

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

ალექსანდრე ზურაბის ძე ვასაძე

ორგანი როგორც ტრანსკრიფტორ-ინტერპრეტატორის ინსტრუმენტი
და საორგანო ტრანსკრიფციები
(მუსორგსკის სიუიტის ”სურათები გამოფენიდან“ მაგალითზე)

სამუსიკო ხელოვნების დოქტორის

აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელები:

ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი
პროფესორი
მარინა ქავთარაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
ასოცირებული პროფესორი
ნინო ჟვანია

თბილისი, 2021 წელი

სარჩევი

შესავალი - - - - -	-3
I თავი. ტრანსკრიფციის ჟანრის თავისებურებები	
I ქვეთავი. ტრანსკრიფციის ჟანრის ცნებისთვის - - - - -	9
II ქვეთავი. ორგანო როგორც ტრანსკრიფტორის ინსტრუმენტი - - - - -	34
II თავი. მუსორგსკის „სურათები გამოფენიდან“ და მისი ტრანსკრიფციები (მ. რაველის, ა. ვასაძის ტრანსკრიფციების შედარებითი ანალიზი ორიგინალთან)-	46
III თავი. საორგანო ტრანსკრიფციები	
(ა. ვასაძის და ჟ. გიუს ვერსიების შედარებითი ანალიზი) - - - - -	117
დასკვნა - - - - -	132
გამოყენებული ლიტერატურა - - - - -	136
დანართი - - - - -	143
მაგალითები - - - - -	144
სპექტროგრამები - - - - -	151
მ. მუსორგსკის „სურათები გამოფენიდან“. ალექსანდრე ვასაძის საორგანო ტრანსკრიფცია - - - - -	166

შესავალი

ტრანსკრიფცია (ლათ. გადაწერა), ნიშნავს მუსიკალური ნაწარმოების სხვა სახეობის ანსამბლში, ან სხვა საკრავისთვის გადატანა; ტრანსკრიფციის ფენომენი ფართოდ არის გავრცელებული მუსიკაში. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი კი სატრანსკრიფტორო ხელოვნებაში კლავიშიანთა ტრანსკრიფციის ჟანრია, რომლის სრულყოფილი ნიმუშები შექმნილია ფ. ლისტის, ფ. ბუზონის, მ. ბალაკირევის, ს. რახმანინოვის, ლ. გოდოვსკის მიერ და რომელმაც ნაყოფიერი ზემოქმედება მოახდინა მუსიკალური ხელოვნების განვითარებაზე.

ტრანსკრიფციის ჟანრი იმით არის განსაკუთრებული, რომ იგი წარმოქმნის სასაზღვრო არეალს, რომელიც აერთიანებს საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო საწყისებს. მაგალითად, საფორტეპიანო ტრანსკრიფციებს ქმნიდნენ ყველა დონის კომპოზიტორები და პიანისტები, დაწყებული სახელგანთქმულებიდან დამთავრებული უცნობებით და მათი შემოქმედების ნიმუშებს შორის შეიძლება მოიძებნოს ნაწარმოებები, რომლებიც განსხვავებულია თავისი მხატვრული ღირებულებით. სწორედ ტრანსკრიფციების მეშვეობით საშემსრულებლო პრაქტიკაში მკვიდრდებოდა სხვადასხვა ჟანრი (მაგალითად, კონცერტის ჟანრი ი.ს. ბახის საკლავირო შემოქმედებაში). რომანტიზმის ეპოქაში საორგანო, ვოკალური და საორკესტრო ნაწარმოების საფორტეპიანო გადამუშავებები უმნიშვნელოვანეს ნაწილს წარმოადგენდნენ რომანტიკული რეპერტუარისა. მათ არა მარტო ინსტრუმენტის ხმოვანი სამყაროს გარდაქმნის პროცესი დააფიქსირეს ნოვატორული ტექნიკური გადაწყვეტითა და ფაქტურული აღმოჩენით, არამედ ისინი საშემსრულებლო ხელოვნებაში მიმდინარე ურთულესი ესთეტიკური პროცესების ანარეკლიც გახდნენ. აქედან გამომდინარე, გაზვიადებული არ იქნება ითქვას, რომ ტრანსკრიფციებში აისახა საშემსრულებლო ხელოვნების ევოლუციის ძირითადი ეტაპები.

ტრანსკრიფციის ფენომენმა თავისი ისტორიის განმავლობაში განიცადა როგორც აღმასვლაც, ისე დაცემაც. იცვლებოდა მისადმი დამოკიდებულებაც: ამ ჟანრით ხან აქტიურად ინტერესდებოდნენ, ხან გულგრილად ეკიდებოდნენ მას. მიუხედავად ყველა დაბრკოლებისა, ტრანსკრიფციის საუკეთესო ნიმუშები მყარად დამკვიდრდა მსოფლიო მუსიკალურ მემკვიდრეობაში და ჟანრმაც დაამტკიცა თავისი ღირებულება.

ბოლო ათწლეულების მანძილზე ტრანსკრიფციის ჟანრისადმი ინტერესი საგრძნობლად იზრდება. მრავალი სახელოვანი მუსიკოსი XX საუკუნის ბოლოსა

და XXI საუკუნის დასაწყისში ამ ჟანრის სახით მოიაზრებს კულტურული ტრადიციის უმნიშვნელოვანეს რგოლს, რომელსაც აქვს უნარი დააკავშიროს ერთმანეთთან სხვადასხვა ეპოქის საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო ხელოვნება. ტრანსკრიფციები სულ უფრო და უფრო ხშირად ჩნდება საკონცერტო პროგრამებში, ხმისჩამწერი ფირმების კატალოგებში, რითაც იკავებს თავის ადგილს თანამედროვე მუსიკალურ ხელოვნებაში. ბრუნდება საკონცერტო პრაქტიკაში უკვე დიდი ხნის წინ ისტორიას ჩაბარებული თხზულებები წარსულის ვირტუოზი ტრანსკრიფტორებისა, რეპერტუარში შემოდის ეფექტურობით გამორჩეული ვ. ჰოროვიცის, მ. ჰამელინის და სხვათა პარაფრაზები (რომლებიც არ არის დაფიქსირებული ავტორების მიერ სანოტო ხელნაწერში), იქმნება ახალი ტრანსკრიფციები, რომლებიც ამდიდრებენ საშემსრულებლო რეპერტუარს.

ამავდროულად უნდა აღინიშნოს, რომ ტრანსკრიფციის ჟანრის „რენესანსის“ ფონზე მუსიკისმცოდნეობაში სატრანსკრიფტორო სფერო არც ისე ღრმადია შესწავლილი. არ არის თანმიმდევრულად წარმოდგენილი სატრანსკრიფტორო ხელოვნების ისტორია. მასში საკმაოდ ბევრია „თეთრი ლაქები“, რაც დაკავშირებულია სანოტო მასალის მოპოვების ობიექტურ სირთულეებთან: ერთის მხრივ, წარსულში ნაკლებად პოპულარული ტრანსკრიფციების ნიმუშები დიდი ხანია ხელახლა არ გამოცემულა, ხოლო მეორე მხრივ კი, ახლო წარსულში შექმნილმა ტრანსკრიფციების ნიმუშებმა ჯერ კიდევ ვერ ჰპოვა ფართო გავრცელება. ჯერ კიდევ სრულყოფილად არ არის შემუშავებული ტრანსკრიფციის თეორია როგორც მუსიკალური შემოქმედების სახეობა, რომელსაც გააჩნია შეხების წერტილები მსგავს მოვლენებთან ხელოვნების სხვა მიმდინარეობებში და რომელიც, შესაბამისად, მოღიანობაში ირეკლავს მხატვრული აზროვნების გარკვეულ კანონზომიერებებს. დღესდღეობით არ არსებობს ტრანსკრიფციის საზოგადოდ მიღებული კლასიფიკაცია და არც მისი გარკვეული ადგილი ტრადიციული მუსიკალური ჟანრების სისტემაში, და თუმცა ამის მცდელობა ბოლო ათწლეულებში აშკარად შეიმჩნევა, საბოლოოდ ჩამოყალიბებული, ერთგვაროვანი მოსაზრებები ამ მიმართულებით მაინც არ არსებობს. ყოველივე ეს მოწმობს იმას, რომ ტრანსკრიფციის ფენომენის კვლევა კვლავაც აქტუალურია და განსაზღვრავს ღრმა ინტერესს მის მიმართ როგორც პრაქტიკული, ისე თეორიული კუთხით.

პრაქტიკული მნიშვნელობით ტრანსკრიფციის ფენომენის შესწავლამ შესაძლოა ხელი შეუწყოს ამა თუ იმ ნაწარმოების განსხვავებული სახით აქტიურ

საკონცერტო რეპერტუარში დამკვიდრებას, ხოლო თეორიული მნიშვნელობით, ტრანსკრიფციის სფეროს კვლევას აგრეთვე აქვს პრაქტიკული მიმართულება - თანამედროვე ტრანსკრიფტორებში დიდი ალბათობით ძალზედ საინტერესოდ შეიძლება მოხდეს ძველი დროის ოსტატებისგან მიღებული გამოცდილების ათვისება. ამ მხრივ, საორგანო ტრანსკრიპციებს განსაკუთრებული როლი ენიჭება ჟანრის განვითარებაში. აღნიშნული დასტურდება მთელი რიგი ფაქტორებით. ესენია: 1. ორგანოს უდაოდ უმნიშვნელოვანესი სტატუსი ინსტრუმენტების იერარქიაში; 2. დიდი ისტორიული პერსპექტივა, რომელიც დაკავშირებულია ამ ინსტრუმენტთან და მოიცავს სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქას ევროპული კულტურაში; 3. მისი უნივერსალური შესაძლებლობები, რაც ნაწარმოებს, განკუთვნილის სხვა შემადგენლობისთვის, საკმაოდ მრავალფეროვან გამომსახველობით შესაძლებლობებს ანიჭებს; 4. მთელი რიგი მაღალმხატვრული ნიმუშები სატრანსკრიფტორო შემოქმედებისა განკუთვნილი ორგანოსთვის და ასრულებს უმნიშვნელოვანეს როლს მუსიკალურ შემსრულებლობაში. განსაკუთრებით საყურადღებოა ეს XX-XXI საუკუნის ხელოვნებასთან მიმართებით.

აქედან გამომდინარე, გვაქვს საფუძველი ავლნიშნოთ, რომ თემის კვლევისას შეიძლება გამოვლენილ იქნას სატრანსკრიფტორო სფეროს განვითარების მნიშვნელოვანი წახნაგები დაკავშირებული ჩვენს თანადროულ ხელოვნებაში საორგანო ტრანსკრიფციის ჟანრის განვითარებასთან.

ინდივიდუალური საწყისის როლი სანოტო წერის სრულყოფასთან ერთად იზრდებოდა და ის მწვერვალს აღწევს XIX-XX სს. მიჯნაზე. ყოველივე ეს დასტურდება სხვადასხვა დროის ჟანრებით, რომლებიც არსებობდნენ „სხვისი“ ტექსტების სესხების საფუძველზე (მაგალითად – ტრანსკრიფცია). იმ ჟანრების ჩამონათვალი, რუმლებიც კანონზომიერს ხდიან „სხვისი“ ტექსტის გამოყენებას კომპოზიციის საფუძველად, საკმაოდ დიდია. იგი კიდევ უფრო შეიძლება გაიზარდოს, თუ მას დავუმატებთ „სხვისი“ ტექსტის „არალეგიტიმური“ გამოყენების იმ შემთხვევებს, რომლებიც არაფრით რეგულირდებოდნენ, გარდა ზოგადად მიღებული ტრადიციის ან პრაქტიკისა (მაგალითად, საორგანო კონცერტის გადამუშავება კლავირისთვის ან „სხვისი“ ნაწილების საკუთარ ოპერაში ჩართვა (ბახი, ვივალდი, ჰინდემიტი). ეს მაგალითები ძირითადად ბაროკოს ეპოქის მუსიკას მიეკუთვნება და საზოგადოდ ცნობილია, რომ იმ დროს მკვეთრი ზღვარი „საკუთარსა“ და „სხვის“ ტექსტებს შორის არ არსებობდა. ტექსტები

თავისუფლად მიგრირებდნენ. ამას მოწმობს ფენომენი თემა-ტექსტისა, რომელიც თითქოსდა მიეკუთვნებოდა ყველას. აქ ტექსტის ავტორობა საკმაოდ პრობლემატურია. ავტორობას, რა თქმა უნდა, არ უარყოფდნენ და ოსტატის სახელიც მინიშნებულია ხელნაწერებში, მაგრამ ამის მიუხედავად, დასაშვები იყო „ტექსტის ექსტერიტორიულობა“, მისი თავისუფალი მიგრაცია. ყოველივე ეს წარმოქმნის ინტერტექსტუალობას მუსიკალური პოეტიკის სისტემაში. გადასვლა „სხვისიდან“ „საკუთარში“ არც თუ ისე იშვიათად გვევლინება იმ სტიმულად, რომელიც არა მარტო აძლევს მიმართულებას კრეატიულ პროცესს, არამედ ქმნის ღერძს, რომელზეც ხდება „მოთლიანი“ კომპოზიციის ფორმირება. უფრო მეტიც, ხდება რეალიზაცია ინტერტექსტუალობისა, როგორც საკომპოზიციო პრინციპისა, რომელსაც გარდაუვლად მოსდევს სტილთაშორისი ურთიერთმოქმედება.

ტრანსკრიფციის როგორც მოდიფიცირებული ნიშნების სისტემის ანალიზი, ჩატარებული ტრანსკრიფტორ-შემსრულებლის პოზიციიდან, წარმოდგენილია ინსტრუმენტის ფაქტორის გათვალისწინების გარეშე. ინსტრუმენტული საწყისი ხომ არასოდეს არის ნეიტრალური სემანტიკური კუთხით, ვინაიდან საკრავის ტემბრიც კი ატარებს გარკვეულ შინაარსობრივ დატვირთვას. ამიტომ ორგანის, როგორც ტრანსკრიფტორის ინსტრუმენტის სპეციფიკის და მისი ტემბრულ-აკუსტუკური სპეციფიკის ანალიზი ასევე წარმოადგენს ნაშრომში ჩემი ინტერესის საგანს.

საკვლევი ჟანრის - ტრანსკრიფციის ძირითადი ტენდენციების გამოვლენა ხდება ინსტრუმენტულ, კერძოდ - საორგანო ხელოვნების სფეროში, იმდენად, რამდენადაც ჩემი, როგორც კლავიშიან საკრავებზე შემსრულებლის მოღვაწეობა პიანისტისა და ორგანისტის სპეციალობებს უკავშირდება. ამიტომ მეთოდოლოგიური აპარატი გარკვეულწილად დაკავშირებული იქნება მუსიკალური შემოქმედების კონკრეტულ სფეროსთან - შემსრულებლობასთან, რაც მოგვცემს თეორიული განზოგადოებების ცოცხალ მხატვრულ პრაქტიკასთან კოორდინირების საშუალებას.

აქედან გამომდინარე, სადისერტაციო ნაშრომის კვლევის ობიექტია ტრანსკრიფციის ჟანრი, ხოლო საგანი - საორგანო ტრანსკრიფცია, მოდესტ მუსორგსკის სიუტის “სურათები გამოფენიდან” ჩემი საკუთარი ტრანსკრიფციის სახით.

ტრანსკრიპციაში ორიგინალისა და ტრანსკრიპტორის ურთიერთკავშირის გამოვლენა საშემსრულებლო ხელოვნების ჭრილში, მისი შედარება სხვა ტრანსკრიფციებთან და შექმნა-ინტერპრეტაციის პროცესის თვითრეფლექსია, ასევე

გარკვეული საშემსრულებლო რეკომენდაციები ამ მიმართებით სადისერტაციო ნაშრომის მიზანს წარმოადგენს; ყურადღება გამახვილებულია ინსტრუმენტული ფრაზირების სპეციფიკაზე, სხვადასხვა საორგანო ტრანსკრიფციის ჟანრში საშემსრულებლო ხერხების გამომუშავებაზე, ფაქტურის ტიპებზე, მის ამპლიფიკაციაზე (გაფართოება) და რედუქციაზე (ფაქტურული დეტალების გამარტივება).

ჩვენს მიერ დასმული კვლევითი ამოცანები, უპირველს ყოვლისა, ტრანსკრიფციის საშემსრულებლო ასპექტებს უკავშირდება: 1. ორიგინალისაგან განსხვავებული ბგერითი იერსახე და ფაქტურა; 2. ორიგინალის ტექსტის ახალი ინტერპრეტაცია ინსტრუმენტული ფაქტურის, აკუსტიკური და ტექნიკური პირობების ზეგავლენით; 3. ორიგინალის ეკვივალენტური ბგერითი სახის ძიება ახალ ინსტრუმენტზე; ყურადღების გამახვილება როგორც ტექნიკურ ტრანსფორმაციაზე, ასევე ინტერპრეტაციაზე; 4. საორგანო ტრანსკრიფციაში საფორტეპიანო თუ საორკესტრო გამომსახველობის გამოვლენა.

ჩემთვის, როგორც პიანისტისა და ორგანისტისთვის, დიდ ინტერესს წარმოადგენს ამ ორი ინსტრუმენტის დინამიკური შესაძლებლობების შეფარდება. ამასთან დაკავშირებით ყურადღება გამახვილდება ორგანზე დაკვრისას ერთი და იგივე ინტენსიურობის ბგერის ხმოვანებაზე, მის ტემბრულ მრავალფეროვნებაზე და ორგანისტის საფორტეპიანო და საორკესტრო ნაწარმოების ადაპტაციისას ორიგინალის ცალკეული მხარეების რედუცირებაზე.

სადისერტაციო ნაშრომში დიდი ყურადღება ეთმობა საფორტეპიანო და საორკესტრო სტილების კავშირს. ჩემი ტრანსკრიფციის განხილვისას საიმედო ორიენტირის როლს ასრულებს საფორტეპიანო და საორკესტრო (რაველი) პირველსახე, რომელიც ფართო პერსპექტივას შლის შემსრულებლის წინაშე. ინტერესს მოკლებული არ არის საორკესტრო და საფორტეპიანო ხერხების დაახლოების საკითხი. ყურადღების ცენტრშია საორგანო ტრანსკრიფციაში მრავალფეროვანი ფაქტურისა და არტიკულაციის გამომსახველი საშუალებების ფართო გამოყენება.

ზოგადად შეიძლება ითქვას, რომ ორივე შემთხვევაში, როგორც საფორტეპიანო, ასევე საორგანო ტრანსკრიფციაში ყურადღება გამახვილებულია: 1. ინსტრუმენტების რეგისტრებზე და მათ შეფარდებაზე; 2. პედალის კოლორისტულ შესაძლებლობებზე; 3. დინამიკაზე; 4. აპლიკატურაზე, 5. შტრიხებსა და არტიკულაციაზე.

კვლევის მეთოდოლოგია

ტრანსკრიფციის ფენომენის მიმოხილვისას გამოყენებულია ისტორიზმის პრინციპზე დამყარებული კონკრეტული მოვლენის მთლიანი ანალიზის მეთოდი. სატრანსკრიფტორო ხელოვნების ცალკეული ნიმუშების შესწავლისას და მათი სტილების ურთიერთმოქმედების პროცესში ვემყარებით ინტონაციის თეორიას, რომელიც საშუალებას გვაძლევს გამოვაგლინოთ ტრანსფორმაციის მეთოდის ინდივიდუალური მახასიათებლები ძირითად საკომპოზიტორო სტრუქტურებთან მიმართებაში, ინტერტექსტუალობის ჭრილში „საკუთარისა“ და „სხვისი“ სტილების მიმართებით. ტრანსკრიფციის შექმნის პროცესის აღწერითი მეთოდით დახასიათება თვალსაჩინოს ხდის ორიგინალის ფაქტურულ ცვლილებებს. ამასთანავე, მუსორგსკის ორიგინალის ტექსტის, რაველის საორკესტრო, ჩემი და ჟან გიუს საორგანო ტრანსკრიფციების განხილვა ემყარება ჰერმენევტიკულ, კომპარატიულ მეთოდს, როგორც შრომისათვის არსობრივად განმსაზღვრელ კვლევით ხერხს.

სადისერტაციო ნაშრომის **სიახლე და პრაქტიკული მნიშვნელობა** მდგომარეობს იმაში, რომ ნაშრომში ჩემი საორგანო ტრანსკრიფციის პრაქტიკულ მაგალითზე ნაჩვენებია ორიგინალის ტრანსკრიფცირების ყველა კომპონენტის დეტალური აღწერა, სადაც განხილულია თუ როგორ უნდა მოხდეს ნაწარმოების სხვადასხვა სახის ორგანოზე მორგება, რაც თავის მხრივ მოითხოვს თვით მრავალსაუკუნოვანი ევოლუციის მქონე ინსტრუმენტის - ორგანოს თანამედროვე სახეობების ცოდნას. მუსორგსკის „სურათები გამოფენიდან“ საორგანო ტრანსკრიფციის შედარებით ანალიზს აგრეთვე თან ერთვის საშემსრულებლო ხასიათის პრაქტიკული რეკომენდაციები, რაც დაეხმარება შემსრულებლებს მის ინტერპრეტაციაში.

ვიმედობნებ, რომ ჩემს ნაშრომს ექნება **პედაგოგიური დანიშნულებაც**. იგი გამოადგება ახალგაზრდა პიანისტებს, მომავალ ორგანისტებს, რათა უკეთ გაეცნონ საფორტეპიანო, საორგანო და საორკესტრო გამომსახველობითი ხერხების ურთიერთკავშირს, რაც მომავალში მათ საშემსრულებლო შესაძლებლობებს უფრო გააფართოვებს.

I თავი. ტრანსკრიფციის ჟანრის თავისებურებები

I ქვეთავი. ტრანსკრიფციის ჟანრის ცნებისთვის

ტრანსკრიფციის ჟანრმა განვითარების რთული და ხანგრძლივი გზა განვლო. ყველა ეპოქაში ტრანსკრიფცირების პროცესი მოცემული ეპოქის მუსიკალური სტილის ინტერტექსტუალური ფორმულის შესაბამისი ურთიერთდამოკიდებულებით ხასიათდებოდა. ტექსტი ინტერპრეტაციის უსაზღვრო შესაძლებლობას იძლევა, შესაბამისად, ყოველი ტექსტი, თავის ცალკეულ ინტერპრეტაციაში განსხვავებულ შედეგს წარმოაჩენს, როდესაც ერთი და იმავე „ტექსტის“ მოცემულობიდან სრულიად განსხვავებული ხარისხის მოვლენას ვიღებთ. მენტალურ სფეროში მოქმედებს ინტერტექსტუალობის რეალური სფეროც, რომელიც გულისხმობს ურთიერთქმედებას განსხვავებულ, ობიექტურად არსებულ ტექსტებს შორის, ანუ ფაქტობრივად ისეთ შემთხვევას, როდესაც კომპოზიტორი მიმართავს სხვა კომპოზიტორის მიერ მანამდე შექმნილ ტექსტს. ამ მოვლენის აღსანიშნავად გამოიყენება ფორმულა „საკუთარი-სხვისი“. ყოველი ეპოქა მუსიკალურ-ლექსიკური ფორმულების განახლებას ახდენდა და ეს ფორმულა - „საკუთარი-სხვისი“ საკომპოზიტორო აზროვნების განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვა სახეს იძენდა.

ტრანსკრიფციაზე საუბრისას, ძალზე მნიშვნელოვანია მოხდეს მისი გამიჯვნა ტერმინ „გადამუშავებისაგან“. ამას მოწმობენ გრუვის ენციკლოპედიის Grove encyclopedia oxford (2008) ტ. V, გვ. 117. და ბრიტანული ენციკლოპედიის „Britannica“ ტრანსკრიფციის განმარტებები¹, რომელთა აზრს ვიზიარებ. ტერმინი „გადამუშავება“ კი გულისხმობს ნაწარმოების უფრო თავისუფალ და, ამასთან ერთად, საკრავის სპეციფიკიდან გამომდინარე გადამუშავებას, სადაც ნაწარმოების ფორმის და სტრუქტურის შენარჩუნებით ხდება გარკვეულ ეპიზოდებში ორიგინალური ტექსტის ჩანაცვლება ამა თუ იმ საკრავისათვის დამახასიათებელი ფაქტურით, მაგალითად - საფორტეპიანო გადამუშავებებში ვირტუოზული პასაჟებით და ა.შ.

„ტრანსკრიფცია“, „გადმოტანა“, „გადამუშავება“ - ამ ტერმინების გამიჯვნა ხდება იქედან გამომდინარე, თუ რამდენად ღრმად ჩაერია ტრანსკრიფტორი მუსიკალური ნაწარმოების ორიგინალში. ტრანსკრიფცია (ლათინურად Transcriptio ტრანსკრიფცირებას, გადაწერას ნიშნავს) ხელოვნების მრავალ დარგში გვხვდება.

¹ იხ. <https://www.britannica.com/art/instrumentation-music/Arrangement-and-transcription>

მუსიკალურ ხელოვნებასთან მიმართებაში იგი ხასიათდება ორმაგი ბუნებით – ის აერთიანებს საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო ხელოვნებას. ამიტომაც, მათი უმრავლესობა მუსიკოს-შემსრულებლების შექმნილია.

შემსრულებლისთვის ტრანსკრიფციის ჟანრი დამატებით დატვირთვას იძენს. ფაქტიურად, ეს არის მხატვრული ღირებულებების ფიქსირებული ინტერპრეტაცია. შემთხვევითი არ არის, რომ მრავალრიცხოვანი ტრანსკრიფციების ავტორი ფ. ბუზონი შლის ზღვარს ტრანსკრიფციასა და ინტერპრეტაციას შორის და მეტაფორის სახით ამტკიცებს, რომ „ნაწარმოების შესრულება - აგრეთვე ტრანსკრიფციაა“ („Busoni F. Vonder Einheit der Musik - Berlin, 1922 - გვ. 150). აქვე დავაზუსტებთ, რომ ჩვენი ყურადღების მიღმა რჩება დამუშავებების ისეთი ჟანრები, რომლებშიც ორიგინალის ფორმა და კომპოზიციური სტრუქტურა არ არის შენარჩუნებული (პარაფრაზი, თემაზე ფანტაზია).

თანამედროვე საკომპოზიტორი პრაქტიკაში საკმაოდ ხშირია „მუშაობა მოდელთან“, სტილიზაციის ხერხების გამოყენება, გამომსახველი საშუალებების გადატანა ერთი სისტემიდან მეორეში, რისი საუკეთესო შესაძლებლობებს სწორედ ტრანსკრიფციის ჟანრი იძლევა. შემთხვევითი არ არის, რომ იგი სულ უფრო და უფრო ხშირად გვხვდება საკონცერტო პროგრამებში და ხმისჩამწერი სტუდიების კატალოგებში, რაც ზრდის მუსიკალური ტრანსკრიფციის ფენომენისადმი როგორც პრაქტიკულ, ისე თეორიულ ინტერესს და ჩემ მიერ არჩეული თემის აქტუალობაზე მიანიშნებს.

ტრანსკრიფციის ჟანრთან დაკავშირებულია განსხვავებული კვლევითი ამოცანები, მათ შორის - მუსიკალური კულტურის სხვადასხვა შრეების დაახლოება, ინტერტექსტუალური ურთიერთგავლენების განსხვავებული ტიპების არსებობა, ინტერპრეტაციის საკითხები. ძალზედ მნიშვნელოვანია საავტორო და მეორადი ტექსტის შეფარდების გარკვევა ინსტრუმენტობის, სტრუქტურულ-კომპოზიციური თავისებურებებისა და სტილისტიკის თვალსაზრისით. მხედველობაშია მისაღები ის, რომ ტრანსკრიფციამ შესასძლოა დაუკარგოს ორიგინალს მისი უტყუარი ღირსებები, მაგრამ აანაზღაუროს ეს სხვა ტემბრული ფერებით და ახალი ინსტრუმენტის საშემსრულებლო შესაძლებლობებით. ამის ერთ-ერთი დასტურია თუნდაც ფ. ლისტის ტრანსკრიფციები, რომლებიც მთელი სისავსით წარმოაჩენენ ამ საკრავის მდიდარ კოლორისტულ და ტექნიკურ შესაძლებლობებს და იძენენ სიმფონიური განვითარების ნიშანთვისებებს. ასევე, შესაძლებელია, ორიგინალის გადახალისება სტრუქტურულ-კომპოზიციური

ასპექტის თვალსაზრისით. ამ შემთხვევაში, დიდია იმპროვიზაციული საწყისის მნიშვნელობა. ხშირად საფორტეპიანო ტრანსკრიფციები იქცევა ნამდვილ შედეგებად (შუბერტი-ლისტის „ტყის მეფე“, ბახი-ბუზონის ჩაკონა, რიმსკი-კორსაკოვი-რახმანინოვის „კელას ფრენა“). რა თქმა უნდა, გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ტრანსკრიფცია შეესატყვისება იმ დროს, რა დროსაც იგი იქმნება, ვინაიდან იგი ყოველთვის ორიენტირებულია ახალი ინსტრუმენტარიუმის შესაძლებლობებზე, საშემსრულებლო დონეზე, თანამედროვე აღქმის მდგომარეობაზე.

ტრანსკრიფციის ფენომენის ორბუნებოვნება (საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო), რომელზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი, კვლევისათვის წარმოქმნის ფართო არეალს. მაგალითად, გ. გულდი ქმნის ვაგნერის თხზულებების ტრანსკრიფციებს, აკეთებს ბეთჰოვენის მე-5 და მე-9 სიმფონიების (პირველი ნაწილი) ლისტის „საფორტეპიანო პარტიტურების“ ჩანაწერს; ნ. პეტროვი ასრულებს ბერლიოზის „ფანტასტიკურ სიმფონიას“ ლისტის ტრანსკრიფციაში და სენ-სანსის მეორე საფორტეპიანო კონცერტს გადამუშავებულს სოლო ფორტეპიანოსათვის ბიზეს მიერ; მ. ა. ჰამელინი აქტიურ პროპაგანდას ეწევა შოპენის ეტიუდების ლ. გოდოვსკის მიერ „ტრანსცენდენტული“ გადამუშავებისა; აღსანიშნავია სკერცო ჩაიკოვსკის მე-6 სიმფონიიდან ს. ფაინბერგის ტრანსკრიფციაში და სხვა რარიტეტული ტრანსკრიფციის ნიმუშები; ე. ვაილდი და ფ. ნიკოლოსი ააღორძინებენ ტალბერგის საოპერო ფანტაზიებს, მ. პასინი კი - ფანტაზიებს „პაგანინის მიხედვით“ ი. ბ. კრამერის, ი.ნ. ჰუმელის, ი. მოშელესის, ა. ჰერცის ინტერპრეტაციაში. ეს ნაწარმოებები შეიძლება გახდეს კვლევის საგანი როგორც სამუსიკიმცოდნეო, ისე საშემსრულებლო კუთხით.

ერთის მხრივ, უნდა აღინიშნოს, რომ ტრანსკრიფციის ფენომენის ისტორიული ასპექტი უშუალოდ ინსტრუმენტალურ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესების შესასწავლად უმდიდრეს მასალას შეიცავს. მის კვლევას შეუძლია გააღრმავოს ჩვენი წარმოდგენა საშემსრულებლო სტილის ფორმირებაზე როგორც ინსტრუმენტული სტილის გამომუშავების შედარებით დამოუკიდებელ ნაწილზე. ამა თუ იმ სფეროს სატრანსკრიფტორო შემოქმედების ისტორიის მიმოხილვას შეუძლია გამოავლინოს კონკრეტული ეპოქის შესაბამისი ინსტრუმენტისათვის დამახასიათებელი პროფესიონალიზმის ტიპი, თანმიმდევრულად გამოავლინოს ამ ტიპების ცვლის დინამიკა, დაადგინოს ინსტრუმენტული ფაქტორის როლი აღნიშნულ პროცესში. ტრანსკრიფციების „ოქროს ფონდის“ უმნიშვნელოვანესი

ნაწილი სწორედ შემსრულებლების შემოქმედებას მიეკუთვნება. აქედან გამომდინარე, მათში ნათლად ვლინდება საშემსრულებლო სპეციფიკა როგორც მუსიკალური შემოქმედების სახეობისა, რადგანაც მოცემულ შემთხვევაში საშემსრულებლო თავისებურებები ვლინდება არა აკუსტიკური ფორმით, რომელიც ტოვებს მხოლოდ სუბიექტურ სმენით შთაბეჭდილებებს, არამედ სანოტო ტექსტის სახით, რომელიც ხელმისაწვდომია ტრადიციული სამუსიკისმცოდნეო ანალიზისათვის.

მეორე მხრივ, ტრანსკრიფციის ჟანრისადმი მიმართვა თავის თავში შეიცავს ფართო ესთეტიკური განზოგადოების წინაპირობებს. ისეთი პრობლემები, როგორიცაა მუსიკალური ნაწარმოების ფენომენი, სანოტო ტექსტი და მისი ინტერპრეტაცია, ხსნიან ახალ შესაძლებლობებს იმ თხზულების ანალიზისას, რომლებიც თავისი ბუნებით განსხვავებული სახის ინდივიდუალობების ურთიერთმოქმედების შედეგად წარმოიშვება და ერთმანეთთან შორეულ ეპოქებს აკავშირებს. აქედან გამომდინარე, ტრანსკრიფცია განიხილება როგორც კულტუროლოგიური ფენომენი, რომელსაც მუსიკის კვლევის სადისკუსიო სფეროში შეაქვს საკითხები დაკავშირებული მუსიკალური ტექსტის ონტოლოგიასთან, ინტერტექსტუალობასთან.

სატრანსკრიფტორო სფეროსთან მიმართებაში მნიშვნელოვანია ისეთი ცნება, როგორიცაა ინტერტექსტუალობა, რომელიც უნდა გააზრებულ იქნას ტექსტების კომუნიკაციის თვალსაზრისით და ამავედროულად როგორც ინსტრუმენტო ინტონაციური ბუნების ურთიერთქმედების პროცესი. ეს მოსაზრება შეიძლება ავხსნათ ამა თუ იმ ინსტრუმენტის პარტიაში ორიგინალებით ინსპირირებული საშემსრულებლო თავისებურებების შემოტანით (მაგალითად, ლისტის ფორტეპიანოს „ორკესტრულობა“, სიმებიან საკრავთათვის დამახასიათებელი პასაჟები, ფაქტურული ფორმულები და ა.შ.). ტრანსკრიფციის როგორც „დიალოგის“ ხელოვნების განხილვისას აღსანიშნავია ეპოქალური სტილების, ეპოქებს შიგნით მხატვრული ინდივიდუალობების, ინსტრუმენტული სტილების დიალოგის სხვადასხვა ფორმები (დერივაცია და კონტამინაცია) ².

² **დერივაცია** (ლათ. derivation – წარმოშობა) — სტრუქტურულ ლინგვისტიკაში საწყისი ერთეულების გართულების გზით ახალი ენობრივი ერთეულების (დერივატების) წარმოშობის პროცესის აღმნიშვნელი ტერმინი. აღნიშნული ტერმინი გამოიყენა და დაამკვიდრა ე. კურილოვიჩმა 30-იან წლებში ლექსიკური და სინტაქსური სიტყვაწარმოშობის ურთიერთობების აღსაწერად.

² **კონტამინაცია** (ლათ. Contamination – შეხება, შერევა) – ურთიერთქმედება, სხვადასხვა ენობრივი ერთეულის ან მათი ელემენტების გაერთიანება მათი სტრუქტურული, ფუნქციური ან ასოციაციური

ფ. ბუზონის კონცეფციის თანახმად, ნებისმიერი შესრულება უკვე გვევლინება ტრანსკრიფციად და მართლაც, ზოგჯერ ძალზე რთულია განსხვავების აღმოჩენა ნაწარმოების საშემსრულებლო რედაქციისა და ტრანსკრიფციას შორის. ტრანსკრიფცია პრაქტიკულად იქცევა მუსიკალური ნაწარმოების ცვალებადობის კონცენტრირებულ გამოვლენად, რომელიც იმავდროულად ინარჩუნებს გარკვეულ ინვარიანტულ ბირთვს. ამიტომ, გარდა ტრანსკრიფციებისა, მუსიკალური სტრუქტურების პოტენციური ცვალებადობა რეალიზებას ახდენს ვარიაციის ქანრში, შემსრულებლების მიერ შექმნილ კლასიკური ინსტრუმენტული კონცერტების კადენციებში, საკონცერტო ფანტაზიებში და პარაფრაზებში (Busoni, 1922:150). ამდენად, კანონზომიერია ვივარაუდოთ, რომ ტრანსკრიფციის ფენომენი გარკვეულწილად ენათესავება სხენებულ მოვლენებს და კანონზომიერებები, რომლებიც შეინიშნება სატრანსკრიფტორო სფეროში, აგრეთვე გარკვეულწილად ვრცელდება მუსიკალური შემოქმედების ზემოთხსენებულ სახეობებზე.

ამ ქანრის ფენომენის შესწავლა ხსნის კიდევ უფრო შორეულ პერსპექტივებს, რომლებიც სცდება მუსიკის ფარგლებს და ეს შემთხვევითი არ არის, ვინაიდან სატრანსკრიფტორო სფეროს გააჩნია გამოკვეთილი ანალოგიები ხელოვნების სხვა დარგებში. მაგალითად, მუსიკალური ტრანსკრიფციის პროტოტიპია ლიტერატურული მხატვრული თარგმანი (Коран, 1972:64).

ტრანსკრიფციას როგორც ფიქსირებულ ინტერპრეტაციას აქვს უნარი, გააერთიანოს კულტურის უზარმაზარი პლასტები: მითოლოგიური და ბიბლიური მოტივების საავტორო ვერსიები, რომლებიც ცნობილია უძველესი დროიდან დღემდე. შექსპირის პიესების უმრავლესობა და მათი „პარაფრაზები“ შემდგომ ავტორებთან, ლეგენდები ფაუსტზე და დონ-ჟუანზე განსხვავებულ ლიტერატურულ მოდიფიკაციებში და სხვა. სტილიზაცია, „მოდელზე მუშაობა“, „მარადიულ სიუჟეტებისადმი“ მიმართვა იშვიათი არ არის XX საუკუნის ხელოვნებაში. მთელი რიგი შემთხვევებისა აგრეთვე უახლოვდება ტრანსკრიფციის ტექნიკას. ნაწარმოების გარდაქმნა განსხვავებულ მასალაში, მისი გადატანა გამომსახველი საშუალებების ერთი სისტემიდან მეორეში (როდესაც პოეზია ან პროზა გადაიქცევა დრამატულ სპექტაკლად, ხოლო სიმფონია ან ოპერა - ბალეტად)

სიახლოვე, რომელიც იწვევს მათ სემანტიკურ ან ფორმალურ ცვლილებებს; ასევე ახალი ენობრივი ერთეულის წარმოშობას.

თანამედროვე ხელოვნებაში საკმაოდ მიღებულ ფაქტად გვევლინება. მხატვრული პრაქტიკა ამგვარი სახის მრავალ მაგალითს იძლევა. მათი სიღრმეები ხელოვნების მოვლენებს შორის დიალოგის უმნიშვნელოვანეს, ჯერ კიდევ ამოუწურავ კვლევით პრობლემებს წარმოაჩენს.

ორიგინალის გარდაქმნის ხერხები სფეციფიკურია ხელოვნების სხვადასხვა დარგში; მაგრამ ამ ლოკალურ ხერხებს აერთიანებს საერთო რამ: ნებისმიერი დასრულებული ნაწარმოების საფუძველზე იქმნება გარკვეული არტეფაქტი, რომელსაც ახასიათებს დამოუკიდებლად ან შედარებით დამოუკიდებლად არსებობის უნარი, საწყისი ობიექტის გარკვეულწილად ცვალებადი, ტრანსფორმირებული სახით. ამიტომ სავსებით კანონზომიერია გამოვთქვათ ჰიპოთეზა იმის თაობაზე, რომ არსებობს განზოგადოებული, უნივერსალური ტრანსფორმაციის მეთოდი. მისი უნივერსალურობა ვლინდება თავად მხატვრული შემოქმედების არსით, როდესაც ხელოვნების ნიმუშები და მათგან მოღებული შთაბეჭდილებები იქცევა მასალად შემოქმედებითი გარდასახვისათვის.

ტრანსფორმაციის მეთოდი დაკავშირებულია ხელოვნების ნიმუშების გარდაქმნასთან და განაპირობებს ორიგინალის ისეთ ცვლილებებს, რის შედეგადაც იგი (ორიგინალი) წარმოიჩინდება ახალი კუთხით, ინარჩუნებს რა იმავდროულად გენეტიკურ კავშირს თავის პირვანდელ სახესთან. ამ შემოქმედებითი მეთოდის აღმოჩენა ნაყოფიერი თემაა სახელოვნებათმცოდნეო და კულტუროლოგიური ნაშრომებისათვის. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პრობლემის წამოჭრა თავისი გადაწყვეტისათვის მოითხოვს ხელოვნების ყველა დარგში არსებული ტიპოლოგიურად მონათესავე მოვლენების წინასწარ დეტალურ ანალიზს.

ტრანსკრიფციის ფენომენთან კომპლექსური მიდგომა მოიცავს ერთმანეთთან ურთიერთდაკავშირებულ ოთხ ძირითად ასპექტს: 1. ინსტრუმენტულს, 2. სტრუქტურულ-კომპოზიციურს, 3. სტილისტურსა და 4. კულტუროლოგიურს. თითოეული მათგანის კვლევა ჩვენს წინაშე გარკვეული ლოკალურ ამოცანებს სახავს, რომელთა გადაწყვეტაც წარმოადგენს კვლევის ძირითად მიზანს.

1.

ინსტრუმენტული ასპექტი, კვლევის ობიექტის სპეციფიკიდან გამომდინარე, მოწინავე პოზიციას იკავებს, ვინაიდან ტრანსკრიფციისათვის პირველ რიგში დამახასიათებელია ნაწარმოების საწყისი ინსტრუმენტული სტატუსის ცვლა. ამ მოქმედების ქვეშ ჩვენ მოვიაზრებთ ორიგინალის ფაქტურის ნებისმიერ რადიკალურ

გარდაქმნას, რასაც მიყვაროთ ხარისხობრივ მოდიფიკაციებთან - გამარტივება, გართულება, ამოღება, დამატება, საშემსრულებლო „ინსტრუმენტარიუმის“ ცვლა. ორიგინალის ინსტრუმენტული ტრანსფორმაცია მოიცავს დიაპაზონს დაწყებული მარტივი გადატანებიდან და დამთავრებული მაღალი ვირტუოზულობის გამოვლენით.

ტრანსკრიფტორული ოსტატობის ტექნიკური მხარე იცვლებოდა ინსტრუმენტალიზმის განვითარებასთან ერთად. მეტიც, ზოგჯერ ის განაპირობებს კიდევ ამ განვითარებას. აქედან გამომდინარე, ტრანსკრიფტორული შემოქმედების ისტორიული მიმოხილვა თვითმიზნად ისახავს ინსტრუმენტული ხელოვნების ძირითადი ტენდენციების აღმოჩენას და ანალიზს. მათ დეტალურ ანალიზში ფორმულირებულია კონცეპტუალური მიდგომა სრულიად სატრანსკრიფტორო შემოქმედების ხელოვნების და მასთან მომიჯნავე მოვლენების სფეროსთან მიმართებაში.

ერთ-ერთი ასეთი მოვლენა ინსტრუმენტული ვირტუოზულობაა. იმის გათვალისწინებით, თუ რამდენად დიდ როლს თამაშობს ტრანსკრიფციებისათვის ინსტრუმენტული ფაქტორი და რამდენად გავრცელებულია მისი ვირტუოზული ნიმუშები, ვირტუოზულობის ფენომენთან მიმართვა სავსებით კანონზომიერია. ეს ცნება პირდაპირ კავშირშია შემსრულებლობის პროცესთან, შესაბამისად, ინსტრუმენტული ხელოვნების ძირითად ტენდენციებთანაც.

2.

სტრუქტურულ-კომპოზიციური ასპექტი უშუალო კავშირშია ტრანსკრიფციის შექმნის ტექნიკასთან. ტრანსკრიფტორი მიმართავს უკვე გამზადებულ ტექსტს და გარკვეულწილად მასზე ზემოქმედებით ქმნის ხარისხობრივად ახალ პროდუქტს. ამ პროცესის მექანიზმების გამოვლენა მოითხოვს იმის გამოვლენას, თუ საწყისი მოცემულობის რა პარამეტრები ექვემდებარება მოდიფიკაციას, რომლები რჩება უცვლელი და რა შედეგებთან მოყვაროთ ყოველივე ამას; ასევე როგორი როლი აქვს ამაში ინსტრუმენტის ფაქტორს, როგორია ურთიერთდამოკიდებულება ტრანსკრიფციასა და ორიგინალს შორის სტრუქტურულ დონეზე. აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ტრანსკრიფციის როლი ჟანრულ სფეროში. ლ. მაზელი აღნიშნავდა, რომ „მუსიკალური ჟანრების საზოგადოდ მიღებული სისტემატიკა დღემდე არ არსებობს“ (Мазель, 1979:19). ამავდროულად, ამ ორი მოვლენის ურთიერთმოქმედებამ შექმნა მოდელები, რომლებსაც ახასიათებთ მყარი ჟანრული ნიშან-თვისებები (მაგალითად, საკონცერტო ფანტაზია). ტრადიციული ჟანრების

დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები აქტიურად გამოიყენება სატრანსკრიფტორო შემოქმედებაში ორიგინალის იერსახის შესაცვლელად (მაგალითად, შოპენი-გოდოვსკის ეტიუდებში). აქ ნათლად ვლინდება ტრანსკრიფციის კავშირი ვარიაციულ ტექნიკასთან. ტრანსკრიფციის ფორმის აგებულების თავისებურება, მისი დამოკიდებულება საწყის ფორმალურ სტრუქტურებთან და ტექნიკურ ხერხებთან, რომლებსაც იყენებს ტრანსკრიფტორი, წარმოქმნის ტრანსფორმაციის ფუნქციონირების მეთოდის კიდევ ერთ უფრო მაღალ დონეს, რომელსაც მივყავართ კვლევის სტილისტურ ასპექტთან.

3.

სტილისტური ასპექტი. ტრანსკრიფციის საუკეთესო ნიმუშები თავისი არსით წარმოადგენენ ორიგინალის და ტრანსკრიფტორის სტილების ურთიერთმოქმედების შედეგს (რა თქმა უნდა, მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც იგი მხატვრული კუთხით იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ ფლობს საკუთარ სტილს). აქ ჩვენს წინაშე იკვეთება ტექსტის ინტერპრეტაციის პრობლემა, რომლის განხილვაც შეიძლება ესთეტიკის პოზიციიდან და აგრეთვე საშემსრულებლო თეორიის თვალსაზრისითაც. ტრანსკრიფციის „სარკეში“ განსაკუთრებით თვალსაჩინო ხდება ამა თუ იმ ეპოქის ესთეტიკური უპირატესობები, მისი ძირითადი სტილური ტენდენციები. საშემსრულებლო სფეროში, კერძოდ კი მუსიკალური ნაწარმოების ინტერპრეტაციაში გამოკვეთილად შეინიშნება ისტორიული აზროვნების მოდიფიკაციები. იკვეთება საავტორო ორიგინალისა და ტრანსკრიფციების სტილების ურთიერთმოქმედების პრინციპები.

4.

კულტუროლოგიური ასპექტი. კულტუროლოგიური რაკურსში მოიაზრება ინსტრუმენტალიზმის ტენდენციების გამოვლენა. იგი ძალზე მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სატრანსკრიფტორო ისტორიის მიმოხილვისას, ვირტუოზულობის ფენომენის შესწავლისას და აგრეთვე სატრანსკრიფტორო ხელოვნების ცალკეული მოვლენების შეფასებაში. გარდა ამისა, თვით ჰიპოთეზა ტრანსფორმაციის უნივერსალური მეთოდის შესახებ, რომელიც აერთიანებს მხატვრული ხელოვნების სხვადასხვა სფეროს, ნაწილობრივ კულტუროლოგიურ ხასიათს ატარებს.

მიუხედავად იმისა, რომ ტრანსკრიფციის ჟანრს მიეძღვნა მრავალი სამეცნიერო ნაშრომი, არ არსებობს მისი ერთმნიშვნელოვანი განმარტება. ფართო გაებით მას განიხილავენ, როგორც „რაიმე ნაწარმოების ახალ ზუსტ, ან თავისუფალ დამუშავებას. არსებობს ამ ტრანსფორმაციის სამი ნაირსახეობა: გადატანა,

დამუშავება, არანაწილება. ნ. ივანჩიკი იძლევა ჟანრის განმარტებას უფრო ვიწრო გაგებით: „ტრანსკრიფცია არის სხვადასხვა ქვეყნის კულტურაში გავრცელებული ჟანრი, რომლის არსი მდგომარეობს კომპოზიტორების მიერ ცნობილი მელოდიების ვირტუოზულ ჭრილში დამუშავებაში ორიგინალის ფორმის შენარჩუნებით“ (Иванчич: 2009)

მუსიკისმცოდნეობაში ტრანსკრიფციებთან (ან გადატანასთან) მიმართებაში ერთ-ერთი ყველაზე საფუძვლიანი დახასიათება მოცემულია ლ. როიზმანის (Ройзман, 1971:3-5) და გ. კოგანის (Коган, 1970:2-4) სტატიებში, რომლებიც წარმოდგენილია შესავლის სახით ი. ს. ბახის საკლავირო ტრანსკრიფციების გამოცემებში. მათ ბევრი აქვთ საერთო: ავტორები მიმართავენ ტრანსკრიფციის ისტორიას დაწყებული რენესანსის ეპოქიდან და მიისწრაფიან, გამოავლინონ ხელოვნების ამ სახეობის არსი. ლ. როიზმანი საკლავირო ტრანსკრიფციის შექმნაში აქცენტირებას ახდენს მისწრაფებაზე მუსიკისადმი, რომელიც ორიგინალში შექმნილია ხმისათვის, გუნდისთვის ან ორკესტრისათვის. ის ფართოდ არის გავრცელებული და შედარებით ადვილად შესასრულებელი. მკვლევარი ხაზს უსვამს ტრანსკრიფციის დიდ როლს რეპერტუარის გამდიდრების საქმეში. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით დიდ ინტერესს იწვევს გ. კოგანის გამოცემა «Школа фортепианной транскрипции», რომლის გამოცემა სერიის სახით დაიწყო 1937 წელს და შემდგომ, დიდი შუალედის მერე, ავტორის მიერ გაგრძელდა 70-იან წლებში. ნაშრომმა ძალზე დიდი გავრცელება ჰპოვა საშემსრულებლო-საკონცერტო და პედაგოგიურ პრაქტიკაში. გ. კოგანი ამ გამოცემას ფართო მასშტაბებით იაზრებდა. პირველ რიგში, ავტორმა ტრანსკრიფციას მისცა განსაზღვრება, რომელიც ხაზს უსვამს მის სპეციფიკას დაკავშირებულს ადრე შექმნილი ნაწარმოების ერთი ინსტრუმენტიდან მეორეზე გადასატანასთან: „ტრანსკრიფცია ორიგინალის ისეთ დამუშავებას ნიშნავს, რომელიც ინარჩუნებს მის ფორმას და დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს. ამავდროულად ის ისწრაფვის გახდეს თავისუფალი მხატვრული თარგმანი მოცემული ნაწარმოებისა სხვა ინსტრუმენტის ენასა და შემოქმედებით ინდივიდუალურობაზე, რომელსაც აქვს დამოუკიდებელი მოვლენის მნიშვნელობა და ღირებულება მხატვრულ-მუსიკალურ ლიტერატურაში“ (Коган, 1970:У). ტრანსკრიფციის მოცემული განსაზღვრება საფუძვლიანად დამკვიდრდა მუსიკისმცოდნეობაში. აგრეთვე ყურადღებას იმსახურებს ტრანსკრიფციის კოგანისეული დაყოფა „თავისუფალ“ და „პირდაპირი

მნიშვნელობით“ ტრანსკრიფციებზე. იგი უფრო დიდ მხატვრულ ღირებულებას ანიჭებს პირველს, როგორც უფრო მიახლოებულს „ორიგინალის სულთან“: „თავისუფალი გადმოცემა არცთუ ისე იშვიათად გვევლინება უფრო ჭეშმარიტად ორიგინალის არსთან მიმართებაში და ძალზე მნიშვნელოვნად მხატვრულ კონტექსტში, იმდენად, რომ ხშირად იგი თავისი ღირებულებით არ ჩამოუვარდება ორიგინალს, ზოგჯერ კი აღემატება მას. საკმარისია დავასახელოთ ასეთი მაგალითები, როგორებიცაა ლისტის „ტყის მეფე“ და „კამპანელა“, ბუზონის „ჩაკონა“ და ა.შ. ხშირად ტექსტის ზედმიწევნით ზუსტი დაცვა არ იძლევა ნაწარმოების არსის რეალურად და მხატვრულად გადმოცემის გარანტიას. პირიქით, რაც უფრო დაწვრილებითია თარგმანი, მით უფრო იგი ნაკლებად მხატვრულია, უფრო ამახინჯებს ორიგინალის არსს“ (Коган, 1970:III).

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს კოგანის მიერ პარალელი - მუსიკალური და ლიტერატურული ნაწარმოებების „ტრანსკრიფციების“, რომლებიც დაკავშირებულია ე.წ. „მუდმივ“ სიუჟეტებთან და სახეებთან (შექსპირის, მოლიერის, გოეთეს, პუშკინის და სხვათა შემოქმედებაში) და აგრეთვე ლექსების თარგმანთან. კოგანი აღნიშნავს, რომ ტრანსკრიფცია წარმოადგენს სხვა მხატვრულ ენაზე თავისუფალ „თარგმნას“, რომელსაც გააჩნია დამოუკიდებელი მხატვრული მოვლენის სტატუსი.

ტრანსკრიფციების კვლევასთან დაკავშირებით ერთ-ერთ ადრეული რუსულენოვან ნაშრომს წარმოადგენს ა. გოტლიბის კვლევა «Основы техники транскрипции для двух фортепиано» (1942). ა. გოტლიბი პრაქტიკული მიმდევრობის ისეთ საკითხებს აყენებს, რომლებთანაც არანჟირების ავტორს მუშაობის პროცესში უწევს შეხება; ეხება ესთეტიკურ მომენტებს, რომლებიც დაკავშირებულია თანამედროვე კომპოზიტორების ნაწარმოებების გადამუშავების შექმნასთან; იკვლევს ორი ფორტეპიანოსათვის შექმნილი ტრანსკრიფციის სპეციფიკას, აერთიანებს რა თავის ძმასთან მ. გოტლიბთან ამ სფეროში ერთობლივი მუშაობის ათწლიან გამოცდილებას; აყენებს უშუალოდ მუსიკალური ნაწარმოების ტრანსფორმაციის პროცესთან დაკავშირებულ პრობლემებს, წარმოქმნილთ ორი როიალის ანსამბლისათვის გადამუშავებისას; განიხილავს ნაწარმოების ფაქტურის და არქიტექტონიკის ერთიანობას. მკვლევარი ტრანსკრიფციას განსაზღვრავს მუსიკალური შინაარსის პოზიციიდან როგორც მოვლენას, რომელიც „ასახავს ობიექტურ სინამდვილეს, აღიქვავს მას უკვე

თანმიმდევრულს და თავმოყრილს ხელოვნების სხვა ქმნილებებში“ (Готлиб:1942). ცნობილი ტრანსკრიფტორი ორიგინალის და ტრანსკრიფციის შედარებით აქცენტირებას ახდენს ტრანსკრიფციის შექმნისას მნიშვნელოვან შემოქმედებით საწყისზე: „ტრანსკრიფტორი არ ახდენს კოპირებას, მაგრამ გარდაქმნის ორიგინალის ნაწარმოებს ექვივალენტური სახეების გამოყენებით. ტრანსკრიფტორის შემოქმედებითი აქტივობის დონე განსაზღვრავს სხვაობას ტრანსკრიფციას და რემინისცენციას, რაფსოდias და ფანტაზიას შორის, მსგავსების თემებზე. ტრანსკრიფციებში ნარჩუნდება ორიგინალის ძირითადი მაორგანიზებელი და მხატვრული იდეა, მისი მთავარი სახეების ხასიათი და საერთო კონცეფცია“ (Готлиб, 1942). ზემოთხსენებულ ავტორების მსგავსად, მიისწრაფიან შექმნან ნაწარმოები, რომელსაც ექნება დამოუკიდებელი ინტერესი საკონცერტო მასალის სახით. თუ კი გადმოტანები, რომლებიც რჩებიან საფორტეპიანო გადმოცემის ტექნიკის საერთო მოთხოვნების ფარგლებში და არ ითვალისწინებენ ორი ფორტეპიანოს თავისებურებებს, გადამუშავებები იგება დუეტის კონსტრუქციულ ა. გოტლიბი განასხვავებს ტრანსკრიფციის ორ კატეგორიას – ტრანსკრიფციები შექმნილი როგორც „გადმოტანა“ სხვა ინსტრუმენტული შემადგენლობისათვის და საკონცერტო გადამუშავებები: 1. „ე.წ. გადმოტანები ორი ფორტეპიანოსათვის მიზნად ისახავენ თავდაპირველად დაწერილი სხვა ინსტრუმენტებისათვის (ყველაზე ხშირად სიმფონიური ორკესტრისათვის) შექმნილი ნაწარმოებთან გაცნობას. ამ „გადმოტანების“ ავტორებს არ აქვთ მათი საკონცერტო სცენაზე შესრულების პრეტენზია; 2. თავისუფალი გადამუშავებები, რომელთა ავტორებიც პრინციპებზე, როგორც კამერული ანსამბლის ერთ-ერთი სახეობაზე“ (Готлиб, 1942: 6).

ავტორი წერს: „გადმოცემის ხერხი არის პირდაპირ დამოკიდებულებაში აზროვნების ხერხთან. იგი ისტორიულად განუწყვეტლივ იცვლება“ (Готлиб, 1942 : 9). ავტორი წარმოგვიდგენს ტრანსკრიფციის ფენომენის შემდეგნაირ ინტერპრეტირებას როგორც მუსიკალური შემოქმედების განსაკუთრებული სახეობისა: „ტრანსკრიფცია - ეს არის ახალი გადმოცემა, ზუსტი ან თავისუფალი გადმონათხრობი ამა თუ იმ ნაწარმოებისა“ (Готлиб, 1942:2).

ტრანსკრიფციებისადმი მიძღვნილი სპეციალური ნაშრომებიდან უნდა აღინიშნოს ფ. ბუზონის ნაშრომი „მუსიკალური ხელოვნების ახალი ესთეტიკის ესკიზი“, რომელიც მან დაწერა XX საუკუნის დასაწყისში. უნდა ითქვას, რომ არც

ერთ ავტორს, რომელიც ასე თუ ისე განიხილავდა ტრანსკრიფციებს, არ დაუსვამს კითხვები მათი ბუნების შესახებ ასეთ ფართო კონტექსტში. ბუზონი წერს: „ყოველი სანოტო ჩანაწერი უკვე არის აბსტრაქტული აზრის ტრანსკრიფცია. დაბადებული აზრი კარგავს თავის ორიგინალურ იერსახეს იმ მომენტში, როდესაც კალამი ეუფლება მას. თვით განზრახვა ცნობილი აზრის ჩაწერისა უკვე განაპირობებს სატაქტო ზომის და ტონალობის არჩევანს. ფორმა და ხმოვანი ორგანი (ინსტრუმენტი), არჩეული კომპოზიტორის მიერ, სულ უფრო და უფრო ავლენენ გზას და საზღვრებს“ (Бузони, 1996:28). დიდი მუსიკოსი და მრავალი ტრანსკრიფციის ავტორი თვლის, რომ ნაწარმოების შესრულებაც ასევე ტრანსკრიფციაა. ბუზონი აგრეთვე ეხება საკითხს ტრანსკრიფციის და ვარიაციის ნათესაობის შესახებ: „ვარიაციული ფორმა, როდესაც იგი არის აგებული სხვის თემაზე, იძლევა მთელ რიგ გადამუშავებებს“ (Бузони, 1996:30). უნდა აღინიშნოს, რომ ცნებები „ვარიაცია“, „ტრანსკრიფცია“, „ფანტაზია“ მეცნიერების მიერ ზოგჯერ გამოიყენება სინონიმების სახით.

აღსანიშნავია, რომ განხილულ ნაშრომთა უმრავლესობაში ტრანსკრიფციის ჟანრი განიხილება თეორიისა და ისტორიის ჭრილში. მაგალითად, ნ. პრონინას კვლევაში „Фортепианная транскрипция. Проблемы теории и истории жанра“ (1988) ტრანსკრიფცია განიხილება ჟანრის პოზიციიდან როგორც „მუსიკალური შემოქმედების მეორადი ჟანრი“ (Пронина, 1988:11). ავტორეფერატის გვერდებზე ავტორის მიერ მოცემული ტრანსკრიფციის სრული განსაზღვრა შემდეგნაირია: „ეს არის მუსიკალური შემოქმედების მეორადი ჟანრი, აღმოცენებული განსხვავებული სტილების ურთიერთშემოქმედების შედეგად, რომელიც წარმოადგენს თავისებურ „ვარიაციას“ ნაწარმოებზე – ორიგინალზე, უცვლელი და განახლებადი კომპონენტების ტიპიზირებულ შეხამებაზე. უცვლელი კომპონენტები - ფორმა და მელოდია - მიეკუთვნებიან საწყის სტილს, ნაწარმოების ორიგინალის სტილს; ცვალებადი ფაქტურა, ინსტრუმენტირება, ჰარმონია (იმ შემთხვევაში, თუ ცვლილებები მასაც ეხება) ასახავენ შემოქმედებითი სტილის თვისებებს - ტრანსკრიფციის ავტორის სტილს“ (Пронина, 1988:11-12). ტრანსკრიფციის ამგვარ დახასიათებაში შესაძლოა შევნიშნოთ მთელი რიგი წინააღდეგობისა: 1. ტრანსკრიფცია ყოველთვის არ გვევლინება „სტილების ურთიერთშემოქმედების შედეგად“, მთელ რიგ შემთხვევებში კომპოზიტორი თვითონ ამუშავებს თავისივე ნაწარმოებს;

2. რჩება გაურკვეველ „ნორმატივად“ იმასთან მიმართებაში, როდესაც ავტორი განსაზღვრავს „კომპონენტების ტიპიზირებულ შეხამებას“. ფ. ლისტის ტრანსკრიფციებს ავტორი მიაკუთვნებს მკაცრ საშემსრულებლო ტრანსკრიფციების, ხოლო ს. რახმანინოვის ტრანსკრიფციებს - თავისუფალი ტრანსკრიფციების რიცხვს და ყოფს მათ სამ ჯგუფად: 1. ტრანსკრიფციები, რომლებშიც განსაკუთრებით იგრძნობა რახმანინოვის სტილი; 2. ტრანსკრიფციები, რომლებშიც ნაკლებად იგრძნობა რახმანინოვის სტილი; 3. ტრანსკრიფციები საკუთარ ნაწარმოებზე. რთულია დავეთანხმოთ მოსაზრებას, რომ „თავისუფალი ტრანსკრიფციის ჟანრი მთლიანობაში XX საუკუნის ქმნილებაა“ (Пронина, 1988:13).

ტრანსკრიფციებისადმი მიძღვნილ კვლევებს შორის უნდა აღინიშნოს ა. მერკულოვის სტატიები. თავის ნაშრომებში მოცარტის, გრიგის, მუსორგსკის და ჩაიკოვსკის შემოქმედების შესახებ ავტორი არ სვამს საერთო საკითხებს, კერძოდ კი, რა არის ტრანსკრიფცია, თუ როგორია მისი სახეობები და ა.შ. იგი აანალიზებს ტრანსკრიფციებს ორიგინალის სტილების და გადამუშავების ურთიერთმოქმედების პოზიციიდან, მუსიკალური ენის ყველა ხერხის - ფაქტურის, მელოდიკის, ჰარმონიის, კილოს, რიტმის, დინამიკისა და აგოგიკის დონეზე. ავტორი ტრანსკრიფციებს განიხილავს ფართე კულტურულ და ისტორიულ კონტექსტში. იგი ითვალისწინებს ამა თუ იმ პერიოდის საზოგადოების ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს, იმ დროში მოქმედ კულტურულ ტენდენციებს, საკონცერტო პრაქტიკას, აგრეთვე წარსულის და აწმყოს მკვლევარების და შემსრულებლების შეხედულებებს. დიდ ყურადღებას იპყრობს ავტორის ზუსტი და საფუძვლიანი დასკვნები. მოცარტის ნაწარმოებების გრიგის ტრანსკრიფციების ანალიზისას იგი მიგვიჩვენებს, რომ ხდება ორიგინალის რადიკალური გადახედვა და ხაზს უსვამს წარმოქმნილ დიალოგს ეპოქებს (და არა უბრალოდ საავტორო სტილებს) შორის. ჩაიკოვსკის „მოცარტიანასთან“ მიმართებაში იგი გამოყოფს ჩაიკოვსკის განსხვავებულ მიდგომებს - ტრანსფორმაციას და სტილიზაციას. ა. მერკულოვის ნაშრომები ძალზე შინაარსიანია, მათში უხვად არის ღირებული ინფორმაცია ტრანსკრიფციების მკვლევართათვის.

ტრანსკრიფციების კვლევის სფეროში ერთ-ერთ ბოლო ღირებულ ნაშრომად შეიძლება ჩაითვალოს ბ. ბოროდინის სადოქტორო დისერტაცია „Феномен фортепианной транскрипции: метод комплексного исследования“ (2006). ავტორი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს ტრანსფორმაციის მეთოდის კვლევას, იმდენად, რამდენადაც სწორედ იგი იქცევა ტრანსკრიფციის ანალიზის და

სისტემატიზაციის ძირითად ინსტრუმენტად. ბოროდინი ცდილობს, დაასაბუთოს და განსაზღვროს ტრანსფორმაციის მეთოდი მუსიკალურ ხელოვნებასთან მიმართებაში: „ტრანსფორმაციის მეთოდი გულისხმობს ორიგინალის ისეთ ცვლილებებს, რის შედეგადაც იგი (ორიგინალი) წარსდგება ახალი სახით, ამაღდროულად, გარკვეულწილად თავის საწყის იერსახესთან გენეტიკური კავშირის შენარჩუნებით. ტრანსფორმაციის მეთოდის შეჯამებად მუსიკალურ ხელოვნებაში გვევლინება ტრანსკრიფციები“ (Бородин, 2006:4). ტრანსკრიფციების მრავალრიცხოვანი მაგალითების მასალაზე დაფუძნებით, ავტორი იხილავს ამ ჟანრის შექმნისას გავრცელებულ მხატვრულ ხერხებს, იძლევა მათ კლასიფიკაციას, განმარტავს ტრანსკრიფციის ადგილს მუსიკალურ ჟანრთა სისტემაში.

სატრანსკრიფტორო ხელოვნების ტექნიკური მხარე ინსტრუმენტალიზმის განვითარებასთან ერთად იცვლებოდა. ამით განპირობებულია მეცნიერის კვლევის სატრანსკრიფტორო შემოქმედების ისტორიული რაკურსი. ბოროდინის ხსენებული ნაშრომის დიდი ნაწილი აშუქებს დასავლეთევროპული ინსტრუმენტალიზმის განვითარების ეტაპებს. ავტორი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს ტერმინოლოგიური აპარატის გამომუშავებას, რომელიც დაკავშირებულია ტრანსკრიფციის შექმნის ტექნიკურ ხერხებთან და შემოაქვს მუსიკის სამეცნიერო ტერმინოლოგიაში მთელი რიგი ტერმინებისა, როგორცაა - ადაპტაცია, რედუქცია, ამპლიფიკაცია და კონვერსია.

1. **ადაპტაცია** ცვლის ხმოვან იერსახეს და ორიგინალის ფაქტურას ადრესატი ინსტრუმენტის შესაძლებლობების შესაბამისად;

2. **რედუქცია** არის პირველ რიგში რეალური ტემბრული სხვაობების მოხსნა, მათი გადაყვანა ფორტეპიანოს ნეიტრალურ ხმოვან ველში. ზოგჯერ ეს არის ადაპტაციის კერძო შემთხვევა, რომელიც აკავშირებს ორიგინალის ფაქტურას ფორტეპიანოზე შესასრულებელ ძირითად სტრუქტურულ ელემენტებთან;

3. **ამპლიფიკაცია** ასევე შეიძლება იყოს დაკავშირებული ადაპტაციასთან, ისე, როგორც საწყისი ტექსტის განვითარება არც თუ ისე იშვიათად ხორციელდება ინსტრუმენტული ფაქტორის ზეგავლენის ქვეშ, განსხვავებული აკუსტიკური და ტექნიკური პირობების გამო;

4. **კონვერსია** ვლინდება ორიგინალის ხმოვანი სახის სპეციფიკური საფორტეპიანო ექვივალენტის აღმოჩენისას.

ავტორის აზრით, რედუქცია ყველაზე თვალსაჩინოდ იკვეთება “კლავირაუსცუგის” კულტურაში, ამპლიფიკაცია - ვირტუოზულ ტრანსკრიფციებში, კონვერსია აერთიანებს კონკრეტული ინსტრუმენტების ხმოვანი თავისებურებების გარდასახვის ნიშანთვისებებს.

ყურადღებას იმსახურებს ფანტაზიის ჟანრის ავტორისეული განსაზღვრებაც. ფანტაზია განისაზღვრება, ერთის მხრივ, როგორც ტრანსკრიფციასთან მომიჯნავე ჟანრი, ხოლო მეორეს მხრივ კი, როგორც „ტრანსკრიფციის ჟანრის სახეობა“ (თუმცა ტრანსკრიფციას დისერტაციის ავტორი არ გამოყოფს „ჟანრის“ სახით).

ავტორს მცდელობა აქვს, განსაზღვროს ტერმინები „გადმოტანა“ და „გადამუშავება“:

1., ტერმინი გადმოტანა, როგორც აქედან ჩანს, უკავშირდება ორიგინალის სანოტო ტექსტის ზოგიერთ გრაფიკულ ცვლილებას, რომელიც ასახავს მის ტექნიკურ ადაპტირებას ხმოვანების განსხვავებული წყაროსათვის“ (Бородин, 2006: 224).

2., ტერმინი გადამუშავება ეს არის ტრანსკრიფცია, რომელიც შექმნილია ინსტრუმენტული ფაქტორის გათვალისწინებით და დაკავშირებულია ორიგინალის ინტერპრეტაციულ ცვლილებებთან“ (Бородин, 2006:230).

უნდა აღინიშნოს, რომ იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს მოცემული განსაზღვრებები ხელოვნურია, ზედმეტად დეტალიზირებული და ავტორი საკმაოდ რთულ მდგომარეობამდე მიყავს. ბოროდინის კვლევა უდაოდ ფუნდამენტალურ ნაშრომს წარმოადგენს, რომელიც შეიცავს ბევრ ღირებულ მასალას, მუსიკალურ მაგალითებს სხვადასხვა ეპოქის ნაწარმოებიდან. თუმცა, ამავდროულად, ნაშრომში არსებული წინააღმდეგობრივი მოსაზრებები გვიბიძგებენ ტერმინოლოგიის უფრო დეტალური განხილვისკენ. ჩემთვის ყველაზე მისაღები და სარწმუნოა ტრანსკრიპციის ჟანრის Grove encyclopedia და “Britannica” ს განმარტება და დახასიათება რომ “ტრანსკრიფცია გულისხმობს ორიგინალის ტექსტში ყოველგვარი ცვლილებების შეტანის გარეშე ნაწარმოების სხვა შემადგენლობისთვის ან საკრავისთვის ზუსტ გადატანას, რის შედეგადაც ამა თუ იმ შემადგენლობის ან საკრავის სპეციფიკის და ნიშან-თვისებების მეშვეობით იგი ახალ სახეს იძენს”.

გამოჩენილი მკვლევარის ლ. როიზმანის სტატია “Клавирные транскрипции И .С. Баха” (1971) მოწმობს იმაზე, რომ ცნობები „ტრანსკრიფციის“, „გადამუშავების“, „გადამუშავების“ ფენომენის შესახებ გვხვდება საკმაოდ ადრე, ჯერ კიდევ XVI საუკუნეში. ეს იყო ადრიანო ვილარტის (1490-1562) საგუნდო ნაწარმოები, რომელიც იყო გადატანილი ბარბოთისთვის. გარკვეული პერიოდის შემდეგ იგივე ინსტრუმენტისათვის ვინჩენცო გალილეის (1533-1562) მიერ შექმნა ტრანსკრიფცია ჯოვანი პალესტრინას (1525-1591) მადრიგალისა. იმ დროინდელი ყოფისათვის ბარბოთი იყო კამერული მუსიციერებისთვის განკუთვნილი საკრავი და სწორედ ტრანსკრიფციები საგუნდო თუ ვოკალური ნაწარმოებისა აძლევდა მუსიკოსებს საშუალებას, შეესრულებინათ მათთვის ცნობილი და სასურველი ნაწარმოებები სოლო საკრავზე.

XVIII საუკუნის დასაწყისში ნაწევრები გეორგ ფრიდრიხ ჰენდელის საოპერო და საორატორიო ნაწარმოებებიდან საფუძვლად დაედო ინგლისელი ორგანისტის ვ. ბებელის (1690-1723) საკლავირო ტრანსკრიფციებს, რომლებიც შევიდა კიდევ ჰენდელის სრულ თხზულებათა კრებულში.

XVI–XVIII საუკუნეებში იმპროვიზაციული მუსიციერების უნარჩვევებმა დიდი ზეგავლენა იქონიეს ინსტრუმენტული „გადამუშავების“ ტექნიკის ჩამოყალიბებაზე. აქედან გამომდინარე, XVII საუკუნის ფრანგ კლავესინისტებში ძალზე გავრცელებული იყო პოპულარული ოპერებიდან ნაწევრების სპინეტზე შესრულება. ბუნებრივია, ამ ფაქტმაც იმოქმედა ტრანსკრიფციის ჟანრის ჩამოყალიბებაზე. შესაძლოა ტრანსკრიფციები უფრო ადრეც არსებობდა, მაგრამ გარკვეული ნიმუშების ჩვენამდე არმოდწევის გამო ამას დანამდვილებით ვერ ვიტყვი.

გ. კოგანის, ლ. როიზმანისა და სხვა მკვლევარების აზრით, ტრანსკრიფციამ დამოუკიდებელი მხატვრული ღირებულების მნიშვნელობა მიიღო ი.ს. ბახის ეპოქაში. ი.ს. ბახიმა გადაამუშავა იტალიელი და გერმანელი კომპოზიტორების ურიცხვი ნაწარმოები კლავირისა და ანსამბლებისათვის. ამ კომპოზიტორთა შორის იყვნენ როგორც მისი წინამორბედნი, ისე მისი თანამედროვენიც - ა. ვივალდი, გ. ფ. ტელემანი, ა. მარჩელო, ბ. მარჩელო, ი. ა. რეინკენი და ბევრი სხვა. ს და ასევე საკუთარი ნაწარმოების გადამუშავებები მეტყველებენ იმაზე, რომ ბახი ამ ჟანრს დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა. შედეგად, საკუთარი და სხვა კომპოზიტორების ნაწარმოებების ტრანსკრიფციების რაოდენობით (მათი რიცხვი დაახლოებით ხუთასამდეა) პირველ ადგილს სწორედ ბახი იკავებს.

რაც შეეხება საკუთარი ნაწარმოებების ტრანსკრიფციებს კლავირისა თუ სხვა ინსტრუმენტებისათვის, მათი შექმნის მთავარი მიზანი არა საკუთარი ნაწარმოებების პოპულარიზაცია, არამედ სოლისტისა ან რომელიმე ანსამბლისათვის საკონცერტო პროგრამის სასწრაფო შექმნა იყო. ხშირად ბახს ახალი ნაწარმოების შექმნისათვის დრო არ ჰქონდა და ეს მისი ერთადერთი გამოსავალი იყო.

ვოკალისათვის, გუნდისათვის, ან ორკესტრისათვის შექმნილი ნაწარმოებების კლავიშიან საკრავზე გადატანის იდეას საფუძვლად უდევს მისწრაფება, მუსიკის შესრულება გამხდარიყო შედარებით მარტივი და ის ფართოდ გავრცელებულიყო. ეს მნიშვნელოვანი მიზეზი აერთიანებს ისეთ განსხვავებულ მოვლენებს ტრანსკრიფციების ისტორიაში, როგორიცაა XVI საუკუნის ტრანსკრიფციები ბარბითისთვის, ი. ს. ბახის ტრანსკრიფციები და, მაგალითისთვის, ლისტისა და გვიანდელი ოსტატების XIX-XX საუკუნეების ტრანსკრიფციები.

და მართლაც, მუსიკალური პიესა, რომელიც ორიგინალში მოითხოვს დიდ შემადგენლობას, უნივერსალური კლავიშიანი ინსტრუმენტისათვის შექმნილი ტრანსკრიფციების დახმარებით ხელმისაწვდომი ხდება ერთი შემსრულებლისთვის.

XIX საუკუნის შუაში ბახის საკლავირო ტრანსკრიფციები მოიაზრებოდა როგორც მისი „სავარჯიშოები“ ახალ იტალიურ საკონცერტო სტილში, რამდენადაც ითვლებოდა, რომ ერთადერთი ავტორი ყველა კონცერტისა არის ანტონიო ვივალდი.

თუმცა ამ ჰიპოტეზის უარყოფა მოხდა მას შემდეგ, რაც გაირკვა, რომ მასალად ბახს ემსახურებოდნენ აგრეთვე სხვა იტალიელი და გერმანელი ოსტატების ნაწარმოებები.

ვინ იყვნენ ის კომპოზიტორები, რომელთა თხზულებებმა იმდენად მიიპყრო ბახის ყურადღება, რომ მან გადაწყვიტა, შეექმნა მათი საკლავირო ტრანსკრიფციები? პირველ რიგში ეს არის ანტონიო ვივალდი (1680-1743) და კონცერტები. აქედან აღსანიშნავია Concerto grosso-ები თხზ. 3 №7, თხზ. 7 №2, თხზ. 4 №6, თხზ. 3 №12, თხზ. 3 № 3, თხზ. 4 №1.

ძალზე საინტერესოა სამი კონცერტი ჰერცოგ იოჰან ერნსტ ფონ საქსენ-ვეიმარისა, რომელიც გარდაიცვალა 19 წლის ასაკში (1715). საინტერესოა, რომ მის ბიძასთან ვაიმარში 1708-1717 წლებში მოღვაწეობდა ი. ს. ბახი. ეს კონცერტებია №№ 11, 13, 16. ისინი მოცემულია კრებულში, რომელიც 1718 წელს გეორგ ტელემანის მიერ გამოიცა. მისი დასახელება იყო „Concerts a un Violin concertant, deux

Violins, un Taille, et Clavecin ou Basse de Viole”. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ბენედეტო მარჩელოს (1686-1739) კონცერტი №3, ორიგინალში ჰობოისა და ორკესტრისათვის. აგრეთვე გეორგ ტელემანის (1681-1767) კონცერტი ორიგინალში ვიოლინოსა და ორკესტრისათვის.

იოჰან სებასტიან ბახს აგრეთვე აქვს უცნობი (მათი ვინაობა იმ დროშივე გაურკვეველი იყო) კომპოზიტორების კონცერტების ტრანსკრიფციები. ამ უამრავ საკლავირო ტრანსკრიფციასთან ერთად ბახს აქვს შექმნილი ანტონიო ვივალდის და იოჰან ერნსტის კონცერტების საორგანო ტრანსკრიფციებიც. როგორც ჩანს, ბახის ეპოქის საშემსრულებლო პრაქტიკაში ტრანსკრიფციების მეშვეობით საკლავირო და საორგანო რეპერტუარის გაფართოება ძალიან მიღებული იყო.

დიდ ინტერესს იწვევს იოჰან სებასტიან ბახის თანამედროვის, მეგობრისა და კოლეგის იოჰან გოტფრიდ ვალტერის (1684-1748) არაჩვეულებრივი საორგანო ტრანსკრიფციები ისეთი თანამედროვე კომპოზიტორების სავიოლინო კონცერტებისა, როგორებიც იყვნენ ტომაზო ალბინონი (1671-1750), ჯ. გორელი (გარდაიცვალა 1708 წელს) და სხვა.

იოჰან სებასტიან ბახი იმდენად გაიტაცა ახალმა საკონცერტო სტილმა, რომ მან შეძლო მასზე უარის თქმა მხოლოდ მას შემდეგ, როცა შექმნა თავისი საკუთარი საკლავირო იტალიური კონცერტი (1735). ის გვირგვინად ადგას მთელ ამ ნაყოფიერ შტოს არაჩვეულებრივი ჟანრისა. ბახის ტრანსკრიფციები დღემდე უდიდეს ინტერესს იწვევენ საშემსრულებლო პრაქტიკაში.

XX საუკუნის პიანისტური საკონცერტო პრაქტიკა ასევე ვერ გაექცა „მოდის“ კაპრიზების ზემოქმედებას. ჯერ კიდევ მრავალი წლის წინ პიანისტების დიდ ნაწილს თავის საკონცერტო რეპერტუარში ტრანსკრიფციები შეჰქონდათ. ცნობილი მუსიკისმცოდნე ა. ალშვანგი წერდა: „იოჰან სებასტიან ბახის საორგანო ნაწარმოებების ფერუჩო ბუზონის საკლავირო ტრანსკრიფციები მთელი მსოფლიოს პიანისტების უმრავლესობის მიერ სრულდება. დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ XX საუკუნეში ეს ტრანსკრიფციები ემსახურებიან იოჰან სებასტიან ბახის შემოქმედების პოპულარიზაციას; უფრო მეტადაც კი, ვიდრე უდიდესი კომპოზიტორის საკლავირო თხზულებები, რომელთა შევიწროვება ძალიან ხშირ შემთხვევაში ხდება ტრანსკრიფციების მიერ“ (Альшванг, 1938: 90). XX საუკუნის 40-იანი წლების ბოლოს სურათი რადიკალურად შეიცვალა. ტრანსკრიფციების შესრულება შემცირდა, ისინი ამოღებული იქნა საკონცერტო რეპერტუარიდან,

რათა წინა პლანზე წამოწეულიყო „სუფთა“, „ორიგინალური“ ნაწარმოებები იოჰან სებასტიან ბახისა.

საინტერესოა, რომ არაკეთილგანწყობილი ხედვა ბახის საორგანო ან საორგესტრო ნაწარმოებების საფორტეპიანო ტრანსკრიფციების შესრულების თაობაზე, საკმაოდ გავრცელებული იმ დროის პიანისტებს (განსაკუთრებით დასავლეთის წარმომადგენლებს³) შორის, უეჭველად დაექვემდებარებოდა გამანადგურებელ კრიტიკას თვით იოჰან სებასტიან ბახის მხრიდან. სინამდვილეში, მცველები ცნებისა „ორიგინალური ბახი“ (თავისებური პურიტანელები, რომლებიც კატეგორიულად უარყოფენ ბუზონის, ლისტის, რეგერის და სხვათა ტრანსკრიფციებს), ფრანგული გამოთქმის არ იყოს, გახლავან „მეფეზე დიდი როიალისტები“.

თავისი იტალიელი და გერმანელი წინამორბედების და თანამედროვეების საორგესტრო ქმნილებების კლავირისათვის გადატანისას, იოჰან სებასტიან ბახი ტრანსკრიფციებში გენიალური კლავესინისტის და ორგანისტის ოსტატობას დებდა. უდიდესია ამ ტრანსკრიფციების საკონცერტო მნიშვნელობა, ვინაიდან იოჰან სებასტიან ბახი გვევლინება XIX საუკუნის ისეთ ტრანსკრიფტორ-განმანათლებლების პირდაპირი წინამორბედის როლში, როგორებიც იყვნენ ფერენც ლისტი, ფერუჩო ბუზონი და სხვები. სწორედ მათ მსგავსად, ბახი მიისწრაფოდა შემსრულებელთა რეპერტუარის გაფართოვებისაკენ, მასში ერთმანეთისგან განსხვავებული კომპოზიტორების გასაოცარი ქმნილებების შეტანით. საკლავირო და სუფთა საორგანო ტრანსკრიფციების შექმნით გენიალური კომპოზიტორი და შემსრულებელი იოჰან სებასტიან ბახი თავისი ოსტატობით უდიდეს მაგალითს აძლევდა თანამედროვეებს და ახალგაზრდა მუსიკოსებს; კარნახობდა მათ, თუ როგორ უნდა შეექმნათ ტრანსკრიფციები და რამდენად დიდ და სარგებლის მომტან სკოლას აძლევს კომპოზიტორებს და შემსრულებლებს თვით ტრანსკრიფციების კონსტრუირების პროცესი.

გარდა იმისა, რომ ტრანსკრიფციებს ჰქონდა დიდი საკონცერტო მნიშვნელობა, აუცილებელია ავღნიშნოთ მათი პედაგოგიური როლი. ცნობილია, რომ იმ დროს (XVIII საუკუნე) სპეციალური საკლავირო ლიტერატურა პრაქტიკულად არ არსებობდა. ამ სახით ის საფორტეპიანო პედაგოგიკაში გამოჩნდა XIX საუკუნეში. შეიძლება ითქვას, რომ ტელემანის, რამოსა და კუპერენის, ჰენდელისა და ბახის

³ დასავლეთის იმ დროის პიანისტების საკონცერტო პროგრამაში თითქმის არ გვხვდება ბახი-ბუზონის აბახი-ლისტის ნაწარმოებები.

ნაწარმოებები გახლავთ არა მარტო გენიალური ნიმუშები საკონცერტო რეპერტუარისა, არამედ ისინი, როგორც პედაგოგიური მასალა, წარმოადგენენ უდიდეს განძს. ამ დიდმა დანატოვარმა გაზარდა კლავირისტების არაერთი თაობა. ამასთან ერთად უნდა აღვნიშნოთ, რომ XVII-XVIII საუკუნეებში გავრცელებული იყო საკლავირო პიესების კრებული “Clavierübung”. სიტყვა “Übung” ნიშნავს ვარჯიშს, ოღონდ აქ იგულისხმება არა იმდენად ტექნიკური სავარჯიშო, არამედ მაღალი მხატვრული ფასეულობების ნიმუში.

XVII საუკუნის ბოლოს ჩნდება პიესების სხვადასხვა კრებული - მაგალითად, იოჰან კულაუს საკლავირო კრებული. კულაუ მუშაობდა კანტორად ლაიფციგში, წმ. თომას ეკლესიაში. აგრეთვე ყურადღებას იმსახურებს იოჰან სებასტიან ბახის საუკეთესო მოსწავლის, კრებხის ორნაწილიანი კრებული. ნაწარმოებები, რომლებისგანაც შედგება თავად იოჰან სებასტიან ბახის ოთხნაწილიანი “Clavierübung”, გახლავთ ბახის ყველა სერიოზული შემსრულებლის რეპერტუარის განუყოფელი ნაწილი. პიანისტებისთვის ეს არის იტალიური კონცერტი, ფრანგული უვერტიურა, გოლდბერგ-ვარიაციები და სხვა; ორგანისტებისთვის - დიდი პრელუდია და ფუგა მი ბემოლ მაჟორი და ქორალური დამუშავებები.

იოჰან სებასტიან ბახი დიდი გატაცებით და მონდომებით ქმნიდა მრავალფეროვან და მრავალრიცხოვან ტრანსკრიფციებს. ახალგაზრდა შემსრულებლები მუშაობდნენ ნაწარმოებებზე, რომლებშიც იყო მოცემული მაღალი დონის არტიკულაციური, აგოგიკური, რეგისტრული და სხვა დავალებები და ასე ხვეწდნენ ოსტატობას. იშვიათ შემთხვევაში ბახი წერდა ტექნიკურ სავარჯიშოებს ამა თუ იმ ტექნიკური უნარჩვევის გამომუშავებისთვის. ასეთ პიესებს ის უწოდებდა ლათინურ სიტყვას *xercitium*. მაგალითად, ეს იყო საორგანო ეტიუდი პედალისთვის, ან მისი სავარჯიშო *Aplicatio* დო მაჟორი - სავარჯიშო სხვადასხვა სახის სირთულის აპლიკატურისთვის.

როგორც აღვნიშნე, ბახი თავისი საკლავირო ტრანსკრიფციებისათვის ირჩევდა იტალიელი და გერმანელი კომპოზიტორების კონცერტებს. იმ დროისთვის ინსტრუმენტალური მუსიკის ძირითად ფორმას წარმოადგენდა *Concerto grosso*. ამ ჟანრის ნაწარმოებებისთვის დამახასიათებელი იყო საორგესტრო Tutti-ს პერიოდიული მონაცვლეობა სოლო ხასიათის ეპიზოდებთან, სადაც უდერდა სხვადასხვა სოლო ინსტრუმენტები. *Concerto grosso*-ში, რომელიც იყო კლავირისთვის, ეფექტი, სადაც Tutti იცვლება სოლოთი, მიღწეული იყო სხვადასხვა მანუალის მონაცვლეობით (საუბარია ჩემბალოსა და ორგანზე). ამ

შემთხვევაში ბახი ტრანსკრიფციების სანოტო ტექსტში მიმართავდა მითითებებს: Piano და Forte. Forte-ს ეპიზოდში ბახი მიუთითებდა პირველ, მთავარ მანუალზე შესრულებას (კლავესინი ან ორგანი), უკვე Piano კი სრულდებოდა ზედა მანუალებზე. ორგანზე Forte სრულდებოდა Hauptwerk-ზე, Piano კი - Oberwerk, Brustwerk ან Ruckpositiv-ზე. ამიტომ, Piano და Forte არ უნდა მივიღოთ როგორც პრიმიტიულად ჩუმი ან ხმამაღალი დაკვრა. ამ შემთხვევაში რეგისტრები, რომლებიც შეესაბამებიან სხვადასხვა მანუალებს ჩემბალოსა და ორგანზე, ერთობლიობაში წარმოადგენენ განსაკუთრებულ ანსამბლს. კლავირისტს აქ შეუძლია ისინი შეასრულოს რიგრიგობით, სხვადასხვა შეფარდებაში, ან ყველა ერთად. აღსანიშნავია, რომ ხანდახან, თუ „მცირე“ ხმოვანების მანუალზე ჩართულია ყველა რეგისტრი, უღერადობა შეიძლება იყოს უფრო ძლიერი, ვიდრე „დიდი“, ძირითადი მანუალის უღერადობა, თუნდაც თუ მასზე ჩართულია ერთი ან ორი რეგისტრი. აქედან გამომდინარე, ეს Piano და Forte ჩვენ მივიღეთ ამა თუ იმ მანუალზე რეგისტრების რაოდენობით. ამიტომ პიანისტი, რომელიც ასრულებს ბახის ტრანსკრიფციებს, სადაც არის მითითებული ესა თუ ის დინამიური ნიშანი, მოქმედებს თავისი წარმოსახვის და გემოვნების შესაბამისად და იყენებს ამა თუ იმ რეგისტრობას, რომელიც, მისი აზრით, მოცემული ეპიზოდისთვის არის მართებული.

იმ დროინდელ საკომპოზიტორო პრაქტიკაში სიტყვა „კლავირი“ გამოიყენებოდა ორი მნიშვნელობით: როგორც ყველა კლავიშიანი ინსტრუმენტი, ორგანის ჩათვლით (XVI-XVIII სს.) და როგორც ცალკე კლავიშიანი-სიმებიანი საკრავები. მაგალითად: ბახის ხსენებულ კრებულში „Clavierübung“, რომელიც დაწერილია ოთხ ნაწილად, მესამე ნაწილი ძირითადად შედგება საორგანო პიესებისგან. საერთოდ, XVI საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული, ძალიან იყო გავრცელებული რემარკა „ორგანისა და ჩემბალოსთვის“. ას იყენებდნენ ისეთი კომპოზიტორები, როგორებიც არიან ანდრეა გაბრიელი (1510-1586), ჯიროლამო ფრესკობალდი (1583-1643) და გეორგ ფრიდრიჰ ჰენდელი (1685-1759).

ბახი ამ რემარკას არ იყენებდა, მაგრამ ეს იგულისხმებოდა. საკმაოდ ხშირად იმ დროინდელი კომპოზიტორები შესაძლებლობას აძლევდნენ შემსრულებელს, საკუთარი გემოვნებით, სურვილით აერჩია ინსტრუმენტი ამა თუ იმ საკლავირო ნაწარმოების შესრულებისთვის, იქნებოდა ეს კლავესინი, კლავიკორდი, ჩემბალო, სპინეტი, ორგანი და მოგვიანებით ფორტეპიანო. ბახის „კარგად ტემპერირებული კლავირის“ პირველი ტომის ერთ-ერთ ადრეულ

გამოცემაში წერია: „24 პრელუდია და 24 ფუგა კლავესინის, ორგანისა და ფორტეპიანოსათვის“. აქედან გამომდინარე ჩანს, რომ უკვე იმ დროისთვის ფორტეპიანო საკლავირო ინსტრუმენტების ოჯახის სრულუფლებიანი წევრი გახდა. შეგვიძლია აღვნიშნოთ ის, რომ საკლავირო ნაწარმოების Ad libitum და ორგანზე შესრულება იყო ჩვეულებრივი ამბავი იმ დროისთვის. ნათლად ჩანს ყველა კლავიშიანი საკრავის მჭიდრო კავშირი ერთმანეთთან.

იოჰან სებასტიან ბახის ნებისმიერი ნაწარმოების შესრულება თანამედროვე ფორტეპიანოზე უკვე წარმოადგენს ტრანსკრიფციას, ვინაიდან ეს საკრავი, განსაკუთრებით ტემბრალური და დინამიკური თვალსაზრისით, ძირფესვიანად განსხვავდება კლავესინის და, მითუმეტეს, ორგანის უღერადობისგან. თავად ბახი თავის დროინდელ თანამედროვე ფორტეპიანოებში მომავალს ვერ ხედავდა, თუმცა ჩვენ არ ვიცით, თუ რა მითითებებს გააკეთებდა იგი თავის ნაწარმოებებში, მის განკარგულებაში თანამედროვე „Steinway“ რომ ყოფილიყო.

აღსანიშნავია, რომ ხანდახან ბახი თავად შეგნებულად მიუთითებდა რომელ საკლავირო ინსტრუმენტზე უნდა შესრულებულიყო მისი ესა თუ ის ნაწარმოები. მან გააერთიანა ერთ ციკლში 16 საკლავირო კონცერტი, ხოლო სხვა ციკლში - 4 საორგანო კონცერტი. თავის საორგანო ტრანსკრიფციებში ბახი იყენებდა სამ სანოტო მატარებელს, რომლებშიც ქვედა იყო განკუთვნილი პედლისათვის. თავის ერთ ერთ ტრანსკრიფციაში იოჰან ერნსტ ფონ საქსონ ვაიმარის კონცერტისა სოლ მაჟორი, ბახმა შემოგვთავაზა ორი ვარიანტი - საორგანო და საკლავირო. ტრანსკრიფციების უღერადობაში ნათლად ჩანს სხვაობა კლავესინისა და ორგანს შორის.

საკმაოდ ხშირად ბახის და მისი დროინდელი კომპოზიტორების მუსიკას ასრულებდნენ ორი სახით. პირველ შემთხვევაში მიმართავდნენ პომპეზურად მასიურ მძიმე ჟრერადობას; ასეთ დროს მუსიკოსები ცდილობდნენ მიეხატა ორგანისთვის, რაც სრულიად არ შეესაბამებოდა ბახის მუსიკას. მაგალითად დავასახელებ „ფრანგულ სიუიტებს“, რომელთა მსუბუქი, გამჭვირვალე ცეკვების გასაოცარი კლავიკორდული ფაქტურა გაქრა ეგონ პეტრის რედაქციის მრავალრიცხოვანი გაორმაგებების და აკორდების სიმძიმის ქვეშ. აგრეთვე არსებობს შესრულების მეორე, აბსოლუტურად განსხვავებული მიმართულება, რომლის ფარგლებშიც გავრცელებული იყო თავშეკავებული, „აკადემიურად“ გულგრილი შესრულების მანერა (ეს ეხება არა მარტო ბახის, არამედ XVII–XVIII საუკუნეების სხვა კომპოზიტორების ნაწარმოებებს). არადა სასურველია

გათვალისწინებული იქოს შემდეგი საკითხი. XVII-XVIII საუკუნეების კომპოზიტორების მითითებები, რომლებიც ეხებოდა დინამიკურ და აგოგიკურ აღნიშვნებს, განსხვავდებოდა XIX-XX საუკუნეების კომპოზიტორების იგივე აღნიშვნებებისგან. ბაროკოს ეპოქის მუსიკაში ისინი აღნიშნავდნენ არა ჩქარ ან ნელ ტემპს (Allegro, Andante), არამედ უფრო ხასიათს: Allegro – აღნიშნავს “სიხარულით“, “მხიარულად” და არა სწრაფად დაკვრას, Adagio – “წყნარად“ და არა “ნელა“ შესრულებას. საჭიროა ასეთივე მიდგომა გამოვიმუშავოთ ბახის ტრანსკრიფციებში მოცემული სიტყვიერი მითითებების მიმართ.

ხშირად ბახი ამოწერილი ნოტების სახით წარმოგვიდგენს, თუ როგორ უნდა შესრულდეს მის მიერ დაწერილი ესა თუ ის მელიზმი. ზემოთ აღნიშნულიდან გამომდინარე, დიდი მნიშვნელობა აქვს ნაწარმოების აღქმას, ინტერპრეტაციას თავად მუსიკოს- შემსრულებლის მიერ.

კიდევ ერთ უთვალსაჩინოეს მოვლენად, რომელიც მჭიდრო კავშირშია ტრანსკრიფციის ჟანრთან, გვევლინება ფერენც ლისტი. ძალზე ნაყოფიერია ლისტის შემოქმედება ტრანსკრიფციების სფეროში. ბახის მსგავსად, მან შექმნა ხუთასამდე ორიგინალებთან შეფარდებაში სრულიად ახლებური ტრანსკრიფციები, გადამუშავებები, გადატანები, ფანტაზიები, პარაფრაზები და ა.შ. ლისტი წერდა: «ტრანსკრიფცია თითქოს და ჩემს მიერაა შექმნილი» (Ройзман, 1973:157). თუმცა მან ეს ჟანრი უდაოდ უმაღლეს საფეხურზე აიყვანა და სრულყოფილებად აქცია.

XX საუკუნე, ტრანსკრიფციებისა და გადამუშავებების ბევრი მოწინააღმდეგის მიუხედავად, გვივლენს ასეთ უდიდეს ოსტატებს ამ ჟანრისა, როგორებიც არიან ფ. ბუზონი, ს. რახმანინოვი, ლ. გოდოვსკი, გ. კოგანი და სხვ. მათ შექმნეს გენიალური საფორტეპიანო ტრანსკრიფციები. ასევე აღსანიშნავია ლ. აუერი, ფ. კრეისლერი, ჟ. სიგეტი, ე.ა. ციმბალისტი, ი. ჰეიფეცი, რომლებიც სავიოლინო ტრანსკრიფციების ოსტატები იყვნენ.

XX-XXI საუკუნეებში, ამ თვალსაჩინო ფიგურების დამსახურებით, ტრანსკრიფცია შენარჩუნდა და განვითარდა როგორც გამორჩეული ჟანრი. მიუხედავად დიდი ინტერესისა ტრანსკრიფციისადმი, როგორც XIX-XX, ისე XXI საუკუნეში, ამ ჟანრის მიმდევრებს უხდებოდათ და ეხლაც უხდებათ საკუთარი შეხედულებების დაცვა და იმის დამტკიცება, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია ტრანსკრიფციის მუსიკალურ-კულტურული ღირებულება და მნიშვნელობა.

ამგვარად, ინსტრუმენტული ხელოვნების ფორმირება წარმოადგენს ურთულეს პროცესს, რომელიც მოიცავს მთელ რიგ ფაქტორებს. პირველ რიგში, ინსტრუმენტული სფერო მსოფლიო მუსიკალური კულტურის უმნიშვნელოვანეს ნაწილად გვევლინება. ყოველ მხატვრულ ეპოქას აქვს თავისი ინსტრუმენტალიზმის ტიპი, რომელშიც აისახება მისი პირვანდელი ნიშან-თვისებები. უნდა აღინიშნოს, რომ ინსტრუმენტული კულტურა იქცევა სულ უფრო აქტიურ კომპონენტად, რომელიც მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს მხატვრული ეპოქის იერსახეზე. ინსტრუმენტალიზმის განვითარების ჯერ კიდევ ადრეულ სტადიებში საკმაოდ რელიეფურად აღინიშნებოდა სამი ძირითადი ტენდენცია, რომლების განსაზღვრა შემდეგი სახით შეიძლება: 1. ინსტრუმენტული ნეიტრალურობის ტენდენცია; 2. ცენტრიდანული ტენდენცია, გამომდინარე ინსტრუმენტის იმანენტური შესაძლებლობებიდან; 3. ცენტრისკენული ტენდენცია, დაკავშირებული მოცემულ ინსტრუმენტთან მიმართებაში სხვა სახის ინსტრუმენტული და არაინსტრუმენტული სფეროების აქტიურ ზეგავლენასთან.

ინსტრუმენტული ნეიტრალურობის ტენდენცია სახეზეა მაშინ, როდესაც უღერადობის რეალური, სენსიტიური მხარე დაკავშირებულია კონკრეტული ინსტრუმენტის ხმოვან პოტენციალთან, მისი კონსტრუქციული თავისებურებები ნაკლებად მნიშვნელოვანია, ვიდრე თვით ნაწარმოების ფორმალური სტრუქტურა. ინსტრუმენტის ან ინსტრუმენტული შემადგენლობის ცვლის შედეგად ამგვარ თხზულებებს კარდინალურად არ ეცვლებათ თავიანთი ესტეტიკური თვისებები. ზოგჯერ თხზულების სხვადასხვაგვარი ინსტრუმენტალური რეალიზების შესაძლებლობა გათვალისწინებულია თვით კომპოზიტორის მიერ. ერთ-ერთ თავის გამოსვლაში ი. სტრავინსკი ამბობდა: „მუსიკალური იდეები შეიძლება იბადებოდნენ, ასე ვთქვათ, აბსტრაქტულად, და კომპოზიტორი უფლებამოსილია არ განიხილავდეს მათ საბოლოო გარდაქმნას მყისიერ ინსტრუმენტულ გამოვლენაში; ანუ, მას შეუძლია შეთხზვის პროცესის დასაწყისშივე არ იფიქროს კონკრეტულ ინსტრუმენტზე ან ინსტრუმენტულ ანსამბლზე. მაგრამ ნაწარმოებში, რომლებიც ჩაფიქრებულია კონკრეტული ინსტრუმენტისათვის, ან წინასწარ არჩეული ინსტრუმენტული ანსამბლისათვის, ეს იდეები საკმაოდ ხშირად ნაკარნახევია თვით ინსტრუმენტის ბუნებით და ყოველთვის განპირობებულია იმ შესაძლებლობებით, რომლებსაც იგი ფლობს. ამ შემთხვევაში კომპოზიტორის აზრი მუშაობს, თუ შეიძლება ასე გამოითქვას, ინსტრუმენტის თანდასწრებით“ (Стравинский, 1988:15).

ცენტრიდანული ტენდენცია განისაზღვრება ინსტრუმენტის იმანენტური თვისებების და საკომპოზიციო სტრუქტურის განუყოფლობით. ამ ტენდენციის კალაპოტში მყოფი ნაწარმოები თავიდანვე იქმნება სიმბიოზში გარკვეულ ინსტრუმენტთან და ვერ იქნება შესრულებული სხვა ინსტრუმენტზე ტრანსფორმაციის გარეშე. ამ მიმართულებას მიეკუთვნება: XVI-XVII საუკუნეების იტალიური და ფრანგული საბარბითო მუსიკა, XVII-XVIII საუკუნეების იტალიური სავიოლინო სკოლის კომპოზიტორების ნაწარმოებები, ფრანგი კლავესინისტების შემოქმედება და ნაწილობრივ ინგლისელი ვირჯინელისტების, სკარლატის საკლავირო სონატები. ისტორიულ პერსპექტივაში აღნიშნული ხაზი განუწყვეტელ კავშირშია ინსტრუმენტის ბუნების შედარებით ფართე გამოვლენასთან, რაც აღინიშნება პაგანინის, შოპენის, დებიუსის და სკრიაბინის მთელ შემოქმედებაში. ცენტრიდანული ტენდენცია უპირისპირდება ინსტრუმენტული ნეიტრალურობის ტენდენციას, მაგრამ მჭიდრო კავშირშია ცენტრისკენულ ტენდენციასთან. ცენტრიდანული ტენდენციისათვის დამახასიათებელია კონკრეტული ინსტრუმენტის შესაძლებლობების ფარგლებს გარეთ გასვლა. იგი ნიმუშად იღებს სხვა ინსტრუმენტების ბგერითგამომსახველობის ხერხებს და ტემბრებს, ან სულაც არაინსტრუმენტული სფეროს მოვლენებს. ინსტრუმენტული ხელოვნების პირველივე ნაბიჯებიდან ადამიანის ხმის ჟღერადობა ინსტრუმენტული კანტილენის იდეალად გვევლინება. საკლავირო სიუიტაში „შერკინება“ უ. ბერდი საყვირის, გუდასტვირის, ფლეიტის და დოლის ტემბრების იმიტირებას ახდენს; ი. კუნაუ სონატაში „დავითი და საული“ დავითის კანცონაში გადმოგვცემს არფის ჟღერადობას; ი.ს. ბახი კაპრიჩიოს „საყვარელი ძმის გამგზავრებაზე“ ამთავრებს ფუგით, რომელიც დაფუძნებულია „საფოსტო ქარახის“ იმიტირებაზე; დ. სკარლატის მთელ რიგ სონატებში, რომლებსაც რ. კირკპატრიკი უწოდებს „სონატებს ფლამენკოს სტილში“, გაისმის კასტანეტების და გიტარის მსგავსი ხმოვანება (სონატა რე მაჟორი, K. 492); რომანტიზმის საფორტეპიანო შემოქმედებაში აღნიშნულ ხაზს მიყვავართ ფ. ლისტის „საფორტეპიანო პარტიტურებთან“, რომლებიც წარმოგვიდგენს ფორტეპიანოს საორკესტრო ტრაქტირებას; სენ-სანსის „სიკვდილის ცეკვა“ - ედვინ ლემარის საორგანო ტრანსკრიფციაში ტრანსკრიფტორი ასახავს საორკესტრო სოლირებულ საკრავებს, ხოლო მეორე ნახევარში წარმოდგენილია ლიტავრების იმიტაცია; მუსორგსკის „სურათები გამოფენიდან“ ჩემს საორგანო ტრანსკრიფციის ფინალურ ნაწილში წარმოდგენილია საეკლესიო ზარების იმიტირება; მუსორგსკის „ლამე მთაზე“ აგრეთვე ჩემს საორგანო ტრანსკრიფციაში

ფინალში წარმოდგენილია ამჟამად დახშული ზარების იმიტირება; გრიგის „პერ-გიუნტის“ პირველი სიუიტის ჩემს საორგანო ტრანსკრიფციაში მე-3 და მე-4 ნაწილებში წარმოდგენილია საორგესტრო სამკუთხედის და ლიტავრების იმიტირება. (რათქმაუნდა თუ ორგანს აქვს მოცემული რეგისტრები).

აღნიშნული ტენდენციები მჭიდრო კავშირშია სატრანსკრიფტორო სფეროსთან. წარმოდგენილი კონცეფცია მოცემულ კვლევაში ემპირიული მასალის სისტემატიზაციის საკვანძო მაორგანიზებელ პრინციპად გვევლინება.

მუსიკაში ტრანსფორმაციის მეთოდის კონცენტრირებულ გამოვლინებად გვევლინება ტრანსკრიფცია. ეს მასშტაბური პრობლემაა, რადგანაც ტრანსკრიფციების სამყარო ძალზე მრავალფეროვანია, გააჩნია მდიდარი ისტორია და მისი გამხილვა დიდ სირთულეს წარმოადგენს. ტრანსფორმაციის მეთოდის გავრცელების დიაპაზონი აგრეთვე არ განისაზღვრება, როგორც ჩვენ წარმოგვიდგენია, მხოლოდ ტრანსკრიფციებით, არამედ მოიცავს მუსიკალური შემოქმედების მსგავს სფეროებს, რაც აისახება, მაგალითად, საშემსრულებლო რედაქციებში, კადენციებში, ფანტაზიებში და ა.შ. ყოველივე ეს მიგვითითებს როგორც საორგანო ტრანსკრიფციის ფენომენის, ასევე მასთან დაკავშირებული ტრანსფორმაციის მეთოდის კომპლექსური შესწავლის აუცილებლობაზე. აქედან გამომდინარე, ტრანსკრიფციის ფენომენის შესწავლა პრიორიტეტულად, საკუთარი საორგანო ტრანსკრიფციის მაგალითზე, საშუალებას მოგვცემს, გამოვაავლინოთ ტრანსფორმაციის მეთოდის ძირითადი თავისებურებები ტრანსკრიფციის სფეროსთან მიმართებაში თვითრეფლექსიის მეშვეობით.

II ქვეთავი. ორგანი როგორც ტრანსკრიფტორის ინსტრუმენტი

ორგანს, როგორც წარმოუდგენლად დიდი შესაძლებლობების და გიგანტური მასშტაბების მქონე უძველეს საკრავს, განსაკუთრებული ადგილი უკავია მუსიკალური ხელოვნების ისტორიაში. ამ საკრავმა მრავალი საუკუნის მანძილზე საგრძნობი ევოლუცია განიცადა და არნახულ ტექნიკურ განვითარებას მიაღწია. ცნობილ გერმანელ მუსიკისმცოდნეს და პედაგოგს ჰიუგო რიმანს (1849-1919) მიაჩნდა, რომ ორგანის წინაპარი ძველი ბაბილონური გუდასტვირია (ძვ. წ. XIX ს.), რომელშიც რეზერვუარი იბერებოდა მილის მეშვეობით, ხოლო საპირისპირო მხრიდან მას ჰქონდა ენაკებიანი საყვირებიანი კორპუსი (Риман, 2019:2).

ისტორიულად ითვლება, რომ ორგანი, წყლის ორგანის ჰიდრავლოსის სახით შეიქმნა ბერძენი გამომგონებლის კტესიბიუსის მიერ (ძვ. წ. 285-222 წწ.). VIII

საუკუნეში ბიზანტია ცნობილი იყო თავისი ორგანებით, 757 წელს ბიზანტიის იმპერატორმა კონსტანტინე V-მ ფრანკების მეფეს პიპინ მოკლეს აჩუქა ორგანი. იმ დროისათვის ორგანი ითვლებოდა ცერემონიალებისთვის განკუთვნილ ინსტრუმენტად (იხ. Будкеев, 2011).

ორგანების სამშენებლო ხელოვნება განვითარდა იტალიაში, საიდანაც IX საუკუნეში იგი გავრცელდა საფრანგეთში. მოგვიანებით ეს ხელოვნება დამკვიდრდა გერმანიაში, ხოლო მთელი დასავლეთ-ევროპის მასშტაბით ორგანი გავრცელდა XIV საუკუნეში. შუა საუკუნეების ორგანები, გვიანდელბოთან შედარებით ნაკლებად დახვეწილი იყო. მაგალითად, კლავიატურა შედგებოდა 5-დან 7 სმ-მდე სიგანის კლავიშებისაგან, კლავიშებს შორის მანძილი 1,5 სმ-ს აღწევდა. XV საუკუნეში კლავიშების ზომა შემცირდა, ხოლო მიღების რაოდენობა გაიზარდა.

გვიანდელი რენესანსის და ბაროკოს პერიოდში, დასავლეთ ევროპაში საორგანო მშენებლობამ არნახული მასშტაბები მიიღო. იტალიაში, XVI-XVII საუკუნეებში, ყველაზე ცნობილი იყო ორგანების შემქმნელთა დინასტია „Graziadio Anteniat“, რომელიც XVII საუკუნის ბოლო მეოთხედში და XVIII საუკუნის დასაწყისში. დაახლოებით 150 ორგანი შექმნა და რეკონსტრუქცია მოახდინა ლეგენდარულმა ორგანების ოსტატმა შნიტჯერმა (1648-1719), რომელიც ძირითადად მუშაობდა ჩრდილოეთ გერმანიასა და ნიდერლანდებში. განსაკუთრებული წვლილი შეიტანა გერმანიის საორგანო აღმშენებლობაში ზილბერმანის დინასტიამ; მათი ძირითადი სახელოსნოები იყო საქსონიასა და ელზასში. ზილბერმანების საქმიანობამ პიკს მიაღწია XVIII საუკუნეში.

ამავე პერიოდის კომპოზიტორები, რომლებიც წარმატებით წერდნენ ორგანისთვის, ხშირად ხდებოდნენ ექსპერტები ინსტრუმენტის შეფასებისას (ა. ბანკიერი, ჯ. ფრესკობალდი, ი.ს. ბახი). აგრეთვე იგივე ფუნქცია შეასრულეს მუსიკის თეორეტიკოსებმა (ნ. ვიცენტინო, მ. პრეტორიუსი, ი. გ. ნიდჰარდტი), ხოლო ზოგიერთი მათგანი, მაგალითად, ა. ვერკმეისტერი, ოფიციალური ექსპერტის ფუნქციასაც კი ასრულებდა ახალი ან აღდგენილი ინსტრუმენტის "მიღებისას".

XIX საუკუნეში ორგანების უდიდესმა ფრანგმა ოსტატმა არისტიდ კავაიე კოლმა (Aristide Cavaye-Col) შექმნა ისეთი მასშტაბის ორგანები, რომელთაც სიმფონიურ ორგანებს უწოდებენ მათი სიმფონიური ორკესტრის ხმოვანების მსგავსი ჟღერადობის გამო (Моисеева, 2014:330).

საორგანო პულტი - (გერმანულად - Spieltisch) ეს არის საორგანო კათედრა, სადაც განლაგებულია მანუალები, პედლის კლავიატურა (რომელიც ორნახევარ ოქტავას მოიცავს), შველერები (რომლებიც არეგულირებენ ჟღერადობის სიმძლავრეს ორგანოში მიღების წინ განლაგებული დარაბების გახსნით და დაკეცივით), ტემბრალური რეგისტრების გადასართავები - „კოპულები“ (რომლებიც უზრუნველყოფენ მანუალების ერთმანეთთან შეერთებას და აგრეთვე მანუალების პედლებთან შეერთებას, რაც უზრუნველყოფს ერთ მანუალზე დაკვრისას სხვა მანუალის რეგისტრების ხმოვანების მიღებას); ეს “შემაერთებლები” (გადასართავები) განთავსებულია როგორც ხელისთვის, ასევე ფეხისთვის. ორგანზე ტემბრალური რეგისტრები იყოფა ორ კატეგორიად – ლაბიალურ და ენაკიან რეგისტრებად. ლაბიალურ რეგისტრებში შედიან ფლეიტური ჯგუფის რეგისტრები, “Prinzipal”, “Mixtur“, - (გახსნილი ხმოვანების რეგისტრი) და სხვ. ენაკიან რეგისტრებს მიეკუთვნება ის რეგისტრები, რომელთა მიღებშიც არის ენაკი და ჰაერის ნაკადის მიწოდებისას სპეციფიკურ ჟღერადობას იძლევა. ასეთი რეგისტრებია, მაგალითად, “Oboe”, “Klarinette”, “Trompete” და სხვა. რეგისტრები აღინიშნებიან ფუტებით, რითაც იზომება საორგანო მიღები. ყველაზე დიდი ზომის და დაბალი ხმოვანებისაა 16 ფუტიანი, 32 ფუტიანი, ძალიან იშვიათად ჩადის 64 ფუტამდე, საშუალოა 8 და 4 ფუტიანები, 4 ფუტიანი “Oktave” არის ეტალონი, რომელზეც ხდება აწყობა, ხოლო წერილი და მაღალი ხმოვანების 2 და 1-ფუტიანია.

ორგანებში ყველაზე გავრცელებულია მექანიკური, პნევმატური, მექანიკურ-პნევმატური და ელექტრო სისტემები. მექანიკური ტიპის სისტემა ძირითადად ბაროკოს ეპოქის კონცეფციის ორგანებს ახასიათებთ. იგი დღესაც ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული სისტემაა, სადაც მანუალის ან პედლის კლავიში საჰაერო მილის სარქველთან პირდაპირ კავშირშია ხის მსუბუქი შემაერთებლის, ე.წ. აბსტრაქტის მეშვეობით. ეს სისტემა არ აძლევს ბგერას დაგვიანების საშუალებას და იძლევა ორგანისტისთვის არტიკულაციის, შესაბამისად ინსტრუმენტის კონტროლის საუკეთესო შესაძლებლობას, რისი მეშვეობითაც მიღებში საჰაერო სარქველის მოძრაობა მაქსიმალურად ზუსტია და მიიღწევა ინსტრუმენტზე შესრულების მაღალი ტექნიკა; განსაკუთრებით კომფორტულია სწრაფი ტემპის დროს. აღსანიშნავია ის, რომ მექანიკურ სისტემას აქვს ერთი სირთულე, რაც დაკავშირებულია მანუალებზე და პედალზე ორგანისტის დაჭერის

ძალაზე და რაც რეგისტრების მატებასთან ერთად ფიზიკურად შეხებას ძალიან ამძიმებს (იხ. Фисейский, 2009).

პნევმატური ტიპის სისტემა უფრო გავრცელებულია რომანტიკული სტილის ორგანებზე, რომლებზეც მანუალის ან პედლის კლავიშის დაჭერისას საჰაერო მილის სარქველი იხსნება ჰაერის სპეციალური გამტარი სისტემის მეშვეობით, რაც დაჭერას ბევრად ამსუბუქებს; მაგრამ ყოველივე ამას ბგერის საგრძნობი დაგვიანება ახასიათებს.

რაც უფრო დიდია მიღები, მით უფრო იგვიანებს ბგერა (განსაკუთრებით ეს ეხება პედალს), მაგრამ სამაგიეროდ ეს სისტემა გიგანტური ზომის ორგანების შექმნის საშუალებას იძლევა.

ელექტრონული ტიპის სისტემა ახასიათებს ძალიან დიდი ზომის ორგანებს. ეს ერთადერთი სისტემაა, რომელიც არანაირ შეზღუდვას არ იძლევა რეგისტრების რაოდენობაში. ამ ორგანებზე მანუალის ან პედლის კლავიშის დაჭერისას საჰაერო მილის სარქველი იხსნება ელექტრო-იმპულსის მეშვეობით, რაც იძლევა ორგანის პულტის ნებისმიერ დისტანციაზე დაყენების საშუალებას.

XIX-XX საუკუნეები გამოირჩევა ორგანის განვითარების ისტორიაში. განსაკუთრებულად სწრაფი ტემპებით მოხდა ორგანის განვითარება XX საუკუნეში. სწორედ ამ პერიოდში განიცადა ორგანმა ყველაზე დიდი ცვლილებები თავისი ისტორიის მანძილზე. მაგალითად, XX საუკუნის პირველ ნახევარში გრძელდება XIX საუკუნის ტრადიციები, იმის პარალელურად, რომ ვითარდება თანამედროვე დიდი სიმფონიური ჟღერადობის ორგანი. XX საუკუნის შუა პერიოდში რამდენიმე ქვეყანაში შენდება Orgelbewegung - ორგანი მექანიკური მოქმედებით, ამაღდროულად ელექტრო პნევმატიკური სისტემით, რომელიც შექმნილია ეკლექტურ სტილში. ეს სტილი გაბატონებული იყო საუკუნის ბოლომდე, ხოლო საუკუნის ბოლოს იქმნება მოდერნიზებული ნეოსიმფონიური ორგანი.

XIX-XX საუკუნეებში დომინირებდა სამი სკოლა - ანგლო-ამერიკული, ფრანგული და გერმანული, ხოლო სხვა ქვეყნებში საორგანო კულტურის განვითარება მათთან ურთიერთკავშირით იყო განპირობებული. საორგანო სტილის მხრივ გაბატონებული იყო რომანტიკული, სიმფონიური ან ორკესტრული ორგანები,

სიმფონიურს ორგანს ჩრდილოეთ ამერიკაში და ბრიტანეთში უწოდებდნენ. ბრიტანეთსა და ამერიკაში ორგანთა მშენებლობაში მცირედი განსხვავების მიუხედავად, მსგავსება საკმაოდ დიდი იყო. მთავარი მანუალი წარმოდგენილია ორი ან მეტი გახსნილი რეგისტრით, "Mixtur"-ით და ენაკიანებით, რაც როგორც

ბრიტანულ, ისე ამერიკულ ორგანებში იშვიათობას არ წარმოადგენს. მაგალითისთვის, ინგლისური წარმოების Hill & Son ორგანი, რომელიც აგებულია 1910 წელს, შეიცავს 31 რეგისტრს, მას აქვს 3 მანუალი - Great, Swell, Choir და პედლები, რომლებსაც აქვს პნევმატური მოქმედების სისტემა. მისი კორპუსი საკმაოდ განიერია, მისთვის გამოყენებულია მაჰაგონის ხე. ინსტრუმენტი აგებულია ნეორომანტიკულ სტილში. Swell division - შველერის მანუალი შეიცავს -ფუტიან სიმებიან და ფლეიტურ რეგისტრებს, ძირითად ენაკიანებს და პრინციპალებს. Choir - თარგმანში საგუნდო, უფრო პოზიტივის მსგავსი კამერული მასშტაბის მანუალია, სადაც რბილი 8 ფუტიანი ფლეიტური და სიმებიანი (მაგალითად ვიოლა და გამბა) რეგისტრებია. პედლებში კი დომინირებენ 16 ფუტიანი რეგისტრები.

ორგანებში მექანიკური სისტემა უფრო გავრცელებული იყო მცირე ზომის ინსტრუმენტებზე, ხოლო პნევმატური სისტემა უფრო დიდი ზომის ორგანებზე. გვხვდება აგრეთვე ერთდროულად ორი სისტემის სინთეზი. მაგალითად, 1906 წელს აგებული, ასევე ინგლისური წარმოების Peter Conacher & Co. ორგანი. მის პედალს პნევმატური სისტემა აქვს, ხოლო მანუალებში კი - მექანიკური (იხ. Twentieth-Century Organ Music, 2012:12).

რეგისტრების სქემა შემდეგნაირად გამოიყურება:

Great – 8.8.8.4.4.2

Swell – 16.8.8.8.8.4.III.8.8

Choir – 8.8.4.2.8

Pedal – 16.16.8

საფრანგეთში XX საუკუნის პირველ ნახევარში გრძელდება XIX საუკუნის უდიდესი ოსტატის კავაიე-კოლის (1811–99) ტრადიციები. სწორედ მის მიერ აგებული რომანტიკული სტილის ორგანებისთვის წერდნენ ფრანგული რომანტიკული სკოლის ისეთი კომპოზიტორები, როგორებიც იყვნენ სეზარ ფრანკი (1822–90), კარლ-მარია ვილერი (1844–1937) და ლუის ვიერნი (1870–1937). რა თქმა უნდა, სწორედ ამ ორგანებისთვის იწერებოდა ნაწარმოებები XX საუკუნის პირველ ნახევარშიც.

კავაიე-კოლის ორგანები წლების მანძილზე ევულუციას განიცდიდნენ, მაგრამ მათი დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები შენარჩუნებული იყო ასეთი სპეციფიკური რეგისტრების სახით, როგორებიცაა - Montre 8', Flûte harmonique 8', Gambe 8' Salicional 8', Bourdon 8'. რა თქმა უნდა, ამ ორგანებისათვის დამახასიათებელია საოცრად მრავალფეროვანი ენაკიანი რეგისტრების ფერთა პალიტრა, “Mixtur” ერთდროულად

რამოდენიმე მანუალსა თუ პედლებში, მანუალთა შეერთების მრავალმხრივი შესაძლებლობები, აგრეთვე შევლერები და კომბინაციები, რათა ორგანიზტს შეეძლოს უღერადობის სწრაფი ცვლა.

XX საუკუნის პირველ ნახევარში კავაიე-კოლის ტრადიციები გააგრძელა ჩარლზ მატინმა (1861–1931). ასალი ინსტრუმენტები იგებოდა ტრადიციულ სტილში, სანამ ისინი 1930 წელს არ შეცვალა ნეოკლასიკურმა ორგანებმა.

გერმანული სკოლის ერთერთი ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითია სამი უდიდესი ორგანის მშენებლის - ებერჰარდ ფრიდრიჰ ვალკერის (1794–1872), ფრიდრიჰ ლადეგასტის (1818–1905) და ვილჰელმ ზაუერის (1831–1916) ორგანები. თუმცა მხოლოდ ებერჰარდ ფრიდრიჰ ვალკერმა განაგრძო XX საუკუნეში მათი ტრადიციები. ეს ორგანები გამოირჩეოდნენ როგორც რეგისტრების გაძლიერებული შემადგენლობით, ისე უღერადობის მაღალი ხარისხით. ამ ორგანებზე პირველი მანუალი ძლიერი უღერადობის მატარებელი იყო, მეორე - უფრო კამერული შემადგენლობის, ნაკლებად ძლიერი, ხოლო მესამე კი - კიდევ უფრო ნაკლებად ძლიერი. ეს ინსტრუმენტები ნაცნობი იყო ისეთი დიდი კომპოზიტორებისათვის, როგორებიც იყვნენ მაქს რეგერი (1873–1916) და ზიგფრიდ კერგ-ელერტი (1877–1933). აგრეთვე იყო ძალიან დიდი ზომის ორგანები, რომლებსაც ოთხი მანუალი ჰქონდა. მათ ასევე გააჩნდა ოთხი ფიქსირებული კომბინაცია, როგორ ხელით გადართვისას, ისე ფეხითაც, როგორც ლაბიალური, ისე ენაკიანი რეგისტრების და “Mixture“-ბის დიდი შემადგენლობით.

არსებობს მოსაზრება, რომ ვილჰელმ ზაუერმა პარიზში ცხოვრების და დიდ ფრანგ ოსტატთან კავაიე-კოლთან გატარებული ხანგრძლივი დროის შემდგომ, გერმანული ორგანების მშენებლობაში ნაწილობრივ ჩანერგა ფრანგული ტრადიციებიც.

ცნობილი გერმანელი ორგანისტის და თეორეტიკოსის ემილ რაპის (1872–1948), ცნობილი ჰუმანისტის, ექიმის, მუსიკისმცოდნის და ორგანისტის ალბერტ შვაიცერის (1875–1965), ორგანების მშენებლის ოსკარ ვალკერის (1869–1948) და ებერჰარდ ფრიდრიჰ ვალკერის ტრადიციების გამგრძელებლის თაოსნობით განხორციელდა რეფორმა.

ალბერტ შვეიცერმა გამოხატა აღფრთოვანება ძველი გერმანული ორგანების მექანიკის მიმართ. მით უმეტეს, რომ ეს ინსტრუმენტები პირდაპირ კავშირში იყო ბახის მუსიკის შესრულების ტრადიციასთან. მაგრამ იგი აგრეთვე აღტაცებული იყო კავაიე-კოლის ორგანების გაცილებით უფრო ფართე შესაძლებლობებით. მას

სურდა გერმანულ ორგანებზე შესაძლებელი ყოფილიყო ფრანგული მუსიკის შესრულება.

სწორედ ოსკარ ვალკერის თაოსნობით, ძველი გერმანული ორგანების მექანიკის და ფრანგული მექანიკურ პნევმატური სისტემის შერწყმით შეიქმნა ახალი ტიპის გაფართოებული შესაძლებლობების მქონე ორგანები (იხ. Twentieth-Century Organ Music, 2012:13).

იმ პერიოდის ყველაზე დიდი ორგანების სქემა ასე გამოიყურებოდა:

I. Manual – 16.16.8.8.8.8.8.4.4.2.II.III.III–IV.16.8

II. Manual – 16.16.8.8.8.8.8.4.4.2.IV.III.8.8

III. Manual (in Swell box) – 16.8.8.8.8.8.8.4.4.2.III.8.8

IV. Manual (Fernwerk in Swell box) – 16.8.8.8.8.8.8.4.4.2.8.8

Pedal – 32.32.16.16.16.16.16.10 2/3. 8.8.8.32.16.8.4

Manual I – 16.8.8.8.8.8.8.4.4.2.III–V.V.8

Manual II (expressive) – 16.8.8.8.8.8.8.4.4.22/3.2.III–IV.V–VII.16.8.8.4

Manual III (expressive) – 16.8.8.8.8.8.8.8.4.4.2.II.III–IV.8

Manual IV (Echo, expressive) – 16.8.8.8.8.4.III–IV.8.8

Pedal – 32.16.16.16.16.16.16.16.102/3.8.8.8.8.4.V.32.16.16.8.4

სიმფონიური ორგანები - ეს ინსტრუმენტები XIX საუკუნის ბოლოდან უფრო გავრცელებული იყო დიდ ბრიტანეთში და ჩრდილოეთ ამერიკაში. სიმფონიური ორგანები გამოირჩეოდნენ განსაკუთრებული გამომსახველობითი შესაძლებლობით, რასაც ხელს უწყობდა Swell divisions-ის - დიდი რაოდენობა. ეს არის სივრცე, სადაც ის მიღებია განაწილებული, რომლებზეც მოქმედებს შველერი (ფეხის ბერკეტი, რომლის მეშვეობითაც იღება და იკეტება დარაბები განლაგებული. მიღების წინ) შველერებით მანიპულირება ხელს უწყობს ჟღერადობის მდორე და, ამავედროულად, ინტენსიურ განვითარებას. აგრეთვე სიმფონიურ ორგანებში ყურადღება გამახვილებული იყო უნისონურ გაორმაგებებზე, “Mixture”-ბის დიდ რაოდენობაზე, დიდი რაოდენობით სოლირებულ ენაკიან რეგისტრებზე, კომბინაციების და მანუალების ერთმანეთთან შეერთების უფრო დიდ შესაძლებლობებზე.

აშშ- ში ერთერთი წამყვანი ფიგურა იყო ერნსტ მ. სკინერი (1866–1960). მისი ორგანები გამოირჩეოდნენ რთული და საიმედო კონსტრუქციით. მის მიერ აგებული ორგანების დისპოზიცია ნათლად წარმოადგენდა სიმფონიურ წყობას, სადაც რეგისტრები ორკესტრულად იყო დახარისხებული, როგორც ფლეიტური

ჯგუფებით, ფართე სპექტრის მომცველი სოლირებული ენაკიანი რეგისტრებით - “Reeds”, სიმებიანებით - “Strings”, ასევე ჰიბრიდული რეგისტრებით. ეს ორგანები ძალიან კარგ საშუალებას იძლევა საორკესტრო ტრანსკრიფციებისათვის.

სკინერის სიმფონიური ორგანის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითია ოჰაიოს შტატში ტოლედოს საკათედრო ტაძრის ინსტრუმენტი (იხ. Twentieth-Century Organ Music, 2012:15-17), რომლის სქემა ასე გამოიყურება:

Great – 16.8.8.8.8.8.8.4.4.22/3.2.IV.IV.16.8.4

Swell – 16.8.8.8(II).8.8.8.4.4.2.V.16.8.8.8.4

Choir – 16.8.8.8.8.8.4.4.22/3.2.III.16.8.8.Harp.Celesta

Solo – 8.8.8.4.16.8.8.8

Pedal – 32.16.16.16.16.16.16.8.8.8.8.4.IV.32.16.16.16.8

XX საუკუნის შუაში შემოდის ეკლექტიკური ორგანების მშენებლობის სტილი, რომელიც თავის თავში აერთიანებს ელექტრო პნევმატიკურ სისტემას. ეს ინსტრუმენტები უნივერსალური ხდება საეკლესიო მსახურებისათვის; ისინი აგრეთვე თავის თავში ითავსებენ გერმანულ-ფრანგული ორგანებისათვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს და იძლევიან შესაბამისი რეპერტუარის შესრულების საშუალებას. მაგალითად, ტრადიციულ Hauptwerk division-ს ამავედროულად ერწყმის ფრანგული ორგანისათვის დამახასიათებელი Swell division-ის ენაკიანი რეგისტრები.

XX საუკუნის ბოლოს შემოდის ახალი, ნეოსიმფონიური ორგანები, რომლებიც თავისი კონსტრუქციით მოიცავენ როგორც სიმფონიური ორგანის, ისე ეკლექტიკური ორგანის სტილს. ეს ინსტრუმენტები გავრცელებულია ჩრდილოეთ ამერიკაში, გამოირჩევა თავისი გიგანტური ზომით, შესაბამისად - მანუალების და რეგისტრების უფრო დიდი რაოდენობით. ეს საკრავები ორგანისტს უსაზღვროდ ფართო რეპერტუარის შესრულების შესაძლებლობის აძლევს. მაგალითისთვის ვახსენოთ აშშ-ში ატლანტიკ-სიტის 7-მანუალიანი ორგანი, რომელიც მსოფლიოში ყველაზე დიდია ზომით და რეგისტრების ძალიან დიდი რაოდენობით გამოირჩევა (იხ. Из истории мировой органной культуры XVI—XX веков, 2008).

ამ უდიდესი ორგანის სქემა ასე გამოიყურება (იხ. Main Auditorium Organ, 2011).

VII Bombard 5 Octaves, 61 Keys, CC to c4

VI Echo 5 Octaves, 61 Keys, CC to c4

V Fanfare 5 Octaves, 61 Keys, CC to c4

IV Solo 5 Octaves, 61 Keys, CC to c4

III Swell 6 Octaves, 73 Keys, GGG to g4

II Great 7 Octaves, 85 Keys, CCC to c5

I Choir 7 Octaves, 85 Keys, CCC to c5

Pedal Right 11 11 903

Pedal Left 10 16 955

Choir 29 37 2,792

Unenclosed Choir 6 9 657

Great 38 63 4,647

Great-Solo (Flues) 13 13 1,152

Great-Solo (Reeds) 12 12 972

Swell 36 55 4,456

Swell-Choir 17 17 1,542

Solo 22 33 2,085

Fanfare 21 36 2,364

Echo 22 27 1,896

Gallery I 4 10 754

Gallery II 7 9 621

Gallery III 6 9 681

Gallery IV 8 8 596

Brass Chorus 8 10 730

String I 11 20 1,436

String II 24 37 2,657

String III 9 17 1,217

Total 314 449 33,114

პირველი ელექტრო ორგანი აიგო 1939 წელს, „Alen organ company“-ს დამფუძნებლის ჯერომ მარკოვიცის მიერ, რომელიც წლების მანძილზე მუშაობდა მექანიკური მიღებიანი ორგანის უღერადობის დახვეწაზე რადიონათურების ბაზაზე შექმნილი გენერატორის სქემის მეშვეობით.

1958 წელს „Rodgers organ company“-მ ააგო პირველი მყარკორპუსიანი ტრანზისტორული საეკლესიო ორგანი „Rodger 1“. სინთეზატორული სქემისაგან განსხვავებით, საეკლესიო ორგანებს ყოველ ტონზე აქვთ ერთი ან რამოდენიმე დამოუკიდებელი ბგერის გენერატორი და აგრეთვე დამატებითი აგრეგატები ანსამბლური (ბგერის გაორმაგების და შეერთების) ეფექტის მისაღწევად.

მაგალითად, ორგანს „Rodger 1“-ს ძირითადი ტონის 8 ტრანზისტორული გენერატორი ჰქონდა.

დღესდღეობით კი უკვე დახვეწილი ციფრული სქემის ტიპის ორგანებზე დიდი რაოდენობის დამოუკიდებელი ბგერითი წყაროს და ტონის შესაქმნელად იყენებენ ციფრულ პროგრამულ გენერატორებს, რათა უკეთ მოხდეს დიდი მექანიკური ორგანის მიღების უღერადობის იმიტირება.

საკონცერტო ორგანები თბილისში.

თბილისის სახ. კონსერვატორიის დიდი დარბაზის ორგანი. თბილისის კონსერვატორიის დიდი დარბაზის ორგანი აიგო 1963 წელს, ცნობილი გერმანელი ოსტატის ალექსანდერ შუკეს მიერ. ეს ორგანი საქართველოში ერთადერთი მექანიკური ტიპის საკონცერტო ორგანია. იგი ბაროკოს კონცეფციისაა, მას 3 მანუალი და 40-დე რეგისტრი გააჩნია, აქვს 2 კომბინაცია და კიდევ ერთი ცალკე პედლის კომბინაცია, აგრეთვე ერთი შეველერი.

ამ ორგანის რეგისტრების დისპოზიცია ასე გამოიყურება:

Pedal	I Manual	II Manual	III Manual
1. Principal 16'	12. Principal 8'	22. Rohrflöte 8'	34. Gedackt 8'
2. Subbas 16'	13. Bordun 16'	23. Quintadena	35. Rohrflöte 4'
3. Quinte 10 2/3'	14. Koppelflöte 8'	24. Principal 4'	36. Rohrnassat 2 2/3'
4. Oktave 8'	15. Oktave 4'	25. Blockflöte 4'	37. Principal 2'
5. Spitzflöte 8'	16. Gemshorn 4'	26. Sesquialtera 2-3f	38. Terz 1 3/5'
6. Oktave 4'	17. Quinte 2 2/3'	27. Oktave 2'	39. Oktave 1'
7. Rohrflötenbas 2'+1'	18. Oktave 2'	28. Waldflöte 2'	40. Scharff 3f
8. Mixtur 6f	19. Mixtur 5-6f	29. Quinte 1 1/3'	41. Krummhorn 8'
9. Posaune 16'	20. Cymbel 4f	30. Mixtur 5f	42. Tremulant
10. Trompete 8'	21. Trompete 8'	31. Dulcian 16'	43. II/I
11. Feldttrompete 4'		32. Trichterregal 8'	44. III/I
		33. Tremulant	45. I/P
			46. II/ P

თბილისის ჯ. კახიძის სახელობის მუსიკალურ-კულტურული ცენტრის ელექტრო ორგანი. აღსანიშნავია რომ თბილისის ჯანსუღ კახიძის სახელობის მუსიკალურ-კულტურულ ცენტრში დგას თანამედროვე ციფრული სქემის ელექტრო-

ორგანი, რომელიც გერმანული ფირმის „Kienle“-ს და პოლანდური ფირმის „Content“-ის ჰიბრიდს წარმოადგენს.

ორგანის პულტი პოლანდური ფირმის „Content“-ის მიერ არის შექმნილი. იგი არის გიგანტური ორგანის მასშტაბის, რომელიც შეიცავს 100-მდე რეგისტრს, აქვს 4 მანუალი და თანამედროვე დისპოზიციის მქონე პედლები. აგრეთვე აქვს მანუალების და პედლების შეერთების ყველა შესაძლო ვარიანტი და რეგისტრების დამახსოვრების 890 კომბინაცია. ორგანის მიღები კი შექმნილია გერმანული ფირმის - „Kienle“-ს მიერ. აქ მიღების სისტემა იმით გამოირჩევა, რომ იგი დაკავშირებულია პულტის ციფრულ გენერატორებთან და თითოეული მილი წარმოადგენს ბგერის რეზონატორს, რომელიც ამ ორგანს გიგანტური მექანიკური ორგანის უდერადობას ანიჭებს.

ამ ორგანის რეგისტრების დისპოზიცია შემდეგნაირად გამოიყურება

(რეგისტრების ყოველი სვეტი ორგანისტის ვიზუალური კომფორტისათვის იწეება 1-დან):

Pedal		Hauptwerk	
1. Klarine 4'	11. Trompete 8'	21. Tremulant	31. Trompete 8'
2. Fagott 16'	12. Posaune 16'	22. Trompete 16'	32. Zimbel 2f
3. Posaune 32'	13. Mixtur 4f	23. Mixtur 4f	33. Kornett 4f
4. Choralbass 4'	14. Gedackt 8'	24. Oktave 2'	34. Quinte 2 2/3'
5. Oktave 8'	15. Subbass 16'	25. Flote 4'	35. Oktave 4'
6. Prinzipal 16'	16. Violon 32'	26. Quintadena 8'	36. Rohrflote 8'
7. Solo-Ped	17. SW-Ped	27. Prinzipal 8'	37. Bordun 16'
8. HW-Ped	18. Pos-Ped	28. Solo-HW	38. SW-HW
9. Mono Bass		29. Pos-HW	

Solo

41. Konzert flote 4'	51. Tremulant
42. Flote Harmonique	52. Vox Humana 8'
43. Chimes	53. Klarinette 8'

44. Pedal-Solist

54. Spanische Trompete 8'

55. Tuba 8'

Positiv

Schwellwerk

61. Dulzian 8'	71. Tremulant	81. Trompete 4'	91. Tremulant
62. Sifflote 1'	72. Krummhorn 16'	82. Fagott 16'	92. Oboe 8'
63. Terz 1 3/5'	73. Quinte 1 1/3'	83. Blockflote 2'	93. Mixtur 3f
64. Quintflote 2 2/3'	74. Waldflote 2'	84. Nachthorn 4'	94. Nasat 2 2/3'
65. Prinzipal 4'	75. Rohrflote 4'	85. Voix Celeste 8'	95. Gemshorn 4'
66. Solo-Pos	76. Holzgedackt 8'	86. Bordun 8'	96. Viola di gamba 8
	77. SW-Pos	87. Super Oktave	97. Prinzipal 8'
		88. Sub Oktave	98. Unison off
			99. Solo-SW

ორგანოა მშენებლობის ტექნიკა დღესაც ინტენსიურად ვითარდება და იხვეწება, რაც დაკავშირებულია როგორც ახალი ინსტრუმენტების შექმნასთან, ისე გასული საუკუნეების გიგანტური ზომის ინსტრუმენტებში ახალი ტექნიკის დანერგვასთან. ეს ამ ინსტრუმენტების შესაძლებლობას განუზომლად ზრდის.

II თავი

მუსორგსკის „სურათები გამოფენიდან“ და მისი ტრანსკრიფციები (მ. რაველის, ა. ვასაძის ტრანსკრიფციების შედარებითი ანალიზი ორიგინალთან)

დიდი რუსი კომპოზიტორის მოდესტ პეტრეს ძე მუსორგსკის საფორტეპიანო ციკლი „სურათები გამოფენიდან“ განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს როგორც მუსორგსკის საფორტეპიანო შემოქმედებაში, ისე მსოფლიო საფორტეპიანო მუსიკის ლიტერატურაში. ნაწარმოები გამოირჩევა დიდი მრავალფეროვნებით, ფანტაზიით, ვირტუოზულობით, მხატვრული დატვირთვით და მასშტაბით. გარდა ამისა, ამ ქმნილებამ მიიპყრო ისეთი დიდი კომპოზიტორის ყურადღება, როგორიცაა მორის რაველი, რომელმაც შექმნა მისი ბრწყინვალე საორკესტრო ვერსია.

„სურათები გამოფენიდან“ მუსორგსკიმ დაწერა 1874 წელს, მისი ახლო მეგობრის, მხატვარ ვიქტორ გარტმანის გამოფენის დათვალიერების შთაბეჭდილებით. ნაწარმოები არაერთი მუსიკისმცოდნის თეორიულ ნაშრომის განხილვის საგანი გამხდარა. ამ ნაშრომებში საკმაოდ დეტალურად არის განხილული ნაწარმოებთან დაკავშირებული სხვადასხვა საკითხი – კავშირი მუსორგსკის ოპერებთან, საორკესტრო თხზულებებთან და იმჟამინდელ რუსულ ყოფასთან. (გოლოვინსკი, გლეზოვი, პოლიაკოვა.)

ეს ციკლი ჩემთვის უმნიშვნელოვანესია, მას ჩემს რეპერტუარში განსაკუთრებული ადგილი უკავია. ამ ნაწარმოებში მე მომიწია სხვადასხვა სახის საშემსრულებლო პრობლემების გადაჭრა. სხვათაშორის, მე დაკრული მაქვს რაველის საორკესტრო ვერსიის საფორტეპიანო პარტია ორკესტრის შემადგენლობაში და, აქედან გამომდინარე, ნაწარმოების ღრმა შესწავლამ სულ სხვა კუთხით დამანახა ის. და ბოლოს, ამ ორი სრულიად განსხვავებული გამოცდილების შეჯამებამ გადამაწყვეტინა შემექმნა ციკლის ჩემი საორგანო ტრანსკრიფცია. ამიტომ, დისერტაციის II თავი დავუთმე ორი ვერსიის – რაველის საორკესტრო და ჩემი საორგანო ტრანსკრიფციების მუსორგსკის ორიგინალის ტექსტთან შედარებას. შესაბამისად, ამ თავში თანმიმდევრულად იქნება წარმოდგენილი საფორტეპიანო და საორკესტრო ფაქტურის პარალელები საორგანოსთან, მისი რეგისტრებთან შეფარდება, ის, თუ როგორ ვახდენ საორგანო

ფაქტურაში ნაწარმოების ორიგინალური სტილური და დრამატურგიული თავისებურებების შენარჩუნებას.

“გასეირნება” / „Promenade⁴. ცნობილია, რომ ეს ლაიტმოტივი ასახავს თავად კომპოზიტორის გარტმანის გამოფენაზე სურათიდან სურათზე გადასვლის პროცესს, მაგრამ ამავედროულად ეს მუსიკა გაუღენთილია რუსული ხალხური ყოველდღიური ყოფის სურათებით, უკიდვანო სივრცით, მასშტაბურობით, რომელიც მედიდურ ხასიათს ატარებს. “გასეირნებაში” თავდაპირველად წარმოდგენილია სოლირებული თემა, რომელიც აკორდულ ფაქტურაში პასუხად მეორდება, რაც შეიძლება იყოს წარმოდგენილი როგორც სოლისტი და მისი მოპასუხე გუნდი.

საფორტეპიანო ორიგინალში ეს სოლირებული თემა გამოსახულია თითოეული ნოტის გამოყოფით, კლავიშების მარკატირებული ალებით, მაგრამ ისე, რომ არ დაირღვეს თემის ერთიანობა და სიღინჯე. რაველთან სოლო პარტიას ასრულებს საყვირი, ხოლო აკორდულ პასუხს - მთელი ლითონის ჩასაბერთა ჯგუფი.

ჩემს საორგანო ფაქტურაში საწყის თემაში შენარჩუნებულია სოლირებული საყვირი, რადგან ეს ინსტრუმენტი ძალზე სპეციფიკურია და იდეალურად წარმოაჩენს მოცემულ ხასიათს. აქ მე გამოვიყენე 8 ფუტიანი “Spanische Trompete”, რომელიც ამ შემთხვევაში მეოთხე მანუალზე მდებარეობს (გააჩნია ინსტრუმენტს). რატომ მაინცდამაინც ესპანური? თუ გამოვიყენებთ ჩვეულებრივ “Trompete”ს, რომელიც, როგორც წესი, პირველ მანუალზე, “Hauptwerk”-ზე მდებარეობს, მივიღებთ საკმაოდ მძიმე და არაგამჭოლ ჟღერადობას. ეს რეგისტრი ოფრო მოცულობისათვის ან მასიური, მეტად მძიმე ფაქტურისათვისაა დამახასიათებელი. “Spanische Trompete”ს გამოყენებით აგრეთვე შესაძლოა არა მარტო რეგისტრული, არამედ მანუალური ცვლით მანიპულირება, რაც, ჩემი აზრით, უფრო გამართლებულია (განსაკუთრებით ასისტენტებთან ერთად შესრულებისას, როდესაც დროის სიზუსტეს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება). იმ შემთხვევაში, თუ ორგანს არ აქვს ეს რეგისტრი, გამოყენებული იქნება რომელიმე სხვა გამჭილი ჟღერადობის ენაკიანი რეგისტრი (მაგალითად, 4 ფუტიანი “Trompete”, ოღონო ერთი ოქტავით დაბლა). შემდგომ აკორდულ ფაქტურაზე გადასვლა მანუალური ცვლით, 16, 8, და 4 ფუტიანი რეგისტრების გამოყენებით საკმაოდ ეფექტურ დაპირისპირებას იძლევა. ამავედროულად, პედალში გადის

⁴ დისერტაციაში მოვიყვანო კომპოზიტორისეულ დასახელებებს. ცნობილია, რომ მან პიესებს სხვადასხვა ენაზე მისცა სახელწოდებები.

რბილი 32, 16, და 8 ფუტიანი რეგისტრები, რომლებიც დიდ მოცულობას ანიჭებენ აკორდულ ფაქტურას. ეს დაპირისპირება სოლო საყვირს და აკორდულ ფაქტურას შორის სამჯერ მეორდება.

შემდგომ ხდება ჟღერადობის მცირე “ჩაგდება”, რომელიც რაველის საორკესტრო ვერსიაში სიმებიან სკრავთა ჯგუფის შესვლითაა წარმოდგენილი. საორგანო ვერსიაში ეს შესაძლოა განხორციელდეს ორი გზით – რეგისტრული ცვლით ან შეველერის (შველერების) გამოყენებით⁵. ვინაიდან ამ მონაკვეთს (მე-9 ტაქტი) აგრეთვე მოხდეს მდორე გადასვლით დაპირისპირება, უმჯობესია მოხდეს რეგისტრული ცვლა. ამ დახშობას მე ვახდენ 4 ფუტიანების მოკლებით, უფრო ნათელი ჟღერადობისთვის ვტოვებ მხოლოდ ერთ რბილ 4 ფუტიან “Nachthorn”ს. (ყოველ ფუტის რეგისტრს, დაწყებული ყველაზე დაბალი, 32 ფუტიანით და დამთავრებული ყველაზე მაღალი, 1-ფუტიანით, ახასიათებს სირბილვც და სიმკვეთრეც. ბოლოს სხენებული 1-ფუტიანები უფრო მკვეთრია, თუმცა მათ შორისაც გვხვდება შედარებით რბილი რეგისტრები). დაპირისპირებისას (პასუხი) კი მე ვამატებ ჯერ შედარებით რბილ (მე-10 ტაქტი), შემდგომ კი უფრო მკაფიო (მე-13 ტაქტი) 4 და 2 ფუტიან რეგისტრებს, რომლებიც თავისი დამახასიათებელი სიმკვეთრით თანდათანობით გაძლიერებას უწყობენ ხელს.

მე-14 ტაქტში რაველის საორკესტრო ვერსიაში ხის ჩასაბერთა ჯგუფს კონტრასტის სახით გამოკვეთილი პარტია აქვს. ჩასაბერები სიმებიანთა ჯგუფთან მართავენ დიალოგს. ამ ადგილას მე 8 ფუტიანი “Oboe” შემომყავს. ეს ენაკიანი რეგისტრია, რომელიც სოლირებული საკრავის როლს ასრულებს (ზოგადად, ენაკიანი რეგისტრები განსაკუთრებით მკაფიოდ ჟღერენ), ხოლო პასუხს სხვა მანუალზე გადასვლით, კარდინალურად კონტრასტული, მკაფიო და ნათელი 1 ფუტიანი რეგისტრის დამატების მეშვეობით ვუპირისპირებ. მსურს ხაზი გავუსვა იმას, რომ ასეთ შემთხვევაში ძალზე სარისკოა რეგისტრული ცვლა, ვინაიდან ამისათვის დრო საკმაოდ ცოტაა, მითუმეტეს, ასისტენტთან ერთად შესრულებისას. ამ დროს ეს გადართვა ზუსტად კონკრეტულ ბგერაზე, ინტერვალზე თუ აკორდზე უნდა მოხდეს, ამიტომ ასეთ შემთხვევაში, როდესაც საქმე გვაქვს სწრაფ პასუხთან დაპირისპირების სახით, ყოველთვის უფრო საიმედო, კომფორტული და ეფექტურია მანუალური ცვლა.

⁵ შეველერი არის ორგანოში ფეხის დიდი ბერკეტი, რომელიც ახშობს და უმატებს ჟღერადობას კონკრეტულ მანუალს და აგრეთვე პედლებს. მათი რაოდენობაც დამოკიდებულია თვით ორგანოს მასშტაბებსა და შესაძლებლობებიზე. დიდ ორგანოებში ყოველ მანუალს თავისი შეველერი გააჩნია, აგრეთვე პედალს. ხშირად პირველი მანუალის “Hauptwerk” ის და პედლის შეველერი ერთია.

მე-20 ტაქტში, რაველის საორკესტრო ვერსიაში, ლითონის ჩასაბერთა ჯგუფის პასუხის საორგანო ფაქტურაში იმიტირება ხდება მეორე ან მესამე მანუალზე განთავსებული “Mixtur”-ის დამატებით (“მიქსტურა” ხსნის მიღებს ბოლომდე, რის შედეგადაც უფრო გახსნილ და საზეიმო ჟღერადობას სძენს). თუმცა “Mixtur” აუცილებლად მეორე ან მესამე მანუალის უნდა იყოს, რადგანაც იგი ისეთი ძლიერი არაა, როგორც პირველზე - “Hauptwerk”-ზე, კულმინაცია კი ჯერ პიკს არ აღწევს. 21-ე ტაქტის ბოლოდან, როდესაც თემის დამაგვირგვინებელი გატარება ხდება, სადაც რაველს ლითონის ჩასაბერთა მთელი ჯგუფი შეყავს, მე ვუმატებ უკვე პირველი მანუალის “Mixtur”-ს, რომელიც ერთ-ერთი ყველაზე საზეიმო რეგისტრია; ხოლო პედალში კი, ამავდროულად, დამატებით გადის 16 ფუტიანი “Fagott” და 16 ფუტიანი “Posaune” - ორივე საკმაოდ მძიმე და დიდი მოცულობის მქონე ენაკიანი რეგისტრებია. მათთან დიდი სიფრთხილეა საჭირო, რადგანაც ისინი საოცრად რეაგირებენ მცირეოდენ უსუფთაობაზე, თავისი სიმძიმის გამო საგრძნობლად იგვიანებენ და საჭიროა ყოველივე ამის ოსტატურად გათვლა. პედალის დაჭერა ოდნავ ადრე უნდა ხდებოდეს, ვიდრე მანუალისა. პედალის ბგერა ზოგადად უფრო გვიან მოდის, მითუმეტეს, დაბალი ენაკიანი რეგისტრებისას, მათი დიდი მოცულობის გამო. ეს რეგისტრები ამ შემთხვევაში ითავსებენ და იმიტირებას ახდენენ ისეთი ლითონის ჩასაბერი ინსტრუმენტებისა, როგორებიცაა ტრომბონი, ტუბა და სხვა დიდი მოცულობის მქონე საკრავები. მათ შემოყავთ საოცარი სიმძაფრე და ამ ნაწილის ფინალისათვის დამახასიათებელი პომპეზურობა.

ამ ნომრის რეგისტრული გეგმის და ტაქტიკის შეჯამება რომ მოვახდინო, ვიტყვი, რომ აქ არის სინთეზი რეგისტრული და მანუალური ცვლისა, რომელიც დამოკიდებულია იმაზე, თუ რა სახის განვითარება ხდება. ჟღერადობის თანაბარი მატების დროს უფრო რეგისტრული თანდათანობითი ზრდაა გამართლებული, რომ არ მოხდეს ხისტი გადასვლები და ხტომა, ხოლო როდესაც დაპირისპირებასთან და დიალოგთან გვაქვს საქმე, სასურველია და უფრო ეფექტურია მანუალური ცვლა, რათა ყოველი ხაზის (შრის) გამიჯნვა და დაკონკრეტება მოხერხდეს. აუცილებლად გასათვალისწინებელია ორგანოს საკმაოდ დიდი რევერბერაციის ფაქტორი. ამიტომ ყოველი შემდგომი რეგისტრული თუ მანუალური გადასვლა უნდა იყოს ისე გათვლილი, რომ არ იყოს შთანთქმული წინამდებარე ხმოვანების მიერ.

ნებისმიერ შემთხვევაში, ორივე ვარიანტი მოითხოვს უზუსტეს დამოკიდებულებას, როგორც სუფთა ტექნიკური თვალსაზრისით, ისე დროის სივრცითი აღქმის მხრივ.

“ჯუჯა” / “Gnomus“. შემდეგი ნომერი ამ ციკლში პირველ ნომრად აღინიშნება. ის იმ პიესათა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლებიც არარეალურ, წარმოსახვით-ილუზიურ სახეს წარმოადგენენ. პერსონაჟი მრავალსახიანი – გროტესკული, ტლანქი, მოუქნელი, ბრაზიანი, გაბოროტებულიც კი. მის ხასიათს, განწყობას და სახეს პირველივე ტაქტში მერვედების სახით ის მრავალწახნაგოვანი რელიეფური სვლა ასახავს, რომელიც ქვედა რეგისტრში, უნისონში მარკატირებული, გროტესკული, მიზანმიმართული და შემტევი ხასიათით ორ ფორტეზე სრულდება და ფერმატაზე სფორცანდოთი ჯდება. ის თითქოს ასახავს ჯუჯას მიწისქვეშეთში, კლდოვან გამოქვაბულში ყოფნას და მის სწრაფ და, ამავედროულად, მოუქნელ მოძრაობებს.

რაველის საორკესტრო ვერსიაში ამ სვლას კონტრაბასები, ჩელოები და ალტები, კლარნეტები და ბას-კლარნეტი, ფაგოტები და ბას-ფაგოტი ასრულებენ, ხოლო ფერმატირებულ სფორცანდოზე შედიან ვალტორნები, რომლებიც ამ ადგილს სიმძაფრეს და კონტრასტულობას მატებენ.

ჩემს საორგანო ვერსიაში მე განსხვავებულ გზას მივმართავ. მე გადამაქვს ეს სვლა ჯერ მხოლოდ პედალში, სადაც გამოყენებულია 32, 16, და 8 ფუტიანი რეგისტრები “მიქსტურის” გარეშე, მაგრამ აგრეთვე 32 და 16 და 8 ფუტიანი ენაკიანი რეგისტრებით; მათ შორის “Fagott“, “Posaune“ და 4 ფუტიანი “Klarine“, რომლებიც ძალზე დაძაბულ, მძაფრ და, ამავედროულად, დიდი მოცულობის უღერადობას ქმნიან.

პასუხად ამას მოსდევს იგივე გატარება (მე-4 ტაქტი), ოღონთ პიანოზე და უფრო ლეგატირებული. ეს ამ ფიგურაციას უფრო იდუმალ და მისტიკურ ელფერს სძენს.

რაველის საორკესტრო ვერსიაში ამ ადგილას პიანოზეც იგივე შემადგენლობაა, ოღონთ მოკლებულია ფაგოტები და ბას-ფაგოტი, ხოლო გრძელ ნოტზე, სადაც ვალტორნები შედიან, ისინი უკვე სხვა წყვილის სახით და სურდინის ქვეშ არიან წარმოდგენილნი.

ჩემს საორგანო ვერსიაში მე ამ ადგილას კონტრასტისათვის მხოლოდ მანუალზე, უკიდურესად ქვედა რეგისტრში გადავდივარ, სადაც სხვა, ფონის მომცემ რეგისტრებთან ერთად, სოლირებულ საკრავად 16-ფუტიან “Krummhorn“-ს

ვიყენებ. მას ძალზე სპეციფიური, დაბალი და გაბმული ქღერადობა გააჩნია და ის შეიძლება პირობითად შევადაროთ ბას-კლარნეტს.

შემდგომ იგივე მოტივი განვითარებული სახით ისევ ორ ფორტეზეა წარმოდგენილი და მკვეთრი დაპირისპირებით ორი ოქტავით სფორცანდოზე უეცრად წყდება (მე-10 ტაქტი). თითქოს ჯუჯამ რაღაც დაამსხვრია, რასაც პაუზაზე ფერმატა მოსდევს. შემდეგ იგივე მოტივს სამი სფორცანდირებული ოქტავა უპირისპირდება (მე-17 ტაქტი), აგრეთვე შემდგომი ფერმატათი, რითაც თავდება ამ ნომრის გარკვეული ნაწილი.

რაველის საორკესტრო ვერსიაში ამ განვითარებულ მოტივსაც იგივე შემადგენლობა ასრულებს, ხოლო სფორცანდირებულ ოქტავეების ზემოხსენებულ დაპირისპირება თითქოს რაღაცის დამსხვრევას, გატეხვას ასახავს. აქ მოელ ორკესტრთან ერთად შემოდის დასარტყამების ჯგუფი.

საორგანო ვერსიაში მე ამ განვითარებულ მოტივს ვაბრუნებ ისევ პედლებში, აგრეთვე იგივე რეგისტრობით, ხოლო ოქტავური სფორცანდირებული დაპირისპირება, რომელსაც საორკესტრო დასარტყამთა ჯგუფი უსვამს ხაზს, მანუალებში გადამაქვს. აქ მაქსიმალურად მკვეთრი და გამჭოლი რეგისტრებია გამოყენებული, მათ შორის 1-ფუტიანები და “Zimbel”-ი, რომელიც გამოირჩევა ყველაზე მკვეთრი და ბრწყინვალე ხმოვანებით. თუმცა მინდა აღვნიშნო, რომ დიდ და თანამედროვე ორგანებს აგრეთვე გააჩნიათ დასარტყამი საკრავების ჯგუფები, რაც ამ ადგილს ძალიან მოუხდება.

შემდეგ მოდის კონტრასტული, სფორცანდირებული აკორდული ჩართვა პიანოზე (მე-19 ტაქტი), რომელიც უეცრად წყდება ორი მკაფიო ფორშლაგიანი მეოთხედებით (ტაქტი 27). ეს გატარება ორჯერ მეორდება, და ძალიან გამჭვირვალე, მძაფრი და კონკრეტული დაჭერით, აკორდებში ზედა ბგერების გამოყოფით სრულდება. პარალელურად ბანში გადის გადიდებულ ინტერვალებზე აგებული, გაბმული, იდუმალი და მისტიკური მოტივი, რომელიც ამ ნომრის შუა ნაწილის თემას (ტაქტი 38) საფუძვლად ედება.

რაველთან ორკესტრში ამ კონტრასტული თემის პირველ გატარებას ასრულებენ ფლეიტები, ჰობოები და დასარტყამთა ჯგუფი; მათ შემდგომ ემატებათ კლარნეტი, ბას-კლარნეტი, ფაგოტი, ბას-ფაგოტი, ხოლო ბანის მოტივს ტუბა ასრულებს, ბოლო ნოტებზე სურდინიანი საყვირის დასმით. ფორშლაგიან მეოთხედებს უკრავენ ბას-კლარნეტი, ფაგოტი, ბას-ფაგოტი და ვალტორნა. მეორე ჯერზე კი უკვე სოლისტ საკრავად ჩელესტაა წარმოდგენილი, ხოლო ბანის

მოტივს უკვე კონტრაბასები, ჩელოები და ალტები, ვიოლინების და არფის აკორდული დასმით ასრულებენ. ფორშლაგიან მეოთხედებს აქ უკვე სოლო არფა უკრავს.

მე, ამ შემთხვევაში, რამდენიმე ვარიანტი მაქვს: აკორდულ ფაქტურაში ნებისმიერ შემთხვევაში საჭიროა 8, 4, 2, და 1 ფუტიანი რეგისტრების კომბინაცია, აუცილებლად “Zimbel“ თან ერთად, რომელიც აუცილებელია ბასრი და ბრწყინვალე ჟრერადობის მიღებისთვის. შეიძლება მაგათგან რომელიმე შუა რეგისტრის გამოკლება, რაც საკმაოდ სპეციფიკურ ხმოვანებას გვაძლევს. მაგალითად, თუ გამოვიყენებთ 8-ფუტიან რეგისტრს და გამოვტოვებთ 4-ფუტიანს, მათ შორის ეს ჰაერი, სიცარიელე ძალზე საინტერესო ეფექტს ქმნის. ყოველივე ეს შემსრულებლის გემოვნებაზე არის დამოკიდებული. აგრეთვე, თუ ორგანის შესაძლებლობები გვაძლევს ამის საშუალებას, შეიძლება „ჩელესტის“, ან რომელიმე მსგავსი საორკესტრო დასარტყამი ინსტრუმენტის გამოყენება. რაც შეეხება სვლას, რომელიც ბანში გადის, ცხადია, მოცულობისათვის და დიდი დიაპაზონის საჩვენებლად, აქ პირიქით, უკიდურესად დაბალი 16, და 8 ფუტიანი რეგისტრებია საჭირო. სურვილისამებრ, შეიძლება რბილი და დაბალი ენაკიანი რეგისტრების დამატებაც. ხოლო ის ორი ფორშლაგიანი მეოთხედი პედალშია გადატანილი, მკვეთრი ენაკიანი რეგისტრების (შეიძლება 4-ფუტიან რეგისტრამდეც აყვანა, რაც პედლისათვის საკმაოდ მაღალი და კონტრესტულია) და აგრეთვე პედალში “Mixtur“-ის დამატებით. ეს ამ უეცარი წყვეტის ეფექტს კიდევ უფრო ზრდის. რაც შეეხება ამ მთლიანი მონაკვეთის გამეორების საკითხს, რა თქმა უნდა, მოცემული რეგისტრობის გათვალისწინებით, ეს თვით შემსრულებლის ხედვითაა განპირობებული.

შემდგომ მოდის ამ ნომრის საწყისი მოტივი, სახეცვლილი რიტმული სურათით, რომელსაც ბოლო ორი ფორშლაგიანი მეოთხედების მერე გრძელ ნოტზე სფორცანდო აქვს და მას ორკესტრში ტრომბონები და ტუბა სვავენ (ტაქტი 36). საორგანო ვერსიაში ეს ეპიზოტი სულ პედალშია და წინამდებარე რეგისტრობა აქვს, ხოლო გრძელ ნოტზე სფორცანდოს გაკეთება მკვეთრი ენაკიანი რეგისტრით შეიძლება. თუმცა, როდესაც ორგანზე გრძელ ნოტს იღებ, როგორც პედალში, ისე მანუალზე, იგი უფრო მძაფრად ჟღერს.

ყოველივე ამის შემდეგ იწყება კარდინალურად განსხვავებული ხასიათის, გადიდებულ ინტერვალებზე აგებული თემისგან შემდგარი ნაწილი (ტაქტი 38), რომლის თემაც, როგორც მანამდე ავღნიშნე, წინა მონაკვეთის ბანის მოტივზეა

აგებული (ტაქტი 19). იგი მთელს ნომერში ყველაზე დიდი იდუმალებით, მისტიურობით, დაძაბულობითა და ემოციური დატვირთვით გამოირჩევა. ეს თემა განიცდის სამჯერად საფესურებრივ ზრდას და განვითარებას (მესამე გატარება მარტო პირველი 2 ტაქტია), რომელთა შორისაც საწყისი მოტივის ორტაქტიანი რეპლიკა, ჩართვაა (ტაქტები 45-46, 54-55, 58-59), რის შემდეგაც მოდის კულმინაცია (ტაქტი 60). აქ ეს თემა განვითარებული სახით ორჯერ, უკვე საწყისი მოტივის ჩართვის გარეშე, გაერთიანებულად ტარდება. ამ ეპიზოდში თემის ყოველი შემდგომი გატარება წინაზე უფრო მძლავრი, დაძაბული და დატვირთულია. ფორტეპიანოზე შესრულებისას აქ ყველაზე რთული თანაბარი, პლასტებად განვითარებული ჟღერადობის მომატების ეფექტის გაკეთებაა. იმავდროულად, ეს საწყისი მოტივის რეპლიკები ორ ფორტეზე ორგანულად უნდა ჯდებოდეს და მათშიც ყოველი მომდევნო მაინც უფრო დაძაბული უნდა იყოს.

რაველის ორკესტრში აქ ლიტავრების და ჩასაბერთა ჯგუფების შეფარდებაა, საწყისი მოტივის ჩართვებში კი სიმებიანებიც შედიან. ამის შემდეგ კულმინაციის პირველ გატარებაში, Tutti-ში (ტაქტი 60) სოლირებულ პარტიას სურდინიანი საყვირები ასრულებენ, ხოლო მეორე გატარებაში (ტაქტი 66) - ტრომბონები და ტუბა, რომლებსაც ამ ნაწილის ბოლოს საოცარი სიმძაფრე და დაძაბულობა შემოაქვთ.

ჩემს საორგანო ვერსიაში მე ეს შეფარდება წარმოდგენილი მაქვს პედალსა და მანუალს შორის, სადაც პედალში გამოყენებულია 32, და 16 ფუტიანი რბილი რეგისტრები, ხოლო მანუალში 16 და 8 ფუტიანი, ასევე რბილი რეგისტრები, ოღონდ დამატებული 16 ფუტიანი “Fagott”ით და 8 ფუტიანი “Oboe”თი. ბოლოს ჩამოთვლილი მანუალის რეგისტრები ასევე შეიძლება შევუერთოდ პედალს⁶. ზემოთ ჩამოთვლილი ყველა შესაძლო ვარიანტი ამ თემის გატარების ჟღერადობას კიდევ უფრო დატვირთავს და გაამძაფრებს. თემებს შორის საწყისი მოტივის ჩართვა თავდაპირველად ჯერ პედალშია (ტაქტი 45). შემდგომ, თემის მეორე გატარებას (ტაქტი 47) სიმძაფრისათვის გუმატებ 16-ფუტიან რბილ ენაკიან რეგისტრს და 8 ფუტიან “Klarinette”ს. ეს მანუალის ის რეგისტრებია, რომლებიც აგრეთვე შეიძლება იყოს შეერთებული პედალთან. ჯერ თვით პედალის ენაკიან

⁶ შეერთება ნიშნავს ასეთი სპეციალური გადასართავის - “კოპულის” ჩართვას, რომელიც გვაძლევს საშუალებას, ყველაზე ზედა მანუალიდან დაწყებული, ზედა შევუერთოდ მასზე ქვემოდ განლაგებულ მანუალს; მაგალითად, მეოთხე მანუალი – მესმეს, მესამე – მეორეს, მეორე – პირველს; შეიძლება ასევე გამოტოვებაც: მეოთხე შევუერთოდ მეორეს ან პირველს, მესამე – პირველს (უკუღმა არ ერთდება). აგრეთვე შეიძლება ამ ყველა მანუალის როგორც ცალ-ცალკე, ისე ერთად, პედალთან შეერთება. პედალის შეერთება მანუალთან პირიქით შეუძლებელია.

რეგისტრებს არ ვამატებ, რადგანაც ამ ეტაპისათვის ისინი ძალზე ძლიერია. შემდგომი საწყისი ეპიზოდის მოტივი ორ ფორტეზე (ტაქტი 54) უკვე მანუალში გადის, სადაც მკვეთრი რეგისტრებია გამოყენებული. შემდგომი თემის გატარებას ემატება ენაკიანი 8 ფუტიანი რეგისტრი “Tuba” და აგრეთვე ენაკიანი 8 ფუტიანი “Vox Humana”. ეს უკანასკნელი გამოირჩევა სპეციფიკური მისტიკური ტემბრით. აქ უკვე პედალიც ძლიერდება 16 ფუტიანი “Fagott”ით, რასაც მოსდევს ისევ საწყისი მოტივის დაპირისპირება მანუალში, ორ ფორტეზე, კიდევ უფრო გაძლიერებული რეგისტრობით (ტაქტი 58).

კულმინაციური ბოლო ორი გატარებისათვის ყველაფერი მზად არის. გაძლიერებულ ჟღერადობას დაემატა ყველა ენაკიანი რეგისტრი, მათ შორის პედალშიც - ყველაზე ძლიერი 32 ფუტიანი და 16 ფუტიანი “Posaune”-ბი. გაბმული ოსტინატური ბანის ფონზე მანუალებში გადის ჯერ საყვირების, შემდგომ კი ტრომბონებისა და ტუბის თემების იმიტირება.

შემდგომ იწყება დასკვნითი ნაწილი (ტაქტი 72), რომელშიც წინამდებარე, გადიდებულ ინტერვალზე აგებული ბანის თემის მოტივი გადის. სადა თემის ძირითად ნოტებზე ტრელებია დასმული, ხოლო მათ შორის კი ქრომატიული, აღმავალი (გაძლიერებადი) და დაღმავალი (კლებადი) სვლაა. ზედა რეგისტრში წინამდებარე აკორდული თემა ჟღერს (ტაქტი 19). ეს ნაწილი თავდება აკორდული გადაწყვეტით ჯერ ფორტეზე (ტაქტი 90), შემდგომ კი ორ ფორტეზე, რასაც მოსდევს დამაგვირგვინებელი სვლა აკორდული წყვეტით (ტაქტი 95).

რაველის საორკესტრო ვერსიაში გადიდებულ ინტერვალზე აგებულ ბანის თემის მოტივს კონტრაბასები, ბას-კლარნეტი და ფაგოტები ასრულებენ, ქრომატიულ სვლაში კი გლისანდოთი შედიან ჩელოები, რომლებსაც სპეციფიური ხმოვანება შემოაქვთ. ძალზე საინტერესოა განაპირა ბგერებზე ვალტორნებისა და ტრომბონების აქცენტირებული დასმები, რომლებიც ამ მონაკვეთს სიმძაფრეს მატებენ. რაც შეეხება აკორდულ მოტივს, მას ფლეიტები, შემდგომ ჰობოები და კლარნეტები, პიციკატოზე ვიოლინოები და შემდგომ ალტები, არფა და ქსილოფონი ასრულებენ. ორ ფორტეზე აკორდულ გადაწყვეტაში (ტაქტი 90) კი ლითონის ჩასაბერთ და დასარტყამი ჯგუფები შედიან. ფინალურ სვლას (ტაქტი 95) ხის ჩასაბერ და სიმებიან საკრავთა ჯგუფები უკრავენ, ხოლო დამაგვირგვინებელ აკორდს - მთელი ორკესტრი.

ჩემს საორგანო ვერსიაში მე ამ ნაწილში განსხვავებულ გზას მივმართავ: აქ ჩართულია ყველა რეგისტრი, გარდა “Mixtur”-ისა და “Zimbel”-ის, მაგრამ ყველაფერი დახშულია.

ამ ნაწილში ხდება შევლერით მანიპულირება, შესაბამისად, ჟღერადობის მატება და მოკლება ამ გზით ხორციელდება. ეს ყველაფერი იკვრება მანუალზე, რადგან ფეხის ფუნქცია აქ შევლერების მართვაა. ორ ფორტზე აკორდულ გადაწყვეტაში (ტაქტი 90) შემოდის “Mixtur”, უკვე გახსნილი შევლერებით, ხოლო ფინალურ სვლაში (ტაქტი 95) კი - “Zimbel”, იმისთვის, რომ თავიდან აგვარიდოს ამ სვლის აკუსტიკური თვალსაზრისით “აზეღვა”, შემატოს ამ ადგილს სიზუსტე, მკაფიოება და ბრწყინვალეობა. დამაგვირგვინებელ აკორდზე ჟღერადობას უერთდება პედალიც.

შემდგომ მოდის “გასეირნების” თემის შედარებით მცირე მოცულობის ლაიტმოტივი, რომელიც განტვირთვით ხასიათს და ფუნქციას ატარებს. განსხვავებით პირველი (ძირითადი) “გასეირნების” თემისაგან, აქ ნომრის მარტო პირველი ნახევარია გატარებული, ასეთივე თავდაპირველადი თემის სოლირებული გატარებით და შემდგომ ამავე თემის აკორდული პასუხით. ხოლო განწყობის და ხასიათის თვალსაზრისით კი იგი ლეგატირებული, უფრო გაბმული, წყნარი და ღირიულია. მთავრდება ის ჟღერადობის თანდათანობითი კლებით, ორ პიანოზე.

რაველის გაორკესტრებაში ამ “გასეირნების” თემის სოლირებულ პარტიას ვალტორნა ასრულებს, აკორდულ პასუხს კი - ხის ჩასაბერები, კერძოდ ჰობოი, 2 კლარნეტი და 2 ფაგოტი. შემდგომი სოლო ვალტორნის გატარების მერე (ტაქტი 5), აკორდულ პასუხში ხის ჩასაბერ საკრავთა ჯგუფს 2 ფლეიტა ემატება. თემის ბოლო ორ გატარებას (ტაქტები 9-12) ასრულებენ ხის ჩასაბერთა მთელი ჯგუფი, ვალტორნა, და ბოლო ორ ტაქტში, შენელებისას, ვიოლინოები, რომლებსაც ერთგვარი სინათლე შემოაქვთ ჟღერადობაში.

ჩემთან, საორგანო ვერსიაში, მეორე “გასეირნების” თემის სოლირებულ გატარებაში 8 ფუტიანი ენაკიანი რეგისტრი “Vox Humana” არის გამოყენებული, რომელიც მოცემულ ორგანზე მეოთხე მანუალზე მდებარეობს. ამ რეგისტრს განსაკუთრებული სპეციფიკური ჟღერადობა ახასიათებს (იმის მიხედვით, თუ რა რეგისტრობაა მის გარშემო). აქედან გამომდინარე, მას შეუძლია შექმნას უფრო მისტიკური და აგრეთვე პირიქით, განტვირთვადი ატმოსფერო. თუ ორგანს ეს რეგისტრი არ გააჩნია, შეიძლება გამოყენებულ იქნას იგივე 8 ფუტიან ენაკიანი

რეგისტრების ჯგუფიდან, ან “Dulcian”, აგრეთვე “Klarinette”, შესაძლოა “Oboe”-ც. მაგრამ თუ ბოლოს ჩამოთვლილ ორ რეგისტრს გამოვიყენებთ, სასურველია, ისინი იყვნენ შველერის მეშვეობით ოდნავ დახშულ მდგომარეობაში, რადგან მათ უფრო მძაფრი ხმოვანებაა გააჩნიათ. აკორდულ პასუხს მე სხვა მანუალზე რბილი 8 და 4 ფუტიანი, შესაძლოა აგრეთვე რბილი 2 ფუტიანი რეგისტრების გამოყენებით ფლეიტურ ჯგუფს ეუპირისპირებ. თემის ბოლოს წინა გატარებაში (ტაქტი 9) მე ვალტორნისა და კონტრაგოტის პარტიას პედალში ვატარებ, კონტრასტის და უფრო დიდი მოცულობის შესაქმნელად. ბოლო ორ ტაქტში კი თემის დასკვნით გატარებას ვატარებ ისევ მხოლოდ მანუალში, თან ზედა რეგისტრში, თანდათანობით ბოლომდე დახშვადი შველერებით, რათა ბოლოსკენ შეიქმნას უფრო მეტი ნათების ატმოსფერო. ეს “გასეირნება” ასრულებს გარდამავალ როლს და ხელს უწყობს შემდგომ ნომერზე მდორე და ორგანულ გადასვლას.

“ძველი ციხესიმაგრე” / „Il vecchio castello“. აქ წარმოდგენილია ტრუბადურის სიმღერა. ის მთლიან ციკლში გამოირჩევა განსაკუთრებული სიღრმით, ლირიზმით და ნისტალგით. მთელი ამ ნომრის განმავლობაში ექვსწილად თვლაში (6/8) მონოტონური ოსტინატური ბანი გადის, რომლის ფონზეც აგებულია თემა. თავდაპირველად, ბანში გაბმული ინტერვალის მერე, ნონ-ლეგატოზე შესასრულებელ მერვედებზე და შედარებით მოკლე ლიგებზე გადის მოტივი, ოსტინატური მეოთხედების ფონზე, რომელიც თითქოს და ინტროდუქციის როლს ასრულებს. შემდეგ შემოდის თემა (ტაქტი 8), რომელიც ქდერს ზედა ხმაში გრძელ და გაბმულ ლეგატოზე, ოსტინატურ ბანთან ერთად, რიტმული სურათით - მეოთხედი მერვედის მონაცვლეობით. ეს გულის ცემის ეფექტს ქმნის, მასზე კი დაშენებულია ინტერვალური ფონი. თემის ბოლო ორ ტაქტში (ტაქტები 14-15) ბანში შემოდის შესავლის მოტივი, კვლავ ოსტინატურ მეოთხედებთან ერთად. მას, ზედა ხმაში თემის დამთავრების შემდეგ მოსდევს ექოსებრი პასუხი, რომელიც თემის პირველი ორი ნოტის შემობრუნებულ ვარიანტს წარმოადგენს (მე-15 ტაქტის ბოლო). ამის შემდეგ მოდის თემის განვითარებული, ვარირებული გატარება, რომელიც ერთ მონაკვეთს ასრულებს. იმავედროულად გრძელდება ოსტინატური ბანის ხაზი.

რაველის საორკესტრო ვერსიაში ჩელოების გაბმული ინტერვალის შემდგომ ბანის მოტივს ასრულებს 2 ფაგოტი, რომლებიც თავიდანვე განსაკუთრებულ ატმოსფეროს ქმნიან, რასაც პიციკატოზე კონტრაბასების ფონი სდევს. სოლირებულ თემას საქსოფონი უკრავს, რაც კლასიკური ორკესტრის

შემადგენლობისათვის საკმაოდ დიდი იშვიათობაა. საქსოფონის სპეციფიკური ტემბრი ამ თემის ღირიკულ და ნოსტალგიურ განწყობას საოცრად ასახავს. მონოტონურ ოსტინატურ ბანს ჩელოები უკრავენ, რასაც სურდინის ქვეშ ალტების ფონი ახლავს. ზედა ხმის პასუხს, ექოს, რომელიც, როგორც უკვე აღვნიშნე, თემის პირველი ორი ნოტის შებრუნებულ ვარიანტს წარმოადგენს, ინგლისური ქარახსა ასრულებს.

საორგანო ვერსიაში მე საწყის ინტერვალს და ბანის ოსტინატურ მეოთხედებს პედალში მოვიაზრებ, სადაც ისეთი 16 და 8 ფუტიანი რბილი და მოცულობითი რეგისტრებია, როგორებიცაა “Subbass”-ი (16 ფუტიანი) და “Gedackt”-ი (8 ფუტიანი). 16 ფუტიანი “Prinzipal”-ის და 8-ფუტიანი “Oktave”-ს გამოყენება სადაოა, რადგანაც ისინი უფრო მკვეთრი რეგისტრებია. იმავდროულად, გასათვალისწინებელია, რომ პედალი ცოტათი იგვიანებს, განსაკუთრებით 16 ფუტიანი “Subbass”-ის დროს (რაც უფრო დაბალი და რბილია რეგისტრი, ზოგიერთ ინსტრუმენტზე ხშირ შემთხვევაში მით უფრო იგვიანებს). აქედან გამომდინარე, კორდინაციის ფაქტორი უდაოდ გასათვალისწინებელია. ბანის მელოდიური მოტივი გადის მანუალში, სადაც 8 ფუტიანი ენაკიანი რეგისტრი “Vox Humana” არის ჩართული. როგორც “გასეირნებაზე” საუბრისას აღვნიშნე, ამ რეგისტრის გამოყენება სხვადასხვა ელფერს და ატმოსფეროს ქმნის. მოცემულ შემთხვევაში, ბანის რბილი და დაბალი რეგისტრების გარემოცვაში, რომლებიც ამ მონოტონურ ღერძს ბოლომდე იჭერენ (იქნება ეს გაბმული მეოთხედების, თუ შემდგომი მეოთხედი მერვედის მონაცვლეობის რიტმული სურათი, ეს რეგისტრი (“Vox Humana”) საინტერესო შეფარდებას იძლევა პედალს და მანუალს შორის და ამით განსაკუთრებულ ატმოსფეროს ქმნის. სოლირებულ თემას კი ჩემთან 8 ფუტიანი “Oboe” ასრულებს, რაც რაველის ვერსიისგან განსხვავდება. თუმცა ამ ნოსტალგიურ განწყობას ეგ რეგისტრიც კარგად ქმნის. ამ შემთხვევაში არის დიალოგი რეგისტრ “Vox Humana”-ს და “Oboe”-ს შორის. ინტერვალურ ფონს კი სხვა მანუალზე ქმნის რბილი 8 ფუტიანი ფლეიტების ჯგუფი, რომელიც განტვირთვისათვის ძალიან მნიშვნელოვანია. ზედა ხმაში პასუხს (თემის პირველი ორი ნოტის შებრუნებულ ვარიანტს) ჩემთან აგრეთვე აუცილებლად რბილი, 8 და 4 ფუტიანი, მაგრამ უკვე სოლირებული “ფლეიტები” ასრულებენ.

შემდეგ მოდის დამხმარე, დამაკავშირებელი მოტივი (ტაქტი 29), ასევე ოსტინატური ბანის ფონზე, რომელიც აკორდული ფაქტურისაგან შედგება, ზედა

ხმაში მელოდიური ხაზით. იგი იწყება პიანოზე და შეიცავს პატარა დინამიკურ ტალღებს, რომლებსაც მოსდევს შედარებით გრძელი ტალღა. ის მთავრდება პიანოზე. ფორტეპიანოზე შესრულებისას ძალიან მნიშვნელოვანია ამ ტალღების ფაქიზად დაკვრა, ხოლო შედარებით გრძელი ტალღის - მდორედ და თანაბრად შესრულება. ეს გატარება ორჯერ ჟღერს, მეორე ოდნავ სახეშეცვლილი და ბოლოსკენ ვარიირებულია.

რაგელის გაორკესტრებაში ამ ეპიზოდში, მოცემულ მოტივში, თავდაპირველად მხოლოდ სიმებიან საკრავთა მთელი ჯგუფია, რომელსაც პიანოთი დიდი კონტრასტი შემოაქვს ნომერში. ეს დინამიკური ტალღებიც სიმებიან საკრავთა ჯგუფისათვის ძალიან ორგანულია. მოტივის ბოლოს (ტაქტი 35), სიმებიან ჯგუფს ხის ჩასაბერთა ჯგუფი, კერძოდ კი ჰობოი, 2 კლარნეტი, 2 ფაგოტი და აგრეთვე საქსოფონი უპირისპირდება. ამ მოტივის მეორე გატარებაში კი სიმებიან ჯგუფთან ერთად თავიდანვე ხის ჩასაბერებს უკვე 2 ფლეიტა, ჰობოი, 2 კლარნეტი, ბას-კლარნეტი და 2 ფაგოტი, ხოლო ბოლოში საქსოფონი უერთდება.

ჩემს საორგანო ვერსიაში აქ ფლეიტური ჯგუფის რეგისტრებია, მაგრამ აუცილებლად იცვლება მანუალი და ის იხშობა შველერებით. შეიძლება მანუალების შეერთება (რადგანაც ისინი შველერებით არიან დახშულნი, შეერთება მკვეთრ ხმოვანებას არ გამოიწვევს) და, სურვილისამებრ, რბილი და ნათელი 2 ფუტისანი რეგისტრის (რა თქმა უნდა, ფლეიტურის) გამოყენება. თუ ზემოთაღნიშნული საფორტეპიანო ორიგინალის ანალიზისას მე გავამახვილე ყურადღება ამ მოტივის ფრთხილად შესასრულებელ დინამიკურ ტალღებზე, ორგანზე ძალზე რთული და ფილიგრანული სამუშაოა ჩასატარებელი შველერებთან, ისე რომ მათი მანიპულირება ძალიან მდორედ ხდებოდეს და ისინი არ გაიქცნენ. სხვა გზით აქ ამ დინამიკური ტალღების შესრულება არ შეიძლება. იმავდროულად, საკმაოდ დიდ სირთულეს წარმოადგენს ამ ეპიზოდში კორდინაციის ფაქტორი, მაგრამ უკვე სხვა კუთხით - ვინაიდან შველერებით მანიპულირების დროს არ უნდა დაირღვეს პედლის რიტმული სურათის სითანაბრე.

შემდეგ მოდის ძირითადი თემა, რომელიც სრული სახით არ არის წარმოდგენილი. იგი ქმნის ხიდს წინა დამხმარე მოტივსა და შემდგომ ნაწილს შორის, რომელიც ამ ნომრის განვითარებას წარმოადგენს. ეს ნაწილი იწყება პიანოზე (ტაქტი 55), შემცირებული აკორდით და შემდგომ განვითარებადი აკორდული ფონით, რომელიც პარალელურად ზედა ხმაში გამეფელ მელოდიურ ხაზს მიყავს. ეს ძალზე იდუმალ ატმოსფეროს ქმნის. ამ განვითარებას ჟღერადობის

თანაბარი მატებით მოყვავართ გადიდებულ აკორდთან (ტაქტი 59). იგი ამ ნაწილის კულმინაციას წარმოადგენს. აკორდი კვლავ თანაბრად იხშობა, რის შემდეგაც იწყება წინა დამხმარე ეპიზოდის (ტაქტი 29) მსგავსი დინამიკური ტალღები (ტაქტი 61), რომელთა შესრულება, როგორც წინა ეპიზოდში, ძალიან მდორედ და არაფორსირებულად უნდა ხდებოდეს. ამის შემდეგ, ხმოვანების თანაბარი დაკლებით მთავრდება ამ ნაწილის პირველი ნახევარი. მეორე ნახევარი პირველის გამეორებას წარმოადგენს, უბრალოდ, ოდნავ ვარირებული სახით.

რაველის საორკესტრო ვერსიაში გარდამავალი ფუნქციის თემის პარტიას ამჯერად უკვე არა საქსოფონი, არამედ ფლეიტა და კლარნეტი ასრულებენ. განვითარებადი ნაწილის მელოდიური ხაზი ასევე ფლეიტას და კლარნეტს მიყავთ. შემცირებული და შემდგომი აკორდული ფონი სიმებიანთა ჯგუფში და ფაგოტებში (შუა ხმის ხაზი) გადის. ყოველივე ამას მიყვავართ უღერადობის ზრდით კულმინაციურ გადიდებულ აკორდთან, რომელსაც სიმებიან და ხის ჩასაბერ საკრავთა ჯგუფები იღებს. რაც შეეხება მცირე დინამიკურ ტალღებს (ტაქტი 61), მათ ჰობოი და ფაგოტი ასრულებენ. თუმცა ამას მოსდევს მელოდიური ხაზის ძალზე საინტერესო დასრულება, რომელსაც ახარციელებს ჯერ ფლეიტები, მთელ ხის ჩასაბერ საკრავთა ჯგუფთან და ვიოლინოებთან ერთად (ტაქტი 64), და შემდგომ საქსოფონი, აგრეთვე ვიოლინოებთან ერთად (ტაქტი 66). გამეორებას იგივე ორკესტრობა აქვს, იმ განსხვავებით, რომ მელოდიური ხაზის დაბოლოებას (ტაქტი 66) საქსოფონთან ერთად უკვე ჰობოი ასრულებს.

ჩემს საორგანო ვერსიაში გარდამავალი თემის პარტიას 8 ფუტიანი ენეკიანი “Vox Humana”-ს მაგიერად 8 ფუტიანი, იგივე ენაკიანი “Dulcian”-ი ასრულებს. მიუხედავად იმისა, რომ იგი მსგავსი ჯგუფისაა, ამ ორი რეგისტრის მონაცვლეობა საკმაო კონტრასტს ქმნის. განვითარებადი ნაწილის მელოდიური ხაზი აქ თავისუფლად შეიძლება ფლეიტურ რეგისტრებთან ერთად 8 ფუტიანმა “Klarinette”-მ წაიყვანოს, რასაც შეიძლება რაველის საორკესტრო ვერსიასთან პარალელი გაგავლოთ. შემცირებული და შემდგომ განვითარებადი აკორდული სვლის ფონი ჩემთან გადაწყვეტილია რბილი 8 ფუტიანი ენაკიანი რეგისტრებით (არა სოლირებული გამოყენებით, ვინაიდან არ არის სასურველი იგივე რეგისტრის გამოყენება მელოდიურ ხაზსა და ფონში) და 8 ფუტიანი “Bordun”-ით (რომელიც ასევე 8 ფუტიანი რბილი ფლეიტური რეგისტრია), აუცილებლად სხვა მანუალზე, თან დახშული შველერებით, იმისათვის, რომ არ მოხდეს წინაღობა მელოდიურ ხაზსა და ფონს შორის. გადიდებულ კულმინაციურ აკორდთან უღერადობის

თანდათანობითი ზრდა ხორციელდება შველერების ბოლომდე გახსნით, ხოლო პატარა დინამიკური ტალღები - ასევე შველერების ძალიან მცირე და ფრთხილი მანიპულირებით. შველერებთან მუშაობა ამ ეპიზოდში საკმაოდ დიდ ტექნიკურ სირთულეს წარმოადგენს.

აღსანიშნავია ამ ნომრის საოცრად საინტერესო დასკვნითი ნაწილი (ტაქტი 88). კომპოზიტორი აქ დამხმარე ეპიზოდს იყენებს (ტაქტი 29), მაგრამ იგი მას ერთიანად არ ატარებს. ჯერ მიდის პირველი 2 ტაქტი, რის შემდეგაც 1 ტაქტი პაუზაა; შემდგომ ჟღერს მე-5 და მე-6 ტაქტები, მათ მოსდევს ისევ 1 ტაქტი პაუზა და ბოლოს, ამავე მოტივის მე-8 ტაქტი. ეს განშორების და ნოსტალგიურობის ატმოსფეროს ქმნის. ყოველივე ამის შემდეგ ჟღერს ძირითადი თემის უკანასკნელი გატარება (ტაქტი 96), რომელიც ბოლომდე არ სრულდება, რის შემდეგაც თითო ტაქტიანი პაუზების ინტერვალით შედიან აკორდული კადანსები და ნომერს აგვირგვინებს ფორტეზე და ოქტავეებით დაკრული ძირითადი თემის პირველი ორი ნოტი; ოსტინატური ბანი კი ბოლომდე კლებულობს.

რაველთან ამ ფრაგმენტულ გატარებას სიმებიან საკრავთა ჯგუფი ასრულებს, ფაგოტის ოსტინატური ბანის ფონზე. ძირითადი თემის საბოლოო გატარებას, როგორც ამ ნომრის დასაწყისში, ისევ საქსოფონი ასრულებს. აკორდულ კადანსებს უკრავს სიმებიანი ჯგუფი, უკვე ბას-კლარნეტის ოსტინატური ბანის ფონზე; ხოლო დამაგვირიგვინებელი ძირითადი თემის პირველ ორ ნოტში სიმებიან ჯგუფს კვლავ საქსოფონი უერთდება, რაც ამ ნომრის დასაწყისსა და დამთავრების შორის თაღს ქმნის.

ჩემთან, ვინაიდან ეს ფრაგმენტული მონაკვეთი ასევე დინამიკურ ტალღებზეა აგებული, მოცემული რეგისტრების მართვა კვლავ შველერებით ხდება. თუმცა, ამასთან ერთად ყოველ ფრაგმენტზე, როგორც მანუალებში, ისე პედლებში, ხდება თითო რეგისტრის გათიშვა, რაც თანდათანობითი გაქრობის ეფექტს ქმნის. ძირითადი თემის საბოლოო გატარებისას ჩემს საორგანო ვერსიაში ჩართულია ისევ საწყისი რეგისტრი, 8 ფუტიანი ენაკიანი “Vox Humana”. როგორც რაველის საორგანო ვერსიაში საქსოფონი, ეს რეგისტრი ჩემს საორგანო ვერსიაში ერთგვარ თაღს კრავს ძირითადი თემის საწყის და საბოლოო გატარებას შორის. შველერებით ხმოვანების თანაბარი კლების შედეგად ბოლო აკორდული კადანსები დახშულია, ხოლო დამაგვირიგვინებელი ძირითადი თემის პირველ ორ ნოტში შველერები მხოლოდ ოქტავეებში (მანუალში) იხსნება ოდნავ; პედალში ისინი ბოლომდე იხშობა.

შემდგომ კვლავ მოდის “გასეირნების” თემის ფრაგმენტი, რომელიც სრულდება მიზანმიმართულად, მძიმე მარკატირებული დაჭერით. თემა თავისი განწყობით პომპეზურ და საზეიმო ხასიათს ატარებს. ის აგებულია ორ ტაქტიან დიალოგებზე. თემა იწყება ზედა ხმაში, ოქტავებით და აგრეთვე ბანშიც, ოქტავური ფაქტურით, რასაც მოსდევს ზედა ხმაში (ტაქტი 3) ოქტავური დაშენება, ხოლო თემა ოქტავებით ამჯერად უკვე ბანში გადის. ამ ყველაფერს მოყვება თემის მეორე საფეხურის კვლავ 2 ტაქტიანი ოქტავური გატარება ზედა ხმაში, რასაც ხმოვანების დაკლებით (ტაქტი 7) მოსდევს თემის მეორე საფეხურის პირველი ნახევრის ერთტაქტიანი ექოსებრი პასუხი შენელებით, უკვე თითო ბგერით უნისონში. ამ ტაქტის დაბოლოებას ანარეკლივით ერთი ხმა პასუხობს (კვლავ 1 ტაქტი).

რაველის საორკესტრო ვერსიაში პირველ 2 ტაქტიანი თემის გატარებას საყვირი ასრულებს, რომელსაც ბანის საფუძველს და ფონს ბას-კლარნეტი, ფაგოტები, კონტრაგოტი, ჩელოები და კონტრაბასები აძლევენ. ეს დიდ მოცულობით ეფექტს ქმნის. შემდგომ 2 ტაქტიანი თემა გადის ბანში და მას ლითონის ჩასაბერები, კერძოდ კი ტრომბონები და ტუბა, ხოლო სიმებიანი ჯგუფიდან ჩელოები და კონტრაბასები უკრავენ. ეს ამ “გასეირნების” სიმძაფრეს, სიმძიმეს და ამავდროულად პომპეზურ ხასიათს უსვამს ხაზს. რაც შეეხება აკორდულ დაშენებას, აქ ფონს ქმნიან ხის ჩასაბერებიდან ჰობოები, კლარნეტები, ფაგოტები და კონტ-რფაგოტი (მე-2 ტაქტის ბოლოს ფლეიტების შესვლით), ლითონის ჩასაბერ საკრავთა ჯგუფიდან - ვალტორნები, ხოლო სიმებიანთა ჯგუფიდან - ვიოლინოები და ალტები. ამის შემდეგ 2 ტაქტიანი თემა ტარდება ზედა ხმაში. ას ასრულებს ხის ჩასაბერთა ჯგუფი – ფლეიტები, ჰობოები, კლარნეტები, ბას-კლარნეტი, ფაგოტები და აგრეთვე ლითონის ჩასაბერი საყვირი, ხოლო ფონს ალტები, ჩელოები და კონტრაბასები უქმნიან. ყოველივე ამის შემდეგ მოდის 1 ტაქტიანი ექოსებრი პასუხი (ტაქტი 7), რომელსაც უკრავენ ფაგოტი, ვიოლინოები, ალტები და ჩელოები. დამაბოლოებელ პასუხს - ანარეკლს ასრულებენ ვალტორნები, არფა, პიცეკატოზე ალტები და ჩელოები.

საორგანო ვერსიაში მოცემულ “გასეირნებაში” მე ვიყენებ რეგისტრების სრულ რაოდენობას, სადაც აგრეთვე შედის 8 ფუტიანი ენეკიანი “Trompete” და 16 ფუტიანი ენაკიანი “Fagott”, რომლებიც ამ “გასეირნებას” განსაკუთრებულ სიმძაფრეს, სიმძიმეს და მედიდურობას მატებენ. პედალშიც საორკესტრო ლითონის ჩასაბერების მსგავსი დიდი მოცულობის რეგისტრებია ჩართული. აქ მე არ ვიყენებ

“Mixtur”-ს და “Zimbel”-ს, მიუხედავად იმისა, რომ ეს რეგისტრები საზეიმო ელფერს მატებენ ჟღერადობას. მე არ მსურს მივიღო ბასრი და ბრწყინვალე ხმოვანება.

თემის 2 ტაქტიანი პლასტების დაპირისპირებას მე მანუალებსა და პედლებს შორის ვახდენ. თითოეული მანუალის განსხვავებული სიმძაფრის, სიხშირის და სიძლიერის მეშვეობით აქ ორტაქტიანი ინტერვალით ხდება რეგისტრული საფეხურებრივი დაშენების თანაფარდობა. თემის საწყის 2 ტაქტიან ზედა ხმის გატარებისას (რაველის საორკესტრო ვერსიაში მას საყვირი უკრავს), მე ფონურ რეგისტრებთან ერთად ოქტავური გატარებისას 8 ფუტიან სოლირებულ ენაკიან “Trompete”ს ვიყენებ; თუმცა საწყისი “გასეირნებისგან” განსხვავებით, არა “Spanische Trompete”ს (რომელსაც საკმაოდ გამჭოლი ხმოვანება ახასიათებს, მაგრამ დიდი მოცულობით არ გამოირჩევა), არამედ პირველი მანუალის ძირითად “Trompete”ს, რომელიც ოფრო მძიმე, დიდი მოცულობის და სიმძაფრის მქონე რეგისტრია. ბანის თემა პედალსა და მანუალის ქვედა ხმაში დუბლირდება, რაც აკორდული ფაქტურის მიერ თემის გადაფარვის რისკს მინიმუმამდე ამცირებს. პედლის რეგისტრები ენაკიანი 16 ფუტიანი “Posaune” და “Fagott” ერთად ტრომბონის და ტუბის ასოცირებას ქმნიან. მანუალის ზედა ხმაში აკორდული დაშენებით გამჟღავნებული სვლა მიდის. შემდგომი თემის კვლავ მანუალში, ოქტავური გატარების დროს (ტაქტი 5), რეგისტრების ოდნავი განტვირთვა ხდება. პარალელურად პედალში გადის სვლა, რომელიც ბანის საფუძველს ქმნის. შენელებული ექოსებრი პასუხის დროს (ტაქტი 7), მხოლოდ მანუალებში, უნისონში გატარებ თითო ხმას. აქ რეგისტრების საგრძნობი შემცირება ხდება, ხოლო დამაბოლოებელი პასუხ-ანარეკლის ადგილას მე კონტრასტისათვის ვირჩევ სოლირებულ 8 ფუტიან ენაკიან რეგისტრს “Klarinette”-ს, რომელიც მოცემულ ორგანზე მე-4 მანუალზე მდებარეობს. ასევე შესაძლოა სხვა სოლირებული რეგისტრის გამოყენება, იგივე ისეთი ენეკიანი რეგისტრებიდან, როგორიც არის 8 ფუტიანი “Oboe”, 8 ფუტიანი “Dulzian”, ან ასევე 8 ფუტიანი “Vox Humana”, ეს რეგისტრი როგორც წინა ნომრებზე საუბრისას უკვე ავლნიშნე, გარკვეულ ადგილებს სხვადასხვა ელფერს და დატვირთვას სძენს (გააჩნია მის გარშემო შექმნილ ფონს). ამ შემთხვევაში იგი სოლირებულია, და თავისი ხმოვანებით ჩამოთვლილ რეგისტრებთან თანხვედრაშია. ამ სიტუაციაში ბოლოსსხენებული სოლირებული რეგისტრების შერჩევა დამოკიდებულია ინსტრუმენტის დისპოზიციასა და შემსრულებლის გემოვნებაზე.

“ტიუილრის ბაღი. ბავშვების ჩხუბი თამაშის შემდეგ” / “Tuileries. Dispute d'enfants après jeux”. ეს ნომერი კარდინალურად განსხვავებულ ხასიათს ატარებს. ის სიცოცხლით აღსავსე, მკვირცხლი, სკერცოზული და ნაწილობრივ კაპრიზული განწყობისაა და მასში ასახულია პატარა ბავშვების წაკინკლავება თამაშის შემდეგ.

ეს ნომერი აგებულია მღერადი მოკლე ლიგების და სტაკატირებული მეთექვსმეტედების მოტივის შეფარდებაზე, სადაც მღერადი მოკლე ლიგები ასახავენ პატარა ბავშვების თხოვნასა და ჩივილს, ხოლო სტაკატირებული მეთექვსმეტედები კი - მათივე სიცელქეს და ერთმანეთთან კინკლაობას. სწორედ ამ შინაარსის მქონე თითოთაქტიან ჩართვებზე (ერთი ტაქტი მოკლე და მღერადი ლიგები, მეორე კი - სკერცოზული და კაპრიზული სტაკატო) არის აგებული პირველი შვიდი ტაქტი. მე-8 ტაქტიდან 2 ტაქტის მანძილზე მოდის ნახევარტაქტიანი ჩართვები (ნახევარტაქტიანი ლიგა და ნახევარტაქტიანი სტაკატირებული მეთექვსმეტედები), სადაც ლიგა უკვე არა თხოვნას ან ჩივილს, არამედ უკვე მოთხოვნას და გაბრაზებასაც კი ასახავს, რაც ამ ნაწილის კულმინაციას წარმოადგენს. შემდეგ მოდის გარდამავალი, ნახევრად სტაკატირებული და ნახევრად ლეგატირებული 1 ტაქტიანი სვლა (ტაქტი 10), ამის მერე კი იწყება საწყისი 2 ტაქტის გამეორება. მას მოსდევს ამ ნომრის პირველი ნაწილის დასკვნითი ტაქტი, რომელიც მეცო-ფორტეთი ქვედა ხმაში ლეგატირებული მეთექვსმეტედების სვლით, ხოლო ზედა ხმაში კი ლიგით წყდება (ტაქტი 13).

რაველის საორკესტრო ვერსიაში პირველ მღერად, ლიგებიანი მოტივის ტაქტს ჰობოი ასრულებს, ხოლო კაპრიზულ და სკერცოზულ, სტაკატირებული მეთექვსმეტედების ჩართვას - ფლეიტა და ჰობოი (ჰობოი ლეგატოზე), რაც ძალზე საინტერესო კონტრასტულობას ქმნის. ეს ამ ორი სახის განწყობას - თხოვნა-ჩივილსა და სიცელქე-კინკლაობას - ხაზს უსვამს. ყოველივე ამას კლარნეტების და ფაგოტების ჰარმონიული საფუძვლის ფონი სდევს. მე-5 ტაქტში მათ ემატება ალტების, ხოლო მე-7 ტაქტში - ვიოლინების აკორდები პიციკატოზე. კულმინაციურ მონაკვეთში (ტაქტი 8), ჰობოი და კლარნეტი ერთმანეთს ადგილებით ენაცვლებიან (ლეგატირებულ მეთექვსმეტედების სვლას კლარნეტი უკრავს, ხოლო ჰარმონიულ საფუძველს - ჰობოი). ამ ყველაფერს ჰარმონიულ ფონად ვალტორნები, არფა, ხოლო ბანში - ჩელოს პიციკატოები

ემატება. ნახევრად სტაკატირებულ და ნახევრად ლეგატირებულ გარდამავალ სვლას (ტაქტი 10) ორ ფორტეზე მხოლოდ ფლეიტები, ჰობოები და კლარნეტები უკრავენ. საწყისი 2 ტაქტის გამეორებას იგივე შემადგენლობა ასრულებს, ხოლო პირველი ნაწილის დამაბოლოებელი ტაქტის სვლა (ტაქტი 13) კლარნეტის პარტიაში გადის.

საორგანო სპეციფიკიდან გამომდინარე, “ტიუილრის ბადის” შესრულება ორგანზე ძალზე დიდ სირთულეს წარმოადგენს, რადგანაც ამ ნომრის მოძრავი, მკაფიო, სკერცოზული და კონტრასტული ფაქტურის წარმოსაჩენად საკმაოდ ძნელია შესაბამისი რეგისტრების შერჩევა. იგი ასევე ითხოვს მოძრავ ტემპში სწრაფი მანუალური ცვლის ტექნიკის ფლობას. რეგისტრების შერჩევისას გასათვალისწინებელია, ფორტეპიანოსთან შედარებით ორგანის სიმძიმიდან და ნაკლებად მობილურობიდან გამომდინარე, (რაც მისი მოცულობიდან გამომდინარე კანონზომიერია რადგან ბგერას წარმოსაქმნელად და აგრეთვე აღსაქმნელად უფრო დიდი დრო სჭირდება) თუ რამდენად გამჭოლ და დარბაზში სწრაფ მიმავალ რეგისტრებს გამოიყენებ. აღსანიშნავია ის მომენტიც, რომ მე ამ ნომერში პედალს მხოლოდ კულმინაციურ მონაკვეთში (ტაქტები 8-9) ვუმატებ, რათა არ დაიკარგოს ამ ნომრის სიმსუბუქე და სისხარტე. გასათვალისწინებელია ის ფაქტიც, რომ რაველს ამ ნომრის საორკესტრო ვერსიაში კონტრაბასები არ ყავს შეყვანილი. მდერადი მოკლე ლიგების მონაკვეთში ჩემთან თავდაპირველად ფლეიტური ჯგუფი ურერს. ამ ლიგებზე თუ რაველის ორკესტრობის მსგავსად “Oboe”ს რეგისტრს გამოვიყენებთ, სასურველია იმ მანუალზე, სადაც ეს რეგისტრია განლაგებული, შველერის ოდნავ დახშობა. გააჩნია ფონური რეგისტრების გარემოცვას; თუ ისინი საკმაო საფეხურზე არიან აწეულნი, მაშინ შეიძლება დახშული შველერის გარეშეც დაკვრა, რათქმაუნდა ყოველივე ეს დამოკიდებულია და განისაზღვრება თვით ორგანის მონაცემებისგან, თუ სოლირებული ენაკიანი რეგისტრები ფონურ რეგისტრებს უდერადობის სიძლიერით საგრძნობლად აღემატებიან მაშინ მათი შველერით დახშობა გარდაუვალია, აღსანიშნავია რომ ისინი ზოგ ინსტრუმენტებზე უფრო დიდი, ზოგზე კი შედარებით ნაკლები სიმკვეთრით გამოირჩევა. რაც შეეხება კაპრიზულ და სკერცოზულ, სტაკატირებული მეთექვსმეტელების ჩრთვას, აქ მე აუცილებლად სწრაფად სხვა მანუალზე გადავდივარ. მასზე უკვე გამზადებული რეგისტრობაა, მაგრამ ლიგების ჰარმონიულ ფონს კონტრასტულობის ხაზგასასმელად წინა მანუალზე ვტოვებ, ვინაიდან ამ ადგილებში და თან ასეთ სისწრაფეზე რეგისტრების გადართვის თეორიული

შესაძლებლობაც კი არ არსებობს (რათქმაუნდა იგულისხმება სუფთად შესრულებული გადართვა). სტაკატირებული მეთექვსმეტედების ჩართვის კონკრეტულ რეგისტრობაზე საუბრისას ყურადღება გამახვილებულ უნდა იქნას 8 და 1 ფუტიანი რეგისტრებისა და “Zimbel”-ის კომბინაციაზე. ჩამოთვლილთაგან ამ ჩართვაში რეგისტრი “Zimbel” გადამწყვეტ როლს ასრულებს, ვინაიდან მხოლოდ ამ რეგისტრს (რათქმაუნდა 1 ფუტიანების დახმარებით) ძალუძს ასეთი სახის ფაქტურა არ აირეკლოს სწრაფ ტემპში. კულმინაციურ მონაკვეთში (ტაქტი 8) სიმძაფრის და ძაბვის შემოსატანად მე პედალი შემომყავს, რომელშიც ოსტინატური ბანი უდერს. პარალელურად გადავდივარ ძირითად მანუალზე, რომელიც კულმინაციის დრამატურგიული განვითარებისათვის საჭირო მახასიათებლებს ატარებს.

შემდგომ მოდის ამ ნომრის შუა ნაწილი (ტაქტი 14), რომელიც განტვირთვით ხასიათს ატარებს; თითქოს კინკლაობა-თამაშის მერე ძიძა ამშვიდებს და აწყნარებს ცელქ და ონავარ ბავშვებს. ახალი მოტივის, მღერადი ლეგატირებული ფაქტურის და შემდეგ ტაქტში სხარტი და მკვირცხლი სტაკატირებული მეთექვსმეტედების (ტაქტი 15) შეფარდება ამ ორ სახეს გამოკვეთილად ასახავს. კვლავ მღერადი, ლეგატირებული გატარების გაგრძელების შემდეგ იწყება განვითარება (ტაქტი 20), რომელიც თანდათანობითი ხმოვანების მატებით კულმინაციას აღწევს (ტაქტი 23-24). მის შემდეგ, სუბიტო პიანოზე კვლავ მღერადი ლივების 1 ტაქტიან მოტივს (ტაქტი 25) მოსდევს 1 ტაქტიანი შემაერთებელი სვლა, რომლის შემდეგაც მოდის საწყისი 2 ტაქტის გამეორება (ტაქტი 27). ის დამაბოლოებელი სვლის მეშვეობით მოკლე აკორდით მთავრდება.

შუა ნაწილის მღერად ლეგატირებულ თემას (ტაქტი 14) რაველის საორკესტრო ვერსიაში მხოლოდ ვიოლინოები უკრავენ, ხოლო სხარტი და მკვირცხლი სტაკატირებული მეთექვსმეტედების (ტაქტი 15) ჩართვას ფლეიტები და კლარნეტები არფასთან ერთად ასრულებენ, რაც დიდ კონტრასტს ქმნის და ამ ორი სახის შეფარდებას უსვამს ხაზს. მღერადი ლეგატირებული თემის გაგრძელებას უკვე თითქმის მთლიანი სიმებიანთა ჯგუფი, კერძოდ კი – ვიოლინოები, ალტები და ჩელოები უკრავენ. მათ პასუხად (ტაქტი 18) ფლეიტა უერთდება. შემდგომ იწყება განვითარება (ტაქტი 20), რომელსაც სოლო კლარნეტი ვიოლინოების, ალტების და ჩელოების ჰარმონიული თანხლებით ასრულებს. მათ ჯერ ფლეიტები, ჰობოები და ფაგოტები ემატებიან (ტაქტი 22), ხოლო კულმინაციურ მონაკვეთში (ტაქტები 23-24) კი - ვალტორნები და არფაც, საც დამძაბველი მუხტი შემოაქვთ. ყოველივე ამის

შემდეგ სუბიტო პიანოზე შესრულებულ მღერადი ლიგების 1 ტაქტიან მოტივს (ტაქტი 25) ძალზე საინტერესო შემადგენლობა - ფლეიტები, კლარნეტები და ამჯერად ვალტორნები უკრავენ, სიმებიან საკრავთა ჯგუფის (კონტრაბასების გარეშე) ჰარმონიული თანხლებით. 1 ტაქტიან დამაკავშირებელ სვლას პიანოზე ფაგოტი ემატება. საწყისი 2 ტაქტის გამეორებას (ტაქტი 27), დამაბოლოებელ სვლასთან ერთად, პირვანდელი ორკესტრობა აქვს, დამაგვირგვინებელ აკორდს კი ორ პიანოსა და პიციკატოზე ერთად იღებენ არფა, ვიოლინოები და ალტები.

საორგანო ვერსიაში, შუა ნაწილში პირველად ხდება ამჯერად უკვე რეგისტრული გადართვა, ითიშება “Zimbel” და ირთება რბილი 8 ფუტიანი რეგისტრები. ამ 8 ფუტიან რეგისტრებს შორის ერთ-ერთი, სახელწოდებით “Quintadena”, გამორჩეულია. მას საკმაოდ სპეციფიკური ჟღერადობა ახასიათებს იმ კუთხით, რომ იგი რაღაცით წააგავს ენაკიან რეგისტრს, მაგრამ მასზე გაცილებით რბილი და ნაკლებად მძაფრია. აქედან გამომდინარე, ეს რეგისტრი საინტერესო და თბილ ხმოვანებას გვაძლევს, რაც გვეხმარება ამ ნაწილისათვის დამახასიათებელი ღირიკული ატმოსფეროს გადმოცემაში. სტაკატირებული მეთექვსმეტედების სისხარტის და მკაფიოობის გამოსაჩენად (ტაქტი 15) სხვა მანუალზე 8 ფუტიან რეგისტრებთან ერთად 2 და 1 ფუტიანი რეგისტრებია ჩართული. შესაბამისად, ამ ნაწილშიც მანუალურ ცვლას დიდი ადგილი უკავია. შემდგომი მღერადი ლეგატირებული თემის გატარების გაგრძელებისას ხდება დაბრუნება ძველ მანუალზე, სადაც 8 ფუტიანი რეგისტრები “Quintadena”-ს სოლირებით არიან ჩართულნი. სურვილისამებრ შეიძლება რბილი ენაკიანი რეგისტრის გამოყენებაც (ამ შემთხვევაში სტილიდან გამომდინარე “Oboe” ან “Klarinette” შესაძლოა “Dulcian”-იც). რაც შეეხება განვითარების ეპოზოდს (ტაქტი 20), ამ მონაკვეთში, წინა ნაწილისგან განსხვავებით, შესაძლებელია რეგისტრული გადართვა. აქ ხდება ჯერ 4 ფუტიანი, ხოლო შემდგომ 2 ფუტიანი (ტაქტი 22) რეგისტრების საფეხურებრივი მატება. მოდის ნაწილის კულმინაციური მონაკვეთი (ტაქტები 23-24), სადაც სიმძაფრისთვის და დრამატურგიული განვითარებისთვის შემოდის პედალი ოსტინატურ ბანზე, მანუალს კი მძაფრი 4 ფუტიანი რეგისტრი “Kornett” ემატება. ყოველივე ამის შემდეგ მღერადი ლიგების 1 ტაქტიან ეპიზოდში სუბიტო პიანოზე ჟღერს 8 ფუტიანი რეგისტრები “Quintadena”-ს სოლირებით (ტაქტი 25), ხოლო 1 ტაქტიანი დამაკავშირებელი სვლის დროს მხოლოდ 8 ფუტიანები და “Zimbel”ია ჩართული. მათ შორის 4 და 2 ფუტიანი რეგისტრების გამოტოვებით უჩვეულო და საინტერესო, თითქოს და ჰაერის შემცველი ობერტონული ეფექტი

იქმნება. საწყისი 2 ტაქტის გამეორებას (ტაქტი 27), დამაბოლოებელ სვლასთან ერთად პირვანდელი რეგისტრობა აქვს. ძალიან მნიშვნელოვანია დამაბოლოებელ სვლაში (ტაქტი 29) იმ მეოთქვსმეტელების გატარებისას, რომლებიც მარცხენა ხელიდან მარჯვენაში გადადის, ისინი ერთი და იგივე მანუალზე იყოს შესრულებული. დამაგვირგვინებელი მოკლე აკორდი, აუცილებლად იმ მანუალზე შესრულდეს, სადაც “Zimbel”ია, იმისთვის, რომ აკორდს ფიქსირებული და ბრწყინვალე ჟღერადობა ჰქონდეს. დამთავრებისთანავე აქ ძალიან სწრაფად უნდა დაიხშოს შველერები, რათა მომზადდეს შემდეგი ნომრის რეგისტრობა. მასზე პირდაპირ ხდება გადასვლა.

“ურემი”/„Bydlo“. ეს სურათი კარდინალურად განსხვავდება ხასიათით წინასგან. ის ძალიან მძიმე და მასიურია. იმ ურმის მსვლელობის პარალელურად, რომელშიც შებმულია პირუტყვი, ნათლად იკვეთება რუსული ყოველდღიური ყოფა. ეს ორი მუსიკალურ-იდეური ხაზი ორ ხმაზეა გადანაწილებული. ქვედა ხმაში მოცემულია აკორდული, მძიმე და მასიური მარკატირებული მერვედების ფაქტურა, რომელიც ურმის უზარმაზარი ბორბელების ძალიან გაუვალ გზაზე სიარულს ასახავს; ხოლო ზედა ხმაში გამავალი, ნახევრად მღერადი, მაგრამ ასევე მარკატირებული და მძიმე თემა, რომელიც ორჯერ გადის (მეორეჯერ სახეშეცვლილი სახით), ერის ყოფას, ყოველდღიურ რუტინულ ცხოვრებას აღწერს.

ძალზე საინტერესოა ორი გენიალური კომპოზიტორის – მუსორგსკისა და რაველის სურათის დასაწყისის დრამატურგიული განვითარების განსხვავებული ხედვა. მუსორგსკი ამ ნომერს თავიდანვე ორ ფორტეზე იწყებს, რაც საწყისი ტაქტებიდანვე დიდ დატვირთვას იძლევა. რაველის საორკესტრო ვერსიაში კი ეს ნომერი ორ პიანოზე იწყება, შუა ნაწილიდან (ტაქტი 21) დინამიკა თანდათანობით მატულობს კულმინაციამდე (ტაქტი 38) და შემდგომ ისევ კლებულობს. იქმნება ეფექტი, თითქოს ეს ურემი შორიდან მოდის, ახლოვდება (კულმინაცია) და შემდგომ ისევ ნელ ნელა უჩინარდება. მუსორგსკისეულ ხედვაში ეს ურემი უკვე მოახლოვებულია, შუა ნაწილის დროს (ტაქტი 21) თითქოს ცოტათი ქრება ხედვის არეალიდან, კულმინაციისთვის (ტაქტი 38) ისევ მოახლოვებულია და შემდგომ ნელ-ნელა ისევ უჩინარდება.

რაველის გაორკესტრებაში ამ ნომრის თემას სოლო ტუბა ასრულებს, რაც საკმაოდ იშვიათი მოვლენაა. შესაბამისად, ეს ინსტრუმენტი, თავისი მონაცემებიდან გამომდინარე, ძალზე უჩვეულო, მძაფრ, მძიმე და მომცველ ხმოვანებას

(მიუხედავად პარტიტურაში მოცემული ორი პიანოსა) გვთავაზობს და შესაბამის ატმოსფეროს ქმნის.

ქვედა ხმის მიძივე, მასიურ აკორდულ ფაქტურას კონტრ-ფაგოტი, ჩელოები და კონტრაბასები ინაწილებენ. თემის მეორე ნახევრის დასაწყისში ორივე გატარებაში (ტაქტები 5-6 და 14-15) არფა შემოდის.

ვინაიდან ორგანი თავისი არსით ორკესტრთან ოფრო ახლოსაა ვიდრე ფორტეპიანოსთან, მე ამ ნომერს რაველის საორკესტრო ინტერპრეტაციის მსგავსად ორ პიანოზე ვიწყებ. რეგისტრობის თვალსაზრისით, ძირითადი თემის გატარების დროს, ჩემს საორგანო ტრანსკრიფციაში 8 ფუტიანი ენაკიანი რეგისტრი “Tuba” არის ჩართული. იგი თავისი ხმოვანებით ძალიან ახლოსაა საორკესტრო ტუბასთან, რომელიც შინაარსობრივ დატვირთვას აძლევს მოცემულ ნომერს. ამ რეგისტრის უღერადობის დროს ჩემთან მანუალების ორი შველერია (მე-2 და მე-3) დახშული. პედლის შველერი, რომელიც აგრეთვე პირველ მანუალთან არის კავშირში, ბოლომდე გახსნილია. ყოველივე ამის მიზეზი შემდეგნაირად აიხსნება: 8 ფუტიანი ენაკიანი რეგისტრი “Tuba” საკმაოდ დიდი სიმძაფრით და სიმკვეთრით გამოირჩევა. აქედან გამომდინარე, ორი პიანოს და უფრო ხავერდოვანი ხმოვანების მისაღწევად იმ შველერის დახშობა აუცილებელია, რომლის მანუალზეც ეს რეგისტრია განლაგებული⁷. რაც შეეხება მე-3 შველერს, ის ფონური რეგისტრებისათვის არის დახშული, რომ არ დაირღვას სუბორდინაცია. პირველი მანუალის შველერი, რომელიც პედალზეც მოქმედებს, აუცილებლად ბოლომდე აწეულია, იმ მიზეზით, რომ პედალში გამოყენებულია რბილი 32, 16 და 8 ფუტიანი რეგისტრები ენაკიანების გარეშე. იმისთვის, რომ ამ რბილმა რეგისტრებმა ნომრისთვის აუცილებელი სიმძიმის, მასიურობის და დიდი მოცულობის ეფექტი შექმნან, შველერი, რომელიც პედალზე მოქმედებს, ბოლომდე ღია უნდა იყოს. სწორედ ამ ეფექტის მისაღწევად არის გამოყენებული ყველაზე დიდი მოცულობის და სიმძიმის 32 ფუტიანი რეგისტრი “Violon”.

შემდგომ მოდის ამ ნომრის შუა ნაწილი (ტაქტი 21), სადაც მუსორგსკისთან უღერადობის მცირე ჩაგდებაა (მართალია, მუსორგსკის ორი ფორტეს შემდეგ ეს მეცო ფორტე ფრჩხილებში წერია, მაგრამ მაინც გასათვალისწინებელია; სხვაგვარად სულ ერთ დინამიკასა და სიძლიერეზე იქნება ყველაფერი). აქ უკვე

⁷ ამ შემთხვევაში ძალიან საინტერესო მოვლენასთან გვაქვს საქმე: თვითონ რეგისტრი მე-4 მანუალზეა განლაგებული, მაგრამ თვით მე-4 მანუალს “შველერი” არ გააჩნია და მასზე მე-2 მანუალის “შველერი” მოქმედებს.

ზედა ხმაში აკორდული ფაქტურის დამხმარე მოტივი გადის, რომელიც სამ საფეხურებრივ გატარებას განიცდის. შემდგომ იწყება განვითარება (ტაქტი 27), რომელიც თანდათანობით, მაგრამ ძალზე ინტენსიური ჟღერადობის ზრდით გარკვეულ წერტილს აღწევს, რის შემდეგაც მოდის ხმოვანების მცირე კლება (ტაქტი 32). ყოველივე ამის შემდგომ კვლავ ძლიერ და ინტენსიურ *crescendo*-ს მოვყავართ ამ ნომრის კულმინაციამდე, რომელიც ოქტავეებში გატარებული ძირითადი თემის სახით არის წარმოდგენილი.

რაგელის საორკესტრო ვერსიაში ამ ნომრის შუა ნაწილის (ტაქტი 21) დასაწყისში, სადაც აკორდული ფაქტურის დამხმარე მოტივი გადის და სამ საფეხურებრივ გატარებას განიცდის, არფასთან ერთად ხის ჩასაბერ და სიმებიან საკრავთა ჯგუფია ჩართული. ყოველივე ამას რიტმულ თანხლებას გრან კასა უწევს. მხოლოდ, პირველ და მეორე გატარებაში არ უკრავენ ფლეიტები და ვიოლინიები. მაგრამ მესამე გატარებაში (ტაქტი 25), რომლის შემდეგაც განვითარება იწყება, უკვე ფლეიტებიც და ვიოლინოებიც უერთდებიან საკრავებს, რაც უკვე ხმოვანების მატების დაწყების საწინდარია. განვითარების დასაწყისშივე (ტაქტი 27) ვალტორნა შემოდის, რომელსაც გარკვეული სიმძაფრე შემოაქვს. მას ემატება მეორე ვალტორნა, შემდგომ კი - მესამე და მეოთხე (ტაქტი 30). ეს გარკვეული კულმინაციური წერტილია, ამის მერე იწყება ხმოვანების მცირე კლება (ტაქტი 32). შემდგომ ორ ტაქტში კვლავ ერთი ვალტორნაა. ყოველივე ამას, უკვე ჟღერადობის ძლიერი მატებით და დანარჩენი ვალტორნებისა და ლიტავრების შემოსვლით, მივყავართ ნომრის კულმინაციამდე, სადაც ტარდება ძირითადი თემა.

ჩემს საორგანო ვერსიაში მე ამ ეპიზოდში თითქოს ერთი შეხედვით უჩვეულო გზას მივმართავ. მიუხედავად იმისა, რომ აქ ჟღერადობის ჩაგდებაა, ყველა შველერს ვხსნი, მაგრამ რეგისტრული თვალსაზრისით ვაკლებ. პირველ რიგში, ჟღერადობის შემდგომი მატებისთვის, მე რეგისტრულ, მოტივებად დახარისხებულ და უფრო ორკესტრულ ფორმირებას ვირჩევ; მეორეს მხრივ კი, შველერით მანიპულირების სურვილიც რომ არსებობდეს, ამ ნომერში პედლის პარტია იმდენად დატვირთულია, რომ ყოველივე ეს ფიზიკურად ვერ მოესწრება.

რაც შეეხება რეგისტრულ მოცემულობას, თავდაპირველად გამოყენებულია 8 და 4 ფუტიანი რეგისტრები, მათ შორის როგორც რბილი ფლეიტური, ისე ოქტავური რეგისტრებიც; ოღონთ ენაკიანები ჯერ გათიშულია ზედმეტი სიმძაფრის თავიდან ასარიდებლად. დასაწყისში, სადაც გადის აკორდული ფაქტურის დამხმარე მოტივი, რომელიც სამ საფეხურებრივ გატარებას განიცდის,

რეგისტრული გადართვა არ ხორციელდება. აქ საქმე გვაქვს მანუალურ ცვლასთან, სადაც პირველი 2 ტაქტიანი მოტივი ჯერ მე-3 მანუალზე სრულდება, მეორე 2 ტაქტიანი მოტივი - მე-2 მანუალზე, ხოლო მესამე 2 ტაქტიანი მოტივი კი უკვე პირველ, ძირითად მანუალზე გადის. პირველი რეგისტრული გადართვა ხდება განვითარებიდან (ტაქტი 27), სადაც ფონურ რეგისტრებთან ერთად, პედალს მოცულობის ეფექტის შესაქმნელად ემატება 16 ფუტიანი ენაკიანი “Fagott”. შემდეგ იწყება მატება მანუალებში, რომლებშიც შედიან 16 ფუტიანი ენაკიანი “Krummhorn”ი (მას შედარებით რბილი მაგრამ განსაკუთრებით სპეციფიკური ხმოვანება აქვს) და აგრეთვე ენაკიანი, ოღონთ 8 ფუტიანი “Klarinette”. 16 და 8 ფუტიანი ენაკიანების დაწყვილება უფრო მძაფრ ატმოსფეროს ქმნის.

შემდგომი რეგისტრული განვითარებაც სუფთა ორკესტრული აზროვნების პრინციპით არის წარმოდგენილი. სამ-სამი სოლირებული რეგისტრების შესვლა ხორციელდება ჯგუფებად. ყურადღება გასამახვილებელია ერთ ძალიან მნიშვნელოვან დეტალზე: ყოველ მომდევნო ჯგუფში სოლირებული რეგისტრების მატება ენაკიანების მეშვეობით ხდება და ყოველ ჯგუფში აუცილებლად არის 8 და 16 ფუტიანების შეფარდება; კონკრეტულად, პირველ ჯგუფში (ტაქტი 33) გვხვდება 8 ფუტიანი “Oboe”, რომელსაც სუფთა საორკესტრო ჟღერადობა აქვს, 8 ფუტიანი “Dulcian”ი, (რომელიც საორკესტრო შემადგენლობაში არ შედის, მაგრამ შეიძლება მოვიაზროთ კლარნეტისა და ჰობოის ჯგუფში), და 16 ფუტიანი “Trompete”, რომელიც ძალზე მძიმე და მასიური რეგისტრია; მეორე ჯგუფში უკვე “Trompete” 8 ფუტიანია და 16 ფუტიანთან შედარებით მას უფრო გამჭოლი ჟღერადობა ახასიათებს; ასევე 8 ფუტიანი “Vox Humana”, რომელიც წინა ნომრებში უკვე აღწერილი იყო, და კონტრასტული 16 ფუტიანი “Fagott”ი. ყოველივე ამას მეტი დაძაბულობის შემოსატანად პედალში 16 ფუტიანი ენაკიანი “Posaune” აძლიერებს (ტაქტი 35); ხოლო მესამე ჯგუფი შემოდის უკვე კულმინაციაში, ძირითადი თემის ოქტავურ გატარებაში, სადაც სრული ენაკიანი ჯგუფის რეგისტრებია. უნდა აღვნიშნო ის ფაქტი, რომ საორგანო სპეციფიკიდან გამომდინარე, ხმოვანების ამ მცირე ჩაგდებას (ტაქტი 32), რომელიც უფრო საფორტეპიანო და საორკესტრო ნიუანსია, მე არ ვაკეთებ და ჟღერადობის გამჭოლი გაძლიერება კულმინაციამდე მიმყავს.

მუსორგსკი კულმინაციურ თემას (ტაქტი 38) ოქტავური გატარებით და მარცხენა ხელში უმძიმესი და მასიური აკორდებით თითქმის ბოლომდე ფორტისიმოზე ატარებს. აქ თავად მითითებული აქვს ძალიან მძიმე,

მარკატირებული და ფართოდ შესრულების ნიუანსები. ამ ყველაფრის შემდეგ, კვლავ საწყისი ხმოვანების მოცემულობით, ბოლოჯერ ჟღერს მთავარი თემა, ოდნავ სახეშეცვლილი სახით. იგი ხმოვანების თანდათანობითი დაკლებით, რა თქმა უნდა, მარცხენა ხელის აკორდულ ფაქტურასთან ერთად, ორ პიანოზე ჩადის, რასაც მოსდევს ზედა ხმაში 2 ტაქტიანი პაუზა (ტაქტი 55). ჟღერს ამავე თემის პირველი 2 ტაქტი, რის შემდეგაც თემაში კვლავ 2 ტაქტიანი პაუზის შემდეგ სამ პიანოზე ჟღერს ბოლო ნოტი. ყოველივე ამას მოსდევს დასკვნითი სამი ტაქტი მარცხენა ხელში, სადაც კომპოზიტორი ხმოვანების დაკლებას ჯერ ინტერვალებით, ხოლო დასკვნით 2 ტაქტში თითო ნოტით, ამ ნომერში პირველად უკვე მეოთხედებით ასრულებს. ასე კომპოზიტორი ურმის თვალთახედვის არედან გაქრობას აღწერს.

რაველის საორკესტრო ვერსიაში მთავარი თემის ამ კულმინაციურ გატარებაში, რომელიც მასთან სამ ფორტეზე გადის, წინამდებარე ორკესტრის შემადგენლობას ემატება ტუბა და ტრემოლოთი მცირე დოლი. ყოველივე ეს ხაზს უსვამს ნომრის დრამატურგიული განვითარების მწვერვალს. რაველთან კულმინაციური თემის ბოლოს (ტაქტი 45) ჟღერადობის 2 ტაქტიანი დაკლებაა, რომელსაც გადავყავართ კვლავ საწყისი თემის გატარებაზე. მას სოლო ტუბა ასრულებს, მაგრამ უკვე არა პიანოზე, არამედ ფორტეზე. აქ იგივე საორკესტრო შემადგენლობაა, რაც თავიდან იყო, იმ სხვაობით, რომ ყოველივე ამას სდევს არფის და დასარტყამი ინსტრუმენტების, კერძოდ კი ლიტავრების, მცირე დოლის (ტრემოლოთი) და გრან კასას რიტმული თანხლება. თემის დასასრულს, დასარტყამი ინსტრუმენტები რიგრიგობით ეთიშებიან, ჯერ მცირე დოლი, მერე ლიტავრები და ბოლოს - გრან კასა. აღსანიშნავია, რომ საწყისი თემის 2 ტაქტიან ბოლო ჩართვას (ტაქტი 57) უკვე არა ტუბა, არამედ მეცო პიანოზე, სურდინათი ვალტორნა უკრავს. თემის დამაბოლოებელი ნოტის შემდეგ, რომელსაც ბას-კლარნეტი იღებს, ბოლო 2 ტაქტს კონტრაბასები და არფა, დასასრულს კი - მხოლოდ კონტრაბასები სამ პიანოზე, პიციკატოთი ასრულებენ.

საორგანო ვერსიაში კულმინაციის ძირითადი თემის ოქტავურ გატარებაში სრული ენაკიანი ჯგუფის რეგისტრებია ჩართული, რაც უმძაფრეს ჟღერადობას იძლევა; მათ შორის აღსანიშნავია პედალში 32 ფუტიანი ენაკიანი “Posaune”, რომელიც ყველაზე მძიმე, მასიურ და ღიდი მოცულობის რეგისტრად ითვლება. მისი ხმოვანება ყველაზე მეტად იგვიანებს, რაც შემსრულებლისათვის საკმაო სირთულეს წარმოადგენს. ამიტომ გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ განსაკუთრებით ამ რეგისტრის გამოყენებისას პედალის დაჭერა ოდნავ წინსწრებით

უნდა ხდებოდეს, პრაქტიკულად წინა თვლის ბოლოს, რათა მთლიანობაში ვერტიკალში სინქრონი იყოს შენარჩუნებული. კულმინაციური თემის ბოლო 2 ტაქტში ჟღერადობის დაკლებას მე ერთდროულად რამდენიმე რეგისტრული გადართვით და შეველერების დახშობით ვახორციელებ, რაც ძალიან რთული მოსასწრებია, ამ მხრივ ეს ყველაზე ძნელი ადგილია ამ ნომერში. ძირითადი თემის ბოლო გატარებისას, რომელსაც რაველის საორკესტრო ვერსიაში ტუბა ასრულებს, მე, როგორც დასაწყისში, ასევე აქაც 8 ფუტიან ენაკიან რეგისტრს “Tuba”-ს ვრთავ, ხოლო დანარჩენ ყველა ენაკიან რეგისტრს ვთიშავ. მთელ დასკვნით ნაწილს ამ რეგისტრობით ვასრულებ. ჟღერადობის თანდათანობით გაქრობას მე დანარჩენი შეველერების ძალიან მდორე დახშობით ვაღწევ, რაც პარალელურად “Tuba”-ს სოლირებული რეგისტრის ხმოვანებასაც ცვლის და ბოლოში სხვა ელფერს სძენს. დასკვნითი 3 ტაქტი მარტო პედალშია, სადაც რბილი და დიდი მოცულობის მქონე 32, 16 და 8 ფუტიანი რეგისტრებია. რაც მთავარია, ამ ადგილას პირველად იხშობა პედლის შეველერი, რომელიც ბოლო 2 ტაქტში პედალში მეოთხედებიანი ნოტების თანდათანობითი ხმოვანების დაკლებას უწყობს ხელს. ეს, როგორც მანამდეც ავღნიშნე, ურმის თვალთა ხედვის არედან გაქრობის ეფექტს ქმნის.

ამ ნომრის შემდეგ მოდის “გასეირნების” თემის ლეიტმოტივი, რომელსაც მუსორგსკი პირველად მინორში ატარებს. აქ ნაჩვენებია ამ თემის 2 ტაქტიანი პლასტები, სადაც პირველ ორ გატარებაში თემის პირველი ნახევარია წარმოდგენილი, ხოლო შემდგომ ორ გატარებაში თემის მეორე ნახევარია ნაჩვენები. ისინი სხვადასხვა რეგისტრებში გატარებით არიან ერთმანეთთან შეფარდებულნი. თემის პირველი 2 ტაქტიანი გატარება (თემის პირველი ნახევარი) პიანოზე, აკარდული ფაქტურით, ჯერ უკიდურესად ზედა რეგისტრშია; თითქოს ეს ყოველივე ზეციურ გამჭვირვალე ატმოსფეროს ქმნის. თემის მეორე 2 ტაქტიანი გატარება (თემის პირველი ნახევარი) ასევე აკარდული, შემდგომ ქვედა ხმაში ოქტავური ფაქტურით, მეცო ფორტზე არის წარმოდგენილი, რაც თავისი რბილი და ხავერდოვანი ჟღერადობით მიწიერ, თბილ ემოციურ გარემოს ასახავს. ხოლო ამ თემის მესამე 2 ტაქტიანი გატარება (თემის მეორე ნახევარი), უკვე ოქტავური ფაქტურით, უკიდურესად ქვედა რეგისტრში გადის, რაც მიწისქვეშეთიდან, ქვესკნელიდან წამოსულ ხმოვანებას წააგავს. მაგრამ ბოლოში მას ზედა ხმაში მომდევნო მოტივი ეფარდება. ამ თემის დასკვნით 2 ტაქტიან გატარებაში (თემის მეორე ნახევარი). ასევე ოქტავური ფაქტურით. უკვე ორი, უკიდურესად ქვედა და ზედა რეგისტრის დაპირისპირებაა. “გასეირნების” თემის ეპიზოდს ასრულებს

გარდამავალი ორი ტაქტი, სადაც პიანოზე, მეოთხედებიან ოქტავაზე სვლას, მოყვება შემდეგი ნომრის - “გამოუჩეკავი ბარტყების ბაღების” მოტივის მეცოფორტზე, მოკლე მეოთქესმეტედებიანი ჩართვა სტაკატოზე. ამის შემდეგაც კვლავ მოდის ოქტავაზე სვლა, ამჯამად უკვე ორ პიანოზე. ოღონთ მათ შორის უკვე პაუზაა, რომელიც თითქოს და კითხვის ნიშნის როლს ასრულებს.

რაველის საორკესტრო ვერსიაში მინორული “გასეირნების” თემის პირველი ნახევრის, ზედა რეგისტრის საწყის 2 ტაქტიან მონაკვეთს ხის ჩასაბერი ინსტრუმენტები (ფლეიტების და კლარნეტები) ასრულებენ, პიანოზე; ბოლოში კი მათ ფაგოტები ემატება. შემდგომ 2 ტაქტიან გატარებას, რომელიც კვლავ თემის პირველ ნახევარს მოიცავს, უკვე შუა რეგისტრში, კვლავ ხის ჩასაბერები - ჰობოები, ფაგოტები და ბოლოში ბას-კლარნეტი ასრულებენ, ისევ პიანოზე, მომდევნო 2 ტაქტიანს გატარებას, რომელიც უკიდურესად ქვედა რეგისტრშია და ამჯერად თემის მეორე ნახევარს წარმოადგენს, უკვე მეცოფორტზე უკრავენ ფაგოტები, კონტრ-ფაგოტი, ვალტორნები, ჩელოები და კონტრაბასები. ბოლოში, ზედა ხმაში მომდევნო მოტივის ჩართვისას, ფლეიტები, ჰობოები და კლარნეტები შედიან. თემის მეორე ნახევრის დასკვნით 2 ტაქტიან მონაკვეთში უკვე ფორტზე მთელი ხის ჩასაბერთა ჯგუფია, რომელსაც ბოლოში ვალტორნაც ემატება. აქ ასევე სიმებიან საკრავთა მთელი ჯგუფიცაა წარმოდგენილი. ”გასეირნების” თემის ეპიზოდის დასკვნით, გარდამავალ ორ ტაქტს, სადაც პიანოზე მეოთხედებიანი ოქტავური სვლაა, ფაგოტი, კონტრაბასები და ჩელოები უკრავენ; ხოლო შემდეგი ნომრის მოტივის მოკლე, მეოთქესმეტედებიანი ჩართვას მეცოფორტესა და სტაკატოზე უკრავენ ფლეიტები, ჰობოები და კლარნეტები, არფასთან, სამკუთხედთან და ალტებთან (ერთ ნოტიან პიციკატოზე) ერთად. რაც შეეხება ბოლო ოქტავურ ბგერას, მას მხოლოდ არფა იღებს.

ჩემთან, საორგანო ვერსიაში მინორული “გასეირნების” ამ სამი ატმოსფერული სივრცის - ზეციურის, მიწიერისა და მიწისქვეშეთის ასახვა მანუალურ-რეგისტრული დაპირისპირებით ხდება. თემის პირველი 2 ტაქტიანი გატარება (თემის პირველი ნახევარი) პიანოზე, აკორდული ფაქტურით, უკიდურესად ზედა რეგისტრში, მე-3 და მე-2 მანუალების შეფარდებით არის წარმოდგენილი, სადაც მხოლოდ 4 ფუტიანი რბილი და ნათელი რეგისტრებია გამოყენებული შესაფერისი ატმოსფეროს შესაქმნელად. თემის მეორე 2 ტაქტიანი გატარება (თემის პირველი ნახევარი), ასევე აკორდული, შემდგომ ქვედა ხმაში ოქტავური ფაქტურით, მთლიანად პირველ მანუალზე გადის, სადაც 16 და 8 ფუტიანი ასევე რბილი

რეგისტრებია ჩართული; ისინი თბილ და ხავერდოვან ჟღერადობას გვაძლევენ. მომდევნო 2 ტაქტიანი გატარება, რომელიც უკიდურესად ქვედა რეგისტრშია და მეცო ფორტეზეა, თემის მეორე ნახევარს წარმოადგენს. აქ პირველი მანუალის ოქტავური ფაქტურის და პედლის დაპირისპირებაა, რომელიც მიიღწევა რეგისტრული გადართვის მეშვეობითაც. მანუალში შედარებით მძაფრი 16 და 8 ფუტიანი რეგისტრები, ხოლო პედალში კი - მძიმე და დიდი მოცულობის მქონე 32 და 16 ფუტიანი რეგისტრებია, რომლებიც მისტიკურ აურას ქმნიან. ამ თემის დასკენითი, 2 ტაქტიანი გატარებისას (თემის მეორე ნახევარი), ასევე მანუალში, ოქტავური ფაქტურით, უკვე ორი, უკიდურესად ქვედა და ზედა რეგისტრის დაპირისპირებას მე მანუალის და პედლის დიაპაზონის ცვლით ვახორციელებ, რაც საგრძნობ კონტრასტს იძლევა.

”გასეირნების” თემის ეპიზოდის დასკენით გარდამავალ ორ ტაქტს, სადაც პიანოზე შესასრულებელი მეოთხედებიანი ოქტავური სვლაა, მე უნისონში, მანუალთან და პედალთან, 8 ფუტიანი რეგისტრებით, პიანოზე ვასრულებ; ხოლო “გამოუჩეკავი ბარტყების ბაღეცის” მოტივს მეცო ფორტეზე ვუპირისპირებ მოკლე მათეკესმეტდებიან ჩართვას სტაკატოზე, ძალზე სპეციფიკური რეგისტრობით - 8 და 1 ფუტიანი რეგისტრების შეფარდებით მე-2 მანუალზე. რაც შეეხება ბოლო ოქტავურ სვლას, მე მას მხოლოდ მანუალში ვატარებ, სადაც ეს ცვლა და კონტრასტი ზემოხსენებული კითხვის ნიშნის როლს ასრულებს და ამზადებს შემდეგ ნომერს.

მინდა გავამახვილო ყურადღება იმაზე, რომ ბოლო “გასეირნება”, რომელიც პირველად ჟღერს მინორში, საორგანო კონტექსტიდან გამომდინარე იმის თვალსაჩინო მაგალითია, თუ როგორ შეიძლება რეგისტრების გადაურთველად, შეუცვლელად, მანუალური და ტესიტურული ცვლით ხმოვანების ელფერის შეცვლა და კონტრასტის მიღწევა. მთავარია, სწორედ მოხდეს გათვლა და შეფარდება თითოეული საწყისი რეგისტრის, ვინაიდან აქ არ გვაქვს საქმე სოლირებულ რეგისტრებთან. შედარებისათვის, როცა რომელიმე ენაკიანი რეგისტრი, მაგალითად “Oboe” ან “Klarinette” ძირითად, მთავარ მოტივს ატარებს, ხოლო დანარჩენი რეგისტრები ფონურია, რეგისტრების ერთგვარი დაჯგუფება, დახარისხება ხდება; ხოლო კონკრეტულ შემთხვევაში, როდესაც იმის სურვილია, რომ თითოეულმა რეგისტრმა თავისი დამოუკიდებელი ხაზი წაიყვანოს, ასეთ ვითარებაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება რეგისტრულ შეფარდებას - რომ ერთი ჯგუფიდან გამოყენებულმა, ერთგვარი სახის რამდენიმე რეგისტრმა

(მაგალითად, ფლეიტურები ან ოქტავურები), არ შეუქმნას ერთმანეთს წინაღობა. ყოველივე ამის შემდეგ კი რეგისტრული ცვლა უკვე სხვაგვარ დატვირთვას ატარებს.

“გამოუჩეკავი ბარტყების ბალეტი” / “Балет невылупившихся птенцов”. მომდევნო ნომერი კონტრასტულ ხასიათს ატარებს, იგი სკერცოზულობით და განსაკუთრებული სიმსუბუქით გამოირჩევა. ორ პიანოზე შესასრულებელი სტაკატირებული ფორშლაგიანი მერვედი გრძიობის აკორდებით მოსორგსკი თითქოს კვერცხის ნაჭუჭის მტვრევის ხმის იმიტირებას ცდილობს. ამ⁴ ტაქტიანი ფრაზის მომდევნო 4 ტაქტში ქვდა ხმაში მერვედებიანი სვლა, ზედა ხმაში კი - უკვე ფორშლაგიანი ინტერვალებია. ეს “გამოუჩეკავი ბარტყების” ჭყიპინს გვაგონებს. შემდგომ მოდის ამ 8 ტაქტის გამეორება. მეორე 4 ტაქტიან ფრაზას (ტაქტი 13), სადაც ქვდა ხმაში მერვედებიანი სვლა და ზედა ხმაში ფორშლაგიანი ინტერვალებია, მეცო ფორტეზე 4 ტაქტიანი გაგრძელება აქვს, რის შემდეგაც ფორტეზე ამ ნომრის პირველი ნაწილის დასკვნითი 2 ტაქტია (ტაქტი 21). აქ, ზედა ხმაში, ფერმატირებული ნახევრიანის შემდეგ მერვედ ნოტზე ასაღები მოკლე ოქტავური ფორშლაგია, რომელიც სფორცანდოზე სრულდება. ამის შემდგომ პირველი ნაწილი მთლიანად მეორდება.

რეველის საორკესტრო ვერსიაში პირველ 4 ტაქტიან მონაკვეთში ხის ჩასაბერ საკრავთა ჯგუფი ფლეიტების, ჰობოების, კლარნეტების და ფაგოტების სახით არის წარმოდგენილი. მათთან ერთად ეს ხაზი არფას მიყავს, ხოლო რიტმულ ჩართვებს თეფშები და პიცეკატოზე ვიოლინოები, სურდინიან ალტებთან ერთად ასრულებენ. მომდევნო 4 ტაქტში ფორშლაგიან ინტერვალებს ჰობოები, ხოლო ქვდა ხმაში მერვედებიან სვლას ფაგოტი ალტებთან ერთად ასრულებს. ბოლო ორ ტაქტში კი მათ ფლეიტები, კლარნეტები და ვიოლინოები ემატება. შემდგომ ამ 8 ტაქტის გამეორებას და მეორე 4 ტაქტიან ფრაზას (ტაქტი 13) მეცო ფორტეზე თავის 4 ტაქტიან გაგრძელებასთან ერთად იგივე საორკესტრო შემადგენლობა ასრულებს. უბრალოდ, მეორე 4 ტაქტიან ფრაზაში (ტაქტი 13), წინა გატარების მსგავსად, ორი დამოუკიდებელი ხაზი კი არ მიდის (ისინი მანამდე ზედა ხმაში ჰობოის, ხოლო ქვედაში ფაგოტს და ალტებს ვიოლინოების გაგრძელებით მიყავდათ), ხმები ერთმანეთს თითოტაქტიანი თადარიგით ენაცვლებიან, ჰობოის ზედა ხმის ხაზი კლარნეტის პარტიაში გადადის, ხოლო ფაგოტის ქვედა ხმის ხაზი ჰობოის პარტიაში. ალტებიც ვიოლინოებს უკვე თითოტაქტიანი დიალოგის სახით ენაცვლებიან, განსხვავებით წინა გატარებისგან, როდესაც ვიოლინოები ბოლო 2

ტაქტში აგრძელებდნენ ალტების ხაზს. 4 ტაქტიან გაგრძელებაში ფლეიტები, ვალტორნა და არფა შედის. ამ ნომრის პირველი ნაწილის დასკვნით 2 ტაქტში (ტაქტი 21), სადაც ფორტეზე მარტო ზედა ხმაში ფერმატირებული ნახევრიანი ნოტია, მას ფლეიტა ჰობოი და კლარნეტი იღებენ; ხოლო სფორცანდირებულ ფორშლაგიან ნოტს მხოლოდ ფლეიტა ასრულებს.

ჩემს საორგანო ვერსიაში ამ ნომრისათვის შესაბამისი სიმსუბუქის და ჰაეროვნების ეფექტის მისაღწევად პირველი ნაწილი მიდის მხოლოდ მანუალებზე, სადაც გამოყენებულია 8 და 1 ფუტიანი რეგისტრები “Zimbel”-თან ერთად. 8 და 1 ფუტიან რეგისტრებს შორის ძალიან დიდი აკუსტიკური და ბგერათაღქმითი სივრცეა, რაც ამ ნომრისათვის დამახასიათებელ ხმოვანებას ქმნის, ხოლო “Zimbel”, როგორც წინა ნომრებშიც დავახასიათე, განსაკუთრებული სიბასრით და ბრწყინვალეობით გამოირჩევა. “Zimbel” მდებარეობს ძირითად მანუალზე, ხშირ შემთხვევაში - პირველ მანუალზე (ვინაიდან ზოგიერთ ორგანზე ძირითადი მანუალი მეორეა). სწორედ აქ სრულდება ორ პიანოზე სტაკატირებული ფორშლაგიანი აკორდები, რომლებიც პირველ 4 ტაქტიან ფრაზას წარმოადგენენ. მომდევნო 4 ტაქტი, სადაც ქვედა ხმაში მერვედებიანი სვლა და ზედა ხმაში უკვე ფორშლაგიანი ინტერვალებია, უკვე მე-2 მანუალზე სრულდება. აქ ჩართულია 8 და 1 ფუტიანი რეგისტრები. სწორედ ასეთი მანუალური დაპირისპირებაა ამ ორჯერ გამეორებად 4 ტაქტიან მონაკვეთებზე, ხოლო მეცო ფორტეზე 4 ტაქტიანი გაგრძელება, რის შემდეგაც ამ ნომრის პირველი ნაწილის დასკვნითი 2 ტაქტია (ტაქტი 21), სადაც უკვე რეგისტრული გადართვაა. 8 და 1 ფუტიან რეგისტრებს ემატებათ 4 და 2 ფუტიანები. ამავდროულად შემოდის “Kornett” და 4 ფუტიანი “Trompete”, რომლებიც ავსებენ და ბოლოსკენ ოდნავ ამძაფრებენ ჟღერადობას.

შემდგომ მოდის ამ ნომრის მეორე ნაწილი - ტრიო (ტაქტი 23), რომელიც განმეორებადი ორი 8 ტაქტიანი ნაწილისაგან შედგება. მოსოროგსკი აქ უპირისპირებს ორ ხაზს: მარჯვენა ხელში ინტერვალებზე ტრელების სახით მელოდიური ხაზია, რომელიც თითქოს და “გამოუჩეკავი ბარტყების” არა ჭყიპინს, არამედ ჩუმ ჟღურტულს ასახავს, ხოლო მარცხენა ხელში - პოლიფონიური სვლაა, რომელიც ქვედა ხმაში გაბმული მეოთხედებით, ხოლო შუა ხმაში კი - სინკოპირებული მერვედებით გამოიხატება. ყოველივე ეს სამ პიანოზე და მღერად სრულდება. მეორე ნაწილში (ტაქტი 31), მარცხენა ხელში პოლიფონიური სვლა გრძელდება, უბრალოდ იგი ოდნავ განსხვავებულ, წინა მოტივის ვარირებულ სახეს წარმოადგენს. მარჯვენა ხელში ინტერვალებზე დაშრეკებული ტრელების

მელოდიური ხაზის ნაცვლად ფორშლაგიანი მერვედების ინტონაციური ჩართვებია, რომლებიც კვლავ “გამოუჩეკავი ბარტყების” ჭყიპინს ასახავენ. ყოველივე ამის შემდეგ ამ ნომრის პირველი ნაწილი მეორდება. მას მოსდევს “კოდა” (დასაწყისი - ტაქტი 39). ორი ტაქტის განმავლობაში ორივე ხელში ჟღერს ფორშლაგიანი ერთი და იმავე სიმაღლის ნოტი, ხოლო “კოდის” ბოლო ორი ტაქტი ჯერ ფორშლაგიანი მერვედებით, შემდეგ კი ორ პიანოზე შესრულებული ფორშლაგიანი აკორდით სრულდება.

რაველის გაორკესტრებულ ერსიაში ტრიოს გარკვეული ელემენტები აქვს დამატებული. ინტერვალებზე ტრელების სახით დაშრეგებულ მელოდიურ ხაზთან ერთად, რომელსაც ვიოლინოები ასრულებენ, ფლეიტები იგივე ინტერვალებზე ფორშლაგების სახით ასრულებენ დუბლირებულ მელოდიური მოტივს. რაც შეეხება პოლიფონიურ სვლას, რომელიც ქვედა ხმაში გაბმული მეოთხედებით, ხოლო შუა ხმაში კი სინკოპირებულ მერვედებით გამოიხატება, მასში მერვედების ხაზი არა სინკოპირებული სახით, არამედ თანაბარი მერვედებიანი სვლის სახითაა წარმოდგენილი და მას ფაგოტი უკრავს; ხოლო ქვედა ხმაში მეოთხედების სვლას ალტები და ორი ტაქტის ინტერვალთა პირველ თვლაზე ჩელოები ასრულებენ. ორ ტაქტზე გაბმული ნახევრიანი ნოტის შესასრულებლად რაველს სურდინიანი კორნეტი ყავს შეყვანილი, ბოლო ტაქტში კი ტერციულ ტრელზე კლარნეტები შედიან. პირველი ნაწილის განმეორებად 8 ტაქტიან მონაკვეთში ზედა ხმას ემატება ჰობოის თითონოტიანი სინკოპირებული ჩართვები ფორშლაგზე. ის იგივე ჩართვებს კლარნეტთან დიალოგში აუღერებს. ჟღერადობას აგრეთვე ემატება სურდინიანი ვალტორნები, რომლებიც იყოფენ ქვედა ხმის მეოთხედებიან სვლას. შუა ხმაში მერვედების ხაზს ემატება მცირე დოლი, ჩელესტა რომელსაც ზედა ხმაში ინტერვალებზე დაშრეგებული ფორშლაგების მელოდიური ხაზი მიყავს, და აგრეთვე არფა.

ტრიოს მეორე ნაწილში (ტაქტი 31), პირველ 8 ტაქტიან მონაკვეთში მელოდიურ ხაზს ასრულებს ჰობოი და ფლეიტა პიკოლო, პირველ თვლებზე, ფორშლაგიან ჩართვებთან ერთად; დანარჩენ ხმებს იგივე შემადგენლობა აქვთ. გამეორებისას მელოდიური ხაზი უკვე ვიოლინოებს მიყავთ, ფლეიტები სინკოპირებულ მერვედებს ტრემოლოების სახით ასრულებენ. ფლეიტა პიკოლოც უკვე სინკოპირებულ ფორშლაგიან ჩართვებს უკრავს, ჰობოებს კი შუა ხმის პოლიფონიური ხაზი მიყავთ. კლარნეტი პირველ თვლებზე ფორშლაგიან ჩართვებს ასრულებს, რაც ფლეიტებთან დიალოგს ქმნის. ფაგოტებს და ვალტორნებს ძველი ფუნქცია აქვთ,

დასარტყამი ჯგუფიდან მცირე დოლს საორკესტრო სამკუთხედი და თეფშები ემატება, არფა და სიმებიანები აგრეთვე ძველ პარტიას ასრულებენ. ამ ნომრის პირველი ნაწილის გამეორებას იგივე საორკესტრო შემადგენლობა ასრულებს. შემდგომ მოდის კოდა, რომლის ფერმატირებულ ნახევრიანის პასუხს ორ ფორტეზე ხის ჩასაბერთ ჯგუფი ფლეიტის, ჰობოების, კლარნეტის და ფაგოტის სახით ვალტორნასთან და ვიოლინოებთან ერთად ასრულებს. ბოლო ფორშლაგიანი მერვედების ჩართვას ფლეიტა და ჰობოი უკრავენ, ხოლო ბოლო ფორშლაგიან აკორდს ორ პიანოზე ფლეიტები, ფლეიტა პიკოლო, ჰობოები, და ვიოლინოები პიციკატოზე ასრულებენ.

საორგანო ვერსიაში მე ტრიოს ორივე ნაწილში თითოეული ხაზის განშრევებას სხვადასხვა მანუალის და პედლის შეფარდებით ვახორციელებ, ხოლო გამეორებების დროს მანუალურ და რეგისტრული ცვლით ვაღწევ კონტრასტს. პირველ ნაწილში, მარჯვენა ხელში ინტერვალზე დაშრევებული ტრელების მელოდირი ხაზის პიანოზე დაკრისას მე ერთავ 8 და 1 ფუტიან გამჭვირვალე რეგისტრებს, “Zimbel”-თან ერთად, ისინი “გამოუჩეკავი ბარტყების” ჩუმი ჟღერტულის ასახვისთვის შესაბამის ხმოვანებას ქმნიან. პოლიფონიური სვლა, რომელიც ქვედა ხმაში გაბმული მეოთხედებით, ხოლო შუა ხმაში კი სინკოპირებული მერვედებით გამოიხატება, მთლიანად პედლებში მაქვს გადატანილი. ეს ტექნიკური თვალსაზრისით ძალიან დიდ სირთულეს წარმოადგენს, მაგრამ სამაგიეროდ დიდ დიაპაზონურ სივრცეს და, შესაბამისად, კონტრასტს იძლევა. ამ დროს პედალში რბილი 16 და 8 ფუტიანი რეგისტრებია გამოყენებული. გამეორებისას მანუალური ცვლით ელფერიც იცვლება, მაგრამ ხასიათი და ატმოსფერო შენარჩუნებულია. გარდა ყველაფრისა, ძალზე ძნელია პედალში პოლიფონიური ფაქტურის მიღწევა. ამისათვის მარცხენა ფეხში ქვედა ხმის უწყვეტი ხაზი ლეგატოზე გადის ქუსლისა და ტერფის მონაცვლეობით. ასევე შეიძლება მარტო ტერფით დაკვრა, მაგრამ ჟღერადობა უკვე მარკატირებულ-ლეგატირებული იქნება. შუა ხმაში, ყოველი ორტაქტიანი ინტერვალის მანძილზე გაბმული ნოტის სახით კორნეტის პარტიაა სხვა მანუალზე. შესაბამისად, რეგისტრი “Kornett” არის ჩართული. თუმცა ეს ნებაყოფლობითია, გააჩნია ინსტრუმენტის რეგისტრის სიმძაფრეს.

ტრიოს მეორე ნაწილში რეგისტრი “Kornett” ფორშლაგიანი მერვედების ინტონაციურ ჩართვებზე გადადის. ამ ტესტიურაში მისი ხმოვანება განსხვავებულია და ის სწორედ “გამოუჩეკავი ბარტყების” ჭყიპინის იმიტირებას ახდენს; ხოლო შუა

ხმაში მე, რაველის დარად, მათი დიალოგის ეფექტის შესაქმნელად დამატებული მაქვს სინკოპირებული ფორშლაგიანი ჩართვები. ეს ხაზს უსვამს მსუბუქ და ჰაეროვან ატმოსფეროს, ოღონთ განსხვავებით რაველისგან, მე ამ ჩართვებს გამეორებისას მანუალური ცვლით ვასრულებ.

პედალში კვლავ პოლიფონიური ფაქტურა გრძელდება. მისი წინა მოტივის ვარირებული, ოდნავ განსხვავებული სახე შესრულების პრინციპზე არ აისახება. რაც შეეხება კოდას, იქ რეგისტრი “Kornett” ჟღერს, ხოლო ბოლო ორ ტაქტს რეგისტრული და მანუალური ცვლით, ამ ნომრის დასაწყისის მსგავსად, 8 და 1 ფუტიანი რეგისტრები “Zimbel”-თან ერთად ორ პიანოზე აჟღერებენ.

საორგანო სპეციფიკიდან გამომდინარე, “გამოუჩეკავი ბარტყების ბაღეტი” ნათელი მაგალითია იმის, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ერთიდა იმავე ნომრის კონკრეტულ ნაწილში უშუალოდ მანუალურ და აგრეთვე პედლიანი შესრულების სტილის განმიჯნავს და გადაწყვეტას. აქ საუბარია იმაზე, თუ რამდენად სარისკო და გაუმართლებელია ამა თუ იმ ნაწილში პედლის გამოყენება. ნომრის პირველი ნაწილიდან გამომდინარე, ნათლად ჩანს, თუ რამდენად დაამძიმებს პედალი ამ ეპიზოდს, რამდენად მოაკლებს მას ასიმსუბუქეს და ჰაეროვნებას და, შესაბამისად, ნაკლებად მობილურს გახდის ამ ნომრის პირველ ნახევარს.

რაც შეეხება ნომრის მეორე ნაწილს, აქ პირიქით, აშკარაა, ყოველივე ზემოჩამოთვლილის ფონზე რამდენად დიდი კონტრასტი, სირბილე და ტრიოსთვის ტემპის შეუცვლელად დამახასიათებელი შედარებით განტვირთვითი გარემო შემოაქვს პადალს. რა თქმა უნდა, ეს ყველაფერი ნომრის ატმოსფეროსათვის შესაბამისი რეგისტრული და მანუალური შეფარდების გარეშე ვერ მოხერხდება, რადგან აქ ძალზე არასტანდარტული რეგისტრობაა. როგორც ზემოთ უკვე ვახსენე, გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება რეგისტრების ფუტებს შორის განმიჯნავს (როგორც ეს კონკრეტულ შემთხვევაში, 8 და 1 ფუტიან რეგისტრებს შორის მოხდა). ასევე მნიშვნელობა ენიჭება თითოეული მანუალის ინდივიდუალურ მონაცემებს. მართალია აქ ისეთ რეგისტრობაზეა საუბარი, რომლებიც თავისი დისპოზიციით ბევრ ინსტრუმენტებთან თანხვედრაშია, მაგრამ მათი შეფარდება ყოველ ორგანზე განსხვავებულად ხდება. და მაინც, ორგანში პედლის შემოსვლა უშუალოდ მანუალური ფაქტურის შემდეგ (რასთანაც საქმე კონკრეტულ ნომერში გვაქვს) ყოველთვის გარკვეულ შინაარსობრივ, დრამატურგიულ და აგრეთვე ტექნიკურ ცვლილებებთან არის დაკავშირებული.

“სამუელ გოლდენბერგი და შმუილე” / Samuel Goldenberg und Schmuyle⁸. აქ მუსორგსკის წარმოდგენილი აქვს ორი კონტრასტული სახე, როგორც სოციალური, ისე მორალური თვალსაზრისით. პიესაში მათ შორის არსებული დაპირისპირება და ფსიქოლოგიური კონფლიქტია წარმოჩენილი.

ნომრის საწყისი თემა, რომელიც მდიდარ ებრაელს ასახავს, აღმოსავლურ კილოზეა აგებული და უნისონში, ფორტეზე სრულდება. იგი მედიდურ და გარკვეულწილად ამპარტავან ხასიათს ატარებს. თემა ღრმად და ფართოდ უნდა შესრულდეს. თვითონ თემა არ არის ერთიანი აღნაგობის. იგი აგებულია ფრაზებად, რომელთაგან ყოველი გარეტაქტით იწყება. მათ ყოფენ მერვედი პაუზები, რომელთა დროის სივრცობრივად გააზრება გადამწყვეტია თემის ხასიათის და განწყობის წარმოსახენად. პირველი ორი ფრაზა უფრო დიდი სიმკვეთრით გამოირჩევა როგორც რიტმული, ისე დინამიკური თვალსაზრისით. ისინი მარკატოზე სრულდება, ხოლო მათი დაბოლოება წარმოადგენს სფორცანდირებულ ნოტზე გაჩერებას (პირველი და მეორე ტაქტების შუაში). ეს პირველი ორი ფრაზა შედარებით მოკლეა. შემდეგ მოდის ორი გრძელი, მსგავსი ორ ტაქტიანი ფრაზა, რომლებიც უფრო ერთიანი და მღერადი განწყობისაა. ჩვენს წინაშეა არა სფორცანდოებით გაჯერებული, არამედ მდორე დინამიკური ტალღები. მათი შესრულება უფრო ლეგატოზე უნდა ხდებოდეს. შემდეგ მოდის ერთტაქტიანი, პირველი ორი გატარების მსგავსად მკვეთრი ხასიათის ფრაზა, რომელიც მეტრის ცვლასაც კი იწვევს (4/4-დან 3/4-ზე), და იგი მთავრდება კვლავ 4/4 ზომის გრძელ ნოტზე. ამით სრულდება ნომრის პირველი ნაწილი.

რეველის საორკესტრო ვერსიაში ამ ნაწილს ერთი შემადგენლობა ასრულებს; კერძოდ ხის ჩასაბერი ინგლისური ქარახსა, კლარნეტები, ბას-კლარნეტი და ფაგოტები; რაც შეეხება სიმებიან საკრავთა ჯგუფს, ის მთელი შემადგენლობითაა ჩართულია. სწორედ ამ ორი საორკესტრო ჯგუფის შეფარდება ამ თემის უნისონურ გატარებაში თავისი ხმოვანებით დიდი მოცულობის ქდერადობას და ამ გამირისთვის შესაფერის მედიდურ, ამაყ ხასიათს ქმნის.

საორგანო ვერსიაში მე ამ თემას მანუალში გატარებით ვიწყებ, სადაც ერთმანეთთან დაპირისპირებულია ლაბიალური (რეგისტრები, რომლებსაც ენაკი არ აქვთ) და ენაკიანი რეგისტრები; ლაბიალურებიდან - 16, 8 და 4 ფუტიანი რეგისტრები, ენეკაიანებიდან კი - 8 ფუტიანი “Dulcian”, 8 ფუტიანი “Klarinette”, 16

⁸ რუსულ გამოცემებში ამ პიესას ბეჭდავენ შემდეგი სახელწოდებით: “Два еврея, богатый и бедный” (ორი ებრაელი, მდიდარი და ღარიბი).

ფუტიანი “Krummhorn” და 16 ფუტიანი “Fagott”. ეს უკანასკნელი 16 ფუტიანი ენაკიანი რეგისტრები თავისი სიმძიმით, ძაბვით და მოცულობით ხაზს უსვამენ ამ თემაში გაბატონებულ განწყობას და ხასიათს. პირველი ნაწილის დამაბოლოებელ მოლიანტაქტიან ნოტს მე ორად ვყოფ, კონკრეტულად კი მანუალში ნახევარ ტაქტიანი დაჭერის შემდეგ იგი გადამყავს პედალში, რომელიც ოსტინატური ბანის სახით გადადის მეორე ნაწილში.

შემდგომ ნაწილში (ტაქტი 10) მუსორგსკის შემოყავს მეორე თემა, რომელიც ამჯერად ღარიბი ებრაელის სახეს წარმოადგენს. იგი საწყისი თემისგან კარდინალურად განსხვავებულ ხასიათს ატარებს. მეორე თემა წარმოადგენს ორ ორტაქტიან განმეორებად კვადრატს: მეორე ორი ტაქტი პირველი ორის სეკვენციური გაგრძელებაა. ის მომჩივან და ვედრებით ინტონაციაზეა აგებული. მუსორგსკი ამ განწყობას ზედა ხმაში რეპეტიციულ ფორშლაგებზე და მორდენტებზე აგებულ სეკვენციური ხაზით, ხოლო შუა ხმაში - ტერციებზე აგებულ მღერადი გაბმული და ასევე სეკვენცირებული თემით წარმოადგენს. ყოველი მეორე ტაქტის შუაში მესამე თვლაზე ოსტინატური ბანია, რომელზეც ამ ნომრის პირველი ნაწილი, საწყისი თემა დამთავრდა. ამ ყველაფრის შემდეგ მოდის ორი ზუსტად განმეორებადი დამაკავშირებელი ტაქტი, რომლებსაც გადავყავართ ნომრის მესამე ნაწილზე.

რაველის საორკესტრო ვერსიაში ამ ნაწილში სიმებიანი ჯგუფი არ მონაწილეობს, ზედა ხმაში კდერად რეპეტიციულ, ფორშლაგებზე და მორდენტებზე აგებულ სეკვენციურ მოტივს სურდინიანი სოლო საყვირი ასრულებს, ხოლო შუა ხმის ტერციებზე აგებული, აგრეთვე სეკვენციური თემა ხის ჩასაბერთა ჯგუფის საკრავებს შორის გამართული დიალოგის სახით არის წარმოდგენილი: საწყის ორ ტაქტში ტერციული თემა ჰობოის დაინგლისურ ქარახსას მიყავთ, ბას-კლარნეტის შესვლით, ხოლო გამეორების დროს ამ თემას უკვე ფაგოტები კლარნეტების შესვლით ასრულებენ. თემის შემდგომ ორტაქტიან სეკვენციურ გატერებისას საწყის ორ ტაქტში ჯერ ჰობოის და ინგლისურ ქარახსას, ხოლო შემდგომ ორ ტაქტში ფაგოტების დიალოგია. რაც შეეხება ოსტინატურ ბანს, მას სულ ბას-კლარნეტი უკრავს. ყოველივე ამის შემდეგ მოდის დამაკავშირებელი ორი განმეორებადი ტაქტი, სადაც ვალტორნები შედიან, ხოლო ზედა ხმა კვლავ სურდინიან სოლო საყვირს მიყავს.

ჩემს საორგანო ვერსიაში რაველის ორკესტრობასთან რეგისტრობის თვალსაზრისით როგორც თანხვედრა, ასევე სხვაობაა. თანხვედრა იმაში

მდგომარეობს, რომ შუა ხმაში ტერციებზე აგებული სეკვენციური თემა, რომელიც რაველის საორკესტრო ვერსიაში ხის ჩასაბერ საკრავთა ჯგუფში გადის, ჩემთან საორგანო ვერსიაში 8 ფუტიან ენაკიან რეგისტრს “Klarinette”-ს მიყავს. “Oboe”-ს ჩართვის მაგიერად ამ შემთხვევაში მე 8 ფუტიანი ენაკიანი რეგისტრი “Vox Humana” გამოვიყენე. რა თქმა უნდა, შეიძლებოდა 8 ფუტიანი ენაკიანი რეგისტრის “Oboe”-ს გამოყენებაც, მაგრამ ამ შემთხვევაში “Vox Humana”-მ უფრო საინტერესო ხმოვანება და ელფერი მისცა, რამაც ხაზი გაუსვა ამ თემის, ამ სახის მომჩივან და მოწყალების მთხოვ ხასიათს. ამან კი საწყის თემასთან დიდი კონტრასტი განაპირობა. ზედა ხმაში რეპეტიციულ ფორშლაგებზე და მორდენტებზე აგებულ სეკვენციურ მოტივში ფონურ რეგისტრებთან, მათ შორის ენაკიანებთანაც, ერთად გამოყენებულია “Zimbel”. იგი ზუსტ და მკაფიო ხმოვანებას იძლევა და ხელს უწყობს ბგერების არეკლების თავიდან აცილებას. რა თქმა უნდა, შუა ხმაში ტერციებზე აგებული თემის და ზედა ხმაში რეპეტიციულ ფორშლაგებზე და მორდენტებზე აგებული გატარებადი ხაზის შესრულება სხვადასხვა მანუალზე ხდება. რაც შეეხება ოსტინატურ ბანს, იგი პედალში გადის. აღსანიშნავია, ის გარემოება, რომ საორგანო სპეციფიკიდან გამომდინარე, მე ამ ოსტინატურ ბანს არ ვხსნი. ამის შემდგომ მომდევნო დამაკავშირებელ ორ განმეორებად ტაქტში მე შეყვანილი მყავს 8 ფუტიანი ენაკიანი რეგისტრი “Trompete”, რომელიც ამძაფრებს საერთო უღერადობას, ქმინს დაძაბულობის შეგრძნებას და ამზადებს მომდევნო, ამ ნომრის მესამე ნაწილს.

მესამე ნაწილში (ტაქტი 16) მუსორგსკი ორ თემას, მდიდარი და ღარიბი ებრაელის ორ სახეს ერთმანეთს უპირისპირებს და ერთდროულად, ქვედა ხმაში მდიდარის, ხოლო ზედა ხმაში ღარიბი ებრაელის თემებს ატარებს. ფსიქოლოგიური კონფლიქტი ამ ორ გმირს შორის პიკს აღწევს და უეცრად გადიდებულ აკორდზე, ფორტისიმოზე წყდება (ტაქტი 22). ამის შემდეგ არის ფერმატა პაუზაზე, რომელსაც მოყვება კოდა.

რაველის საორკესტრო ვერსიაში ამ ნაწილში ორი თემის, მდიდარი და ღარიბი ებრაელის ორი სახის ერთმანეთთან ფორტისიმოზე დაპირისპირებისას მდიდარი ებრაელის თემას ხის ჩასაბერი ჯგუფიდან კლარნეტები, ბასკლარნეტი, ფაგოტები და კონტრაფაგოტი, თემის მეორე ნახევარში ინგლისური ქარახისის შესვლით ასრულებენ, ხოლო სიმებიანი ჯგუფიდან კი ალტები, ჩელოები და კონტრაბასები მონაწილეობენ. რაც შეეხება ღარიბი ებრაელის თემას, მას უკვე ოქტავაში ორი

საყვირი ორ ფორტეზე ასრულებს. ფინალურ გადიდებულ აკორდზე აგრეთვე ჰობოები და ვიოლინოები შედიან.

საორგანო ვერსიაში მე აქ მძიმე და დიდი მოცულობის მქონე ლაბიალური და ენაკიანი რეგისტრები მაქვს ჩართული. ამ ნაწილში მე ორი თემის, მდიდარი და ღარიბი ებრაელის ორი სახის ერთმანეთთან ფორტისიმოზე დაპირისპირებისას მანუალში, მარჯვენა ხელში ოქტავური ფაქტურით ღარიბი ებრაელის ამსახველ თემას ვატარებ, ხოლო პედალში - მდიდარი ებრაელის თემას. მანუალის და პედალის დაპირისპირება ძალზე გამოკვეთილად ასახავს კომფლიქტს ორი გმირის სახეებს შორის. საორგანო სპეციფიკიდან გამომდინარე, ოქტავეების შემდეგ ამ ნაწილის დამაგვირგვინებელ გადიდებულ აკორდზე გადასვლა როგორც ბუნებრივ დინამიკურ ზრდას, აგრეთვე სიმძაფრის და დაძაბულობის შეტანას განაპირობებს.

ამ ნომრის დასკვნითი ნაწილი - კოდა (ტაქტი 23), რომელიც ოთხი ტაქტისაგან შედგება, იწყება აგრეთვე გარე ტაქტით. დიდი კულმინაციური და კომფლიქტური ნაწილის შემდეგ, პირველი ორი ტაქტი, შესრულებული პიანოზე, განტვირთვით ხასიათს ატარებს. ეს ორი ტაქტი განმეორებადია და წყდება ფორშლაგიანი სფორცანდოთი. აქ მდიდარი ებრაელის თემა ვარირებულია, იგი ღირიკული, სევდიანი და მღერადი სახით არის წარმოდგენილი. კოდის და, შესაბამისად, ნომრის ბოლო ორი ტაქტი წარმოადგენს მდიდარი ებრაელის თემის ბირთვის ორ მკვეთრ ჩართვას, რომელთაგან პირველი უნისონში ფორტეზე ერთხმიანი გატარებით, ხოლო მეორე, აგრეთვე უნისონში, უკვე ორ ფორტეზე ოქტავური გატარებით მთავრდება.

რაველის საორგესტრო ვერსიაში კოდის საწყის განმეორებად ორ ტაქტში ხის ჩასაბერი ჰობოები, ინგლისური ქარახსა, კლარნეტები და ბას-კლარნეტი მონაწილეობენ, ხოლო სიმებიანი საკრავებიდან - ვიოლინოები, ალტები და ჩელოები, კონტრაბასების გარაშე. კოდის, შესაბამისად, ნომრის ბოლო ორ ტაქტს, მდიდარი ებრაელის თემის ბირთვის ორი მკვეთრი ჩართვიდან პირველს ფორტეზე ჰობოები, ინგლისური ქარახსა, კლარნეტები, ბას-კლარნეტი და ფაგოტები ასრულებენ, ხოლო მეორეს - იგივე შემადგენლობა, რომელსაც ემატება კონტრაფაგოტი, ვალტორნები, საყვირი და სიმებიან საკრავთა მთელი ჯგუფი.

ჩემს საორგანო ვერსიაში კოდის საწყის ორ ტაქტში მე, 16 და 8 ფუტიან ფონურ რეგისტრებთან ერთად, წამყვან რეგისტრად 4 ფუტიანი “Kornett” მყავს შეყვანილი, ხოლო ამ ტაქტების ბოლოს, ფორშლაგიან სფორცანდოებზე პედალის შესვლა მაქვს, სადაც მკვეთრი ენაკიანი რეგისტრებია გამოყენებული. სწორედ ეს

მანუალურ- პედლისეული დაპირისპირება ქმნის დიდ კონტრასტს. განმეორებისას მე ყველა შევლერეს ვახშობ და ამ ორი ტაქტის მანძილზე მომდევნო ფორშლაგიან სფორცანდოსთვის თანაბრად ვუმატებ, რაც საგრძნობ ეფექტს ქმნის. კოდის ბოლო ორ ტაქტში, მდიდარი ებრაელის თემის ბირთვის ორი მკვეთრი ჩართვიდან პირველს მე მანუალზე, სოლირებული 8 ფუტიანი ენაკიანი “Trompete”-თი ვატარებ, ხოლო მეორე ჩართვას პედალთან უნისონში მთლიანი რეგისტრული შემადგენლობით ვასრულებ.

ამ ნომრით იკვრება ერთგვარი თაღი, და მთავრდება მთლიანად ციკლის პირველი ნახევარი.

ამის შემდგომ მოდის ციკლის საწყისი “გასეირნების” თემის განმეორება, რომელიც პირველთან შედარებით ოდნავ ვარირებული და დატვირთულია. ყოველივე ეს გამოიხატება უფრო მეტად შევსებულ აკორდულ ფაქტურასა და ბანში გაორმაგებულ ოქტავურ ნახტომებში. მოცემულ “გასეირნებას” ხშირად არ უკრავენ, და პირდაპირ გადადიან შემდეგ ნომერზე.

რაველის საორკესტრო ვერსიაში კონკრეტული გასეირნება საერთოდ ამოღებულია.

საორგანო სპეციფიკიდან გამომდინარე, ჩემს საორგანო ვერსიაში მოცემული “გასეირნება” აგრეთვე ამოღებულია, რადგან ზემოდხსენებული ვარირებული ფაქტურა უფრო საფორტეპიანო სტილისთვისაა დამახასიათებელი, ორგანი კი მთელი თავისი აღნაგობის პრინციპით და არსით საორკესტრო მოცემულობას იზიარებს.

აღსანიშნავია ერთი გარემოება. როდესაც არ სრულდება მეორე “გასეირნების” თემა, ამ შემთხვევაში შემდეგ ნომერზე გადასვლის ორი ვარიანტ არსებობს: პირველ ვარიანტში ფინალური ოქტავური ჩართვის შემდეგ კეთდება გარკვეული ცეზურა, შეჩერება და ასე გადავდივართ შემდეგ ნომერზე; შესრულების მეორე ვარიანტი კი იმაში მდგომარეობს, რომ ფინალური ჩართვის ბოლო უნისონურ ოქტავაში შუა ხმაში ლიგით რჩება ერთი ბგერა (სი ბემოლი), და იგი პირდაპირ გადადის შემდეგი ნომრის ზედა ხმაში (იგივე სი ბემოლზე, რომლითაც იწყება შემდეგი ნომერი).

“ლიმოჟი. ბაზრობა. დიდი სიახლე” / Limoges. Le marché. La grande nouvelle. ამ ნომერში აისახა რაღაც დიდი სიახლე, რამაც ბაზრობაზე მეოფ ხალხში აღიაქოთი გამოიწვია. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ეს ნომერი ტექნიკური თვალსაზრისით ერთ-ერთი ყველაზე რთულია. ის ძალზე ენერგიული ხასიათისაა

და საკმაოდ სწრაფ ტემპში მიდის. ნომერი იყოფა სამ ნაწილად, რომლებსაც მოსდევს კოდა. ეს ნომერი პრაქტიკულად მთლიანად აგებულია სტაკატირებულ და ლიგისებურ, უწყვეტი მეთექვსმეტედების ერთგვარად ტოკატისებურ ფაქტურაზე, რომელიც სინკოპირებული სფორცანდოებით არის გამაყოფილი. ნომერი იწყება ფორტეზე, ხოლო მეორე ტაქტიდან არის დინამიკის მცირე ჩაგდება მეცო ფორტეზე. ნომრის მეორე კვადრატში (ტაქტი 5), უწყვეტი მეთექვსმეტედების ფონზე, შუა ხმაში გადის მეოთხედების სვლა, ხოლო მე-5 და მე-6 ტაქტებში ეს მეოთხედები დიალოგს ქმნიან ზედა და შუა ხმებს შორის. შესაბამისად, ეს დიალოგი მეთექვსმეტედების ოთხეულებს შორისაც წარმოებს. მე-9 ტაქტში იწყება დასაწყისის გამეორება, რომელსაც მე-10 ტაქტის შუაში მეთექვსმეტედების ფონზე, ამჯერად ქვედა ხმაში მეოთხედების სვლით, გადავყავართ ამ ნომრის შუა ნაწილში (ტაქტი 12).

რაველის საორკესტრო ვერსიაში ნომრის პირველ ტაქტს ფორტეზე ვალტორნები და პიციატოზე ალტები და ჩელოები ასრულებენ. აღსანიშნავია, რომ ამ ნომერში სიმებიან საკრავთა ჯგუფი კონტრაბასების გარეშეა წარმოდგენილი. მეორე ტაქტში თემა მეცო ფორტეზე გადადის ვიოლინოებში, რომლებსაც ტაქტის მეორე ნახევარში ფლეიტა და კლარნეტი პასუხობს; შემდგომ მათ ჰობოები, ინგლისური ქარახსა და მცირე დოლი ემატებათ. მეოთხე ტაქტში ვიოლინოების თემას ტაქტის მეორე ნახევარში უკვე ჰობოები და კლარნეტები პასუხობენ. მეორე კვადრატში (ტაქტი 5), ხის ჩასაბერ და სიმებიან საკრავთა სრულ ჯგუფებთან ერთად, არფის აკორდული ფონის თანხლებით, სადაც საორკესტრო სამკუთხედიც შემოდის, საყვირებს და ვალტორნებს აქვთ დიალოგი. შემდგომი ორი ტაქტი (ტაქტები 6-7) აგებულია ორი სახის დიალოგზე. პირველ ტაქტში, ხის ჩასაბერთა ჯგუფში დიალოგი წარმოებს, მეთექვსმეტედების ოთხეულებად, ჯერ ფაგოტებსა და კლარნეტებს შორის, ბოლო ოთხეულში კი ფლეიტების შესვლით; ხოლო მეორე ტაქტში - ფაგოტებს და ჰობოებს შორის, შემდგომ ბოლო ოთხეულში ფლეიტების და კლარნეტების შესვლით. მეორე სახის დიალოგი კი გამოიხატება უკვე თითოტაქტიან ინტერვალში ვალტორნებსა და საყვირებს შორის. რაც შეეხება სიმებიან საკრავთა ჯგუფს, მეორე ტაქტში (ნომრის მე-7 ტაქტი) დიალოგი ჩელოებსა და ვიოლინოებს შორისაა. მე-8 ტაქტში სრულ საორკესტრო შემადგენლობას თეფშებიც ემატება. მეორე ნახევარში რაველს დამატებული აქვს საყვირების, ვიოლინოების და ალტების პარალელური ტერციებისაგან შემდგარი დაღმავალი სვლა. მე-9 ტაქტი წარმოადგენს დასაწყისის გამეორებას, სადაც იგივე

საორგესტრო შემადგენლობაა; ხოლო მე-10 ტაქტში გარდამავალი სვლა ფლეიტების, ჰობოების და კლარნეტების ერთიან ხაზთან ერთად საყვირების და ვალტორნების დიალოგით არის წარმოდგენილი. ამას ფაგოტის და კლარნეტის ერთმანეთში გადასვლა მოსდევს, რითაც ნომრის მეორე ნაწილზე გადავდივართ.

საორგანო სპეციფიკიდან და პრობლემატიკიდან გამომდინარე, ამ ნომრის ორგანზე შესრულება განსაკუთრებულ სირთულეს წარმოადგენს. პირველ რიგში ეს ეხება სუფთა ტექნიკურ მხარეს, რადგანაც ამ ნომრისათვის დამახასიათებელ სწრაფ ტემპში მეთექვსმეტედების სტაკატირებული და ლიგისებური ფაქტურის მანუალთან შეხებაში გამოკვეთა ურთულესი ამოცანების გადაჭრას მოითხოვს, მთელი ამ ნომრის განმავლობაში დაჭერა განსაკუთრებულად უზუსტესი და ფიქსირებული უნდა იყოს, ამავედროულად ყოველივე ამას ემატება ის ფაქტორი, რომ მოცემულ ნომერში ძალიან ხშირ მანუალურ და რეგისტრულ ცვლასთან გვაქვს საქმე, რაც ამ სირთულეს აორმაგებს. ეს ნომერი ორგანზე შესასრულებელ ნაწარმოების იმ რიცხვს მიეკუთვნება, რომელთა შემთხვევაში ვერ ხერხდება არჩევანის გაკეთება, გამოყენებული იქნება მანუალური თუ რეგისტრული ცვლა. ამ შემთხვევაში ორივე გარდაუვალია. აქედან გამომდინარე, ყოველივე ეს უზუსტესად გათვლილი რეგისტრობის გარეშე უბრალოდ წარმოდგენილია.

შემდეგი პრობლემა მდგომარეობს არტიკულაციურ სიზუსტესთან ერთად სისუფთავეში, რომელიც ორგანზე ისედაც უფრო ძნელად გადასატრელი ამოცანაა, ვიდრე ფორტეპიანოზე. მით უმეტეს იმ შემთხვევაში, როდესაც პარალელურად ამდენი მანუალური ცვლა და რეგისტრული გადართვაა.

აგრეთვე ძალზე მნიშვნელოვანი ფაქტორია სტაკატოზე და ლიგებზე, უწყვეტი მეთექვსმეტედების ერთგვარ ტოკატისებურ ფაქტურაში რეგისტრების გადართვისას ბერის გაორმაგების რისკი (იმ შემთხვევაში თუ რეგისტრს, განსაკუთრებით სწრაფ ტემპში, დროზე ვერ გადართავ, ბგერა ორმაგდება).

ყოველივე ზემოჩამოთვლილი სინქრონზე მუშაობის დიდ დროს მოითხოვს. ასევე აუცილებელია როგორც მანუალური ცვლის ოსტატობა, ისე რეგისტრული გადართვის სიზუსტე. ამ ნომრის პირველ ნაწილში პედალი არ ფიგურირებს, და იმ ადგილებშიც, სადაც შემდგომ გამოყენებულია, მცირე რაოდენობითაა წარმოდგენილი. ამ გარემოებას ის ფაქტიც ხსნის, რომ რაველის საორგესტრო ვერსიაში სიმებიანთა ჯგუფი კონტრაბასების გარეშე არის წარმოდგენილი. რაც შეეხება ამ ნომრის პირველი ნაწილის მთლიან რეგისტრობას, აქ მანუალში სრული რეგისტრობაა, 16 ფუტიანების გამოკლებით, რადგანაც ისინი დაბალი

ტემბრის მქონე რეგისტრებია. ამ ნომერში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება “Zimbel”-ის გამოყენებას (შესრულების და რეგისტრობის სპეციფიკიდან გამომდინარე, მცირედი პარალელის გავლება შეიძლება “ტიუილრის ბალთან”). პირველ ტაქტში, ფორტეს დროს, ასევე ჩართულია 8 და 4 ფუტიანი ენაკიანი “Trompete”-ბი, ხოლო მეორე ტაქტში, ხმოვანების მეცო ფორტეზე მცირე ჩავარდნისას, ენაკიანი რეგისტრები ითიშება. ყურადღებას ითხოვს ის საკითხი, თუ რა პრინციპზე არის აგებული რეგისტრული და მანუალური ცვლის კომბინაცია. ამის პრინციპი კი შემდეგნაირია: რაველის საორკესტრო ვერსიაში, სადაც ხდება ახალი ინსტრუმენტების შესვლა, ან პირიქით, მოკლება, იქ რეგისტრები ემატება და, შესაბამისად აკლდება; ხოლო იქ, სადაც საკრავებს შორის დიალოგებია წარმოდგენილი, ეს ჩემს საორგანო ვერსიაში მანუალური ცვლით აისახება.

ამ ნომრის მეორე ნაწილი რიტმული სურათის მხრივ გართულებულია და, შესაბამისად, უფრო დიდი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. იგი დამუშავებით ფუნქციას ატარებს. ამ ნაწილში იცვლება ტონალობა, მისი დაყოფა კი შეიძლება სამ ეპიზოდად. პირველ ეპიზოდში თემა გადის ქვედა ხმაში, ის ჯერ კიდევ ამ ნომრის პირველი ნაწილის ბოლო ტაქტის მეორე ნახევრიდან იწყება. თემა ამჯერად ლეგატოზე სრულდება და ძირითად თემასთან მიმართებაში შედარებით მღერადი ხასიათისაა. ის შედგება 4 ტაქტისაგან და იყოფა განვითარებად ორტაქტიან მონაკვეთებად. ხოლო ზედა ხმაში წინამდებარე ნაწილის ფაქტურაა (რა თქმა უნდა, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნე, შეცვლილი რიტმული სურათით).

ამ ნაწილის მეორე ეპიზოდში (ტაქტი 16) ზომა იცვლება 4/4-დან 3/4-ზე და მთავარი მოტივი უკვე ზედა ხმაში გადადის, ხოლო ქვედა ხმაში წინამდებარე ეპიზოდის ზედა ხმის მსგავსი ფაქტურაა წარმოდგენილი. იგი ასევე 4 ტაქტისაგან შედგება, რომელთაგან პირველი ორი დაღმავალ სეკვენციას წარმოადგენს. ყოველივე ეს სტაკატოზე იკვრება. რაც შეეხება მესამე ეპიზოდს (ტაქტი 20), რომლის, პრინციპში, მეორესთან გაერთიანება შეიძლება, იგი ლიგისებურ სტაკატირებული ფაქტურის ქვედა და ზედა ხმის მონაცვლეობით, დიალოგის სახით გამოიხატება. ყოველივე ამას ქღერადობის მატებით მივყავართ ამ ნაწილის კულმინაციის ბოლოსწინა ტაქტამდე (ტაქტი 24), სადაც ზომა 3/4-დან კვლავ ბრუნდება 4/4-ზე. ამას მოსდევს კულმინაციური 2 ტაქტი, რომელთაგანაც პირველში ორ ფორტეზე, სტაკატოზე და უნისონში უწყვეტი მეთექვსმეტედების გატარება ხდება; ხოლო მეორე ტაქტში, ზედა ხმაში სტაკატოზე დაკრული უწყვეტი რეპეტიციული მეთექვსმეტედების ფონზე, ქვედა ხმაში პაუზის მერე

ხმოვანების დაკლებით ლეგატოზე ჩადის ქრომატიული სვლა. ყოველივე ამას გადავყავართ ამ ნომრის მესამე ნაწილზე, რომელიც რეპრიზულია.

რაველის საორკესტრო ვერსიაში ამ ნაწილის პირველ ეპიზოდში თემა, რომელიც ქვედა ხმაში გადის და იწყება ჯერ კიდევ ნომრის პირველი ნაწილის ბოლო ტაქტის მეორე ნახევრიდან, აგებულია ხის ჩასაბერი საკრავების, ვალტორნების, ჩელოებისა და ალტების ჩართვების მონაცვლეობაზე. მათი მონაცვლეობა წყვილებად არის წარმოდგენილი – პირველ 2 ტაქტში თავდაპირველად ნახევარი ტაქტი უდერს ფაგოტები და ჩელოები, ხოლო მეორე ნახევარი – ვალტორნები; მეორე ტაქტში უკვე პირველი ნახევარი კლარნეტები და ფაგოტები უკრავენ, ხოლო მეორე ნახევარი კიდევ ორად იყოფა: სახეზეა ვალტორნების და შემდგომ კლარნეტების და ფაგოტების მონაცვლეობა. მეორე 2 ტაქტში პირველი ტაქტის ნახევარს უკვე ინგლისური ქარახსა და ვიოლინოები ასრულებენ, ხოლო მეორე ნახევარს კვლავ ვალტორნები უკრავენ. ბოლო, მე-4 ტაქტში საკრავების იგივე მონაცვლეობაა, რაც მე-2 ტაქტში. რაც შეეხება ზედა ხმის გატარებას, იქ ფლეიტები, ჰობოები და აგრეთვე კლარნეტები არიან წარმოდგენილნი (კლარნეტები ორმაგ ფუნქციას ასრულებენ), ისინი ტაქტების მეორე ნახევრებში შედიან. ყოველივე ამას რიტმულ საფუძველს საყვირები, ჩელესტა, არფა, და პიციკატოზე ვიოლინოები და ალტები აძლევენ. აღსანიშნავია აგრეთვე მე-2 ტაქტიდან მომდევნოზე და მე-4 ტაქტიდან შემდეგ ტაქტზე გადასვლისას მცირე დოლის და თეფშების რიტმული ჩართვები, რაც ამ ნაწილის განწყობას ამძაფრებს.

რაველისეული ვერსიის მეორე ეპიზოდში (ტაქტი 16), რომელიც სამწილად თვლაზე გადადის, პირველი 2 ტაქტი სიმებიან საკრავთა ჯგუფს მიჰყავს, ხოლო ტაქტების ბოლოს მათ ფლეიტები, ჰობოები და კლარნეტები პასუხობენ. უნდა აღინიშნოს ამავე ადგილას საყვირის და მცირე დოლის სინქრონული რიტმული შესვლები. შემდეგ ორ ტაქტში წამყვანი ფუნქცია უკვე ვალტორნებს და საყვირებს ენიჭებათ, ხოლო ტაქტების ბოლოს მათ უკვე ხის ჩასაბერ და სიმებიან საკრავთა ჯგუფები პასუხობენ, დასარტყამი ჯგუფიდან კი მცირე დოლს თებშებიც ემატება.

რაც შეეხება მესამე ეპიზოდს (ტაქტი 20), იგი რაველის საორკესტრო ვერსიაში იწყება ორ ფორტზე. პირველი ტაქტის ნახევარს ხის ჩასაბერთა ჯგუფის, ვალტორნების, მცირე დოლის, თეფშების და ქსილოფონის, აგრეთვე არფის და სიმებიან საკრავთა შესვლა იწყებს; ხოლო მეორე ნახევარს ვალტორნები და საყვირები უკრავენ. მომდევნო 3 ტაქტი აგებულია ხის ჩასაბერ საკრავთა ჯგუფის,

ვალტორნების, დასარტყამთა ჯგუფიდან ამავე ინსტრუმენტების და სიმებიან საკრავთა ხშირ მონაცვლეობაზე. ამის შემდეგ ბრუნდება ოთხწილადი თვლა (ტაქტი 24). ლითონის ჩასაბურ საკრავებს ემატება საყვირები და აგრეთვე შემოდის არფა. ორტაქტიან კულმინაციურ მონაკვეთში, რომელიც ორ ფორტეზე მიდის (ტაქტი 25), ნომრის სრული საორკესტრო შემადგენლობაა ჩართული; ხოლო მეორე ტაქტში, სადაც ზედა ხმაში სტაკატოზე უწყვეტი რეპეტიციული მეთექვსმეტედების ფონია, მას საყვირი უკრავს. ქვედა ხმაში ხმოვანების დაკლებით ლეგატოზე ჩასულ ქრომატიულ სვლას მეორე საყვირი, ვიოლინოები და ალტები ასრულებენ გლისანდოზე.

ჩემს საორგანო ვერსიაში, ამ ნაწილის პირველ ეპიზოდში ქვედა ხმის თემა და ზედა ხმის წინამდებარე ნაწილის ფაქტურა მანუალური დაპირისპირებით არის წარმოდგენილი. ორ ტაქტში ერთხელ იცვლება როგორც სოლირებული, ისე ფონური რეგისტრობა. ქვედა ხმაში თემის გატარებისას, პირველ ორ ტაქტში 8 ფუტიანი ენაკიანი რეგისტრი “Klarinette” არის გამოყენებული, ხოლო შემდეგ ორ ტაქტში მას 4 ფუტიანი რეგისტრი “Kornett” პასუხობს. “Kornett” ენაკიანი რეგისტრი არ არის, მაგრამ თავისი ხმოვანებით იგი ძალიან მიახლოებულია ენაკიან რეგისტრებთან, ისივე როგორც მაგალითად 8 ფუტიანი რეგისტრი “Quintadena”. ოღონო “Kornett” თავისი ხმოვანებით უფრო მძაფრია. რაც შეეხება ზედა ხმის ფაქტურას, იგი პირველი ორი ტაქტის მანძილზე სხვა მანუალზეა, ხოლო შემდეგი ორი ტაქტის განმავლობაში უერთდება იმ მანუალს სადაც გადის თემა. ეს იმით აიხსნება, რომ როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ერთ ინსტრუმენტს შეიძლება ორმაგი დატვირთვა ჰქონდეს - უკრავდეს როგორც თემას, ისე დაპირისპირებასაც. მისი რეგისტრობის შერჩევა სოლირებული რეგისტრების ხმოვანების ტემბრზე არის დამოკიდებული, ანუ ფონური რეგისტრები იმ პრინციპით უნდა იყოს შერჩეული, რომ ერთ მანუალზე დაკვრის დროსაც კი სოლირებული რეგისტრი უფრო გამოკვეთილი იყოს. ამ ნაწილში პედალი ასევე არ მონაწილეობს, რადგან საქმე ძალზე გამჭვირვალე ფაქტურასთან გვაქვს.

ნაწილის მეორე ეპიზოდში (ტაქტი 16), რომელიც სამწილად ზომაზე გადადის, ჩემს საორგანო ვერსიაში თემა უკვე 8 ფუტიან ენაკიან რეგისტრს “Oboe”-ს მიჰყავს. აქ, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნე, 2 ტაქტიანი დადმავალი სეკვენციაა, სადაც მე ამჯერად უკვე თითოტაქტიანი გატარებით რეგისტრობის სარკისებური ცვლა მაქვს. პირველ ტაქტში სოლირებს 8 ფუტიანი ენაკიანი რეგისტრი “Oboe”, მეორე ტაქტში

- 4 ფუტიანი “Kornett”, ხოლო მესამეში წარმოდგენილია ენაკიანი რეგისტრი 8 ფუტიანი “Klarinette”-ს სახით. აქედან იწყება ამ მონაკვეთის შემდგომი 2 ტაქტი.

შემდგომ მოდის ამ ნაწილის მესამე ეპიზოდი (ტაქტი 20), საიდანაც იგივე პრინციპით გრძელდება რეგისტრული მატება, კვლავ “Klarinette”, შემდგომ “Kornett” და ბოლოს “Oboe”-ს მატებით; ოდონთ იმ განსხვავებით, რომ ამ ეპიზოდის მეორე ტაქტში (ტაქტი 21), მთლიანად ამ ნომრის მანძილზე პირველად შემოდის პედალი, რომელიც 3 ტაქტის განმავლობაში პირველ და მესამე თვლაზე, ხოლო შემდგომ (ტაქტი 24) სადაც ოთხწილადი ზომა ბრუნდება, პირველ და მეორე თვლაზე ოსტინატური ბანის სახით არის წარმოდგენილი. ყოველივე ამის შემდეგ მოდის ორტაქტიანი კულმინაციური მონაკვეთი, რომელიც ორ ფორტეზე მიდის (ტაქტი 25). აქ მე შემომყავს ყველა ენაკიანი რეგისტრი, რა თქმა უნდა, 16 ფუტიანების გარდა. აქ, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნე, ამ ნომრის ხასიათიდან და დინამიკიდან გამომდინარე ძალიან დაბალი რეგისტრებია.

მესამე ნაწილი (ტაქტი 27) რეპრიზულია და, შესაბამისად, ბრუნდება საწყისი ტონალობა. ამ ნაწილის პირველი 6 ტაქტი ზუსტად იმეორებს დასაწყისს. ამის შემდგომ მოდის განვითარებადი 4 ტაქტი (ტაქტი 33), რომლებიც ამზადებენ მ ნომრის დასკვნით ნაწილს, კოდას. მუსორგსკი ამ 4 ტაქტში მიმართავს ნომრის პირველი და მეორე ნაწილების მოტივების ჩართვების დაპირისპირებას. ეს ჩართვები ნახევარტაქტიან მონაკვეთებად არიან წარმოდგენილნი. პირველი ტაქტის პირველი ნახევარი ამ ნომრის მე-8 ტაქტის (ნომრის პირველი ნაწილი) პირველი ნახევრის ჩართვას წარმოადგენს, ხოლო მეორე ნახევარი კი = მე-12 ტაქტის (ნომრის მეორე ნაწილი) მეორე ნახევრის ჩართვას. მეორე ტაქტის პირველი ნახევარი ამ ნომრის მე-2-ტაქტის (ნომრის პირველი ნაწილი), ძირითადი თემის პირველ ნახევარტაქტიან ჩართვაში გამოიხატება, ხოლო მეორე ნახევარი კვლავ მე-12 ტაქტის (ნომრის მეორე ნაწილი) მეორე ნახევრის ჩართვას წარმოადგენს. მე-3 ტაქტი ამ ნომრის მე-2 ტაქტის (ნომრის პირველი ნაწილი), ძირითადი თემის უკვე მეორე ნახევარტაქტიან ჩართვაში აისახება, ხოლო მეორე ნახევარი ამჯერადაც მე-12 ტაქტის (ნომრის მეორე ნაწილი) მეორე ნახევრის ჩართვას წარმოადგენს. მე-4 ტაქტი ამ ნომრის მე-8 ტაქტის (ნომრის პირველი ნაწილი) პირველი ნახევრის რიტმულ ბაზაზე ერთი და იმავე ჩართვის სამჯერად კულმინაციურ განმეორებას წარმოადგენს, რის შემდეგაც, ფერმატიანი პაუზის მერე იწყება კოდა.

რაველის საორკესტრო ვერსიაში ამ ნომრის მესამე ნაწილში (ტაქტი 27), რომელიც რეპრიზულია, საწყისი 6 ტაქტი ზუსტად იმეორებს დასაწყისს და იგივე

საორკესტრო შემადგენლობით არის წარმოდგენილი, როგორც ნომრის პირველ ნაწილში. მომდევნო განვითარებად 4 ტაქტიან მონაკვეთში (ტაქტი 33), რომელიც ამზადებს კოდას, ხის ჩასაბერი საკრავების ჯგუფის და ლითონის ჩასაბერების, კერძოდ კი ვალტორნების და საყვირების დაპირისპირებაა წარმოდგენილი. ამას მოსდევს სიმებიან საკრავთა დიალოგი. რიტმულ საფუძველს მცირე დოლი, თეფშები, ქსილოფონი და არფა აძლევენ. პირველი ტაქტი ორ ჯგუფს შორის ნახევარ-ნახევარტაქტიან დაპირისპირებას წარმოადგენს. მის პირველ ნახევარს ხის ჩასაბერები, სიმებიანები, არფა, აგრეთვე მცირე დოლი და თეფშები რიტმული ჩართვით ასრულებენ; ხოლო მეორე ნახევარს ვალტორნები, საყვირები, ქსილოფონი, ვიოლონოების და ალტების პიციკატოების თანხლებით უკრავენ. მე-2 ტაქტში პირველ ნახევარს კლარნეტები მცირე დოლის შესვლით და სიმებიან საკრავთა თანხლებით ასრულებენ, ხოლო მეორე ნახევარი ორად არის გაყოფილი: შემოდის ჯერ ვალტორნები და საყვირები, ქსილოფონთან ერთად, ხოლო შემდგომ კვლავ ხის ჩასაბერთა ჯგუფი, მცირე დოლი, თეფშები, აგრეთვე არფა და სიმებიანი საკრავები. მე-3 ტაქტი ზუსტად იგივე სახით არის გაორკესტრებული. მე-4 ტაქტი, რომელიც ამ ნომრის მე-8 ტაქტის (ნომრის პირველი ნაწილის) პირველი ნახევრის რიტმულ ბაზაზე ერთი და იგივე ჩართვის სამჯერად კულმინაციურ გამეორებას წარმოადგენს, ნომრის სრული საორკესტრო შემადგენლობით არის წარმოდგენილი.

ჩემს საორგანო ვერსიაში ნომრის მესამე ნაწილში (ტაქტი 27), რომელიც რეპრიზულია, საწყისი 6 ტაქტი, სადაც ზუსტად მეორდება დასაწყისი, რეგისტრობის თვალსაზრისით იდენტურია და მანუალურ ხშირ ცვლაზეა აგებული. ამ ნაწილის მომდევნო განვითარებად ფინალურ 4 ტაქტიან მონაკვეთში (ტაქტი 33), რომელიც ამზადებს ნომრის კოდას, რეგისტრობის გამძაფრება ხდება. ეს მთელი ამ ნომრის მანძილზე მეორე ეპიზოდია, სადაც მე შემომყავს პედალი. იგი ნაწილის დამაგვირგვინებელ მონაკვეთს ამძაფრებს, რის შედეგადაც მატებს დაძაბულობას, და აგრეთვე რიტმულ საფუძველს აძლევს მას. პედალის შესვლები ამ მონაკვეთში, ჩემთან, მოკლე ერთჯერადი მეთექვსმეტედების ფაქტურით, სფორცანდოების მიხედვით არის განპირობებული. პედალი პირველ ტაქტში ჯერ ყოველ თვლაზე შემოდის, ხოლო მე-3 და მე-4 ტაქტებში მხოლოდ მე-3 და მე-4 თვლაზე. მე-4 ტაქტს, რომელიც ამ ნომრის მე-8 ტაქტის (ნომრის პირველი ნაწილი) პირველი ნახევრის რიტმულ ბაზაზე ერთი და იმავე ჩართვის სამჯერად კულმინაციურ გამეორებას

წარმოადგენს, მე მხოლოდ ძირითად მანუალზე რეგისტრების გაძლიერებული შემადგენლობით ვუკრავს.

კოდა, რომელიც 4 ტაქტისაგან შედგება, წარმოადგენს ქვედა ხმაში თითობგერიან, ხოლო ზედა ხმაში აკორდული ოცდამეთორმეტედების მონაცვლეობის სვლას. ის სრულდება ორ ფორტეზე. ამ სვლის პირველი და მეორე ტაქტები აგებულია ნახევარტაქტიან აღმავალ და დაღმავალ მიმოქცევებზე, სადაც აღმავალ მიმართულებაზე ხდება ჟღერადობის გაძლიერება, ხოლო დაღმავალ მიმართულებაზე კი ჟღერადობის დაკლება. მართალია ეს მუსორგსკის აღნიშნული არ აქვს, მაგრამ თვითონ ფიგურაცია ამაზე მეტყველებს. კოდის მე-3 ტაქტი უკვე მეოთხედტაქტიან დაღმავალ და აღმავალ მიმოქცევებზეა აგებული. აქ უკვე მცირე დინამიკური ტალღებია, ხოლო მე-4 ტაქტი, რომელიც ამ ნომერს აგვირგვინებს, მთელტაქტიანი აღმავალი სვლით და დინამიკის ბოლომდე გაძლიერებით პირდაპირ იჭრება შემდეგ ნომერში.

რაველის საორკესტრო ვერსიაში კოდას მოცემული ნომრის მთელი საორკესტრო შემადგენლობა ასრულებს. პირველ 2 ტაქტში, აღმავალ მიმართულებაზე ჟღერადობის გაძლიერებისას, მე-3 თვლაზე შემოდიან ინგლისური ქარახსა, საყვირები, მცირე დოლი, თევზები და არფა, რაც გაძლიერებად ტალღას უფრო ამძაფრებს. მე-3 ტაქტში, მეოთხედტაქტიან დაღმავალ და აღმავალ მიმოქცევებზე, იგივე ინსტრუმენტების შესვლებია, ოღონდ ამჯერად უკვე პირველ და მესამე თვლაზე. კოდის ბოლო მე-4 ტაქტში, მთელტაქტიან დაღმავალ სვლაში ორკესტრის სრული შემადგენლობა ჟღერადობის ძლიერ მატებას ახორციელებს.

საორგანო ვერსიაში მე კოდას ნომრის შესაბამის, სრული რეგისტრული შემადგენლობით ვასრულებ. 4 ტაქტისაგან შემდგარი მთლიანი სვლა, რომელიც წარმოადგენს ქვედა ხმაში თითობგერიან, ხოლო ზედა ხმაში აკორდული ოცდამეთორმეტედების მონაცვლეობას, სრულდება ერთ მანუალზე, მთავარზე. დანარჩენი მანუალები მასთან არიან შეერთებულნი. ამ მოცემულობიდან და საორგანო სპეციფიკიდან გამომდინარე, ერთი ძალზე მნიშვნელოვანი ფაქტორია გასათვალისწინებელი. ვინაიდან ქვედა ხმაში თითობგერიანი, ხოლო ზედა ხმაში აკორდული ფაქტურის მონაცვლეობა ერთ მანუალზე სრულდება, ქვედა ხმის ერთბგერიანი ხაზი უფრო ხანგრძლივი დაჭერით უნდა იკვრებოდეს, იმისთვის რომ აკორდულმა ფაქტურამ, რომელიც ყოველთვის სუსტ დროს ემთხვევა, თავისი ხმოვანებით არ გადაფაროს ქვედა ხმა და, შესაბამისად, რიტმიდან არ ამოაგდოს მთლიანი სვლა. რაც შეეხება ნახევარ ტაქტიან აღმავალ და დაღმავალ და

აგრეთვე მეოთხედტაქტიან დაღმავალ და აღმავალ მიმოქცევებს, სადაც აღმავალ მიმართულებაზე ხდება ჟღერადობის გაძლიერება, ხოლო დაღმავალ მიმართულებაზე კი ჟღერადობის დაკლება, აქ ხორციელდება შევლერებით მანიპულირება. ეს ამ ნომერში მანამდე არ ხდებოდა. ეს მონაკვეთი იწყება დახშული შევლერებით და ხმოვანების ყოველი მატების დროს ისინი იხსნებიან, ოღონო მხოლოდ ნახევარზე. ამ ადგილისთვის და მთლიანად ამ ნომრისთვისაც ეს საკმაოდ რთული პროცესია. ტემპი ძალიან სწრაფია, პარალელურად კი ამ დინამიკური ტალღების მონაცვლეობაც საკმაოდ სწრაფად ვითარდება (განსაკუთრებით მეოთხედტაქტიან დაღმავალ და აღმავალ მიმოქცევებზე). შევლერების მართვა ასეთ სწრაფ რეჟიმში, მით უმეტეს ნახევარ სვლაზე, ძალზე დიდ სირთულეს წარმოადგენს. ყოველივე ამან შეიძლება გამოიწვიოს მანუალური წინსწრება და შევლერების ჩამორჩენა. კოდის შესაბამისად, ამ ნომრის ბოლო ტაქტი, რომელიც მთელტაქტიან აღმავალ სვლაში ჟღერადობის ძლიერ მატებას წარმოადგენს, ამჯერად უკვე შევლერების ბოლომდე ახსნით სრულდება, რის შემდეგაც პირდაპირ გადადის შემდეგ ნომერზე.

“კატაკომბები. რომაული სამარხი” / “Catacombae. Sepulcrum romanum”

“კატაკომბებში” ასახულია რომაული სამარხები, რომლებსაც მუსორგსკი და გარტმანი ფარნების შუქზე ათვალიერებენ. აღსანიშნავია, რომ მთლიანად ციკლი გამოირჩევა საორკესტრო აზროვნებით, ფერთა პალიტრის საოცარი მრავალფეროვნებით და დრამატურგიული სიმბაფრით. ეს ნომერი ერთ-ერთი გამორჩეულია ზუსტადაც რომ თავისი საორკესტრო კონცეფციით და მნიშვნელობით. ის აგებულია მთელი ტაქტების მანძილზე გაბმული ოქტავურ აკორდული ფაქტურის მეშვეობით განხორციელებულ მკვეთრ დინამიკურ კონტრასტებზე, მეტწილად ორი ფორტესა და პიანოს დაპირისპირებებზე.

საკმაოდ ძნელია ნომერი მთლიანი ფორმის შეკვრისა და დინამიკური ამოცანების შესრულების მხრივ. ტემპი ნელია, საფორტეპიანო შესაძლებლობებიდან გამომდინარე და იმის გათვალისწინებით, რომ ფორტეპიანოს ბგერა მიღევადია, ძალზე მნიშვნელოვანია, არ შეწყდეს კონტაქტი სწორედ ამ მთელტაქტიან გაბმულ ოქტავებს თუ აკორდებს შორის; განსაკუთრებით, როცა ისინი პიანოზე და, მით უმეტეს, ორ პიანოზე სრულდება.

ნომრის პირველი სამი ტაქტი ოქტავური შეფარდებით არის წარმოდგენილი; პირველი ტაქტი ორ ფორტეზე სრულდება, ხოლო მე-2 და მე-3 ტაქტები პასუხით პიანოზე დიდ კონტრასტს ქმნიან. შემდგომ ეს ყოველივე გრძელდება უკვე

აკორდული ფაქტურის სახით, სფორცანდირებულ ორ ფორტესა და პიანოს შეფარდებით, აგრეთვე მთელტაქტიანი დაპირისპირებებით. ამ ნომერში კომპოზიტორის საორკესტრო ხედვაზე მეკეთრ დინამიკურ დაპირისპირებებთან ერთად კიდევ ერთი ფაქტორი მიგვანიშნებს. მუსორგსკი პიანოზე გაჩერებულ აკორდებზე (მაგალითად, ტაქტები 5, 7, 9, 10) უღერადობის კლებას აღნიშნავს, ბოლო მე-9 და მე-10 ტაქტები საერთო ხმოვანების დაკლებასაც განიცდიან, რის შემდეგაც მოდის აკორდი ორ პიანოზე (ტაქტი 11) და სრულდება ამ ნომრის მოცემული ნაწილი. შემდგომი 5 ტაქტიანი აკორდული ფაქტურის მერე, რომელიც ასევე დინამიკურ კონტრასტს ქმნის, დიდ ყურადღებას იმსახურებს ამ ნომრის მე-17 ტაქტი, სადაც პირველად შემოდის თემა. ის ლეგატოზე გადის ჯერ შუა ხმაში, შემდგომ კი მე-19 ტაქტში გადადის ზედა ხმაში, სადაც იგი შუისკენ მდორე დინამიკურ მატებას განიცდის და ბოლოსკენ ისევ კლებულობს. ეს თემა, რა თქმა უნდა, ერთ ხაზს წარმოადგენს, უბრალოდ პირველ 2 ტაქტში იგი აკორდშია მოქცეული და ამიტომ შუა ხმად აღიქმება. შემდგომ 2 ტაქტიანი აკორდული მონაკვეთია, წინამდებარე ფაქტურით. ის ორი ფორტედან ორ პიანოს უპირისპირდება, რასაც მოსდევს ამჯერად შუა ხმაში (ტაქტი 25) თემის პასუხის მსგავსი გაბმული 4 ტაქტიანი სვლა ლეგატოზე. ის ფორტედან მდორეთ პიანომდე ჩადის, რის შემდეგაც ფორტისიმოზე დამაგვირგვინებელი 2 ტაქტიანი აკორდია, რომელიც აგრეთვე ორკესტრული პრინციპით პიანომდე ხმოვანების დაკლებას განიცდის.

რაველის საორკესტრო ვერსიაში ეს დინამიკური დაპირისპირება ლითონის და ხის ჩასაბერთა ჯგუფების შეფარდებით არის განხორციელებული. მათთან ერთად შესრულებაში კონტრაბასები მონაწილეობენ, რომლებიც თავიანთი შესვლით და ხავერდოვანი ხმოვანებით დიდი მოცულობის ეფექტს ქმნიან.

ძალიან დიდ ინტერესს იწვევს ამ დინამიკურ დაპირისპირებაში ლითონის და ხის ჩასაბერი საკრავების შეფარდების პრინციპი. პირველ ტაქტს, რომელიც ორ ფორტეზე ოქტავების სახით არის წარმოდგენილი, მხოლოდ ტრომბონები და ტუბა ასრულებენ. შემდეგ ტაქტში, პიანოზე, აგრეთვე ოქტავის სახით, ტრომბონების და ტუბის ლიგა მთავედება. შემოდის კონტრაგოტი და კონტრაბასები, ხოლო ლითონის ჩასაბერ საკრავებს ვალტორნები ემატება. მომდევნო მე-3 ტაქტს ფაგოტი ემატება (ამ ნომერში ხის ჩასაბერი საკრავები ფლეიტების და ჰობოების გარეშე არიან წარმოდგენილნი). ამ ტაქტში, საორკესტრო შესაძლებლობებიდან გამომდინარე, გაჩერებულ აკორდზე ხმოვანების ძლიერი მატება ხორციელდება. მე-

4 ტაქტს, რომელიც პირველადი აკორდის სახით არის წარმოდგენილი, წინა ტაქტის შემადგენლობა ასრულებს. ლითონის ჩასაბერი საკრავებიდან კვლავ შემოდინან ტრომბონები და ტუბები და ისინი შემდგომ მთელი ტაქტის განმავლობაში მარტო ეღერენ. მომდევნო ტაქტი, რომელიც პიანოზე გადის, ფაგოტების და ვალტორნების შესვლით არის დაპირისპირებული. შემდგომი ორი ტაქტი, რომელიც ორი ფორტეს და პიანოს დაპირისპირებას წარმოადგენს, იგივე საორკესტრო ჯგუფების შეფარდებით არის წარმოდგენილი. შემდგომ 4 ტაქტიან მონაკვეთში (ტაქტი 8) მხოლოდ ლითონის ჩასაბერი საკრავები მონაწილეობენ: პირველ ტაქტში ფორტისიმოზე ვალტორნები, ტრომბონები და ტუბა შედიან, ხოლო მეორეში (ტაქტი 9) მხოლოდ ტრომბონები და ტუბა რჩება. ხმოვანების დაკლების შემდეგ ამ მონაკვეთის ბოლო ტაქტში სამ პიანოზე სურდინიანი ვალტორნები კონტრაბასებთან ერთად შედიან. ასე სრულდება მოცემული ეპიზოდი. ყოველივე ამის შემდეგ მოდის სამტაქტიანი გატარება ორ ფორტეზე, რომელსაც სრული წინა საორკესტრო შემადგენლობა ასრულებს, მხოლოდ კონტრაბასების გარაშე. მომდევნო ორ ტაქტს პიანოზე ხის ჩასაბერი საკრავებიდან ფაგოტები და კონტრაფაგოტი, ხოლო ლითონის ჩასაბერებიდან მხოლოდ ვალტორნები უკრავენ. ნომრის მე-17 ტაქტში, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნე, პირველად შემოდის თემა, რომელიც ლეგატოზე გადის ჯერ შუა ხმაში, შემდგომ კი, მე-19 ტაქტში გადადის ზედა ხმაში. აქ იგი შუისკენ მდორე დინამიკურ მატებას განიცდის და ბოლოსკენ ისევ კლებულობს. ამ თემას იწყებს კლარნეტი, რომელიც მთელი ამ ნომრის მანძილზე პირველად შემოდის, ხოლო მე-18 ტაქტის ბოლოს ამ თემას სოლო საყვირი აგრძელებს. ის ასევე პირველად შემოდის.

რაველს ამ თემის დინამიკური მატება შუის მაგივრად ბოლოსკენ აქვს გადატანილი (ტაქტი 21). ყოველივე ამას აკორდულ ფონს ფაგოტები, კონტრაფაგოტი და ვალტორნები აძლევენ, საყვირის შესვლის დროს კი მათ კონტრაბასებიც ემატება. შემდეგ ორტაქტიან მონაკვეთში, პირველ ტაქტში ორ ფორტეს გატარებაში კვლავ ფაგოტები, კონტრაფაგოტი და ლითონის ჩასაბერთა ჯგუფის სრული შემადგენლობაა წარმოდგენილი; მეორე ტაქტში, პიანოზე შეფარდებისას მხოლოდ ლითონის ჩასაბერთა ჯგუფი რჩება სრული შემადგენლობით. ხმოვანების დაკლებით მივიღივართ ამჯერად შუა ხმაში (ტაქტი 25), თემის პასუხის მსგავს, ლეგატოზე გაბმულ 4 ტაქტიან სვლასთან, რომელიც ფორტედან მდორედ ჩადის პიანომდე. თემის პასუხს ვალტორნები ასრულებენ, ხოლო ფონს მათ ფაგოტები და კონტრაბასები აძლევენ. ფორტისიმოზე დამაგვირგვინებელ 2 ტაქტიან აკორდს

ფაგოტები და კონტრაგოტი, ხოლო ლითონის ჩასაბერთა ჯგუფიდან სრული და კონტრაბასები ასრულებს. ორიგინალისგან განსხვავებით, დინამიკის კლების შემდეგ, ბოლო ტაქტში ორ პიანოზე კლარნეტი, ბას-კლარნეტი და, ამ ნომერში პირველად, ტამ-ტამი შემოდის.

კომპოზიტორის საორკესტრო აზროვნებიდან გამომდინარე წარმოქმნილი ამოცანების რეალიზებისთვის ორგანი, ფორტეპიანოსთან შედარებით უწყვეტი უღერადობით და რეგისტრების მრავალფეროვნებით საორკესტრო ფერთა პალიტრის ჩვენების უსაზღვრო შესაძლებლობებს იძლევა.

ჩემს საორგანო ვერსიაში დინამიკური დაპირისპირება რეგისტრების მკვეთრი ცვლით არის განხორციელებული. მოცემულ ნომერში 32 ფუტიანებიდან 8 ფუტიანების ჩათვლით ორი ჯგუფის რეგისტრებია ჩართული. ორ ფორტესა და პიანოს შორის დაპირისპირება ენაკიან და ლაბიალურ რეგისტრებს შორის შეფარდებით ხორციელდება. ეს ყველაფერი პირველ (ძირითად) მანუალზე, მხოლოდ მარჯვენა ხელში, აკორდული ფაქტურის და აგრეთვე პედლების შეფარდებით ხდება. იმ ტაქტებში, სადაც ფორტისიმოა, ლაბიალური და ენაკიანი რეგისტრები ერთიან ხმოვანებას ქმნიან, ხოლო ტაქტებში, რომლებიც პიანოზეა, ხდება ენაკიანი რეგისტრების გათიშვა. აღსანიშნავია, რომ მაშინ, როდესაც 4 ფუტიანების გამოკლებით ლაბიალურებთან ერთად მთელი ენაკიანი ჯგუფის რეგისტრები უღერს, მათი ერთდროული გათიშვა და მხოლოდ ლაბიალური რეგისტრების დარჩენა ერთგვარი ჩავარდნის ეფექტს ქმნის. თავდაპირველად ისეთი შეგრძნება იბადება, თითქოს ხმოვანება გაქრა, რადგან მთელი ენაკიანი რეგისტრების ჯგუფის ძლიერი რევერბერაციის შემდგომ, პიანოზე უღერად მხოლოდ ლაბიალურ რეგისტრებს ყური მაშინვე ვერ აღიქვამს. ხმოვანება თითქოს თავიდან იბადება. სწორედ ეს ქმნის ძალზე საინტერესო საორგანო-ორკესტრულ ეფექტს, რაც იმ დინამიკურ დაპირისპირებებს, რომლებზეც მთელი ნომერია აგებული, განსხვავებული კუთხით წარმოაჩენს. ნომრის მე-9, მე-10 და მე-11 ტაქტებში, სადაც ხმოვანების მდორე დაკლებაა, შესაძლოა შევლერების დახშობა. თუმცა მე ამ მონაკვეთშიც მაინც რეგისტრულ ცვლას ვამჯობინებ, იმ მიზეზით, რომ შევლერების დახშობით ხმოვანების კლება ერთი და იმავე რეგისტრის ფარგლებში მოხდება; რეგისტრული ცვლით, კი საორკესტრო პრინციპით, ენაკიანი რეგისტრების თანდათანობითი მოკლება ხორციელდება და ჩავდივართ პიანომდე.

ასე სრულდება ამ ნომრის ეს ნაწილი. შემდგომ მონაკვეთში (ტაქტი 12), მომდევნო დინამიკური დაპირისპირება კვლავ პირველ მანუალზე სრულდება,

მაგრამ ამჯერად მარჯვენა ხელის აკორდულ ფაქტურას უკვე მარცხენა ხელიც აძლიერებს. პედლებში კი თითო ბეგრების მაგივრად უკვე ინტერვალები გადის. მე-17 ტაქტში, სადაც ლეგატოზე პირველად შემოდის თემა, იგი მარჯვენა ხელში მე-2 მანუალზე სოლირებულ 8 ფუტიან ენაკიან რეგისტრს “Dulzian“-ს მიყავს, ხოლო მარცხენა ხელში - პირველ მანუალს, სადაც ლაბიალური რეგისტრებით ჩართული რბილი აკორდული ფონია. პედალში ამ დროს ორმაგი ხაზი გადის: ქვემოთ ოსტინატური გაბმული ბანი, ხოლო ზემოთ ნახევარი ტონებით აგებული აღმავალი სელაა, რითაც პოლიფონიური ფაქტურა იქმნება. ყოველივე ამის შემდგომ მოდის ორტაქტიანი დაპირისპირება ფორტისიმოს და პიანოს შორის (ტაქტები 22-23), რომელიც აგრეთვე ენაკიანი რეგისტრების ჯგუფის და ლაბიალური რეგისტრების შეფარდებით ხორციელდება. ამას მოსდევს შუა ხმაში (ტაქტი 25) თემის პასუხის მსგავსი, ლეგატოზე გაბმული 4 ტაქტიანი სელა, რომელიც მარცხენა ხელში მე-4 მანუალზე გადის. აქ 8 ფუტიანი სოლირებული ენაკიანი რეგისტრი “Vox Humana” არის ჩართული. რბილი აკორდული ფონი უკვე მარჯვენა ხელშია, სადაც, რა თქმა უნდა, ლაბიალური რეგისტრებია გამოყენებული. პედალში ერთბეგრიანი ოსტინატური ბანი ჟღერს.

ფორტისიმოზე დამაგვირგვინებელ ორტაქტიან აკორდს, რომელიც ორკესტრული პრინციპით პიანომდე ხმოვანების დაკლებას განიცდის, მე ნომრის სრული რეგისტრული შემადგენლობით ვუკრავ და შეველერებით ვახშობ. ამ ნომერში პირველად ხდება შეველერები გამოყენება. ამის ახსნა ორი მიზეზით შეიძლება: 1) ეს ერთადერთი ხანგრძლივი აკორდია, რომელიც ჟღერადობის კლებას ერთი საორკესტრო შემადგენლობით განიცდის (მანამდე ეს ხდებოდა საორკესტრო ვერსიაში ინსტრუმენტების, ხოლო საორგანო ვერსიაში შესაბამისი რეგისტრების მოკლების მეშვეობით); 2) შეველერების ნელი და თანაბარი დახშობა წინასწარ ატმოსფეროს უქმნის შემდეგი ნომრის დაწყებას, რომლისთვისაც თავდაპირველად ყველა შეველერი იხშობა, ხოლო შემდგომ, ნომერზე გადასვლის პროცესში, ძირითადი - პირველი მანუალის და ამავედროულად პედლის შეველერი თანდათანობით იხსნება, რაც ხმოვანების სტერეოაკუსტიკურ ეფექტს ქმნის.

“მკვდრებთან მკვდრების ენაზე” / “С мертвыми на мертвом языке”. მოსორგსკის ეს ნომერი ცალკე არ აქვს გამოყოფილი. თუმცა ნომრის დაწყებამდე მისი დასახელება ავტოგრაფში ლათინური ტექსტით აქვს მონიშნული, რის შემდგომაც მის შინაარსს ასეთი სახით აღწერს: „გარდაცვლილი გარტმანის

შემოქმედებითი სული მიმიძღვის თავის ქალებისკენ, უხმობს მათ, თავის ქალები ნელ-ნელა ნათდება“.

მუსორგსკი ამ მისტიკურ სურათში თავის ქალების ნათებას ასახავს გარე ტაქტიდან ზედა რეგისტრში მოციმციმე უწყვეტი ტრემოლოთი, რომელიც პირველი 2 ტაქტის მანძილზე გაჩერებულია, ხოლო შემდგომ რელიეფურ ფიგურაციას განიცდის.

ამ სურათს დანარჩენი ნომრებისგან ერთი უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი განასხვავებს - მთელი ამ ციკლის განმავლობაში ის ერთადერთია, რომელიც აგებულია “გასეირნების” თემის ბირთვზე. იგი თავიდანვე ვარირებული სახით მინორში არის წარმოდგენილი. თემის პირველი ნახევარი აკორდული ფაქტურით ჯერ შუა ხმაში გადის, რომელიც ერთიანი უწყვეტი ლიგის ქვეშ არის მოქცეული, რის შემდგომ მას პასუხობს თემის პირველი ნახევრის გატარება, ასევე ერთიანი ლეგატოს ქვეშ, ამჯერად უკვე ოქტავური ფაქტურით ბანში. ყოველივე ამას, კვლავ შუა ხმაში, თემის მეორე ნახევრის გატარება მოსდევს (მე-5 ტაქტის მეორე ნახევარი), რომელიც ჯერ აკორდული ფაქტურით არის წარმოდგენილი, ხოლო შემდგომ მას, პირვანდელი გატარების მსგავსად, თემის მეორე ნახევრის გატარება, ოქტავური ფაქტურის სახით პასუხობს.

ნომრის მეორე, დასკვნითი ნაწილი (ტაქტი 12) ორ-ორი განმეორებადი ტაქტისაგან შეზდგება, სადაც საწყის 2 ტაქტში პირველი მთლიან აკორდს წარმოადგენს (შუა ხმაში განსხვავებული თემა გადის), ხოლო მეორე ტაქტში, საკადანსო აკორდში გადაწყვეტის შემდეგ, ბანში ამავე აკორდის მყარ საფეხურებზე აგებული გრძელი არპეჯოისებრი სვლა არის. შემდგომ იგივე 2 ტაქტი მეორდება. ამას კვლავ მოსდევს განმეორებადი 2 ტაქტი, სადაც საწყის 2 ტაქტში პირველი ამჯერადაც მთლიან აკორდს წარმოადგენს, სადაც შუა ხმაში თემა გრძელდება, ხოლო მეორე ტაქტში საკადანსო აკორდში გადაწყვეტის შემდეგ ბანში არპეჯოისებრი სვლის ნაცვლად სამ პიანოზე გაბმული ინტერვალია. შემდგომ განმეორებად 2 ტაქტს მოყვება დასკვნითი 2 ტაქტი, რომელშიც პირველში საკადანსო მთლიანი აკორდის შემდეგ ამავე აკორდის მყარ საფეხურებზე აგებული, გრძელი არპეჯოისებრი სვლა არის. ბოლო ტაქტში ნომერს ზედა რეგისტრში, პიანისიმოზე მუდერი მაჟორული სამხმოვანება ასრულებს. მთელი დასკვნითი ნაწილის განმავლობაში ზედა ხმას სდევს ნომრის საწყის ბგერაზე გაჩერებული ტრემოლოს ფონი, რომელიც ბოლოსკენ თანდათანობით ქრება.

რაგელის საორკესტრო ვერსიაში ზედა ხმაში ერთ ბგერაზე გაჩერებულ მოციმციმე ტრემოლოს სურდინიანი პირველი ვიოლინოები იწყებენ. თემის პირველ ნახევარს, რომელიც აკორდული ფაქტურით არის წარმოდგენილი, ინტერვალურ ურთიერთკავშირში ორი ჰობოი, ხოლო ქვედა ხმას ინგლისური ქარახსა ასრულებს. თემის პირველი ნახევრის პასუხს, რომელიც ქვედა ხმაში უქტავური ფაქტურით გადის, ფაგოტები და კონტრაფაგოტი, შემდგომ ბას-კლარნეტის შესვლით ასრულებენ; ამავე თემას ჩელოები და კონტრაბასები დუბლირებას უწევენ. რაც შეეხება ზედა ხმის ტრემოლოს, რომელიც რელიეფურ ფიგურაციას განიცდის, იგი სურდინიან მეორე ვიოლინოებში და ალტებში გადადის.

ამას მოსდევს თემის მეორე ნახევრის გატარება, რომელსაც ჰობოები იწყებენ, შემდგომ მათ რიგრიგობით კლარნეტები, ფაგოტები და გრძელი ნოტის შესვლით ვალტორნა უერთდება. ზედა ხმის ტრემოლო კვლავ პირველ ვიოლინოებში გადადის. რაც შეეხება თემის მეორე ნახევრის პასუხს, მას წინა გატარების პასუხის მსგავსად, მაგრამ ამჯერად ერთიანი შესვლით, ბას-კლარნეტი, ფაგოტები და კონტრაფაგოტი ასრულებენ, აგრეთვე ჩელოებისა და კონტრაბასების დუბლირებით. ზედა ხმის რელიეფური ტრემოლო, წინა გატარების მსგავსად, პირველი ვიოლინოებიდან მეორე ვიოლინოებში და ალტებში გადადის.

ნომრის მეორე, დასკვნით ნაწილში (ტაქტი 12), რომელიც ორ-ორი განმეორებადი ტაქტისაგან შეზდგება, საწყის 2 ტაქტში პირველ ტაქტიან მთლიან აკორდს ამ ნომერში პირველად ფლეიტები, კლარნეტებთან და ფაგოტებთან ერთად იღებენ, ხოლო შუა ხმაში განსხვავებული სახის თემას ჰობოები და ინგლისური ქარახსა ასრულებენ. ზედა ხმაში ტრემოლო პირველ ვიოლინოებს მიეკავთ. მეორე ტაქტში, საკადანსო აკორდს, რომელსაც იგივე ხის ჩასაბერი ჯგუფი ამთავრებს, ალტები, ჩელოები და კონტრაბასები ემატებიან. რაც შეეხება ამავე აკორდის მეორე საფეხურებზე აგებულ, გრძელ არპეჯოისებრ სვლას, მას ინტერვალების სახით არფა ასრულებს. მომდევნო განმეორებადი 2 ტაქტი იგივე საორკესტრო შემადგენლობით არის წარმოდგენილი. ამის შემდგომ განმეორებად ორ ტაქტს უფრო განსხვავებული სახის გაორკესტრება აქვს. მთლიან აკორდს მხოლოდ ფლეიტები და სურდინიანი ვალტორნები იღებენ, რასაც ზედა ხმაში პირველი ვიოლინოების ტრემოლოს ხაზი სდევს, ხოლო შუა ხმაში გამტარ თემას კლარნეტები და ვალტორნების სხვა წყვილი ასრულებს. მეორე ტაქტში სიმებიან საკრავთა მთელი ჯგუფი შედის. განმეორებად მომდევნო 2 ტაქტში ის სხვაობაა, რომ შუა ხმაში გამტარ თემას ვალტორნებთან ერთად კლარნეტების ნაცვლად

სურდინიანი სოლო საყვირი ასრულებს. დასკვნით 2 ტაქტში, საკადანსო მოლიან აკორდს ხის ფლეიტები და კლარნეტები იღებენ. მათთან ერთად ვალტორნები შედიან, ხოლო სიმებიან საკრავთა ჯგუფი მთელი შემადგენლობით არის წარმოდგენილი. აქ პირველ ვიოლინოებს ზედა ხმაში კვლავ ტრემოლო აქვთ, ამავე აკორდის მყარ საფეხურებზე აგებულ გრძელ არპეჯიოსებზე სვლას კი კვლავ ინტერვალების სახით არფა ასრულებს. ბოლო ტაქტში, დამაბოლოებელ მაჟორულ სამხმოვანებას ზედა რეგისტრში, პიანისიმოზე ფლეიტა პიკოლო ემატება.

ჩემს საორგანო ვერსიაში ამ ნომერს ძალზე არასტანდარტული, იშვიათი რეგისტრული შეფარდება აქვს. ზედა ხმაში ერთ ბგერაზე გაჩერებული მოციმციმე ტრემოლოს ფონი, ყოველგვარი ბაზისური რეგისტრების გარეშე, პირველი და მეორე მანუალების შეერთებით, მხოლოდ 2 და 1 ფუტიანი რეგისტრების და “Zimbel“-ის შეფარდებით არის წარმოდგენილი. ყველა შევლერი დახშულია, გარდა პირველი მანუალისა, სადაც არის “Zimbel“ (რომელიც საერთოა პედალთან). ყოველივე ეს იმდენად მაღალ და წვრილ ხმოვანებას იძლევა, რომ ზედა ბგერები სმენისთვის აღსაქმელადაც კი რთულია. თუმცა სწორედაც რომ ეს მოცემულობა ქმნის ამ მისტიკურ სურათში ასახულ თავის ქალების ნათების ეფექტს.

თემის პირველ ნახევარში, რომელიც აკორდული ფაქტურით, ერთიანი უწყვეტი ლიგის ქვეშ მოქცეული, ჯერ შუა ხმაში გადის, ფონური რეგისტრების გარეშე, მეოთხე მანუალზე სოლირებული 8 ფუტიანი ენაკიანი რეგისტრი “Vox Humana” არის ჩართული. მას, როგორც ადრე აღვნიშნე, განსაკუთრებული თვისება გააჩნია - შეუძლია ფაქტურული და ფონურ რეგისტრული ნაირსახეობის მიხედვით უღერადობისთვის შესაბამისი ელფერის მოცემა. ამ შემთხვევაში მას, პირველ და მეორე მანუალების რეგისტრობასთან შეფარდებაში, ამ ნომრისათვის დამახასიათებელი ძალზე მისტიკური და ცივი ხმოვანება გააჩნია.

თემის პირველი ნახევრის პასუხს, რომელიც ქვედა ხმაში ოქტავური ფაქტურით გადის, მე მხოლოდ პედლებში ვატარებ, სადაც 32 და 16 ფუტიანი რბილი რეგისტრებია ჩართული. აღსანიშნავია, რომ პირველი და მეორე მანუალების შეერთებით წარმოქმნილი მხოლოდ 2 და 1 ფუტიანი რეგისტრების და “Zimbel”-ის შეფარდება უდიდეს კონტრასტს იძლევა. ერთმანეთს უპირისპირდება ორგანის ყველაზე დაბალი და რბილი, სმენისთვის რთულად აღქმადი და აგრეთვე ყველაზე მაღალი და წვრილი, ყურისთვის ძნელად აღქმადი რეგისტრები.

შუა ხმაში თემის მეორე ნახევრის გატარებას (მე-5 ტაქტის მეორე ნახევარი), რომელიც ჯერ აკორდული ფაქტურით არის წარმოდგენილი, ხოლო შემდგომ,

პირვანდელი გატარების მსგავსად, ოქტავური ფაქტურის სახით პასუხობს, მე ზუსტად იგივე სახით, მეოთხე მანუალზე სოლირებულ 8 ფუტიან ენაკიანი რეგისტრის “Vox Humana”-ს და პედლებში 32 და 16 ფუტიანი რბილი რეგისტრების შეფარდებით ეუპირისპირება. ასევე შეიძლება სურვილისამებრ, “Vox Humana”-ს სხვა სოლირებული რეგისტრით, მაგალითად, ენაკიანი “Oboe” ან “Klarinette”-თი შეცვლა, მაგრამ მე სტილისტურად წინამდებარე რეგისტრულ შეფარდებას ვამჯობინებ. რაც შეეხება ზედა ხმის ტრემოლოს, იგი თავისი დამახასიათებელი თვისებების შესანარჩუნებლად რაველის საორკესტრო ვერსიაშიც კი მხოლოდ სიმებიან საკრავთა მონაცვლეობაში (ვიოლინოები და ალტები) ტარდება.

ნომრის მეორე, დასკვნით ნაწილში (ტაქტი 12), რომელიც ორ-ორი განმეორებადი ტაქტისაგან შედგება, მე აკორდულ ფაქტურას ვატარებ მესამე მანუალზე, სადაც შუა ხმაში თემის წარმოსახენად წინამდებარე სოლირებული რეგისტრი “Vox Humana” უღერს. ამ ადგილას მე პედალში ოსტინატურ ბანს სამ პიანოზე ჯერ ერთი ნოტის სახით ვამატებ; რაც შეეხება მეორე ტაქტში აკორდის მყარ საფეხურებზე აგებულ გრძელ არპეჯოისებრ სვლას, მე მას მხოლოდ პედალში ვატარებ. მას ზედა ხმაში, კვლავ უკიდურესად მაღალ და წვრილ რეგისტრში, ერთ ბგერაზე გაჩერებული უწყვეტი ტრემოლო აძლევს ფონს.

მომდევნო განმეორებად 2 ტაქტში იგივე რეგისტრული და მანუალური შეფარდებაა. შემდგომ გატარებაში მე პედალში ერთბაგრიან ოსტინატურ ბანს ინტერვალზე ვცვლი, რასაც ორიგინალის მსგავსად იგივე ინტერვალთა კვლავ პედალში პასუხობს. ვინაიდან ეს პასუხი მარტო ზედა ხმის ტრემოლოსთან უღერს, ამ ჩართვაში მას განსხვავებული ხმოვანება აქვს. შემდგომი 2 ტაქტის გამეორება იგივე პრინციპით არის წარმოდგენილი.

დასკვნით 2 ტაქტში, სადაც პირველში საკადანსო მთლიანი აკორდის შემდეგ ამავე აკორდის მყარ საფეხურებზე აგებული გრძელი არპეჯოისებრი სვლა მოდის, მე სვლას ასევე პედალში ვატარებ; ხოლო ბოლო ტაქტში, ზედა რეგისტრში პიანისიმოზე დაკრული მაჟორული სამხმოვანების დროს, ზედა ხმის ტრემოლო, რომელიც ისედაც უკიდურესად მაღალი და გამჭვირვალე უღერადობის რეგისტრობით არის წარმოდგენილი, მე კიდევ ერთი ოქტავით ზემოთ ამყავს და თან პირველი მანუალის და პედლის შველერსაც თანდათანობით ვახშობ. ხმოვანება კიდევ უფრო ძნელად აღქმად სიხშირეებს აღწევს და ბოლოსკენ უღერადობა საერთოდ ქრება.

მიუხედავად იმისა, რომ ნომრის რეგისტრობა ძალზე სპეციფიკური და ერთმანეთთან შეფარდებაში უჩვეულოა, იგი ყველა დიდ ორგანზეა მორგებული. უბრალოდ, ინსტრუმენტისაგან გამომდინარე, შესაძლოა შეცვლილი იყოს დისპოზიცია, მანუალების განლაგება. თუ ორგანს არ გააჩნია სოლირებული 8 ფუტიანი ენაკიანი რეგისტრი “Vox Humana”, საჭირო იქნება მისი შეცვლა მსგავსი 8 ფუტიანი რეგისტრით, “Vox Humana”-სთან მაინც ყველაზე ახლოსაა “Oboe” ან “Dulcian”.

ამ ნომერში შველერები ნებისმიერი ენაკიანი რეგისტრის გამოყენებისას აუცილებლად ბოლომდე დახშულები უნდა იყვნენ. სხვა შემთხვევაში, ზედა ხმაში, პანისიმოზე მოციმციმე ტრემოლო გადაიფარება. სწორედ ამიტომ ის შველერი, რომელიც “Zimbel”-ზე და პედალზე მოქმედებს, ბოლომდე გახსნილია. იმ შემთხვევაში, თუ პედალს დამოუკიდებელი შველერი გააჩნია, ისიც ბოლომდე უნდა იყოს გახსნილი, რათა შენარჩუნებულ იქნას 32 და 16 ფუტიანი რბილი რეგისტრების მოცულობა. ნებისმიერ შემთხვევაში, ყველა დანარჩენი შველერის თანდათანობითი დახშობა უნდა განხორციელდეს. ზედა ხმის ტრემოლოს ხმოვანება კი, ვინაიდან ტრემოლო ჩემს საორგანო ვერსიაში ერთი ოქტავით ზემოთ ადის, “Zimbel”-ის დამახასიათებელი თვისებებიდან გამომდინარე, კიდევ უფრო ბრწყინვალე ხდება. რა თქმა უნდა, ისიც შესაბამისი შველერის თანდათანობით დახშობას მოითხოვს, ოღონდ ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ მისი დახშობა ყველა შველერის შემდეგ მოხდეს.

„ქოხი ქათმის ფეხებზე. ბაბა-იაგა” / Избушка на курьих ножках. Баба-Яга. ამ ნომერში ნაჩვენებია ქოხი ქათმის ფეხებზე, რომელშიც ცხოვრობს ზღაპრის ეს პერსონაჟი. თავად გარტმანს თავის სურათზე ეს ქოხი წარმოდგენილი აქვს საათის სახით. მუსორგსკიმ ამ ნომერში დაამატა “ბაბა-იაგას” როდინით ფრენის სურათი, რაც რუსულ ზღაპრებშია ასახული. ას სახე ნომრის დასაწყისშივე ნათლად ჩანს.

პიესის პირველი ნაწილი აგებულია ფერხულის მსგავს რიტმულ ბირთვზე, რომელიც გამოირჩევა დიდი ენერგიით და დაძაბულობით. ეს საოცრათ წარმოაჩენს ბაბა-იაგას მძვინვარე და გაშმაგებულ ხასიათს. პირველი ნაწილი პირობითად 8 ტაქტიანი მონაკვეთებისგან შესდგება. საწყისი 8 ტაქტი ერთგვარ ინტროდუქციას წარმოადგენს. აქ ორ ფორტზე ოქტავეები ცალკეული ნოტების გადანაცვლებებს უპირისპირდება. ამ მონაკვეთის შესავლის ფუნქციაზე კიდევ ის ფაქტორი მიგვანიშნებს, რომ მე-2, მე-4, და მე-6 ტაქტები მთლიანად პაუზის სახით არიან წარმოდგენილნი, რის შედეგადაც ეს ჩართვები, რომლებსაც მეორე ნახევარში

სფორცანდოები ემატებათ, განსაკუთრებულად დაძაბულ ატმოსფეროს ქმნიან. მომდევნო მონაკვეთის პირველ 4 ტაქტში ადგილი აქვს მეოთხედების და ყოველ თვლაზე სფორცანდოებზე შესრულებული მერვედების თითო ტაქტიან შეფარდებას. პაუზები აღარ გვხვდება; ხოლო შემდეგ 4 ტაქტი წარმოადგენს ორტაქტიანი მერვედების და ორტაქტიანი, ყოველ თვლაზე სფორცანდოებზე შესრულებული მეოთხედების შეფარდებას. შემდგომ მონაკვეთში უწყვეტი მერვედების სვლა მიდის, რომელიც ამჯერად სინკოპირებული სფორცანდოებით არის ხაზგასმული. შედეგად უღერადობა თანდათანობით ძლიერდება. მომდევნო 8 ტაქტში პირველი 6 ტაქტის განმავლობაში ქვედა ხმაში, უწყვეტი მერვედების ფაქტურის ფონზე ზედა ხმაში ორ ფორტზე შემოდინან ფორშლაგიანი აკორდები. ამის შემდეგაც ორი ტაქტი კვლავ უწყვეტი მერვედების სახით გრძელდება. მერვედები ყოველ თვლაზე სფორცანდოებით არიან აღნიშნულნი.

ამ ნაწილის მთავარი თემა პირველად შემოდის მომდევნო 8 ტაქტიან მონაკვეთში (ტაქტი 33). იგი ფორტისიმოზე სრულდება და აკორდული ფაქტურით არის წარმოდგენილი. ქვედა ხმაში მას უწევს თანხლებას უწყვეტი მერვედების ხაზი, რომელსაც 1-3 და 5-7 ტაქტებში ბანში მერვედების რიტმული ოსტინატური ბანი აძლიერებს. მომდევნო 16 ტაქტში ხდება ამ თემის განვითარება. შუა ხმაში სფორცანდოებზე შემოდინან 2 ტაქტიანი გაბმული ნახევრიანები. მოცმული 16 ტაქტი ორ 8 ტაქტიან მონაკვეთებად იყოფა, სადაც მეორე 8 ტაქტიანი მონაკვეთი პირველის ერთგვარ სეკვენციურ განვითარებას წარმოადგენს. შემდგომ მოდის დამაკავშირებელი 16 ტაქტიანი ეპიზოდი, რომელიც ორ 8 ტაქტიან მონაკვეთად იყოფა (ტაქტი 57). იგი წარმოადგენ უნისონში ოქტავურ სვლას და 4 ტაქტიან განმეორებად მოტივებად თითო ოქტავით დაბლა ჩადის. მეორე 8 ტაქტიან გატარებაში კი შემოდინან სფორცანდოთი აღნიშნული მეოთხედები, რომლებიც 2 ტაქტიანი ინტერვალთ, ქრომატული სვლით დაბლა ჩადიან. ყოველივე ამას მოსდევს გარდამავალი 2 ტაქტი, რასაც მოყვება ამ ნომრის პირველი ნაწილის დასკვნითი სვლა. ის უკიდურესად ზედა რეგისტრიდან ბოლომდე ჩადის, რასაც მოსდევს 10 ტაქტიანი მონაკვეთი. მისი პირველი 4 ტაქტი წარმოადგენს გადიდებულ ინტერვალზე ოქტავების მეოთხედების სახით გადაძახილს, ხოლო შემდგომ 4 ტაქტში იგივე გადაძახილი ნახევრიანების სახით არის წარმოდგენილი. ეს ბუნებრივი შენელების ასოციაციას ქმნის. დასკვნით 2 ტაქტს კი რეპეტიციული მეოთხედების სახით ამ ნომრის შუა ნაწილზე გადავყავართ.

რაველის საორკესტრო ვერსიაში საწყის 8 ტაქტს (ინტროდუქციას) ინგლისური ქარახსა, კლარნეტები, ფაგოტები და კონტრაფაგოტი ასრულებენ; მათ სიმებიანი ჯგუფის მთელი შემადგენლობა უერთდება. ყოველივე ამას ლიტაერების და გრან კასას რიტმული ნახაზების დაპირისპირება ამძაფრებს. მომდევნო 8 ტაქტში მოქმედ შემადგენლობას სინკოპირებული მეოთხედების შესვლებით ბას-კლარნეტი და ვალტორნები უერთდებიან. მომდევნო 8 ტაქტში ხდება საორკესტრო ჯგუფებს შორის საინტერესო დახარისხება. უწყვეტი მერვედების სვლას საწყის 4 ტაქტში იწყებს სიმებიანი ჯგუფი (ვიოლინოების გამოკლებით), ხოლო სფორცანდოების ხაზი ფაგოტებს და კონტრაფაგოტს მიყავთ. მათ დუბლირებას არფა უწევს. მეორე 4 ტაქტიან მონაკვეთში კი მერვედების სვლის შესრულებისას სიმებიან საკრავთა ჯგუფს ვიოლინოებიც უერთდებიან. ამჯერად მერვედების სვლა გადის ხის ჩასაბერ ჯგუფშიც, რომელსაც ბას-კლარნეტი, ფაგოტები და კონტრაფაგოტი ასრულებენ; აი სფორცანდოების ხაზი კი არფასთან ერთად ვალტორნებს და ტუბას მიყავთ; მოგვიანებით მათ საყვირი უერთდება.

მომდევნო მონაკვეთის პირველი 6 ტაქტის განმავლობაში, სადაც ქვედა ხმაში უწყვეტი მერვედების ფაქტურაა, ზედა ხმაში ორ ფორტეზე ფორშლაგიან აკორდებს რაველის საორკესტრო ვერსიაში ორიგინალისგან განსხვავებით პიანოზე ორ-ორ ტაქტიანი შესვლით ფლეიტები და ჰობოები და პიციკატოზე ვიოლინოები უკრავენ. შემდგომ 2 ტაქტში ჟღერს ჰობოები, ინგლისური ქარახსა, კლარნეტები და ბას-კლარნეტი. სიმებიანებიდან ვიოლინოებს ალტები ემატებიან, ხოლო მომდევნო 2 ტაქტში იგივე ხის ჩასაბერთა და სიმებიანთა შემადგენლობას ფორტეზე ვალტორნები ემატებიან. რაც შეეხება ბანში მერვედების ფაქტურას, მას თავდაპირველად ჩელოები იწყებენ, ხოლო შემდეგ 2 ტაქტში მათ ჯერ ფაგოტები და მომდევნო 2 ტაქტში კონტრაფაგოტიც უერთდება. ბოლო 2 ტაქტში მერვედების ფაქტურა ხის ჩასაბერთა და სიმებიანთა ჯგუფებში გადის. აქ სიმებიანები სრული შემადგენლობით, ხის ჩასაბერები კი ფლეიტების და ჰობოების გამოკლებით არიან წარმოდგენილნი. ამ 2 ტაქტს მეოთხედების ქრომატული სვლით ვალტორნები, ტრომბონები და ტუბა აძლიერებენ. მთელ ამ 8 ტაქტიან მონაკვეთს ფონად გრან კასას ტრემოლო სდევს.

ყოველივე ამის შემდეგ მოდის 8 ტაქტი, სადაც პირველად შემოდის ამ ნაწილის მთავარი თემა (ტაქტი 33). ის ფორტისიმოზე შესრულებული აკორდული ფაქტურით არის წარმოდგენილი. მას ლითონის ვალტორნები და საყვირები ასრულებენ. მონაკვეთის მე-4 ტაქტებში ორ ფორტეზე აკორდის სახით ტრომბონების, ხოლო

მერვედების სვლის სახით ტუბის ჩართვებია, რასაც გრან კასას ტრემოლო ამძაფრებს. მერვედების ფაქტურას მხოლოდ ბას-კლარნეტი, ფაგოტები და ჩელოები ასრულებენ. აღსანიშნავია საერთო ხაზი კონტრაგოტსა და კონტრაბასებს შორის, რომელიც 3 ტაქტის მანძილზე მეოთხედებიან და მე-4 ტაქტში ზემოხსენებულ ტუბის მსგავს მერვედებიან შესვლას წარმოადგენს. ის, ცხადია 2 ჯერ მეორდება. თემის 8 ტაქტიან მონაკვეთში ყოველ 4 ტაქტში პირველ თვლაზე თეფშები შედიან, რაც ამ თემას საზეიმო ხასიათს მატებს.

მომდევნო 16 ტაქტში, სადაც ამ თემის განვითარება ხდება, მთელი საორკესტრო შემადგენლობა მონაწილეობს. შუა ხმაში სფორცანდოებზე 2 ტაქტიანი გაბმული ნახევრიანების შემოსვლა ვალტორნების და ტრომბონების დაპირისპირებითაა წარმოდგენილი. შემდგომი დამაკავშირებელი 16 ტაქტიანი ეპიზოდი, რომელიც ორ 8 ტაქტიან მონაკვეთად იყოფა (ტაქტი 57) და უნისონში ოქტავურ სვლას წარმოადგენს, რაველის საორკესტრო ვერსიაში 4 ტაქტიან განმეორებად მოტივებად იყოფა. ისინი იწყება ფლეიტა პიკოლოს, ჰობოების, ინგლისური ქარახსას, კლარნეტების, ვიოლინოებისა და ალტების შესვლით. ერთი ოქტავით დადაბლებული 4 ტაქტიანი გატარება ბას-კლარნეტის, ფაგოტების და ჩელოების შესვლით ვითარდება. ამ მონაკვეთს ყოველ 4 ტაქტში ერთხელ პირველ თვლაზე ვალტორნების, გრან კასას და კონტრაბასების (პიცეკატოზე) რიტმული ჩართვები ახლავს. მეორე 8 ტაქტიან გატარებაში კი სფორცანდოთი აღნიშნულ მეოთხედებს, რომლებიც 2 ტაქტიანი ინტერვალით ქრომატული სვლით დაბლა ჩადიან, ვალტორნები, ტრომბონები და ტუბა ასრულებენ.

გარდამავალ 2 ტაქტიანი მონაკვეთის მეორე ტაქტში რაველს სიმებიან საკრავთა ჯგუფში გლისსანდო აქვს დამატებული, რაც ამ ნომრის მძვინვარე ხასიათს კიდევ უფრო ამძაფრებს. პიესის პირველი ნაწილის დასკვნითი სვლა, რომელიც უკიდურესად ზედა რეგისტრიდან ბოლომდე ჩადის, ხის ჩასაბერთა და სიმებიანთა მთელ შემადგენლობას მოიცავს. სვლა უკიდურესად მაღალი ტესიტურის მქონე საკრავებით იწყება და უკიდურესად ქვედა რეგისტრის მქონე საკრავებამდე ჩადის. ყოველივე ამას ფონად თეფშების ტრემოლო სდევს. მომდევნო 10 ტაქტიანი მონაკვეთი რაველის საორკესტრო ვერსიაში 12 ტაქტს შეადგენს, რომლის საწყისი 8 ტაქტი სრული საორკესტრო შემადგენლობის რეგისტრულ დიალოგს წარმოადგენს, ხოლო ნომრის პირველი ნაწილის დასკვნით 2 ტაქტს (რეპეტიციული მეოთხედები), რომელიც რაველის საორკესტრო ვერსიაში 4 ტაქტად არის ქცეული, საყვირები ასრულებენ. საწყის 2 ტაქტში მე-2 საყვირი

უკრავს, ხოლო დამაბოლოებელ ორ ტაქტში სურდინიანი პირველი საყვირი არის წარმოდგენილი.

ჩემს საორგანო ვერსიაში პიესის პირველი ნაწილის ინტროდუქციას, რომელიც ორ ფორტეზე შესრულებული ოქტავეების და ცალკეული ნოტების გადანაცვლების სახით არის წარმოდგენილი, მე ვატარებ პირველი (ძირითადი) მანუალის და პედლის დაპირისპირებით, სადაც სრული რეგისტრული შემადგენლობაა “Mixtur”-ის, “Zimbel”-ის და 1 ფუტიანების გამოკლებით. ბოლომდე ჩართულია ყველა ენაკიანი რეგისტრი. ამას თავიდანვე დიდი სიმძაფრე და დაძაბულობა შემოაქვს. მომდევნო 8 ტაქტში მოქმედი რეგისტრობით პედალი მანუალს კი არ უპირისპირდება, არამედ მას რიტმულ სურათს უძლიერებს. შემდგომ 8 ტაქტში, სადაც უწყვეტი მერვედების სვლა იწყება, პირველად “Mixtur” შემოდის; ოღონდ აუცილებლად ჯერ ნაკლებად ძლიერი. ის ჩვენს შემთხვევაში მე-3 მანუალზე მდებარეობს და ამ მონაკვეთს მკაფიო ხმოვანებას მატებს. მერვედების უწყვეტი სვლა იწყება მესამე მანუალზე, რომელზეც პირველი 4 ტაქტის მანძილზე გადის, ხოლო მომდევნო 4 ტაქტში იგი ორ-ორი ტაქტით ჯერ მე-2 და შემდგომ პირველ მანუალზე ჩამოდის; მე-3 და მე-2 მანუალი პირველთან შეერთებულია და მათი ცვლა რეგისტრული მატების გარეშე უღერადობის ბუნებრივ ზრდას წარმოქმნის. ამ მთლიან სვლას პედალში ყოველ თვლაზე აღმავალი ქრომატიული მერვედების ხაზი უწყევს გაძლიერებას, ხოლო სინკოპირებული სფორცანდოები ორგანზე, როგორც მანუალზე, ისე პედალზეც ოდნავ უფრო ხანგრძლივი დაჭერით მიიღწევა.

მომდევნო 8 ტაქტიანი მონაკვეთის პირველი 6 ტაქტის განმავლობაში, ქვედა ხმაში უწყვეტი მერვედების ფაქტურის ფონზე ზედა ხმაში ორ ფორტეზე ფორშლაგიანი აკორდების შემოსვლისას ითიშება ენაკიანი რეგისტრები და ირთება “Zimbel”. ეს ძალზე ბასრ და გამჭოლ უღერადობას გვაძლევს. პედალში გრძელდება ყოველ თვლაზე აღმავალი ქრომატიული მერვედების ხაზი, ხოლო დამაბოლოებელ 2 ტაქტში შემოდის უკვე ძირითადი პირველი მანუალის “Mixtur”.

მომდევნო 8 ტაქტში, სადაც პირველად შემოდის ამ ნაწილის მთავარი თემა (ტაქტი 33), წარმოდგენილი ფორტისიმოზე შესრულებული აკორდული ფაქტურით, ხოლო ქვედა ხმაში გამვლელი უწყვეტი მერვედების ხაზია, რომელსაც 1-3 და 5-7 ტაქტებში რიტმული ოსტინატური ბანი აძლიერებს, თემა პედალში გადის. აქ სრული რეგისტრული შემადგენლობაა ჩართული. მომდევნო 16 ტაქტში, თემის განვითარებისას, სადაც შუა ხმაში სფორცანდოებზე შემოდის 2 ტაქტიანი გაბმული ნახევრიანები, ორგანის სპეციფიკიდან გამომდინარე მათი ხანგრძლივობა

მკვეთრ და გამჭოლ ხმოვანებას იძლევა და დამოუკიდებელ ხაზს ქმნის. მომდევნო, დამაკავშირებელ 16 ტაქტიან ეპიზოდში (ტაქტი 57) უნისონში შესრულებული ოქტავური სვლა 4 ტაქტიან განმეორებად მოტივებად თითო ოქტავით დაბლა ჩადის, რის შემდეგაც მომდევნო გატარებაში მას უპირისპირდება სფორცანდოთი აღნიშნული მეოთხედები, რომლებიც 2 ტაქტიანი ინტერვალით დადმავალი ქრომატული სვლით არიან წარმოდგენილნი. მე მათ მანუალებში ოქტავური ხაზის, ხოლო პედალში კი მეოთხედების ქრომატული სვლის შეფარდების სახით ვატარებ.

მომდევნო გარდამავალი 2 ტაქტი პედლის და მანუალის დაპირისპირებას წარმოადგენს. მას მოყვება პირველი ნაწილის დასკვნითი სვლა, რომელიც უკიდურესად ზედა რეგისტრიდან ბოლომდე ჩადის. ვინაიდან ორგანოს მანუალები ფორტეპიანოს კლავიატურასთან შედარებით უფრო მოკლეა, ჩემს საორგანო ვერსიაში ეს სვლა ორ ნაწილად იყოფა. სვლის პირველი ნახევარი უკვე მოლიან მანუალს მოიცავს და მეორე ნახევარს მე კვლავ ზედა რეგისტრიდან ტეტრაქორდულად ვიწყებ და ის ბოლომდე ჩამყავს. მომდევნო 10 ტაქტიან მონაკვეთს მე კვლავ პედლის და მანუალის დაპირისპირებით ვატარებ, ოღონთ ამჯერად ამას მოყვება თანდათანობითი რეგისტრული კლება, სადაც რიგრიგობით ჯერ “Zimbel”, “Mixtur” და შემდგომ ენაკიანი რეგისტრების ნაწილი ითიშება.

შემდგომ იწყება პიესის შუა ნაწილი, სადაც ბაბა-იაგას ჯადოქრობის სცენაა წარმოდგენილი. აქ ტემპი ოდნავ ჯდება. ეს ნაწილი ორ ეპიზოდად იყოფა. მუსორგსკი პირველ ეპიზოდის თემას, გატარებულს ქვედა ხმაში, უფარდებს შუა ხმაში გამავალ, ტრემოლოს მსგავს, ცალკეული ნოტების ექვსეულების სახით ამოწერილ ფაქტურას. ეპიზოდის მე-10 ტაქტში ზედა ხმაში შემოდის პასუხის მსგავსი ოქტავური ჩართვები, სადაც შუა ხმის ტრემოლოსებრი ფაქტურა ნახევარ ტონებად დაბლა ჩადის, ქვედა და ზედა ხმებს შორის კი დიალოგი იმართება.

ნაწილის მეორე ეპიზოდი პირველის ვარირებულ ვარიანტს წარმოადგენს. შუა ხმის ექვსეულების ფაქტურა სუფთა ტრემოლოდ იქცევა, ხოლო ზედა ხმას პასუხის სახით აკორდული ჩართვები ემატება. რაც შეეხება ტრემოლოს ფაქტურაში ნახევარ ტონებად დადმავალ სვლას, მას პირველ ნახევარში ბანში გაბმული ნოტები, მეორე ნახევარში კი ზედა ხმაში ოქტავური ნახტომების პასუხი მოსდევს. ხმოვანება კლებულობს და ეს ნაწილი ბოლო ტაქტში სამ პიანოზე შესრულებული ტრემოლოთი სრულდება.

რაველის საორკესტრო ვერსიაში ტრემოლოსებრი ექვსეულების ფაქტურას ფლეიტები ასრულებენ, ხოლო თემას, რომელიც ბანში გადის, ფაგოტი და

კონტრაბასები (პიციკატოზე) უნისონში უკრავენ. ეპიზოდის მე-10 ტაქტში, სადაც შუა ტრემოლოსებრი ფაქტურა ნახევარტონებად დაბლა ჩადის, ის ფლეიტიდან კლარნეტში გადადის, ზედა ხმაში პასუხის მსგავს ოქტავურ ჩართვებს ვიოლინოები, ალტები და ჩელოები ასრულებენ. ქვედა ხმის პასუხში კონტრაბასებს ბას-კლარნეტი ენაცვლება. შემდგომ ისევ კონტრაბასები ბრუნდებიან, ბას-კლარნეტში კი უკვე ტრემოლოსებრი ექვსეულების ფაქტურა გადადის, რომელსაც ამ ნაწილის პირველი ნახევრის ბოლო ტაქტში კვლავ ფლეიტები ასრულებენ.

მოცემული ნაწილის მეორე ეპიზოდი, რომელიც პირველის ვარირებულ ვარიანტს წარმოადგენს, განსხვავებული საორკესტრო შემადგენლობით არის წარმოდგენილი. შუა ხმაში ამოწერილი ექვსეულების ფაქტურა, რომელიც სუფთა ტრემოლოდ იქცევა, სურდინიან მეორე ვიოლინოებში გადადის. თემას ასრულებს ტუბა, რომელსაც დუბლირებას ჩელოები და კონტრაბასები უწევენ. თემას ვარირებული სახით აგრეთვე არფაც ასრულებს, ხოლო ზედა ხმის აკორდულ ჩართვებს ფლეიტები, ფლეიტა პიკოლო, ჩელესტა და პირველი ვიოლინოები უკრავენ. მათ რიტმულ საფუძველს სამ პიანოზე მოკლე შესვლების სახით თეფშები და ქსილოფონი აძლევენ. რაც შეეხება ტრემოლოს ფაქტურაში ნახევარ ტონებად დაღმავალ სვლას, იგი კვლავ სიმებიან ჯგუფში, ოღონდ ამჯერად ალტებში და ვიოლინოებში გადადის. მათ ბოლოში კონტრაბასებიც ემატებიან. პირველ ნახევარში, სადაც ბანში გაბმული სვლა არის, ტუბას კონტრაგოტი პასუხობს, ხოლო მეორე ნახევარში ზედა ხმაში ოქტავურ ნახტომებიან პასუხს ჰობოები და კლარნეტები ემატებიან. ბოლო ტაქტში, სადაც ტრემოლო სამ პიანოზე რჩება, რაველისეულ საორკესტრო ვერსიაში ორ პიანოზე გონგი შემოდის.

ჩემს საორგანო ვერსიაში შუა ხმის ტრემოლოსებრი ექვსეულების ფაქტურას ასრულებს სოლირებული 8 ფუტიანი ენაკიანი რეგისტრი “Vox Humana”, რომელიც მონაკვეთის მისტიკურ ატმოსფეროს წარმოაჩენს. თემა პედალში გადის, სადაც წმინდა საორგანო, ამ შემთხვევაში აგრეთვე სოლირებული 16 ფუტიანი ენაკიანი რეგისტრი “Posaune” ჟღერს, იგი თავისი ძალზე სპეციფიკური ჟღერადობით ამ ნაწილს კიდევ უფრო ამძაფრებს. ეპიზოდის მე-10 ტაქტში ზედა ხმაში შემოსულ ოქტავურ ჩართვებს მე სხვა მანუალზე, 8 და 1 ფუტიანი რეგისტრების შეფარდებით ვატარებ, რაც ძალიან გამჭვირვალე და კონტრასტულ ხმოვანებას იძლევა. ნაწილის მეორე ეპიზოდში ძირითადი რეგისტრობა არ იცვლება, ხოლო ზედა ხმის აკორდულ ჩართვებს “Mixtur” ემატება, რაც ხმოვანებას უფრო მკაფიოს ხდის. დაღმავალი ტრემოლოს პირველ ნახევარში, სადაც ბანში გაბმული სვლა ჟღერს,

პირველი ორი ნოტის შემდეგ პედალში ყველაზე ქვედა ბგერა უკვე აღებულია, მაგრამ იმისათვის რომ ამ სვლის გაგრძელება კიდევ ერთი ოქტავით დაბლა განხორციელდეს, მე 16 ფუტიან “Posaune”-ს ვუმატებ უკვე 32 ფუტიან “Posaune”-ს, რომელსაც ორგანოსთვის უკიდურესად ქვედა რეგისტრში ჩაყავართ. მეორე ნახევარში ზედა ხმის ოქტავურ ნახტომებს მე “Mixtur”-ის მოკლებით ვატარებ, რის შემდეგ ტრემოლოს ოქტავით დაბლა ჩასვლის შედეგად ხმოვანება ბუნებრივად კლებულობს, გამომდინარე საორგანო სპეციფიკიდან.

შემდგომ მოდის პიესის მესამე ნაწილი, რომელიც რეპრიზულია და პირველი ნაწილის ზუსტ გამეორებას წარმოადგენს; იმ სხვაობით, რომ დასკვნით სვლას, რომელიც უკიდურესად ზედა რეგისტრიდან ბოლომდე ჩადის, აღმავალი გაგრძელება მოყვება. ის ბოლოსკენ ოქტავეებით დუბლირებას განიცდის და უღერადობის მატებით პირდაპირ შემდეგ, მთელი ციკლის დამაგვირგვინებელ ნომერში გადადის.

რეველის საორგესტრო ვერსიაში ეს დასკვნითი სვლა იგივე პრინციპით არის გაორკესტრებული, უბრალოდ გაგრძელებისას, როდესაც ოქტავური დუბლირება ხდება, ბოლოსკენ ნომრის სრული დასარტყამთა ჯგუფი შემოდის.

ჩემს საორგანო ვერსიაში ეს დამაგვირგვინებელი სვლა იგივე მანუალური დაყოფის პრინციპით არის წარმოდგენილი. ოქტავური გაორმაგების დროს კიდევ ხდება დაყოფა და მას უკვე ბოლომდე, სრული რეგისტრული შემადგენლობით და ოქტავეებით აღმასვლა მოყვება, რაც ორგანზე შესრულებისას, მისი აღნაგობიდან გამომდინარე, დიდ სირთულეს წარმოადგენს.

“გოლიათური კარიბჭე. დედაქალაქ კიევში” / “Богатырские ворота. В стольном городе во Киеве”. ეს ნომერი თავიდანვე აკორდული ფაქტურის თემის ფორტზე გაუღერებით იწყება. ის ჰიმნისებრ ხასიათს ატარებს. თემის მეორე ნახევარში (ტაქტი 13) უღერადობის მცირე ჩაგდება ხდება. შუა ხმაში, გაბმული ბგერების ფონზე გადის მღერადი ოქტავური ხაზი, რომელსაც 2 ტაქტიანი აკორდული ფაქტურის გაგრძელების შემდეგ პასუხობს იგივე მღერადი ხაზი, ოღონდ ოდნავ შეცვლილი (ერთი ოქტავით დაბლა უღერს). ახალ 2 ტაქტიან აკორდულ ფაქტურას, რომელიც უღერადობის მატემას განიცდის, მოყვება ძირითადი თემა (ტაქტი 22). ის ამჯერად ორ ფორტზე გადის. აკორდულ ფაქტურას ბანში ოქტავური ფორშლაგები ახლავს. თემა არასრული სახით არის წარმოდგენილი - მხოლოდ საწყისი 8 ტაქტის გატარებაა, რის შემდეგაც მოდის დამაკავშირებელი ეპიზოდი (ტაქტი 30). გაბმულ ლეგატოზე და პიანოზე შესრულებული ინტერვალური ფაქტურა საეკლესიო

გალობას იმიტირებს. კვლავ ფორტეზე შემოდის ამ ნომრის მთავარი თემა (ტაქტი 47), რომლის პირველი ნახევარი ქვედა ხმაში, აკორდული ფაქტურით გადის, ხოლო ზედა ხმაში მას ოქტავური სვლა უპირისპირდება. თემის მეორე ნახევარი ზედა ხმაში გადადის, ოქტავური სვლა კი მას შესაბამისად ქვედა ხმაში უპირისპირდება. მას კვლავ მოყვება საეკლესიო გალობის ხასიათის დამაკავშირებელი ეპიზოდი (ტაქტი 64), რომელიც პირველ ეპიზოდს სხვა ტონალობაში იმეორებს. მას მუსორგსკი ამჯერად ორ ფორტეზე ატარებს და შემდეგ უპირისპირებს პიესის შუა, კონტრასტულ ნაწილს.

რაველის საორკესტრო ვერსიაში ამ ნომერს ფაგოტები, კონტრაგოტი და ლითონის ჩასაბერ საკრავთა სრული შემადგენლობა იწყებს. მათ ლიტავრები და გრან კასა აძლევენ რიტმულ დერძს. თემის მეორე ნახევარში (ტაქტი 13), სადაც ჟღერადობის მცირე ჩაგდებაა, ამ შემადგენლობას ფლეიტები, ჰობოები, კლარნეტები და ბას-კლარნეტი ემატება, ხოლო ოქტავით დადაბლებული პასუხის შესრულებისას კვლავ წინა საორკესტრო შემადგენლობა ბრუნდება.

მთავარი თემის პირველი ნახევარი ორ ფორტეზე გადის და აქ წარმოდგენილია ნომრის სრული საორკესტრო შემადგენლობა, რომელსაც მთელი სიმებიანთა ჯგუფი და თეფშები ემატება, რაც თემას უფრო პომპეზურს ხდის. დამაკავშირებელ ეპიზოდს (ტაქტი 30) კლარნეტები, ბას-კლარნეტი და ფაგოტები ასრულებენ. შემდგომ კვლავ ფორტეზე შემოდის ნომრის მთავარი თემა (ტაქტი 47), რომლის პირველი ნახევარი ქვედა ხმაში გადის, აკორდული ფაქტურით. მას სრული საორკესტრო შემადგენლობა ასრულებს, ოღონდ ლითონის ჩასაბერი ჯგუფი საყვირების გარეშე არის წარმოდგენილი, ვინაიდან დაბალი რეგისტრია, ხოლო ზედა ხმაში ოქტავური სვლის დაპირისპირებას ორი არფა ემატება. მეორე ნახევარში, სადაც თემა ზედა ხმაში გადადის, ლითონის ჩასაბერთა ჯგუფს საყვირებიც უერთდება. მომდევნო დამაკავშირებელი ეპიზოდი, ორიგინალისგან განსხვავებით, რაველის საორკესტრო ვერსიაში კვლავ პიანოზე გადის. პირველი ეპიზოდის შემადგენლობას - კლარნეტებს, ბას-კლარნეტს და ფაგოტებს ფლეიტებიც ემატებიან.

ჩემს საორგანო ვერსიაში თავდაპირველად საშუალო სიძლიერის რეგისტრობაა, რომელიც იწყება მთავარ, პირველ მანუალზე. მასთან შეერთებულია დანარჩენი მანუალები. დასაწყისისათვის ჩართულია 16, 8 და 4 ფუტიანი ლაბიალური რეგისტრები, მესამე მანუალის “Mixtur“-თან ერთად, რადგან თავიდან ხმოვანება არც თუ ისე ძლიერია. პედალში მე ბანის ხაზი მაქვს დუბლირებული.

აქ 32, 16, 8 და 4 ფუტიანი ლაბიალურ რეგისტრებთან ერთად გამოყენებულია 16 ფუტიანი ენაკიანი რეგისტრები “Posaune”-ს და “Trompete”-ს სახით. თემის მეორე ნახევარში (ტაქტი 13), სადაც ჟღერადობის მცირე ჩაგდებაა, მანუალებში ითიშება 4 ფუტიანი “Kornett”, რომელსაც შედარებით მძაფრი ჟღერადობა აქვს. აგრეთვე ითიშება “Mixtur”, სამაგიეროდ ყოველივე ამას ემატება 2 ფუტიანი რეგისტრები, რაც ჟღერადობას უფრო ნათელს ხდის. პედალში ითიშება 16 ფუტიანი ენაკიანი “Posaune”, რადგანაც ამ მონაკვეთში პედლის პარტია საკმაოდ მაღალ რეგისტრშია და იგი არ უნდა გამოეყოს საერთო ხმოვანებას.

კვლავ შემოდის ძირითადი თემა (ტაქტი 22), რომელიც ამჯერად ორ ფორტეზე გადის და აკორდულ ფაქტურას ბანში ოქტავური ფორშლაგები ახლავს. აქ რეგისტრულ მატებასთან ერთად პედალში ფორშლაგიანი ოქტავეების გატარებისას მე ტონიკაზე ოსტინატური ბანი მაქვს დამატებული, რაც ჟღერადობას უფრო ამდიდრებს. შემდეგ, საეკლესიო გალობის ხასიათის დამაკავშირებელ ეპიზოდს (ტაქტი 30) მე მხოლოდ მანუალში, 8 ფუტიანი ფლეიტური ჯგუფის რეგისტრებით 8 ფუტიან “Bordun”-თან (ეს ძალიან რბილი ხმოვანების რეგისტრია) ერთად ვატარებ. შემდგომ, კვლავ ფორტეზე შემოსულ მთავარ თემას (ტაქტი 47), რომლის პირველი ნახევარი ქვედა ხმაში გადის აკორდული ფაქტურით, მე თითქმის სრული რეგისტრობით ვატარებ; ხოლო ზედა ხმაში ოქტავური სვლის დაპირისპირებას საორგანო შესაძლებლობების გამოყენებით ოქტავური რეგისტრებით ვაორმაგებ, რის შედეგადაც გამისებული ფაქტურა ოქტავებად ჟღერს. პედალს ემატება 16 ფუტიანი ენაკიანი რეგისტრი “Fagott”, ხდება თემის დუბლირება, რის შედეგადაც ჟღერადობის მოცულობა უფრო იზრდება. მეორე ნახევარში, სადაც თემა ამჯერად ზედა ხმაში გადის, ოქტავური სვლა მას უკვე ქვედა ხმაში უპირისპირდება. რაც შეეხება პედალს, ამ მონაკვეთში თემის ნაცვლად ჰარმონიული ფუნქციების მიხედვით აგებული დამოუკიდებელი ხაზი გადის.

მომდევნო, საეკლესიო ხასიათის დამაკავშირებელ ეპიზოდში (ტაქტი 64) ისევ 8 ფუტიანი ფლეიტური ჯგუფის რეგისტრებია გამოყენებული, ოღონდ ისინი ამჯერად უფრო დიდი შემადგენლობით არიან წარმოდგენილნი, რის შედეგადაც ხმოვანება მეცო ფორტემდე ადის. მთლიანობაში ჩემს საორგანო ვერსიაში ამ ეპიზოდის ჟღერადობის სიძლიერე ორიგინალსა და რაველის საორგესტრო ვერსიის შორისაა. ეპიზოდის ბოლოს მე შეველერებს ნაწილობრივ ვახშობ.

შემდგომ იწყება ნომრის შუა ნაწილი (ტაქტი 81), რომელიც ზარების რეკვას იმიტირებს. იგი თავისი არსით მაქსიმალურად მიახლოებულია “ბორის

გოდუნოვის” კორონაციის სცენასთან. ეს ნაწილი თავიდან 4 ტაქტიან მონაკვეთებად ვითარდება. პირველ 4 ტაქტში შუა ხმაში მუდერი მთელი გრძლიობის ინტერვალების და სფორცანდოზე აღებული ცალკეული ნოტების შეერთება აკორდულ ფაქტურას ქმნის, რასაც ბანში ტაქტების შუაში სფორცანდოებით აღნიშნული საპასუხო შესვლები უწევს თანხლებას. შემდგომ 4 ტაქტში ხმოვანების ჩაგდებაა. შუა ხმაში აკორდულ და ბანში საპასუხო შესვლების გადაძახილს ზედა ხმაში მეოთხედების ტრიოლების აკორდული ხაზი ემატება. მომდევნო 4 ტაქტში გრძელდება გადაძახილი შუა ხმის აკორდებსა და ბანში საპასუხო შესვლებს შორის. ამის ფონზე ზედა ხმაში ორი ოქტავით ზემოთ, უწყვეტი მერვედების სვლა გადის ინტერვალების და ცალკეული ნოტების გადანაცვლების სახით. შემდგომ 4 ტაქტში ზედა ხმის უწყვეტი მერვედების სვლა ვითარდება და მატულობს ხმოვანება. ინტერვალების მაგივრად უკვე აკორდების და ცალკეული ნოტების გადანაცვლება იწყება, ხოლო შუა ხმის აკორდული ფაქტურა ცალკეულ ბგერებად იქცევა. უწყვეტი მერვედების სვლაში ფორტეზე შემოდის გასეირნების თემა (ტაქტი 97), რომელიც 8 ტაქტის მანძილზე ჟღერს. მას მოსდევს ხმოვანების ჯერ მცირე ჩაგდებით, ხოლო შემდგომ მკვეთრი მატებით 2 ტაქტიანი დამაკავშირებელი სვლა, რომელიც კვლავ უწყვეტი მერვედების ფაქტურას წარმოადგენს. ყოველივე ამას მოჰყავართ 4 ტაქტიან მონაკვეთთან (ტაქტი 107), რომელიც ზარების გადარეკვის კულმინაციას წარმოადგენს. ზედა ხმაში უწყვეტი მერვედების ფაქტურაში უკვე ფორტისიმოზე სრულდება ინტერვალურ-ოქტავური შეფარდება, ხოლო შუა ხმას და ბანს შორის მიდის აკორდების და ქვედა რეგისტრის ოქტავების გადაძახილი. ამას მოჰყვება ფორტისიმოზე დაკრული, უკიდურესად ზედა რეგისტრიდან წამოსული, დაღმავალი, უნისონში დაკრული მეოთქესმეტედების გამისებური დამაკავშირებელი სვლა (ტაქტი 111), რომელსაც ფერმატას შემდეგ გადაყვავართ ნომრის დასკვნით ნაწილზე.

რაველის საორკესტრო ვერსიაში შუა ნაწილის საწყის 4 ტაქტს, სადაც შუა ხმაში მთელი გრძლიობის ინტერვალები და სფორცანდოზე აღებული ცალკეული ბგერები აკორდულ ფაქტურას წარმოქმნიან, ვალტორნები, არფა ალტები და ჩელოები (პიციკატოზე) ასრულებენ. მათ საორკესტრო ზარები ემატება. ბანში, ტაქტების შუაში სფორცანდოებით აღნიშნულ საპასუხო შესვლებს 1-ლ და მე-3 ტაქტებში ბას-კლარნეტი, მე-4 ვალტორნა, თეფშები და კონტრაბასები (პიციკატოზე) ასრულებენ; ხოლო მე-2 და მე-4 ტაქტებში ბანის შესვლებს ტუბა,

გონგი და კონტრაბასები (პიციკატოზე) უკრავენ. მომდევნო 4 ტაქტში, სადაც ხმოვანების ჩაგდება ხდება, მოქმედ საორკესტრო შემადგენლობას მე-2 ვიოლინოები, ალტები და ჩელოები ემატება. შემდგომ 4 ტაქტში სიმებიან ჯგუფში მეღერი მეოთხედი ტრიოლების ფაქტურა ტრემოლოებად იქცევა და აქ უკვე პირველი ვიოლინოებიც შედიან. მომდევნო 4 ტაქტში, სადაც ხმოვანების მატებაა, რაველი მთელი გრძლიობების სახით ჰარმონიულ აკორდულ ფაქტურას ამატებს. ამ მონაკვეთში ხის ჩასაბერთა ჯგუფს ფლეიტები, ფლეიტა პიკოლო, ჰობოები, კლარნეტები და ფაგოტები ემატება. ასევე შედიან ტრომბონები და ლიტავრები.

შემოდის გასეირნების თემა. აქ უკვე საყვირები შედიან და საკრავებს მეორე არფაც ემატება. მე-6 ტაქტში ხის ჩასაბერ საკრავთა ჯგუფში - ფლეიტებთან, ჰობოებთან და კლარნეტებთან აღმავალი გამისებრი სვლაა, ხოლო არფებთან გლისანდოა დამატებული. ზარების გადაძახილის კულმინაციურ მონაკვეთში (ტაქტი 107) სრული საორკესტრო შემადგენლობაა. მეთექვსმეტედების გამისებრი დამაკავშირებელი სვლა (ტაქტი 111) მთელს ხის ჩასაბერთა და სიმებიანთა ჯგუფს მოიცავს. რაველისეულ საორკესტრო ვერსიაში ლითონის ჩასაბერ საკრავთა ჯგუფში კი, რომელიც სრული შემადგენლობითაა წარმოდგენილი, მთელი სვლის მანძილზე გაბმული აკორდია დამატებული.

ჩემს საორგანო ვერსიაში შუა ნაწილი ფონურ რეგისტრებთან ერთად ორგანისთვის ძალიან იშვიათი რეგისტრით – “Chimes”-ით (ზარები) იწყება. საწყის 4 ტაქტში მე მარცხენა ხელში აკორდებს ვუპირისპირებ პედალში მე-3 თვლებზე აღებულ ინტერვალებს. მომდევნო 4 ტაქტში, სადაც ხმოვანების ჩაგდება ხდება, მეოთხედი ტრიოლების ხაზი სხვა მანუალზე შემოდის. შემომყავს 8, 4, 2, 1 ფუტიანი ლაბიალური რეგისტრები და ენაკიანებიდან 8 ფუტიანი “Dulzian”, “Chimes”-ის გარეშე. შუა ხმაში გრძელდება მარცხენა ხელის აკორდების და პედალის ინტერვალების გადაძახილი, კვლავ ფონურ რეგისტრებთან ერთად. მომდევნო 4 ტაქტში, სადაც უწყვეტი მერვედების ფაქტურის სვლა შემოდის, მანუალი ისევ იცვლება, ხოლო რეგისტრი “Chimes” კი კვლავ მხოლოდ მარცხენა ხელის აკორდულ და პედალის ინტერვალების გადაძახილს ახლავს.

მომდევნო 4 ტაქტში, სადაც ხმოვანების მატებაა, ჩემს საორგანო ვერსიაში, რაველის ვერსიის მსგავსად, მთელი გრძლიობების ჰარმონიული აკორდული ფაქტურაა დამატებული. აკორდულ ფაქტურას 16 ფუტიანი რეგისტრები ემატება, ხოლო 2 ფუტიანები აკლდება. აგრეთვე აკორდულ ფაქტურაში ითიშება რეგისტრი “Chimes” და ამის შედეგად უფრო გაბმული ხმოვანება იქმნება. აღსანიშნავია, რომ

შუა ხმის აკორდული ფაქტურა, რომელიც ორიგინალში ცალკეულ ბგერებად იქცევა, ჩემს საორგანო ვერსიაში პედალში გადადის. აქ მას პედალშივე უპირისპირდება ბანის ცალკეული ბგერა, რომელიც პედლის მთელ დიაპაზონს მოიცავს. რეგისტრი “Chimes” კვლავ ბოლომდე ჩართულია.

შემდგომ მონაკვეთში, სადაც აკორდულ ფაქტურაში “გასეირნების” თემა შემოდის მე-3 მანუალის “Mixtur” ირთვება, რაც ხმოვანებას უფრო ნათელს ხდის. აქ უკვე მანუალები ერთმანეთთან შეერთებულია. ზარების გადაძახილის კულმინაციურ მონაკვეთში (ტაქტი 07) უკვე ძირითადი, პირველი მანუალის “Mixtur” და “Zimbel” შემოდის, რაც საზეიმო ჟღერადობას იძლევა. მეთექვსმეტელების გამისვრი სვლა (ტაქტი 111) მოქმედი რეგისტრობით, მანუალური გადანაცვლების პრინციპით სრულდება. მთელი ამ სვლის მანძილზე მე პედალში ორი ოქტავის დიაპაზონზე გაბმული ოსტინატური ბანი მიჭირავს.

შემდგომ იწყება დასკვნითი ნაწილი (ტაქტი 114), რომელიც ამ ნომრის მთავარ თემას ორ ფორტეზე ატარებს. იგი ნახევრიანი ტრიოლების აკორდულ-ინტერვალური გადანაცვლებით კლავიატურის მთელ დიაპაზონს მოიცავს. თემის მე-7 მე-8 ტაქტებში აღმავალი ერთიანი ტრიოლების სვლაა, რასაც ენაცვლება თემის დუოლებად 2 ტაქტიანი გაგრძელება და აღმავალი ერთიანი ტრიოლების 2 ტაქტიანი სვლა.

მთავარი თემა თითქმის ბოლომდე გადის, რასაც მოყვება ხმოვანების მეცო ფორტემდე ჩაგდება (ტაქტი 136), სადაც ნახევრიანი ტრიოლები ზედა ხმაში უკვე ნახტომების გარეშე, მხოლოდ რეპეტიციული აკორდების, ხოლო ბანში ოქტავური გადანაცვლების სახით არიან წარმოდგენილნი. ეპიზოდის მე-7, მე-8 და მე-9 ტაქტებში, აკორდების შუა ხმაში დაღმავალი ქრომატული სვლა გადის. ხდება ჟღერადობის თანდათანობითი მატება. ყოველივე ამას მოყვება ფორტეზე შესრულებული აკორდული გადანაცვლება (ტაქტი 148), რომელიც ოქტავური ნახტომებით კვლავ დიდ დიაპაზონს მოიცავს. 6 ტაქტიან დამაკავშირებელ საკადანსო ეპიზოდს (ტაქტი 156) მიყვავართ კოდამდე, რომლის საწყისი 6 ტაქტი ძირითადი თემის საბოლოო გატარებას წარმოადგენს. 2 ტაქტიანი მოდულირებული აკორდების მერე ნაწარმოებს ტონიკური სამხმოვანების კლავიატურის მთელ დიაპაზონზე გადანაცვლება აგვირგვინებს. პიესა და ციკლი სრულდება ოქტავაზე, ბანში დაკრული ტრემოლოს ფონზე.

რაველის საორგესტრო ვერსიაში ნომრის დასკვნითი ნაწილი სრული საორგესტრო შემადგენლობით არის წარმოდგენილი. ორიგინალში ნახევრიანი

ტრიოლების სახით აკორდულ-ინტერვალური გადანაცვლება, რომელიც კლავიატურის მთელ დიაპაზონს მოიცავს, საშემსრულებლო თვალსაზრისით სუფთა საფორტეპიანო ფაქტურისთვისაა დამახასიათებელი, ვინაიდან პედლის ფაქტორი ძალიან ბევრ რამეს წყვეტს. აქედან გამომდინარე, რაველის საორკესტრო ვერსიაში ამ ნომრის მთავარი თემა გრძელი გაბმული აკორდების სახით ტარდება, ხოლო ტრიოლების ფაქტურა სიმებიანთა ჯგუფში გადის. რაც შეეხება 2 ტაქტიანი აღმაგალი ერთიანი ტრიოლების სვლას, მას სრული შემადგენლობა ასრულებს.

ეპიზოდში, სადაც ჟღერადობა მეცო ფორტეზე ჩადის (ტაქტი 136), სიმებიან ჯგუფთან ერთად უკრავენ ფლეიტები, კლარნეტები, ბას-კლარნეტი და ფაგოტები. ეპიზოდის მე-7, მე-8 და მე-9 ტაქტებში, სადაც შუა ხმაში აკორდების დადმაგალი ქრომატული სვლა გადის და ჟღერადობის თანდათანობითი მატება ხორციელდება, ორკესტრში ჰობოები და ვალტორნები შედიან. ბოლოს ხის ჩასაბერებს კონტრაგოტი ემატება.

შემდგომ 8 ტაქტიან მონაკვეთში (ტაქტი 148), სადაც უკვე ხმოვანების მკვეთრი გაძლიერება ხდება, საწყის 4 ტაქტში შემოდის სრული საორკესტრო შემადგენლობა, საყვირების და დასარტყამი ინსტრუმენტების გამოკლებით; მომდევნო 4 ტაქტში მათ საყვირები და ტრემოლოს სახით ლიტავრები ემატებიან. ამას მოყვება 6 ტაქტიანი დამაკავშირებელი საკადანსო ეპიზოდი (ტაქტი 156), სადაც ორკესტრს თეფშები და გრან კასა ემატება, რაც ძალზე პომპეზურ განწყობას ქმნის.

კოდაში სრულ საორკესტრო შემადგენლობას ორივე არფა ემატება და ხდება დასარტყამების ჯგუფის სრული გაძლიერება - ყველა აქამდე გამოყენებული დასარტყამი საკრავი უპირისპირდება საორკესტრო ზარებს.

საორგანო სპეციფიკიდან გამომდინარე, ჩემს ვერსიაში დასკვნითი ნაწილი უმეტესწილად საორკესტრო პრინციპით არის წარმოდგენილი. ორიგინალში ნახევრიანი ტრიოლების აკორდულ-ინტერვალური გადანაცვლება, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნე, პედლის ფაქტორის გათვალისწინებით კლავიატურის მთელი დიაპაზონის მოცვის საშუალებას იძლევა. ეს საფორტეპიანო ფაქტურისთვისაა დამახასიათებელი.

ჩემს საორგანო ვერსიაში მე ზედა ხმაში ნომრის ძირითად თემას გაბმული აკორდების სახით ვატარებ. აკორდები, ორიგინალისგან განსხვავებით, არა 1, არამედ 2 ტაქტიან ტრიოლებად არიან განაწილებული. აქ მთელი რეგისტრული შემადგენლობაა ჩართული, ენაკიანების გამოკლებით. შუა ხმაში, 2 ტაქტში

ერთხელ გრძელი აკორდების ხაზი გადის. პედალში კი 1 ტაქტიანი ტრიოლების ოქტავური გადანაცვლებაა, რომელიც 2 ტაქტში ერთხელ ერთად აღებულ ოქტავასაც აფიქსირებს. აღმავალი ერთიანი ტრიოლების სვლა, რომელსაც ენაცვლება თემის უკვე 2 ტაქტიანი დუოლებად გაგრძელება, და 2 ტაქტიანი აღმავალი ერთიანი ტრიოლების სვლა, ანალოგიური სახით არის წარმოდგენილი.

ეპიზოდში, რომელშიც ჟღერადობა მეცო ფორტეზე ჩადის (ტაქტი 136), ძირითადი პირველი მანუალის “Mixtur” და “Zimbel” ითიშება. ზედა ხმაში რეპეტიციული აკორდები მიდის, ხოლო ეპიზოდის მე-7, მე-8 და მე-9 ტაქტებში, სადაც აკორდების დადმავალი ქრომატული სვლაა, საორგანო სპეციპიკიდან გამომდინარე, მათი ხანგრძლივი დაჭერა დამოუკიდებელ ხაზს ქმნის. შუა ხმაში, ორ ტაქტში გაბმული ოქტავური ფაქტურა გადის. პედალში ტრიოლების სახით ოქტავური გადანაცვლება გრძელდება და აქ 16 ფუტიანი ენაკიანი რეგისტრი “Tagott” ი შემოდის. შემდგომ 8 ტაქტიან მონაკვეთში (ტაქტი 148), სადაც უკვე ხმოვანების მკვეთრი გაძლიერება ხდება, საწყის 4 ტაქტში ძირითადი პირველი მანუალის “Mixtur” და 8 ფუტიანი ენაკიანი რეგისტრი “Trompete” შემოდის, პედალს შედარებით რბილი ენაკიანი რეგისტრები ემატება, იმისათვის, რომ იგი არ ამოვარდეს საერთო ხმოვანებიდან. მომდევნო 4 ტაქტში, კვლავ ენაკიანი რეგისტრების გაძლიერება ხორციელდება. აქ ამჯერად 4 ფუტიანი ენაკიანი რეგისტრი “Trompete” შემოდის, რაც თანხვედრაშია რაველის ორკესტრობის პრინციპთან. ვინაიდან მანუალები პედალთან შეერთებულია, პედალის ჟღერადობაც ძლიერდება. ამას მოსდევს 6 ტაქტიანი დამაკავშირებელი საკადანსო ეპიზოდი (ტაქტი 156), სადაც შემოდის “Zimbel”, რომელიც ხმოვანებას საზეიმო ელფერს მატებს.

ყოველივე ამის შემდგომ მოდის კოდა. ნომრის მთავარი თემის გატარებისას სრული რეგისტრული შემადგენლობაა ჩართული, პედალში ბანი გაძლიერებას განიცდის ოქტავეების სახით, ჰარმონიული ფუნქციის მიხედვით. ბოლოში კი, ტონიკური სამხმოვანების განმტკიცებისას რეგისტრი “Chimes” შემოდის, რომელსაც ფინალისთვის შესაბამისი საზეიმო და პომპეზური ატმოსფერო შემოაქვს.

III თავი

საორგანო ტრანსკრიფციები

(ა. ვასაძის და ჟ. გიუს ვერსიების შედარებითი ანალიზი)

მოდესტ მუსორგსკის საფორტეპიანო სიუტა “სურათები გამოფენიდან” პიანისტების განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს საშემსრულებლო თვალსაზრისით. ჩემს პიანისტურ რეპერტუარშიც ამ ნაწარმოებს, რომელიც არაერთხელ მაქვს შესრულებული, მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია⁹. მაგრამ არა ნაკლები ინტერესია მის მიმართ საორგანო ტრანსკრიფციების და სხვადასხვა ინსტრუმენტზე გადატანის მხრივაც. იშვიათია ნაწარმოები, რომლის ესოდენ მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი ტრანსკრიფცია არსებობდეს. ეს, ცხადია, თავად მუსორგსკის შედევრის უნიკალურობითა და მდიდარი პოტენციალით არის განპირობებული.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამ ნაწარმოების პირველი საორგანო ტრანსკრიფცია შეიქმნა ჯერ კიდევ 1888 წელს, სტუდენტის, მიხაილ თუშმალოვის მიერ, რიმსკი-კორსაკოვის ხელმძღვანელობით. თუმცა, საორგანო ტრანსკრიფციებიდან უპირობოდ ყველაზე აღიარებული მორის რაველის საორგანო ვერსიია.

ძალზე საინტერესოა ამ შედევრის საორგანო ტრანსკრიფციებიც, რომელთა შორისაც ყველაზე ცნობილია ფრანგი ორგანისტის, პიანისტის, იმპროვიზატორის და არაერთი საორგანო ტრანსკრიფციის ავტორის - ჟან გიუს ვერსიისა.

საორგანო ტრანსკრიფციები

1. არტურ ინგფილდ-ჰული (Arthur Inglefield-Hull), 1926, მხოლოდ „გოლიათური ჭიშკარი“;
2. ოსკარ გოთლიბ ბლარი (Oskar Gottlieb Blarr), 1976;
3. არტურ უილისი (Arthur Willis), 1970-იანები;
4. გიუნტერ კაუნზინგერი (Günther Kaunzinger), 1980;
5. კელვინ ჰემფტონი (Calvin Hampton), 1982;
6. პიერ-ივ ასელინი (Pierre -Yves Asselin), 1986;
7. ჟან გიიუ (Jean Guillou), დაახლ. 1988;
8. ჯონათან სკოტი (Jonathan Scott);

⁹ის 2007 წლიდან შედის ჩემს პიანისტურ რეპერტუარში.

9. კამერონ კარპენტერი (Cameron Carpenter), დაახლ. 2006.

სადისერტაციო ნაშრომის ძირითად საკვლევ თემას სწორედ საორგანო ტრანსკრიფციები, მათ შორის ჩემი საკუთარი საორგანო ტრანსკრიფცია, როგორც თვითრეფლექსიის საგანი წარმოადგენს ¹⁰.

ცნობილია, რომ მუსორგსკი თავის ნაწარმოებებს თავდაპირველად ფორტეპიანოსთვის ქმნიდა და შემდგომ აორკესტრებდა, მაგრამ, ჩემი აზრით, ამ ციკლის ავტორისეულ საფორტეპიანო ორიგინალში იმდენად ძლიერად იგრძნობა ორკესტრული აზროვნება, საორკესტრო ფერთა პალიტრის უდიდესი რესურსის გათვალისწინებით ფორტეპიანოს შესაძლებლობების გაზრდის ხარჯზე, რომ პიანისტს საორკესტრო ეფექტის შექმნის ილუზია რეალურად ექმნება. იგი მოიცავს პიანიზმის აბსოლუტურად ყველა სახის ტექნიკურ სირთულეს. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს კომპოზიტორს გასაორკესტრებლად ჰქონდა გამზადებული ნაწარმოები.

საბედნიეროდ, ამ ციკლმა ახალი, რეალურად საორკესტრო სახე მიიღო რაველის გენიალურ ვერსიაში. ფრანგი კომპოზიტორის საორკესტრო ვერსიის მოსმენის შემდეგ ამ ნაწარმოებისადმი ჩემი დამოკიდებულება კარდინალურად შეიცვალა, რამაც ციკლის ჩემს მომდევნო საფორტეპიანო შესრულებებზე დიდი გავლენა იქონია და ახლებურად დამანახა ამ გრანდიოზული ქმნილების უსაზღვრო პოტენციალი. ფორტეპიანოზე შესრულებისას ვცდილობდი ყველაფრის მაქსიმალურად საორკესტრო პრიზმაში დანახვას და გააზრებას, ამა თუ იმ საკრავის უღერადობის, სოლირებულის თუ არა სოლირებულის ფორტეპიანოზე წარმოდგენას. მაგრამ მხოლოდ იმის მერე, რაც ორგანს პროფესიულად დავეუფლე, ამ უსაზღვრო შესაძლებლობების საკრავმა დამანახა, რომ ჩემი ილუზია, რომელიც ამ ნაწარმოების ფორტეპიანოზე შესრულებისას ილუზორულ საორკესტრო ხედვას ეხებოდა, შესაძლებელი იყო რეალობად მექცია საორგანო ტრანსკრიფციაში.

მუსორგსკის “სურათები გამოფენიდან” - როგორც საფორტეპიანო (ორიგინალი), ისე მორის რაველის საორკესტრო ვერსია, მნიშვნელოვანი პრობლემის წინაშე

¹⁰ 2012 წელს დავამთავრე ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის საფორტეპიანო, ხოლო 2015 წელს - საორგანო მიმართულების მაგისტრატურა. სისტემატურად გამოვდივარ როგორც საფორტეპიანო, ისე საორგანო კონცერტებით. ვარ რიგი საორგანო ტრანსკრიფციების ავტორი. მათ შორისაა: მოდესტ მუსორგსკის „სურათები გამოფენიდან“ (2013), ედვარდ გრიგის „პერ გიუნტი“, პირველი სიუიტა (2017), მოდესტ მუსორგსკის „ღამე მელოტ მთაზე“ (2018), სერგეი რახმანინოვის „ვოკალიზი“ (2018), ტომასო ვიტალის „ჩაკონა“ (2019), გაბრიელ ფორეს „პავანა“ (2020), იოჰან სებასტიან ბახის „ჩაკონა“ (2020).

აყენებს საორგანო ვერსიის ტრანსკრიპტორს, რომელმაც განსაზღვრული გზა უნდა აირჩიოს ნაწარმოებზე მუშაობისას:

1. „პირდაპირ” გადაიტანოს საფორტეპიანო ნაწარმოები ორგანზე;
2. წინა პლანზე წამოწიოს წმინდა საორგანო რეგისტრულ-აკუსტიკური, ტექნიკური შესაძლებლობები.
3. წინა პლანზე წამოწიოს საორგესტრო აზროვნება საფორტეპიანო და საორგანო ფაქტურის სპეციფიკის შერწყმით;

ჩემი საორგანო ტრანსკრიფციის მთავარი იდეა იმაში მდგომარეობს, რომ მუსორგსკის ორიგინალის და რაველის საორგესტრო ვერსიის უღერადობის შერწყმით და მათი კანონზომიერებების გათვალისწინებით, საორგანო რეგისტრობის და მისი ტექნიკური ნიშან-თვისებების გამოყენებით, მაქსიმალურად შენარჩუნდეს მუსორგსკის ორიგინალის მხატვრული შინაარსი.

ეს ნაწარმოები საორგანო ტრანსკრიფციის კუთხით დიდ სირთულეს ქმნის პირველ რიგში ინსტრუმენტის დისპოზიციის, ასევე თვით ტრანსკრიფტორის მხრივ სუფთა საფორტეპიანო ფაქტურის ორგანზე წარმოდგენის თვალსაზრისით, ვინაიდან განსხვავებით ორგესტრისა და მითუმეტეს ფორტეპიანოსაგან, თავისი მოცულობიდან გამომდინარე ორგანი პირდაპირი მნიშვნელობით მძიმე და ნაკლებად მობილური საკრავია. ამიტომ როგორც საორგესტრო, ისე საფორტეპიანო ფაქტურის გადატანისას, გადამწყვეტია რეგისტრების ოსტატურად შერჩევა თვით ინსტრუმენტის სპეციფიკიდან გამომდინარე. ზუსტად უნდა გაითვალისწინოს, თუ რა რეგისტრს გამოიყენებ, რადგანაც არჩევანი დიდია. არსებობენ უფრო მკაფიო, დარბაზში გამჭოლი რეგისტრები, და პირიქით – უფრო რბილი, შესაძლოა შედარებით მძიმე, შესაბამისად, ნაკლებად მობილური და ა.შ. რაც ბუნებრივია, როგორც ყოველივე ინსტრუმენტს ასევე ცალკეულ რეგისტრს ახასიათებს თავისი აკუსტიკური თვალსაზრისით აღქმითი ნიშან-თვისებები.

აგრეთვე გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, თუ რამდენად გააზრებულია შეფარდება პედლებსა და მანუალებს შორის, რადგანაც დროის შუალედი პედალსა და მანუალებს შორის დამოკიდებულია იმაზე, თუ რა სტილის ორგანზე ხდება შესრულება.

გასათვალისწინებელია ისიც, რომ საორგანო ტრანსკრიფციის შექმნისას, მნიშვნელოვანია, თუ როგორ უთითებ რეგისტრებს - გათვალისწინებულია ეს კონკრეტული ორგანისათვის, თუ უნივერსალურია და ყველა ორგანზეა გათვლილი,

რაც ბევრად რთულია (ცხადია, გამონაკლისს წარმოადგენს “პოზიტივ ორგანი”, რომელზეც ამ ნაწარმოების შესრულება შეუძლებელია).

კვლავ მინდა ყურადღება გაგამახვილო იმაზეც, თუ რა სახის ორგანზე შეიძლება სრულდებოდეს ეს ურთულესი, დიდი მოცულობის ციკლი - მექანიკურ, პნევმატურ თუ ელექტრო სისტემის ორგანზე.

მექანიკური ტიპის სისტემა ძირითადად ბაროკოს ეპოქის სტილის ორგანებს ახასიათებთ და დღესაც ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული სისტემაა, სადაც მანუალის ან პედლის კლავიში საჰაერო მილის კლაპანთან პირდაპირ კავშირშია ხის მსუბუქი შემაერთებლის მეშვეობით. ეს სისტემა არ აძლევს ბგერას დაგვიანების საშუალებას და იძლევა ორგანისტისათვის ინსტრუმენტის კონტროლის საუკეთესო შესაძლებლობას, რის შედეგადაც მას საშუალება აქვს თავისი შეხებით და არტიკულაციით არეგულიროს მილებში საჰაერო კლაპნის მოძრაობა და მიაღწიოს ინსტრუმენტზე შესრულების მაღალ ტექნიკას. განსაკუთრებით კომფორტულია სწრაფი ტემპის, მცირე გრძლიობის ბგერებიანი, მჭიდრო ფაქტურის დროს. მაგრამ ამ შემთხვევაში იკვეთება დიდი პრობლემა, დაკავშირებული ორგანისტის დაჭერის ძალასთან, რაც რეგისტრების მატებასთან ერთად ფიზიკურად შეხებას ძალიან ამძიმებს (ამიტომ, გიგანტურ ორგანებს, სადაც ასამდე რეგისტრია, ეს სისტემა ან არ გააჩნიათ, ან უყენდებათ პნევმატური გამაძლიერებელი, რაც დაჭერას უფრო ამსუბუქებს).

თბილისის კონსერვატორის დიდი დარბაზის ორგანზე, რომელსაც 3 მანუალი და ორმოცამდე რეგისტრი აქვს და მექანიკური ტიპის სისტემა გააჩნია, ყოველი ზემოთხამოთვლილი დამახასიათებელი თვისებები თავს იჩენენ და მასზე ამ ციკლის შესრულება გარკვეულ ასპექტში როგორც კომფორტული, ისე ძალზე რთულია. სირთულე მდგომარეობს შემდეგში: დაჭერის სიმძიმესთან ერთად თავს იჩენს აგრეთვე კომბინაციების (რეგისტრების შენახვის სისტემა) მცირე რაოდენობის პრობლემაც, რაც ასისტენტებთან დიდ მუშაობას მოითხოვს.

პნევმატური ტიპის სისტემა უფრო გავრცელებულია რომანტიკული სტილის ორგანებზე, რომლებზეც მანუალის ან პედლის კლავიშის დაჭერისას საჰაერო მილის კლაპანი იხსნება ჰაერის სპეციალური გამტარი სისტემის მეშვეობით, რაც დაჭერას გაცილებით ამსუბუქებს. მაგრამ ყოველივე ამას ბგერის საგრძნობი დაგვიანება ახასიათებს. რაც უფრო დიდია მილები, განსაკუთრებით ეს ეხება პედალს, მით უფრო იგვიანებს ბგერა. სამაგიეროდ ეს სისტემა გიგანტური ზომის ორგანების შექმნის საშუალებას იძლევა. ასეთია რიგის ცნობილი დომის

საკათედრო ტაძრის ორგანი, რომელსაც 4 მანუალი და ასამდე რეგისტრი გააჩნია. ცხადია, ასეთი სისტემის ორგანზე ზემოთხამოთვლილი ნიშან-თვისებების გათვალისწინებით, ამ ციკლის შესრულებისას განსხვავებული პრობლემები იკვეთება, განსაკუთრებით მოძრავი ფაქტურის დროს.

ელექტრონული ტიპის სისტემა ახასიათებს ძალიან დიდი ზომის ორგანებს. ეს ერთადერთი სისტემაა რომელიც არანაირ შეზღუდვას არ იძლევა რეგისტრების რაოდენობაში. ამ ორგანებზე მანუალის ან პედლის კლავიშის დაჭერისას საპაერო მილის კლაპანი იხსნება ელექტრო იმპულსის მეშვეობით, რაც იძლევა ორგანის პულტის ნებისმიერ დისტანციაზე დაყენების საშუალებას. ასეთია აშშ-ში ატლანტიკ-სიტის (Atlantic City) მსოფლიოში ყველაზე დიდი ზომის ორგანი, რომელსაც 7 მანუალი აქვს და მისი ჟღერადობის მოცულობა 4 სიმფონიურ ორკესტრს უტოლდება. ამ სისტემის ორგანებსაც პნევმატურის მსგავსად, ბგერის საგრძნობი დაგვიანება ახასიათებთ.

მუსორგსკის საფორტეპიანო სიუტის „სურათები გამოფენიდან“ ჩემი საორგანო ტრანსკრიფცია დაიწერა ელექტრონული ტიპის 4 მანუალიან ორგანზე, რომელსაც აქვს 100-მდე რეგისტრი და 4 “შეფლერი”; ამ რეგისტრების 890 გადართვის შესაძლებლობა, რომელიც ამ ურთულესი ნაწარმოების ასისტენტის გარეშე შესრულების საშუალებას იძლევა მაშინ, როდესაც სხვა შემთხვევაში ამ თხზულებაში ორი ასისტენტის დახმარება გარდუვალი იქნებოდა. მაგრამ. ამავედროულად, ჩემი ტრანსკრიფცია დაწერილია რეგისტრებისა და დისპოზიციის ისეთი გათვლით, რომ მისი შესრულების საშუალებას იძლევა როგორც მცირე, ისე უფრო მასშტაბური შესაძლებლობების მქონე ორგანებზე, მაგალითად ატლანტიკ-სიტის (Atlantic City) ორგანზე, რომელიც დარბაზში კი არ დგას, არამედ პრაქტიკულად დარბაზია მასში.

ნებისმიერ შემთხვევაში გადამწყვეტია რეგისტრულ და დისპოზიციურ გეგმასთან ერთად ტაქტიკა, თუ როგორ იქცევა შემსრულებელი, მოქმედებს მარტო, თუ ასისტენტთან ერთად. თუ შემსრულებელი მარტო მოქმედებს, ამ შემთხვევაში უმნიშვნელოვანესია კონკრეტული გეგმა, რომელშიც აისახება ხელით და ფეხით გადართვის კომბინაცია და თუ შემსრულებელი გამოდის ასისტენტთან ან, მითუმეტეს, ასისტენტებთან ერთდ, მაშინ გასააზრებელია, თუ რამდენად ხშირია და საიმედო ესა თუ ის რეგისტრული ცვლა, და საერთოდ, ზოგიერთ შემთხვევაში, ხომ არ ჯობია მიმართო მანუალურ ცვლას, ზედმეტი რიტმული და სინქრონული პრობლემების ასარიდებლად.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ვფიქრობ, რომ მუსორგსკის “სურათები გამოფენიდან” ჩემს საორგანო ტრანსკრიფციაში პირველ რიგში ტექსტის ორიგინალის მხატვრული სახეებისა და შინაარსის საორგანო ფაქტურაში გადატანისა და შენარჩუნების თვალსაზრისით, ამავედროულად რაველის საორგესტრო ვერსიის გადააზრებით და თავად ინსტრუმენტის სპეციფიკის გათვალისწინებით ისეთ ვარიანტს წარმოადგენს, რომ ის ზემოთჩამოთვლილი ორგანების განსხვავებული კლასიფიკაციის მიუხედავად, ნებისმიერ ინსტრუმენტზე შესრულების შესაძლებლობას იძლევა.

ეხლა კი მინდა შემოგთავაზოთ ჩემი და გამოჩენილი ფრანგი ორგანისტის, ჟან გიუს საორგანო ტრანსკრიფციების შედარებითი ანალიზი, მათ შორის მსგავსება-განსხვავების გამოსაკვეთად.

ეს ციკლი, როგორც უკვე აღვნიშნე, ჟან გიუს ტრანსკრიფციებს შორის ერთადერთი არ არის. იგი დაწერილია უფრო ფრანგული სტილის ორგანისტის; ჩემი აზრით, მის ტრანსკრიფციებში წინა პლანზე წამოწეულია ინსტრუმენტის (ორგანის) შესაძლებლობების ჩვენება. იგი ტრანსკრიფციებს ქმნის ინსტრუმენტის სპეციფიკიდან გამომდინარე და, გარკვეულწილად მას უსადაგებს ავტორისეულ შინაარსს. მაგრამ ამ ციკლის სხვა საორგანო ტრანსკრიფციებისაგან განსხვავებით, გიუს ამ ტრანსკრიფციამ ჩემი ყურადღება მიიპყრო უფრო მეტი თანხვედრით ორიგინალთან. მაგალითად, ახალგაზრდა ვირტუოზი ორგანისტის კამერონ კარპენტერის საორგანო ტრანსკრიფცია ორგანის ვირტუოზული შესაძლებლობების ჩვენებებზეა ორიენტირებული და ვფიქრობ, ავტორისეული ჩანაფიქრისაგან შორსაა. პირადად მე ჩემს საორგანო ტრანსკრიფციებში, პირველ რიგში ვცდილობ მაქსიმალურად შევინარჩუნო კომპოზიტორის ჩანაფიქრი და ნაწარმოების მხატვრული შინაარსი.

ჟან გიუს ტრანსკრიფციასთან შედარებით, ჩემს ტრანსკრიფციაში, გარდა რეგისტრული შეფარდებისა, ბევრ ნომერში საგრძნობი სხვაობაა გადატანის ტექნიკაში. რეგისტრობა ნებისმიერ შემთხვევაში განსხვავებულია; შეიძლება რაღაც პარალელების გავლენაც, მაგრამ მხოლოდ სოლირებულ ადგილებში, რადგან ჩემი ტრანსკრიფცია, სხვადასხვა ორგანზე შესრულებისას ინსტრუმენტის შესაძლებლობებიდან გამომდინარე რეგისტრულ ცვლას განიცდის.

თანმიმდევრულად მიყვები ტექსტს: საწყის “გასეირნების” (Promenade) თემაში ჟან გიუ აკორდული ფაქტურის ნაცვლად გვთავაზობს ინტერვალურ შეფარდებას¹¹. ეს შეიძლება აიხსნება იმით, რომ გარდა იმისა, რომ ჟან გიუს უბრალოდ ასე ესმის, ის ამ ხერხს მიმართავს, რათა რეგისტრების დუბლირების დროს არ იყოს გადატვირთვის რისკი. ჩემს ტრანსკრიფციაში აკორდული ფაქტურა ორიგინალური ვერსიით შენარჩუნებულია და ბანები დუბლირებულია პედალში.

აღსანიშნავია ის, რომ ორკესტრული პრინციპით რეგისტრობა ისე არის შეფარდებული, რომ პედლის დუბლირებამ უფრო მეტი მოცულობის ეფექტი შექმნას ისე, რომ არ დაირღვეს საერთო ბალანსი. ჩემს ტრანსკრიფციაში ამით ნათლად ჩანს საფორტეპიანო და საორკესტრო ფაქტურის საორგანოსთან შერწყმის მცდელობა.

ციკლის პირველ ნომერში “ჯუჯა” (Gnomus) ჩემსა და ჟან გიუს ტრანსკრიფციებს შორის შეიძლება როგორც სხვაობებზე, ისე მსგავსებაზე საუბარი. საწყისი ქვედა რეგისტრიდან გამომდინარე, ორივე ტრანსკრიფცია იწყება პედლით, რასაც მოყვება პასუხი მანუალში. ამ შემთხვევაში არც ჟან გიუ და არც მე არ ვახდენთ ამ მოტივის სინქრონიზებას პედალსა და მანუალს შორის, რადგან საორგანო სპეციფიკიდან გამომდინარე, პედლის ხმოვანების დაგვიანების გამო, ეს მოტივი თავისი სისწრაფიდან გამომდინარე ვერ იქნება თანხვედრაში მანუალთან. მოტივის მეორე ნახევარში ჟან გიუ მანუალში ამატებს ოქტავურ ჩართვას, რაც ორიგინალში არ არის. მე ამ თემას ბოლომდე პედალში ვატარებ და დამაბოლოებელი ოქტავეები მანუალში გადამაქვს. შუა ნაწილში არის სხვაობები დისპოზიციაში; ბანის თემას ჟან გიუ მანუალში ატარებს¹².

დიაპაზონის მხრივ მეტი კონტრასტისთვის მე ეს თემა პედალში გადამაქვს. ჟან გიუ ერთ-ერთი საწყისი მოტივის დუბლირებას ახდენს პედალსა და მანუალს შორის, რაც, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნე, ასინქრონულობის რისკს ქმნის. თან, ჩემი აზრით, ამ დუბლირების აუცილებლობაც არ არის, რადგან პედალი თვითონვე იძლევა რეგისტრის დუბლირების და მანუალთან შეერთების მეშვეობით ამის საშუალებას, რაც ჩემი ტრანსკრიფციის შემთხვევაში გაკეთებულია. შუა ნაწილის ბოლოს კულმინაციაში ჟან გიუს პედლის მოკლე შესვლები აქვს, ჩემს შემთხვევაში კი, ინსტრუმენტის სპეციფიკიდან გამომდინარე, გაბმული ბანი, საორგანო პუნქტია. ამ ნომრის დასკვნითი ნაწილი, ჟან გიუს ტრანსკრიფციაში

¹¹ იხ. Moussorgsky, 2005:6.

¹² იხ. Moussorgsky, 2005:8.

დამატებული ქრომატული სვლა რომ არ ჩავთვალოთ, ზუსტად ემთხვევა ორიგინალს. რეგისტრობის მხრივ ჩემი ვერსია უფრო საორკესტრო პრინციპით არის გააზრებული, თუმცა ორიგინალის შინაარსს არცერთი ვერსია არ სცდება.

სხვაობა არ არის ორიგინალთან ტრანსკრიფციის ტექნიკის თვალსაზრისით შემდგომ, გარდამავალ „გასეირნებაშიც“. თუმცა, განსხვავდება რეგისტრული თვალსაზრისით. მაგალითად, ჟან გიუ იყენებს სპეციფიკურ საორგანო რეგისტრს “Tremulant”-ს, რაც ხმოვანებას ვიბრაციას აძლევს. მე ყოველივე ეს უფრო ხის ჩასაბერების ენაკიანების და ფლეიტური ჯგუფების დაპირისპირებით მაქვს წარმოდგენილი.

შემდეგი პიესა “ძველი ციხე-სიმაგრე” („Il vecchio castello“) დისპოზიციის მხრივ ნებისმიერ შემთხვევაში ოსტინატური ბანის პედალში გადატანას მოითხოვს, რაც სავსებით ბუნებრივია. ოქტაურ ფაქტურაში მელოდიური ხაზი ფორტეპიანოსთან შედარებით კიდევ უფრო დიდ სირთულეს წარმოადგენს ლეგატოს მხრივ და ორგანისტის ოსტატობაზეა დამოკიდებული, რადგანაც მელოდიის ცალკე ხაზის სახით გატარების საშუალებას ამ ნომრის ფაქტურა არ იძლევა, რაც ორივე ვერსიაში სახეზეა. მცირე სხვაობა ჟან გიუს ტრანსკრიფციაში არის შუა ხმაში, სადაც გაბმული ინტერვალების ნაცვლად იგი მათ იმეორებს.

ჩემი აზრით, თუ საფორტეპიანო ფაქტურაში არის გაბმული ინტერვალი, სადაც ბგერა მიღევადია, ორგანზე მითუმეტეს გაჩერებული უნდა იყოს, რაც უფრო მდორე და ერთიან ხაზს ქმნის.

ამ ნომერში რეგისტრობა სოლირებულ საკრავებზეა დამოკიდებული, სადაც ხის ჩასაბერი ჯგუფების ფლეიტების და რბილი ენაკიანების შეფარდებაა; მთავარი იდეა ზუსტად ამაში მდგომარეობს, გააჩნია ინსტრუმენტის მოცემულობას, მაგრამ აღნიშნული ნომერი თავისი განწყობით სწორედ ამ ჯგუფის რეგისტრების გამოყენებას მოითხოვს. მაგალითად, მე ძირითად თემას 8 ფუტიანი ენაკიანი რეგისტრის “Oboe”-თი ვიწყებ, ჟან გიუ აგრეთვე ენაკიანით, მაგრამ სხვა რეგისტრით – “Krummhorn”-ით; ამ სოლირებული რეგისტრების შემდგომი მონაცვლეობა უკვე ტრანსკრიფტორის ხედვაზეა დამოკიდებული, მთავარია ყოველივე ეს ქმნიდეს ამ ნომრისათვის დამახასიათებელ ატმოსფეროს.

შემდგომ გარდამავალ „გასეირნების“ თემაში ჩემი და ჟან გიუს ხედვა განსხვავდება. მის ტრანსკრიფციაში ეს გასეირნება ერთხმიანი და აკორდული ხაზის შეფარდებით ედერს სამ ფორტეზე და თან ძლიერ სტაკატოზეა წარმოდგენილი.

ჩემს საორგანო ვერსიაში ორიგინალის მსგავსად ოქტავურ აკორდული დაპირისპირებაა, იკვრება მძიმედ, შესაბამისი რეგისტრობით, რომელიც განაპირობებს ამ გასეირნების მედიდურ ხასიათს.

შემდგომი ნომერი – “ტიუილრის ბადი. ბავშვების ჩხუბი თამაში შემდეგ” ჩემს საორგანო ტრანსკრიფციაში იმ ნომერთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლის მანუალური ფაქტურა ზუსტად შეესაბამება საორგანოს, კულმინაციის ადგილებში პედლის მოკლე ჩართვებით. ჟან გიუს საორგანო ვერსიაში ამ ნომერს პრაქტიკულად მთლიანად სდევს პედლის ხაზი, თან უმეტესწილად ინტერვალური გაორმაგებით, რაც, ჩემი აზრით, ამ ნომერს სიმსუბუქეს აკარგვინებს და ამძიმებს.

რეგისტრობის მხრივ, რა თქმა უნდა, არის სხვაობა, მაგალითად ფლეიტური ჯგუფების დაპირისპირებაში, მაგრამ საორგანო სპეციფიკიდან გამომდინარე, ორივე ტრანსკრიფციაში არის გამოყენებული ბასრი და ბრწყინვალე ხმოვანების რეგისტრები, როგორებიცაა 1 ფუტიანები და “Zimbel”, რაც აუცილებელია ამ ნომრის სკერცოზული ხასიათის წარმოსაჩენად.

შემდეგი ნომერია სახელწოდებით “ურემი”, რომელსაც მე ჩემს საორგანო ტრანსკრიფციაში, ორიგინალისაგან განსხვავებით, რაველის საორგესტრო ვერსიის მსგავსად ორკესტრული პრინციპით პიანოზე ვიწყებ და სოლირებული რეგისტრიც აქ რაველის ორკესტრობის მსგავსად “Tuba” არის წარმოდგენილი. ჟან გიუს თავის ტრანსკრიფციაში არც ნიუანსი და არც სოლირებული რეგისტრი მითითებული არ აქვს, მხოლოდ საწყისი ზოგადი რეგისტრობაა. ამ ნომერში ჩვენს ვერსიებს აერთიანებს პედალში ინტერვალური ხაზი, რომელიც ორიგინალის ბანის აკორდების ქვედა ორი ბგერის სვლას მთელი ნომრის მანძილზე ინარჩუნებს. ინსტრუმენტის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ეს ტრანსკრიფციის ერთადერთი თუ არა, ორიგინალთან ყველაზე მიახლოებული გზაა, რადგან პედალში რეალურად მხოლოდ ორი ბგერის ადების შესაძლებლობაა და ბუნებრივია, ეს უკიდურესად ქვედა ბგერები იქნება. მანუალში კი მხოლოდ თემა გადის. რაც შეეხება შუა ნაწილს, იქ ჩვენი ტრანსკრიფციები ტექნიკური თვალსაზრისით შუა ხმის შესავალში განსხვავდება. ჟან გიუს აქ ჯერ ინტერვალები, შემდგომ კი აკორდები შემოჰყავს, მაგრამ არა მერვედების, არამედ მეოთხედების სახით¹³.

მე ჩემს ვერსიაში რეგისტრული დაშენებით თავიდანვე ორიგინალის მსგავსად აკორდები მერვედების სახით შემყავს, რაც ჩემი აზრით, პედალს უფრო ორგანულად ერწყმის, ამ ნომრისათვის დამახასიათებელ სვლის ეფექტს მეტად

¹³ იხ. Moussorgsky, 2005:20.

წარმოაჩენს და ნომრის კულმინაციას ამჟღავნებს. კულმინაციისკენ კრეშენდოს მე როგორც რეგისტრული მატებით, ისე შველერების გახსნით ვაღწევ. ჟან გიუს ვერსიაში ყოველივე ეს რა გზით ხორციელდება, მითითებული არ არის. ბოლო ნაწილი სარკისებურად იგივე რეგისტრობით და შველერების დახშობით პიანოზე მთავრდება.

შემდგომი გარდამავალი „გასეირნების“ თემა, თავისი შინაარსიდან გამომდინარე, ზედა რეგისტრებიდან დაწყებული უკიდურესად ქვედა რეგისტრებს მოიცავს. ტრანსკრიფციის ტექნიკური თვალსაზრისით ჩემსა და ჟან გიუს ვერსიებს შორის სხვაობა ინტერვალურ-აკორდულ შეფარდებაშია. რეგისტრული ზოგადი მონახაზი ფლეიტურ ჯგუფს წარმოადგენს, განსხვავდება ნაირსახეობები, ფუტების მხრივ ორივე შემთხვევაში 4 ფუტიანებიდან 32 ფუტიანებამდე ჩადის. აქაც ჟან გიუ იყენებს „Tremulant“-ს, რაც ჩემთან არ არის, ვინაიდან ვიბრაცია აქ ჩემი აზრით სხვა ეფექტს ქმნის.

“გამოუჩეკავი ბარტყების ბაღეცის“ პირველი ნაწილი ჩემს საორგანო ვერსიაში ზუსტ თანხვედრაშია ორიგინალთან. მე დაპირისპირებული მაქვს 8 და 1 ფუტიანი რეგისტრები „Zimbel“-თან ერთად. ჟან გიუს ვერსიაშიც მანუალურ ფაქტურაში ტექნიკური თვალსაზრისით გადატანისას ცვლილებები არ არის. დამატებულია ინტერვალური ჩართვები პედალს. რეგისტრული თვალსაზრისით მას მოკლებული აქვს 1 ფუტიანები, რაც მაინც განსხვავებულ ხმოვანებას იძლევა. ამ ნომრის შუა ნაწილში ქვედა ხმა მე სრულად პედალში მაქვს გადატანილი, სადაც ორიგინალური სახე შენარჩუნებულია, ტრელები კი მხოლოდ მარჯვენა ხელშია, მარცხენა ხელში ორ ტაქტში ერთხელ ოსტინატური შესვლებია, რაც ხმებს შორის დიდ კონტრასტს იძლევა. შუა ნაწილის მეორე ნახევარში მე, რაველის საორგანო ვერსიის მსგავსად, ფლეიტის ფორშლაგების ჩართვები მაქვს დამატებული. აქ უკვე მარცხენა ხელიც შემოდის. ჟან გიუსთან ამ ნაწილში ქვედა ხმა აგრეთვე პედალში გადის, ოღონდ ტექსტის მხრივ იგი შეცვლილია, ზედა ხმის ტრელები მას ორივე ხელში გაორმაგებული აქვს ტერციული ტრელებით, რაც, ჩემი აზრით, ხმოვანებას ოდნავ ამძიმებს. მთლიანობაში ორივე ვერსიაში ამ ნომრის ხასიათი შენარჩუნებულია.

მომდევნო პიესის “სამუელ გოლდენბერგი და შმუილე”¹⁴ საორგანო ვერსიაში ჟან გიუ მთავარ თემას მხოლოდ მარჯვენა ხელში ერთხმიანი გატარებით იწყებს, სადაც რეგისტრობაში მხოლოდ სოლო “Trompete” აქვს გამოყენებული.

მე ჩემს ტრანსკრიფციაში ამ ნომრის მთავარ თემას ორიგინალის მსგავსად უნისონში ორივე ხმაში ვატარებ, სადაც 16 ფუტიანებიდან 4 ფუტიანების ჩათვლით ენაკიანი რეგისტრების ჯგუფია; მათ შორისაა “Fagott” და “Klarinette”. ეს რეგისტრობა “მდიდარი ებრაელის” სახის შექმნას უფრო ხაზს უსვამს. ამ ნომრის შუა ნაწილში, ღარიბი ებრაელის თემის ფაქტურიდან გამომდინარე, ჟან გიუს და ჩემი ვერსიის ტრანსკრიფციის ტექნიკური მხარე ერთმანეთს გავს. მე პედალში საორგანო პუნქტს ბოლომდე ვტოვებ, ჟან გიუს მოკლე შესვლები აქვს. რა თქმა უნდა, სხვაობაა რეგისტრული თვალსაზრისით. ჟან გიუ ზედა ხმაში “Krummhorn”-ს ან მცირე “Trompete”-ს იყენებს “Zimbel”-თან ერთად. “Zimbel” ასეთი ფაქტურისათვის აუცილებელია, რათა ხმოვანება არ აირეკლოს. ქვედა ხმაში ტერციულ მოტივში კი იგი “Bordun”-ს იყენებს. მე ზედა ხმაში ენაკიან “Vox Humana”-ს და “Zimbel”-ს ვუპირისპირებ. ჩემი აზრით, რეგისტრი “Vox Humana” ამ გმირის ჩივილის ინტონაციას უკეთ ასახავს. ქვედა ხმის ტერციული მოტივი ჩემთან ორკესტრული პრინციპით “Klarinette”-ს მიყავს.

ამ ნომრის მომდევნო მონაკვეთში “მდიდარი ებრაელის” თემა ორივე ვერსიაში პედალში გადის, რეგისტრობა ჟან გიუსთან უფრო მცირე, ჩემთან კი თითქმის სრული შემადგენლობით არის. ზედა ხმაში “ღარიბი ებრაელის” თემას ჟან გიუ ორი ოქტავის შეფარდებით, ორივე ხელში თითო ხმის გატარებით წარმოადგენს. მე ოქტავური გატარება მაქვს მხოლოდ მარჯვენა ხელში, რითაც ამ ორ სახეს უფრო ვმიჯნავ. დასკვნითი ნაწილი რეგისტრული თვალსაზრისით განსხვავდება, ჟან გიუ აქ მარტო ერთ რეგისტრს აკონკრეტებს. მე ამ ნომრის დასკვნით ნაწილში რეგისტრობა ისე მაქვს ჩაფიქრებული, რომ ახალი რეგისტრების შესვლით დაპირისპირებას ამ პერსონაჟებს შორის ვინარჩუნებ.

შემდგომი ნომერი სახელწოდებით “ლიმოჟი. ბაზრობა. დიდი სიახლე” ჩემს საორგანო ტრანსკრიფციაში ტექნიკური სახით ზუსტ თანხვედრაშია ორიგინალთან. შუა ნაწილის კულმინაციურ მონაკვეთში დამატებული მაქვს პედლის მოკლე შესვლები, რაც დაძაბულობის შეგრძნებას უფრო ამძაფრებს. რეგისტრობის მხრივ იგი ჩემთან ძალიან გამომსახველ და მკაფიო ხმოვანების

¹⁴ როგორც ერთხელ უკვე აღვნიშნეთ, რუსულ გამოცემებში ამ პიესას ბეჭდავენ შემდეგი სახელწოდებით: “Два еврея, богатый и бедный” (ორი ებრაელი, მდიდარი და ღარიბი).

რეგისტრებს შეიცავს, სადაც თავს იჩენს რაველის ორკესტრობის ელემენტები; მაგალითად, შუა ნაწილში დაპირისპირება “Klarinette”-ს და “Oboe”-ს შორის. მთელ ამ ციკლში ეს ნომერი ხმოვანების „არეკლის“ ყველაზე დიდ რისკს ქმნის და ორგანზე შესასრულებლად ურთულესია. უნდა აღინიშნოს, რომ სუფთა პიანისტური თვალსაზრისითაც ეს ნომერი საკმაოდ არაკომფორტული შესასრულებელია.

ჟან გიუ ამ ნომერში მხოლოდ საწყის რეგისტრობას უთითებს, ცხადია ეს რეგისტრობა მკაფიო ხმოვანებისაა. პირველ ნაწილში მანუალურ ფაქტურაში მას ტერციებში ზოგი გაორმაგება მოხსნილი აქვს, პედალი კი საგრძნობლად დატვირთული არა მარტო მოკლე შესვლებით, არამედ დამატებული აქვს მეოთხედების ლეგატირებული სვლები. ზოგი მანუალური ფაქტურის შემადგენელი ელემენტებიც პედალში აქვს გადატანილი, რაც, ჩემი აზრით, ძალიან ამძიმებს ამ ნომერს. შუა ნაწილში გარკვეულ მონაკვეთებში ინტერვალური შეფარდება აკორდულით არის შეცვლილი. დიდ ყურადღებას იქცევს ჟან გიუს ვერსიაში ამ ნომრის დასკვნითი ნაწილის სვლაც, რომელიც მას უბრალოდ გადასხვაფერებული აქვს - აკორდულ ფაქტურას არპეჯირებული ენაცვლება. ჩემი აზრით, ყოველივე ეს უკვე ტრანსკრიფციის ჩარჩოებს სცდება¹⁵.

პიესის “კატაკომბები. რომაული სამარხი” ჩემი და ჟან გიუს საორგანო ტრანსკრიფციები, პირველ რიგში, განსხვავდება ინტერვალურ-აკორდული განლაგებით და მათი პედალთან შეფარდებით. თავიდან ჟან გუისთან პედლის ფაქტურა პერიოდიულად გადადის მანუალურში, სადაც გიუ მას აკორდულად უფრო მეტად ტვირთავს.

ჩემს საორგანო ვერსიაში პედლის ფაქტურაში უწყვეტი ხაზია, რადგან ამ ნომერში გარკვეულ ადგილებში, განსაკუთრებით ფორტისიმოზე, პედლის მოხსნა მას მოცულობითობას აკარგვინებს. რაც შეეხება აკორდულ ფაქტურას, იგი ჩემს ვერსიაში თავდაპირველად მხოლოდ მარჯვენა ხელში გადის ორიგინალური განლაგებით, რაც პედალსა და მანუალს შორის დიაპაზონს ზრდის; შემდგომ აკორდული ფაქტურა მარცხენა ხელში შემოდის.

ორივე ვერსიაში რეგისტრობა ფორტისიმოს და პიანოს მკვეთრი დაპირისპირებით არის განპირობებული. აღსანიშნავია, რომ ორიგინალისაგან განსხვავებით, სადაც შუა ნაწილში თემა აკორდულ ფაქტურაში ჯერ ზედა ხმაში გადის, შემდგომ კი შუა ხმაში, ორგანზე, ფარტეპიანოსაგან განსხვავებით, მისი

¹⁵ Moussorgsky, 2005: 35

ცალკე გამოყოფა აკორდში ან ინტერვალში შეუძლებელია. ეს ორი თემა აუცილებლად სოლირებული რეგისტრით ტარდება. ჟან გიუ მას “Kornett”-ით გამოყოფს, მე ჩემს ვერსიაში პირველი თემის გატარებას 8 ფუტიანი ენეკიანი რეგისტრით “Dulzian”-ით, ხოლო მეორე თემის გატარებას აგრეთვე 8 ფუტიანი ენაკიანი რეგისტრით, მაგრამ უკვე “Vox Humana”-ს სახით წარმოვადგენ.

“მკვდრებთან მკვდრების ენაზე” ორიგინალშივე გამოკვეთილად დახარისხებული ფაქტურიდან გამომდინარე, პედალსა და მანუალის შეფარდებისას არანაირ აზრთა სხვადასხვაობას არ ბადებს საორგანო ტრანსკრიფციის ტექნიკის მხრივ. აქედან გამომდინარე, ჩემი და ჟან გიუს ტრანსკრიფციებს შორის დიდი ტექნიკური სხვაობა არ არის, გარდა იმისა, რომ მე მეორე ნახევარში პედალში ორ ადგილას გაბმული ბანი, საორგანო პუნქტი მაქვს დამატებული, რაც დიაპაზონს და მოცულობას უფრო ზრდის. რეგისტრობის თვალსაზრისით ჟან გიუს და ჩემს საორგანო ვერსიას შორის თანხვედრა საწყისი თემის რეგისტრობაშია, სადაც ორივეს ენაკიანი რეგისტრი “Vox Humana” გვაქვს გამოყენებული, ოღონდ ჟან გიუ მას, ჩემგან განსხვავებით, “Tremulant”-თან ერთად იყენებს.

შემდგომი აკორდული ფაქტურის რეგისტრობა ნებისმიერ შემთხვევაში სხვადასხვა ჯგუფების დაპირისპირებით არის განპირობებული, იქ სოლირებული რეგისტრების კონკრეტিকা არ არის. მე ამ ნომრის ტრანსკრიფციაში რეგისტრობის თვალსაზრისით ყურადღებას ვამახვილებ ზედა ხმაზე ტრემოლოს ფონზე, სადაც 2 ფუტიანების და “Zimbel”-ის კომბინაციას ვიყენებ, რაც ამ სურათში აღწერილ „თავის ქალების ნათების“ ილუზიას ქმნის.

“ქოხი ქათმის ფეხებზე” ერთ-ერთი ყველაზე რთულია ტრანსკრიფციის ტექნიკის მხრივ ორგანზე გადასატანად, თან ისე, რომ ტექსტის ორიგინალურობა ბოლომდე შენარჩუნებული იყოს. ამ ნომრის საორგანო ტრანსკრიფციის ჩემსა და ჟან გიუს ტექნიკაში კარდინალური სხვაობის ნახვა შეიძლება; მსგავსებაა მხოლოდ ორ ადგილასაა – პირველ და, შესაბამისად, მესამე მონაკვეთში, სადაც მარცხენა ხელში შუა ხმის დატოვება მხოლოდ ერთი გზით არის შესაძლებელი; შუა ნაწილში კი შუა ხმის ტრემოლოს და პედალში გატარებული თემის შეფარდებაა, რასაც აკორდული გადაძახილები ერთვის. სხვაობაა პედალსა და მანუალის დატვირთვაში. ჟან გიუს მერვედების სვლის ფაქტურა მანუალებიდან

საერთოდ მოხსნილი აქვს და მარტო პედალში აქვს გადატანილი, ზოგან კი პედალს ოქტავეებით აორმაგებს¹⁶.

ჩემს ვერსიაში მანუალებში მერვედების სვლა არ წყდება, ხოლო პედლის ხაზი ორიგინალიდან გამომდინარე ავტორისეული აქცენტების მიხედვით არის წარმოდგენილი.

აგრეთვე ჟან გიუს მანუალებში მოკლებილი აქვს ზოგიერთი ოქტავური გაორმაგება, რაც ჩემთან, ორიგინალის მსგავსად, შენარჩუნებულია. ყველაზე დიდ ყურადღებას ჟან გიუს ვერსიაში იპყრობს პირველი და მესამე ნაწილების დამაბოლოებელი სვლა, რომელშიც იგი, ტაქტების რაოდენობის დაცვით უბრალოდ განსხვავებულ ტექსტს გვთავაზობს, რაც, ჩემი აზრით, ტრანსკრიფციის ფარგლებს სცილდება.

ჩემს საორგანო ტრანსკრიფციაში ამ ნომრის ეს ორი სვლა ორიგინალს არ სცდება, უბრალოდ, მანუალების დიაპაზონის გათვალისწინებით ტეტრაქორდულად არის წარმოდგენილი.

რეგისტრობის თვალსაზრისით ამ ნომრის განაპირა ნაწილები სრული შემადგენლობით არის, ხოლო შუა ნაწილებში ჩემს და ჟან გიუს ტრანსკრიფციებში განსხვავება სოლირებულ რეგისტრებშია; მაგალითად, პედალში იგი “Klarine”-ს და “Fagott”-ს იყენებს, მე - “Posaune”-ს, რაც ამ ნაწილის ხასიათს მისტიკურობას მატებს.

ციკლის დამაგვირგვინებელ ნომერში “გოლიათური კარიბჭე” ჩემსა და ჟან გიუს საორგანო ტრანსკრიფციებში არანაირი მსგავსება არ აღინიშნება. ჟან გიუსთან ამ ნომერში ტექსტი კარდინალურად შეცვლილია, გარდა საეკლესიო გალობის ამსახველი ორი ჩანართისა. ამ ნომერში ჟან გიუს წინა პლანზე წამოწეული აქვს თვით ორგანის და ორგანისტის ტექნიკურ-ვირტუოზული გაბრწყინების იდეა, რისთვისაც მას დამატებული აქვს უამრავი სვლა, როგორც მანუალებში, ისე პედალშიც, რომელსაც ყურადღება გადააქვს ძირითადი მოცემულობიდან. ჩემი აზრით, ეს უკვე ტრანსკრიფციისაგან ძალიან შორს არის¹⁷.

პარალელის გავლება შეიძლება მხოლოდ ზარების გადაძახილის ეპიზოდში, სადაც ტრანსკრიფციებში ორივეს რეგისტრში “Chimes” (ზარები) გვაქვს მითითებული.

ჩემს ტრანსკრიფციაში საფორტეპიანო, საორგესტრო და საორგანო აზროვნების

¹⁶ Moussorgsky, 2005: 38.

¹⁷ იხ. Moussorgsky, 2005: 47

შერწყმის მცდელობაა და ძირითადი აქცენტი ორიგინალის ტექსტისა და მხატვრული შინაარსის შენარჩუნებაზე კეთდება.

მიუხედავად მუსორგსკის სიუტის “სურათები გამოფენიდან” მრავალი საორგანო ტრანსკრიფციის არსებობისა, ჩემი საორგანო ტრანსკრიფციის სახით ვფიქრობ, არსებულთაგან ორიგინალური ვერსია შეიქმნა, რაც მიღწეულია საფორტეპიანო და საორგანო ტექნიკის, საორკესტრო ინსტრუმენტების პრინციპით შერჩეული საორგანო რეგისტრობისა და შესაბამისად, საფორტეპიანო, საორკესტრო და საორგანო სპეციფიკის შერწყმით. ზემოთჩამოთვლილი ფაქტორების გათვალისწინებით, ის ორიგინალის მხატვრულ სახესაც ინარჩუნებს და, ამავედროულად, ტექსტის ახლებურ ინტერპრეტაციასაც გვთავაზობს. ამასთანავე, ჩემს მიერ წარმოდგენილი საორგანო ტრანსკრიფციის შესრულება ნებისმიერ ორგანზეა შესაძლებელი, რაც საშემსრულებლო თვალსაზრისით მეტ შესაძლებლობებს იძლევა.

დასკვნა

ამრიგად, სადისერტაციო თემის სატრანსკრიფტორო და საშემსრულებლო კუთხით ჩატარებულმა კვლევამ, როგორც ტრანსკრიფციის ჟანრის ზოგადი ისტორიული მიმოხილვის კუთხით, ისე მუსორგსკის საფორტეპიანო ციკლის “სურათები გამოფენიდან” რაველის საორკესტრო ვერსიის და ჩემი, ალექსანდრე ვასაძის და ჟან გიუს საორგანო ტრანსკრიფციების შედარებითმა ანალიზმა გარკვეული დასკვნების გაკეთების საშუალება მოგვცა.

1) ტრანსკრიფციის ჟანრის ზოგადი ისტორიული მიმოხილვის შედეგად სხვადასხვა მუსიკისმცოდნეთა ნაშრომებში აზრთა სხვადასხვაობაში იკვეთება მოსაზრება, რომელსაც ვიზიარებთ და ვასკვნით, რომ ტრანსკრიფცია გულისხმობს ორიგინალის ტექსტში ყოველგვარი ცვლილებების შეტანის გარეშე ნაწარმოების სხვა შემადგენლობისთვის ან საკრავისთვის ზუსტ გადატანას, რის შედეგადაც ამა თუ იმ შემადგენლობის ან საკრავის სპეციფიკის და ნიშანთვისებების მეშვეობით იგი ახალ სახეს იძენს, რის მაგალითსაც წარმოადგენს რაველი საორკესტრო ტრანსკრიფცია.

რაველის საორკესტრო ვერსიის დეტალურმა ანალიზმა კიდევ ერთხელ ცხადყო, რომ ტრანსკრიფციაში ორიგინალის ტექსტის შენარჩუნება გადამწყვეტი მნიშვნელობისაა გადამუშავებისაგან განსხვავებით, რომელიც ბრიტანული ენციკლოპედიის თანახმად¹⁸, ტექსტში გარკვეულ ცვლილებებს უშვებს (მით უფრო ეს ეხება პარაფრაზს, რომელიც განცალკევებით დგას ამ ჟანრისგან). სწორედ რაველის უნიკალური საორკესტრო ხედვის შედეგად, გაორკესტრების დიდოსტატმა რაველმა მუსორგსკის ორიგინალის ტექსტში ყოველგვარი ცვლილებების შეტანის გარეშე ნაწარმოებს სრულიად ახლებური, კიდევ უფრო მრავალფეროვანი და მასშტაბური სახე მისცა, რითაც მან ამ ციკლს ახალი სიცოცხლე შთაბერა.

ჩემი საორგანო ტრანსკრიფციაც ზუსტად იმის დადასტურებაა, თუ როგორ შეიძლება ორიგინალის ტექსტში ცვლილებების შეტანის გარეშე ახალი ნაწარმოების შექმნა ტრანსკრიფციის სახით; ინსტრუმენტის სპეციფიკიდან გამომდინარე, პედალების მანუალების და რეგისტრობის დისპოზიციის ცვლით, მათი განლაგების შესაბამისად მორგების და საორგანოდ ტრანსფორმაციის გზით.

¹⁸ იხ. <https://www.britannica.com/art/instrumentation-music/Arrangement-and-transcription>

აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ ჩატარებულმა ანალიზმა აგრეთვე აჩვენა, თუ რა სხვაობის შემცველია ერთი და იგივე ტექსტი ორ სანოტო ვერსიაში (მუსორგსკის ორიგინალი და რეგელის პარტიტურა).

უნდა აღინიშნოს, რომ ჟან გიუს საორგანო ვერსიაც ტრანსკრიფციის ცნების შესახებ ჩვენს მოსაზრებას თითქმის ბოლომდე ადასტურებს; ამ ციკლის ბოლო ორი, განსაკუთრებით ბოლო ნომრის გამოკლებით, რომელიც, ჩემი აზრით, უფრო გადამუშავების ელემენტებს შეიცავს. მაგრამ მთელი ციკლის მანძილზე ორიგინალის ტექსტის შენარჩუნების გამო ჩვენ მას მაინც ტრანსკრიფციის ფარგლებში მოვიაზრებთ. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ დანარჩენ ნომრებშიც, მთელი ციკლის მასშტაბით, ჩემი საორგანო ტრანსკრიფცია ჟან გიუსთან შედარებით ორიგინალურ ტექსტან კავშირს კიდევ უფრო მეტად ინარჩუნებს. სადისერტაციო ნაშრომში ჩატარებული ამ ორი (ჩემი, ალექსანდრე ვასადის და ჟან გიუს) საორგანო ტრანსკრიფციის შედარებითი ანალიზი მომავალ ტრანსკრიფტორს ტრანსკრიფცირების სხვადასხვა შესაძლო გზების დანახვის საშუალებას აძლევს.

2) სადისერტაციო ნაშრომში წარმოდგენილი სხვადასხვა ეპოქის ორგანების ტექნიკური მახასიათებლების მიმოხილვით და მათი სქემების შედარებით უფრო თვალსაჩინო ხდება ტრანსკრიფციის შექმნისას და შესრულებისას ამა თუ იმ ეპოქის ინსტრუმენტისთვის დამახასიათებელ რა სახის პრობლემასთან შეიძლება გვქონდეს საქმე. ანალიზში, ჩემი ტრანსკრიფციის მაგალითზე, საორგანო სპეციფიკიდან გამომდინარე, რეგისტრობის, დისპოზიციის და მისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებების რეგელის საორგესტრო ვერსიის საორგესტრო ნიშანთვისებებთან შერწყმით შესაძლებელი გახდა საორგესტრო პრინციპით საორგანო რეგისტრობის ერთგვარი გრადაცია, რამაც საშუალება მოგვცა, გამოგვეყენებინა ორგანზე რეგისტრების შერჩევის ახლებური, კომბინირებული პრინციპი. ყოველივე ზემოთქმული ტრანსკრიფციების შექმნაში და შესრულებაში ძალზე მნიშვნელოვან როლს ასრულებს და ბაზას უქმნის არამარტო რეგისტრობის განსხვავებული პრინციპით შერჩევას, არამედ თვით ტრანსკრიფცირების პროცესში დისპოზიციის ახლებურ ხედვას.

3) სადისერტაციო ნაშრომში მნიშვნელოვან სიახლეს წარმოადგენს აგრეთვე საშემსრულებლო თვალსაზრისით. ამ მიმართულებით ჩატარებულმა ანალიზმა წარმოაჩინა ორგანზე შესრულებისას წარმოქმნილი მთელი რიგი პრობლემები და მათი გადაჭრის სხვადასხვა გზები გვაჩვენა. გამომდინარე იქედან, რომ მუსორგსკი

ამ ციკლის სახით პიანისტის წინაშე განსხვავებული სახის ძალზე რთულ ამოცანებს აყენებს. ეს გამოიხატება ნაწარმოების არა მარტო მრავალსახოვანი მხატვრული შინაარსის წარმოჩენაში (ეს ამ ციკლის უმთავრეს სირთულეს წარმოადგენს), არამედ კომპოზიტორის მიერ დასაბამიდანვე საორკესტრო ხედვით განპირობებულ საფორტეპიანო ფაქტურაში გადატანილ ტემბრულ-დინამიკურ სპეციფიკაში, რაც მიიღწევა განსხვავებული არტიკულაციური ხერხებით, პედალიზაციით, დინამიკით, აგოგიკით და სხვ. ჩემი საორგანო ტრანსკრიფციის საშემსრულებლო კუთხით ჩატარებულმა ანალიზმა აჩვენა, თუ როგორ გადავიდა ყოველივე ეს საორგანო ფაქტურაში, როგორ გამოიხატება ეს სრულიად განსხვავებულ არტიკულაციაში, პედლის არარსებობის პირობებში გამოწვეულ სირთულეებზე ლეგატოსთან მიმართებაში, რეგისტრების გადართვის ტექნიკაში, საორგანო პედლების და მანუალების სინქრონიზაციაში. სწორედ სადისერტაციო ნაშრომში წარმოდგენილმა ანალიზმა და მასში მოცემულმა პრაქტიკულმა რჩევებმა პასუხი გასცა იმ კითხვებს, თუ როგორ უნდა იქნას დაძლეული ზემოთაღნიშნული საშემსრულებლო ამოცანები.

ამდენად, ჩატარებული კვლევა გვიჩვენებს, რომ ტრანსკრიფციის პრაქტიკაში ყალიბდება სპეციალური სემანტიკური ტექსტური ურთიერთქმედება. უპირველეს ყოვლისა, ასეთი ურთიერთქმედება მოიცავს ორ ტექსტურ შრეს, რომელთაგან ერთი წარმოშობს მეორეს. მიუხედავად იმისა, რომ ტრანსკრიფცია სხვა საკრავისთვის „გადატანას“ გულისხმობს, ყველა ტრანსკრიფცია ტექსტის ერთგვარ ინტერპრეტაციას გულისხმობს, რადგან აპრიორი მოიცავს საკითხთა ფართო წრეს, დაწყებული რეგისტრული, ტემბრული ექვივალენტის დადგენიდან, „ინტერტექსტუალურობით“ დამთავრებული.

ტრანსკრიფციის ჟანრის და მისი მსგავსი მოვლენების საფუძველში ძვეს ტრანსფორმაციის მეთოდი, რომელიც იმაში მდგომარეობს, რომ უკვე არსებული მხატვრული რეალობის საფუძველზე ყალიბდება ხარისხობრივად ახალი მხატვრული მოვლენა, რომელიც, ერთი მხრივ, ინარჩუნებს ორიგინალის ცალკეულ ნიშნებს, მაგრამ, ამავე დროს, ქმნის ახალ რეალობას, რომელშიც ვლინდება ავტორის საკომპოზიტორო ინდივიდუალობა, დამოკიდებულება პირველწყაროსადმი. ამიტომაც, ყოველი ტრანსკრიფცია ერთგვარ არტეფაქტს წარმოადგენს.

ახალ (ტრანსკრიფცირებულ) ტექსტში, ახალ საკრავზე გადატანისას ძალაში შედის ახალი აზრობრივი დომინანტები. მაგრამ, მეორეს მხრივ, ორიგინალის სემანტიკა აღიბეჭდება ახალ კომპოზიციაზე, ვინაიდან "ახალი" კომპოზიცია არ

არსებობს "ძველი" კომპოზიციის მნიშვნელობის მიღმა. შესაბამისად, მათ შორის არსებობს ურღვევი კავშირები, როგორც სემანტიკური, ისე აზრობრივი. ეს ასევე უკავშირდება აღქმის ასპექტსაც, რომელიც ფოკუსირებულია პირველადი ტექსტის მხატვრულ ინფორმაციაზე, რომელიც "ძველი" კომპოზიციისგან არის მიღებული და, შესაბამისად, მასთან ასოცირებული. ასე იქმნება ერთიანი მეტატექსტუალური ველი.

აღსანიშნავია, რომ სადისერტაციო ნაშრომის საშემსრულებლო კუთხით წარმოდგენილ ანალიზში მოცემული პრაქტიკული რჩევები არ შემოიფარგლება მხოლოდ ამ ციკლით, არამედ მათ უნივერსალური სახე აქვთ. აქედან გამომდინარე, სადისერტაციო ნაშრომი ამ ციკლის ანალიზის სახით მოიცავს აგრეთვე ორგანზე საშემსრულებლო ზოგადი პრობლემატიკის მრავალ ასპექტს და მოცემული ციკლის მაგალითზე სხვადასხვა სახის შესაძლო კითხვას გაცემს პასუხს.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ჩემი ნაშრომი სიახლეს წარმოადგენს როგორც თვით ტრანსკრიფციის შექმნის მეთოდოლოგიის კუთხით, ისე საშემსრულებლო თვალსაზრისით, სადაც მოცემული ტრანსკრიფციის მაგალითზე წამოჭრილია ზოგადად ორგანზე შესრულების ტექნიკასთან დაკავშირებული სხვადასხვა საკითხები. ვიმედოვნებ, ჩემს მიერ შემოთავაზებული როგორც ტრანსკრიფტორის, ისე საშემსრულებლო რეკომენდაციები სასარგებლო იქნება როგორც თვით ტრანსკრიფციის შექმნის პროცესში, ასევე მის შესრულებაში. ვფიქრობ, რომ ჩემი საორგანო ტრანსკრიფცია და მასში წარმოდგენილი რეგისტრობის კლასიფიკაციის საორკესტრო პრინციპი განსხვავებული კუთხით წარმოაჩენს როგორც თვით საკრავს (ორგანს), ისე მასზე შესრულებას.

აგრეთვე ვიმედოვნებ, რომ ამ ციკლის საფორტეპიანო ორიგინალის, მორის რაველის საორკესტრო ვერსიის და ჩემი საორგანო ტრანსკრიფციის შედარებითი ანალიზი ხელს შეუწყობს თვით ორიგინალის შესრულებისას მუსორგსკის მიერ საფორტეპიანო ტექსტში საორკესტრო სპეციფიკიდან გამომდინარე საშემსრულებლო ამოცანების უკეთ აღქმასა და რეალიზებას.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. Abbing, J. (2006). *Jean Guillou – Colloques – Biografie und Texte*. Bonn: Dr. Josef Butz Musikverlag.
2. Abbing, J. (2010). *Die Rhetorik des Feuers — La rhétorique du feu. Festschrift Jean Guillou*. Bonn: Dr. Josef Butz Musikverlag
3. Abbing, J. (2006). *Jean Guillou – Colloques – Biografie und Texte*. Bonn: Dr. Josef Butz Musikverlag.
4. Aldrich, P. (1949). *Bach's Technique of Transcription and Improvised Ornamentation*. Oxford: Musical Quarterly
5. Apel W. (1967). *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Kassel: Barenreiter-Verlag.
6. Arrangement and transription. (Britannica). From <https://www.britannica.com/art/instrumentation-music/Arrangement-and-transcription>
7. Batta, A. (1991 - 1993). Die Gattung Paraphrase im Schaffen von Franz Liszt. Gattung Paraphrase - die musikalische HaBliebe Liszts. *Liszt-Studien*, p. 4,
8. Busoni, F. (1922). *Von der Einheit der Musik*. Berlin: Breitkopf und Härtel.
9. Carruthers, G. B. (1987). *Bach and the Piano: Editions, Arrangements, and Transcriptions from Czerny to Rachmaninov*. Victoria: Musicology.
10. Cziffra G. (2002). Prefase. *Cziffra G. Transcriptions. Grandes Etudes de Concert. Sous la direction de Istvan Kassai*.
11. Garvelmann, D. M. (1969). *Edited and annotated. Thirteen transcriptions for piano solo of Chopin's Minute-Waltz*. New York: Music Treasure Publications.
12. Goertzen, V. W. (1987). *The Piano Transcriptions of Johannes Brahms*: Illinois: Musicology.
13. Gollner, T. (1970). J.S. Bach and the Tradition of Keyboard Transcriptions. (H.C.R. Landon and R.E. Chapman, Ed.) *Studies in Eighteenth-Century Music. A Tribute to Karl Geiringer*.
14. *Grove. Music encyclopedia*. (2008). Oxford
15. Hamilton K. L. (1989). *The opera fantasias and transcriptions of Franz Liszt*. Oxford: D. Phil.
16. Hodant, J. (1993). *Rhétorique et Dramaturgie dans l'œuvre musicale de Jean Guillou*. Ph.D. Paris: Université Sorbonne.

17. Hodos, G. (2004). *Transcriptions, Arrangements, Paraphrases*. Ph.D. New York: City University of New York.
18. Kirsch, W. (1978 - 1981). Franz Liszt als Bearbeiter eigener Werke. *Liszt-Studien*, p. 2,
19. Klein, H. (1969). *Der Einfluss der Vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk Johann Sebastian Bachs*. Hamburg: Musicology.
20. Lenz W. von. (2000). *Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt Chopin - Tausig - Hemelt Reprint der Originalausgabe von 1892 in deutscher Sprache*. Diisseldorf: Staccato Verlag.
21. Lin, H. (2002). *Liszt's Solo Transcriptions of Schubert's Winterreise*. Ph.D. New York: City University of New York.
22. Loos, H. (1986). Liszts Klavierubertragungen von Werken Richard Wagners Versuch einer Deutung. *Liszt-Studien 3*, pp.78-79
23. Loos, H. (1981). *Zur Klavierubertragung von Werken fur und mit Orchester. Ein Beitrag zur Geschichte des Klavierauszuges*. Ph.D. Bonn: Musicology.
24. Lorenzen, J. (1982). *Max Reger als Bearbeiter Bachs*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
25. Macomber, F. (1967). *J.S. Bach's Re-Use of His Own Music: A Study in Transcription*. Ph.D. Syracuse: Syracuse University.
26. Madsen, Ch. (2003). *A. The Schubert-Liszt Transcriptions: Text, Interpretation, and Lieder Transformation*. Ph.D. Oregon: University of Oregon.
27. Main Auditorium Organ. Atlantic City Convention Hall Organ Society. From <https://www.boardwalkorgans.org/>
28. Modica, G. J. Jr. (1976). *Franz Liszt's Transcriptions of Schubert's Songs for Solo Pianoforte: A Study of Transcribing and Keyboard Techniques*. Ph.D. Iowa: University of Iowa.
29. Moussorgsky, M. (2005). *Tableaux d' une Exposition. Transcription pour Orgue de Jean Guillou, (1988)*. Paris: Schott S.A,R.L.
30. Oregia, J. (1981 - 1982). *Jean Guillou, interprète, compositeur et improvisateur. Mémoire de maîtrise de musicologie*. Paris: Sorbonne.
31. Paul, L. D. (1953). Bach as Transcriber. *Music & Letters*, p. 34,
32. Riethmiiller, A. (1988). Zu den Transkriptionen Bachscher Orgel werke durch Busoni unci Reger. *Reger-Studien, 3*, p.109
33. Risinger, M. P. *Derivation and Transformation: Understanding the Compositional Premises and Procedures of George Frideric Handel*. Ph.D. Cambridge: Harvard University

34. Roberge, M. (1991). The Busoni Network and the Art of Creative Transcriptions. *Canadian University Music Review*, 1 (11), p.66
35. Sachania, M. (1997). *The Arrangements of Leopold Godowsky: An Aesthetic, Historical, and Analytical Study*. Cambridge: University of Cambridge.
36. Sadler, G. (1979). Rameau's Harpsichord Transcriptions from Les Indes galantes. *Early Music*, p. 7
37. Schulze, H. (1978). Johann Sebastian Bachs Konzertbearbeitungen nach Vivaldi und anderen Studien oder Auftragswerke. *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft*.
38. Schwager, M. (1971). *Beethoven's Arrangements: The Chamber Works*. Ph.D. Cambridge: Harvard University.
39. Schwager, M. (1974). Some Observations on Beethoven as an Arranger. *The Musical Quarterly*, p. 60
40. Siegele, U. (1975). *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*. Stuttgart: Neuhausen.
41. Sorabji, K.S. L. (1947). Godowsky as creative transcriber. *Mi contra Fa*.
42. Anderson, Ch. S. (Ed.) (2012). *Twentieth-Century Organ Music (Routledge Studies in Musical Genres)*. 1st Edition. New York: Routledge.
43. Velten, K. (1975). *Schonbergs Bearbeitungen Brahmscher und Bachscher Werke als Dokumente seines Traditionsverständnisses*. Ph.D. Koln: Musicology.
44. Ward, J. M. (1965). Parody Technique in Sixteenth-century Instrumental Music. Commonwealth of Music, in Honor of Curt Sachs (Gustave Reese and Rose Brandel, Ed.). New York: Free Press.
45. Альшванг, А. (1938). *Школа фортепианной транскрипции Г. М. Когана*. Москва: Советская музыка.
46. Арановский, М. (1998). *Музыкальный текст. Структура и свойства*. Москва: Композитор.
47. Ахмадеева, Ю. (1998). *Ренессансные интродукции как один из источников формирования западноевропейского инструментализма: Дипломная работа*. Екатеринбург: Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского.
48. Барсова, И. (2002). Густав Малер и Арнольд Шенберг авторы оркестровых переложений. *Арнольд Шенберг: вчера, сегодня, завтра*. Материалы международной научной конференции.
49. Березовская, Л. (2008). *Из истории мировой органной культуры XVI—XX веков*. Москва: Музиздат.

50. Бородин, Б. (2006). *Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования*. Автореф. дис. на соискание учёной степени д-ра искусствоведения. Москва: Редакционно-издательский отдел.
51. Будкеев, С. (2011). *Архитектура органа как отражение картины мира*. Автореферат дисс. на соискание учёной степени д-ра искусствоведения. Барнаул: Редакционно-издательский отдел.
52. Бузони, Ф. (1996). *Эскиз новой эстетики музыкального искусства*. Москва: Министерство культуры Российской Федерации.
53. Глебов, И. (1932). Музыкально-эстетические воззрения Мусоргского. *Мусоргский, к пятидесятилетию со дня смерти*.
54. Годовский, Л., Коган Г. (1970). *По поводу транскрипций, обработок и парафраз*. Москва: Музыка.
55. Головинский, Г. (1997). Путь в XX век. Мусоргский. (М. Арановский, Ред.). *Русская музыка и XX век*.
56. Головинский Г. (1998). *Модест Петрович Мусоргский*. Москва: Музыка.
57. Готлиб, А. (1942). *Основы техники транскрипции для двух фортепиано*. Москва: Музыка.
58. Диденко, Н. М. (1995). *Формирование инструментальной фактуры в органной музыке Германии XV-XVIII веков*. Автореферат дисс. на соискание учёной степени канд. искусствоведения. Ростов н / Д.: Редакционно-издательский отдел.
59. Доливо, А. (1958). Исполнитель и художественные принципы Мусоргского. *Вопросы музыкально - исполнительского искусства*.
60. Иванчей, Н. (2009). *Фортепианная транскрипция русской музыкальной культуры XIX века*. Автореферат дисс. на соискание учёной степени канд. искусствоведения. Ростов н / Д.: Редакционно-издательский отдел.
61. Кириллова, М. (1974). *Песни Шуберта в фортепианной транскрипции Листа (инструментальное воплощение и исполнительская трактовка)*. Дис. на соискание учёной степени канд. искусствоведения. Ленинград: Редакционно-издательский отдел.
62. Коган, Г. (1972). О транскрипции. *Избранные статьи*.
63. Коган, Г. (1937). От редактора. *Школа фортепианной транскрипции. И. С. Бах. Токката d moll / Оригинал и транскрипции К. Таузига, Л. Брассена, П. Пабста и Ф. Бузони в параллельном изложении*.

64. Коган, Г. (1976). Предисловие. *Школа фортепианной транскрипции. И. С. Бах. Чакона / В оригинале и в транскрипциях И. Брамса, И. Раффа и Ф. Бузони в параллельном изложении.*
65. Коган, Г. (1937). *Школа фортепианной транскрипции.* Москва: Москва
66. Лаврик, Н., Строчан Н. (2002). Фортепианные транскрипции в музыкально-просветительской деятельности Ференца Листа. *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств.* Сб. науч. тр.
67. Мазель, Л. 1979. *Строение музыкальных произведений.* Москва: Музыка
68. Маикапар, А. М. *Мусоргский, «Картинки с выставки». Оркестровка М. Равеля.* From http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/9fe02615-03a1-3b63-5398-570e5e5dabbb/Musorgskii_Kartinki_s_Vistavki_Orch.Ravel.htm
69. Меркулов, А. (1989). Клавирные сочинения Моцарта в обработке Грига (К вопросу о романтическом стиле интерпретации). *Исполнитель и музыкальное произведение:* Сб. науч. тр. МГК.
70. Меркулов, А. (1990). Обработки Чайковским клавирной музыки Моцарта: стилистические аспекты переинтонирования. *Из истории музыкальной жизни России (XVIII-XIX вв.).* Сб. науч. тр. МГК.
71. Меркулов, А. (1990). Оперная музыка Мусоргского в фортепианных обработках. *М. П. Мусоргский: современные проблемы интерпретации:* Сб. науч. тр. МГК.
72. Меркулов, А. (1991). Чайковский автор фортепианных обработок и некоторые концертные обработки для фортепиано музыки Чайковского. *Музыка П. И. Чайковского. Вопросы интерпретации:* Сб. науч. тр. МГК.
73. Мильштейн, Я. (1970). *Ф. Лист.* Т.1. Москва: Музыка.
74. Моисеева, М. (2014). *Орган.* (Большая российская энциклопедия. Том 24). Москва.
75. Музалевский, В. (1949 - 1961). *Музыка и муз. Быт.* Москва: "Музыка.
76. Музыкальный энциклопедический словарь. (1991). Москва: Советская энциклопедия
77. Мусоргский, М. (1984). *П. Письма.* Москва: Музыка
78. Нейгауз, Г. (1987). *Об искусстве фортепианной игры.* Москва: Музыка.
79. Орлова, А. (1963). *Труды и дни М.П.Мусоргского, летопись жизни и творчества.* Москва: Музгиз.
80. Полякова, Л. (1951). *Картинки с выставки М. Мусоргского* Москва, Ленинград: Музгиз.

81. Прокина, Н. (1988). *Фортепианная транскрипция. Проблемы теории и истории жанра*: Дисс. канд. иск. Москва: Редакционно-издательский отдел.
82. Риман, Г. (2019). *Катехизис истории музыки*. 1 часть. Москва: Музыкальный сектор.
83. Ройзман, Л. (1971). *Клавирные транскрипции И.С. Баха* издательство. Москва: “Музыка
84. Ройзман, Л. (1973). О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров. *Вопросы фортепианного исполнительства*.
85. Ройзман, Л. (1968). Предисловие. *Бах-Лист. Шесть больших прелюдий и fuga: Транскрипция для фортепиано*. Москва: Музыка
86. Ройзман, Л. (1967). Предисловие. *Бах И. С. Хроматическая фантазия и fuga: Для фортепиано. Оригинал и обработки Г. Бюлова, Ф. Бузони и А. Зилоти*. Москва: Музыка.
87. Сирятский, В. (1976). *Три прочтения «Картинок с выставки» (М. Юдина С. Рихтер - В. Горовиц)*. Москва: Советская музыка.
88. Скирта, М. (2002). «Партитуры для фортепиано» Ф. Листа. *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств*.
89. Смирнов, М. (1971). *Фортепианные произведения композиторов Могучей кучки*. Москва: Музыка
90. Сорокин, К., Комальков Ю. (1970). Примечания. *Ф. Лист. Транскрипции сочинений разных композиторов: Для фортепиано*. Москва.
91. Стравинский, И. - публицист и собеседник. Москва, “Советский композитор” (1988).
92. Ульянова, Р. А. (2000). Г. Р. Гинзбург автор концертных транскрипций и редакций. *Профессора исполнительских классов Московской консерватории. Вып. 1: Научные труды МГК*.
93. Фисейский, А. (2009). *Орган в истории мировой музыкальной культуры (III век до н. э. — 1800 год)*. Москва: РАМ им. Гнесиных.
94. Холопов, Ю. (1976). *Музыкальная энциклопедия*. Москва: “Советская энциклопедия”
95. Холопов, Ю. (1986). *Мусоргский как композитор XX века*. Москва: Редакционно-издательский отдел
96. Храковский, В. (1969). Деривационные отношения в тексте. *Инвариантные синтаксические значения и структура предложения*.
97. Хубов Г. (1969). *Мусоргский*. Москва: Музыка.

98. Чигарёва Е. (2002). О том, что в музыке (по лекциям и наброскам А. В. Михайлова). *И Слово и музыка. Памяти А.В.Михайлова*. Материалы научных конференций/ Науч. тр. МГК.
99. Чинаев В. П. (2001). Модест Мусоргский. Картинки с выставки. *Audio Music*, p. 4
100. მუსორგსკი მ. (2021). “სურათები გამოფენიდან“. საორგანო ტრანსკრიფცია. ტრანსკრიფციის ავტორი ალექსანდრე ვასაძე. დეპონირებულია საქპატენტის მიერ, მოწმობა 8264, 2021 წ.

დანართი

მაგალითი 1.

Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto

Example 1 is a piano introduction in Russian mode. It begins in 5/4 time with a forte (*f*) dynamic, then changes to 6/4 time. The melody is characterized by a series of descending and ascending eighth notes, creating a somber yet rhythmic atmosphere.

მაგალითი 2.

Example 2 is a piano introduction. It starts with a **Sempre vivo** section in 3/4 time, marked *ff* (fortissimo). This is followed by a **Meno vivo** section, marked *p* (piano). The score includes various dynamics such as *sf* (sforzando) and *f* (forte), and features a key signature change to three flats. The tempo markings **Sempre vivo** and **Meno vivo** are clearly indicated above the staff.

მაგალითი 3.

Example 3 is a piano introduction. It begins with a **Sempre vivo** section, marked *cresc.* (crescendo) and *f* (forte). The tempo is then marked **velocissimo** (very fast). The score includes various dynamics such as *con tutta forza* (with all force) and *f* (forte). The key signature changes to three flats. The tempo markings **Sempre vivo** and **velocissimo** are clearly indicated above the staff.

მაგალითი 4.

Moderato commodo assai e con delicatezza

Handwritten musical score for Moderato commodo assai e con delicatezza. The score is in 5/4 time and features a piano (p) dynamic. It consists of two staves, treble and bass, with a key signature of one flat (B-flat). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with a prominent trill in the right hand. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes.

მაგალითი 5.

Andantino molto cantabile e con dolore

Handwritten musical score for Andantino molto cantabile e con dolore. The score is in 6/8 time and features a pianissimo (pp) dynamic. It consists of two staves, treble and bass, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with a prominent trill in the right hand. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes.

con espressione

Continuation of the musical score for Andantino molto cantabile e con dolore. The score is in 6/8 time and features a pianissimo (pp) dynamic. It consists of two staves, treble and bass, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with a prominent trill in the right hand. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes.

მაგალითი 6.

Moderato non tanto, pesamente

Handwritten musical score for Moderato non tanto, pesamente. The score is in 5/4 time and features a forte (f) dynamic. It consists of two staves, treble and bass, with a key signature of one flat (B-flat). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with a prominent trill in the right hand. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes.

მაგალითი 7.

Allegretto non troppo, capriccioso

Handwritten musical score for Allegretto non troppo, capriccioso. The score is in 3/4 time and features a piano (p) dynamic. It consists of two staves, treble and bass, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with a prominent trill in the right hand. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes.

მაგალითი 8.

Sempre moderato, pesante

ff

sim.

მაგალითი 9.

Tranquillo

p

cresc.

მაგალითი 10.

Scherzino
Vivo. Leggiero

pp

una corda

მაგალითი 11.

Trio

ppp

მაგალითი 12.

Andante. Grave – energico

f *sf* *sf*

3

მაგალითი 13.

Andantino

mf

3

dim.

Ped.

მაგალითი 14.

Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto



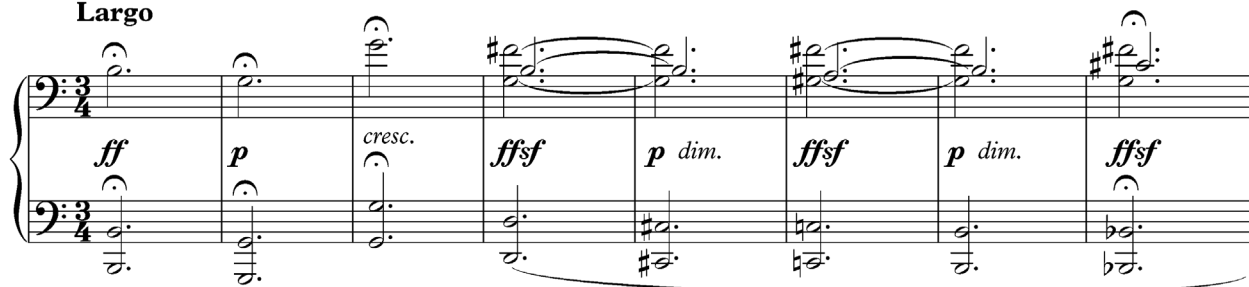
მაგალითი 15.

Allegretto vivo, sempre scherzando



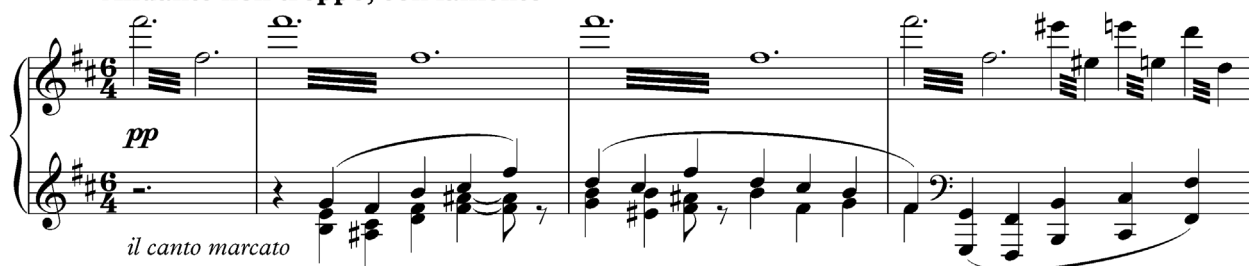
მაგალითი 16.

Largo



მაგალითი 17.

Andante non troppo, con lamento



მაგალითი 18.

Allegro con brio, feroce

First system of musical notation for Exercise 19. It consists of two staves (treble and bass clef) in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The first staff begins with a forte (*ff*) dynamic. The second staff has several *sf* (sforzando) markings. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests.

მაგალითი 19.

Andante mosso

Second system of musical notation for Exercise 19. It consists of two staves in common time (C). The first staff has a piano (*p*) dynamic and features several triplet markings (3). The second staff has a *non legato* marking. The music is characterized by a steady eighth-note pattern in the first staff and a more melodic line in the second staff.

მაგალითი 20.

Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza

First system of musical notation for Exercise 20. It consists of two staves in alla breve time. The key signature has two flats (Bb and Eb). The first staff begins with a forte (*f*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff has a *sf* (sforzando) marking.

მაგალითი 21.

The image displays a musical score for piano and voice. The top system consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The vocal line begins with a fermata over a half note, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines. The bottom system continues the piano accompaniment with more complex chordal textures and melodic fragments. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The instruction *sempre ff poco allargando* is written in the right margin of the first system.

sempre ff poco allargando

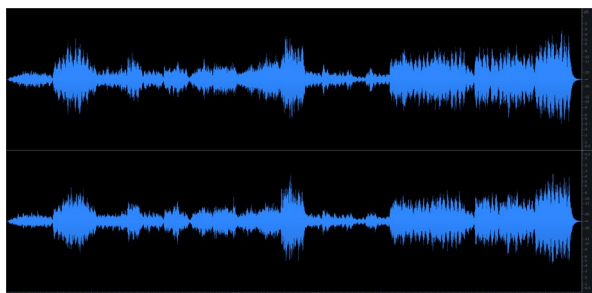
მოდესტ მუსორგსკი “სურათები გამოფენიდან”
სპექტროგრამები
“გასეირნება”

ალექსანდრე ვასაძე (ფორტეპიანო)



01:24

თბილისის სიმფონიური ორკესტრი - დირიჟორი ჯანსუღ კახიძე



01:40

ალექსანდრე ვასაძე (ორგანი)



02:00

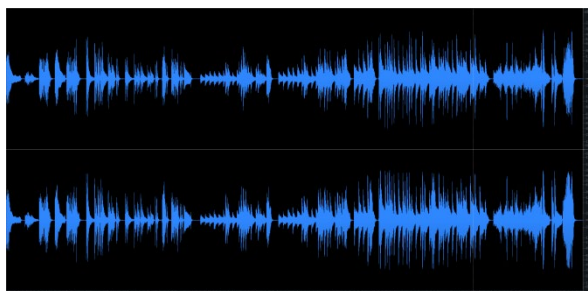
ჟან გიუ (ორგანი)



01:23

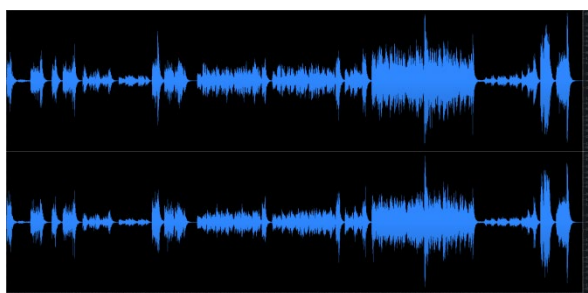
”ჯუჯა”

ალექსანდრე ვასაძე (ფორტეპიანო)



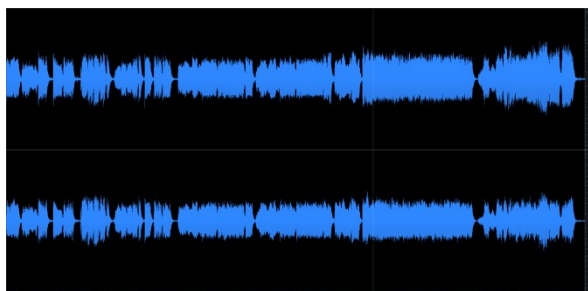
02:22

თბილისის სიმფონიური ორკესტრი - დირიჟორი ჯანსუღ კახიძე



02:49

ალექსანდრე ვასაძე (ორგანი)



02:59

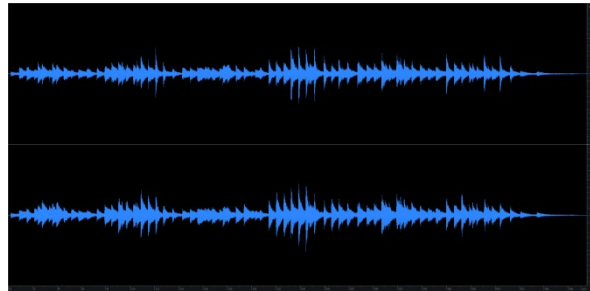
ჟან გიუ (ორგანი)



02:18

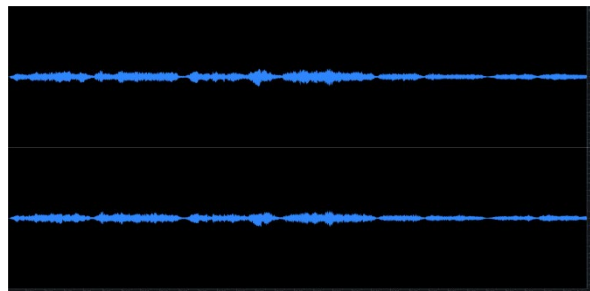
“გასეირნება”

ალექსანდრე ვასაძე (ფორტეპიანო)



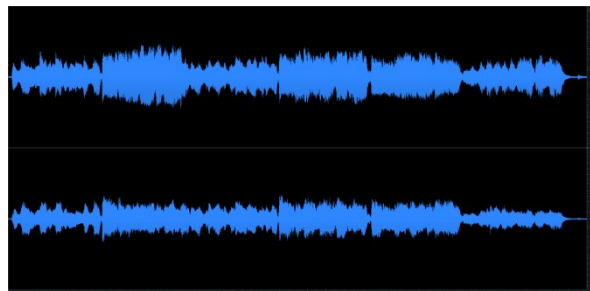
00:48

თბილისის სიმფონიური ორკესტრი - დირიჟორი ჯანსუღ კახიძე



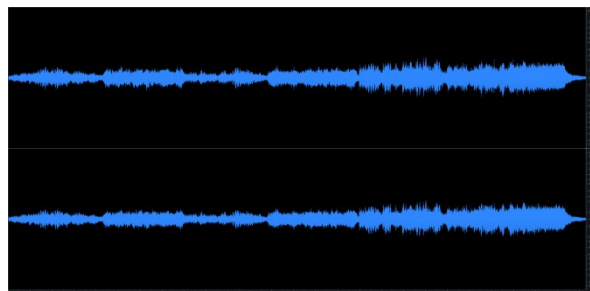
01:01

ალექსანდრე ვასაძე (ორგანი)



01:01

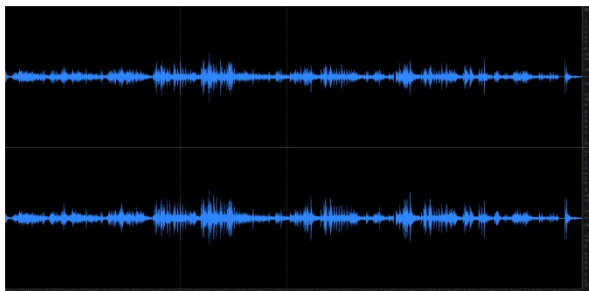
ჟან გიუ (ორგანი)



00:53

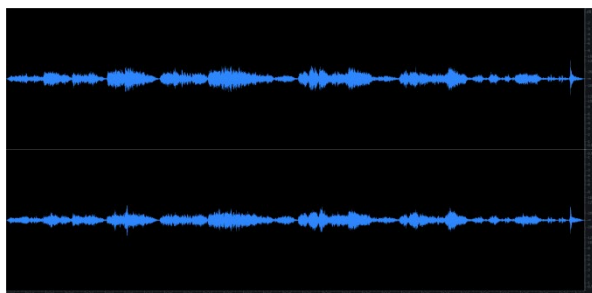
“ძველი ციხე-სიმაგრე”

ალექსანდრე ვასაძე (ფორტეპიანო)



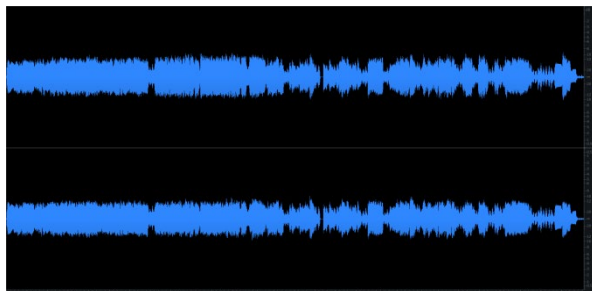
04:32

თბილისის სიმფონიური ორკესტრი - დირიჟორი ჯანსუღ კახიძე



04:52

ალექსანდრე ვასაძე (ორგანი)



04:39

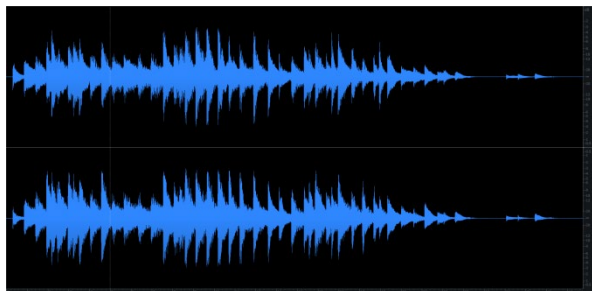
ჟან გიუ (ორგანი)



03:49

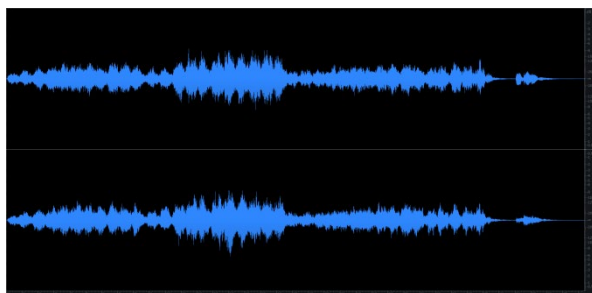
“გასეირნება”

ალექსანდრე ვასაძე (ფორტეპიანო)



00:27

თბილისის სიმფონიური ორკესტრი - დირიჟორი ჯანსუღ კახიძე



00:36

ალექსანდრე ვასაძე (ორგანი)



00:36

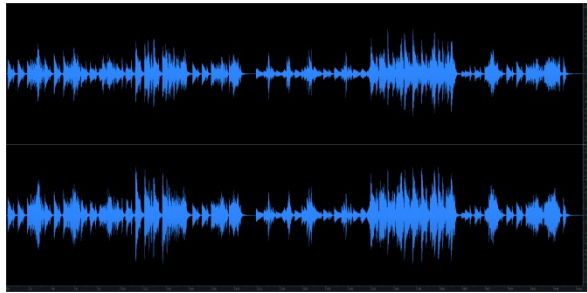
ჟან გიუ (ორგანი)



00:31

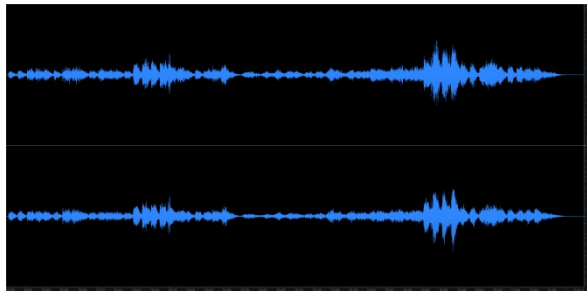
“ტიუილრიის ბაღი”

ალექსანდრე ვასაძე (ფორტეპიანო)



00:49

თბილისის სიმფონიური ორკესტრი - დირიჟორი ჯანსუღ კახიძე



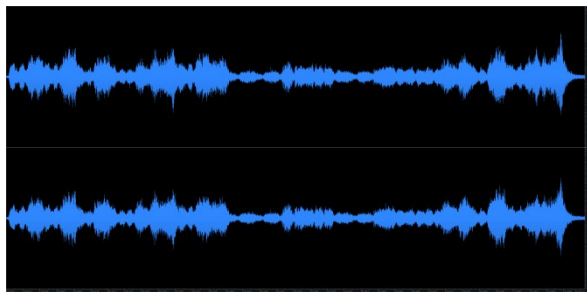
01:01

ალექსანდრე ვასაძე (ორგანი)



00:49

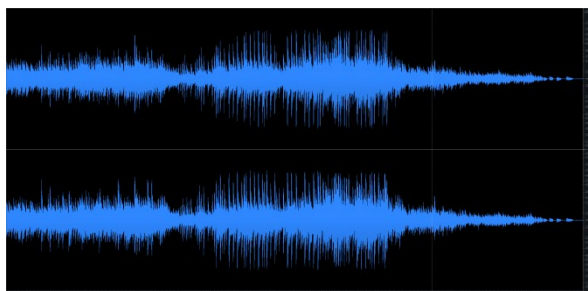
ჟან გიუ (ორგანი)



01:08

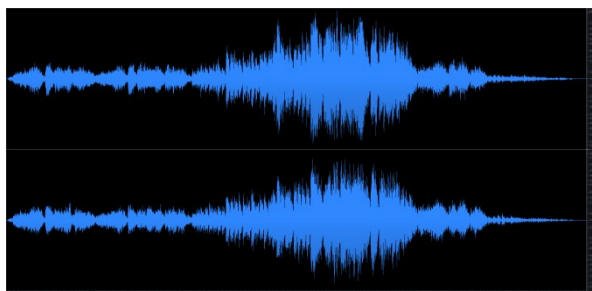
“ურემი”

ალექსანდრე ვასაძე (ფორტეპიანო)



02:23

თბილისის სიმფონიური ორკესტრი - დირიჟორი ჯანსუღ კახიძე



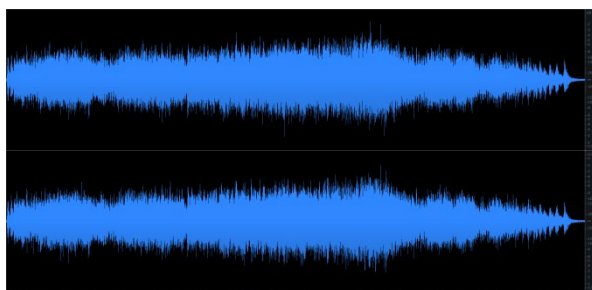
02:31

ალექსანდრე ვასაძე (ორგანი)



03:00

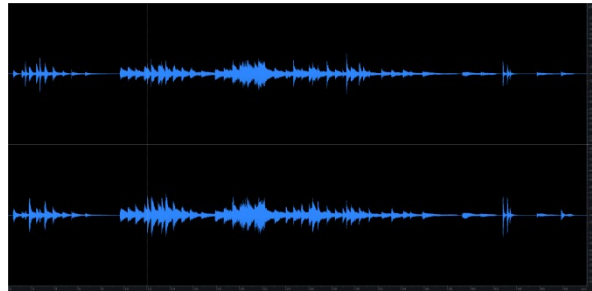
ჟან გიუ (ორგანი)



02:15

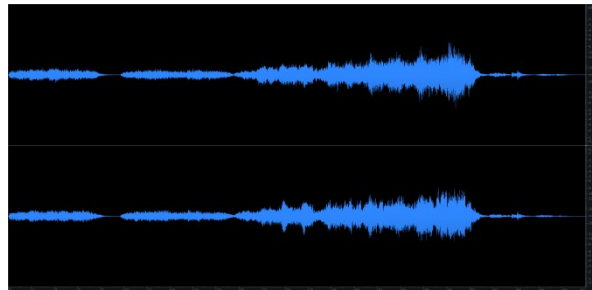
“გასეირნება”

ალექსანდრე ვასაძე (ფორტეპიანო)



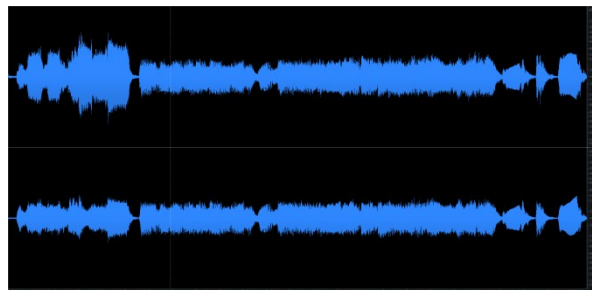
00:49

თბილისის სიმფონიური ორკესტრი - დირიჟორი ჯანსუღ კახიძე



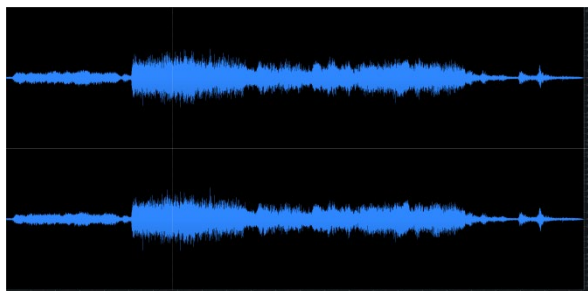
00:49

ალექსანდრე ვასაძე (ორგანი)



00:49

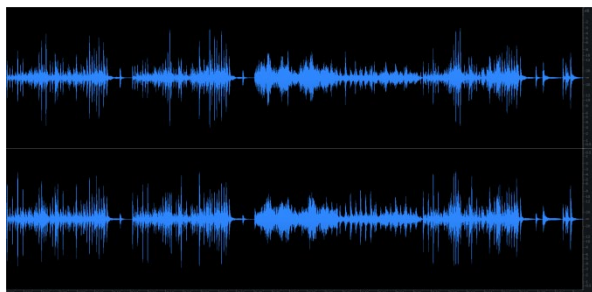
ჟან გიუ (ორგანი)



00:45

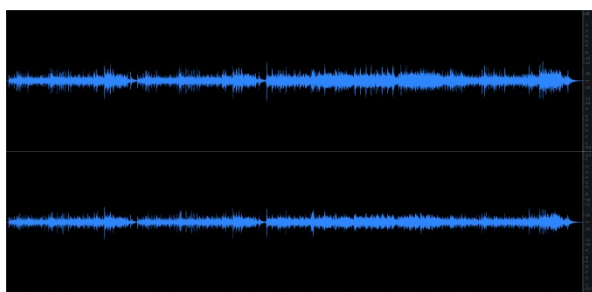
“გამოუჩეკავი ბარტყების ბაღეტი”

ალექსანდრე ვასაძე (ფორტეპიანო)



01:04

თბილისის სიმფონიური ორკესტრი - დირიჟორი ჯანსუღ კახიძე



01:13

ალექსანდრე ვასაძე (ორგანი)



01:08

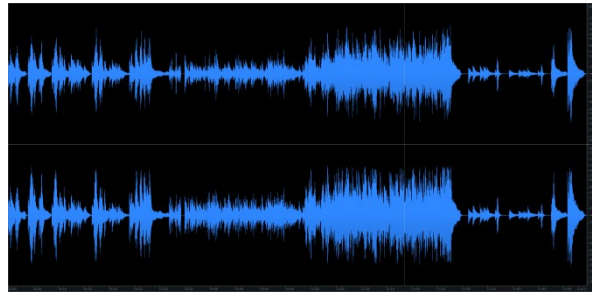
ჟან გიუ (ორგანი)



01:30

“სამუელ გოლდენბერგი და შმუილე”

ალექსანდრე ვასაძე (ფორტეპიანო)



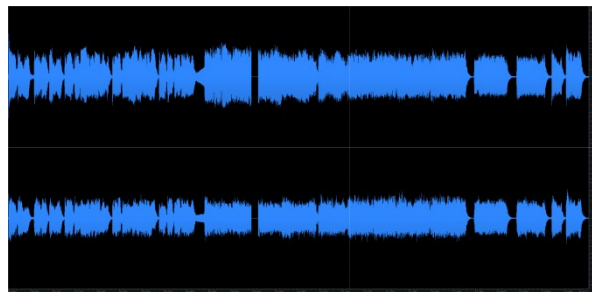
01:54

თბილისის სიმფონიური ორკესტრი - დირიჟორი ჯანსუღ კახიძე



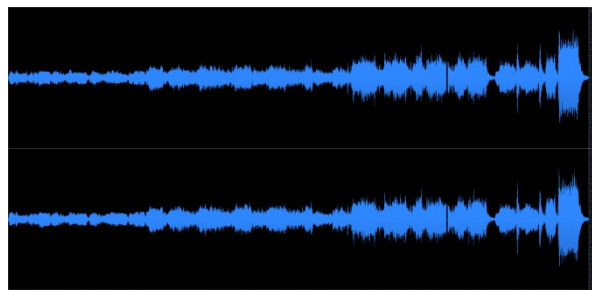
02:15

ალექსანდრე ვასაძე (ორგანი)



02:09

ჟან გიუ (ორგანი)



02:27

“ღიმოქის ბაზრობა”

ალექსანდრე ვასაძე (ფორტეპიანო)



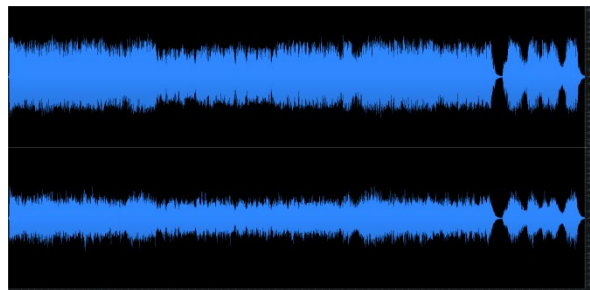
01:22

თბილისის სიმფონიური ორკესტრი - დირიჟორი ჯანსუღ კახიძე



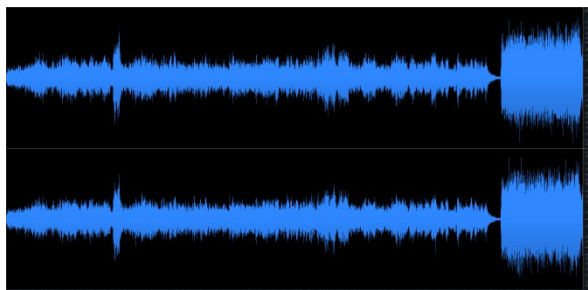
01:29

ალექსანდრე ვასაძე (ორგანი)



01:26

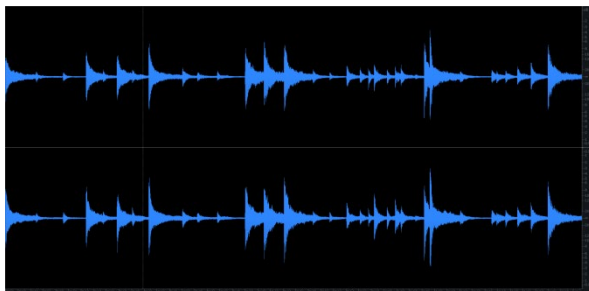
ჟან გიუ (ორგანი)



01:27

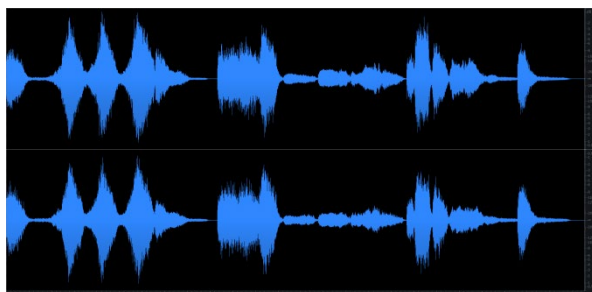
“კატაკომბები”

ალექსანდრე ვასაძე (ფორტეპიანო)



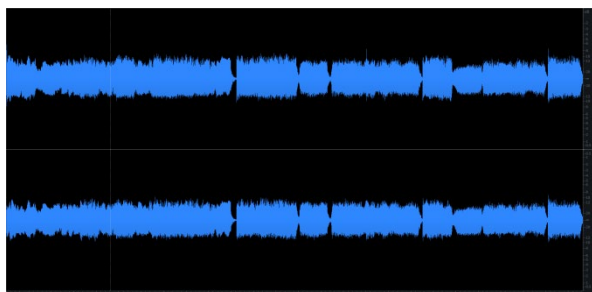
01:30

თბილისის სიმფონიური ორკესტრი - დირიჟორი ჯანსუღ კახიძე



02:07

ალექსანდრე ვასაძე (ორგანი)



02:08

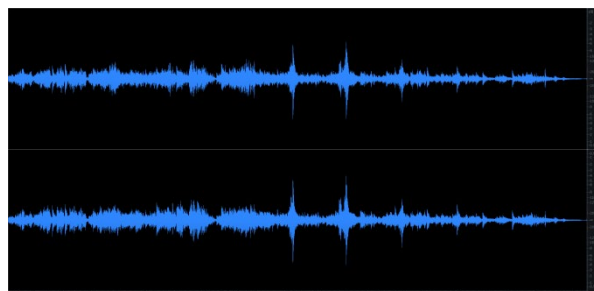
ჟან გიუ (ორგანი)



01:29

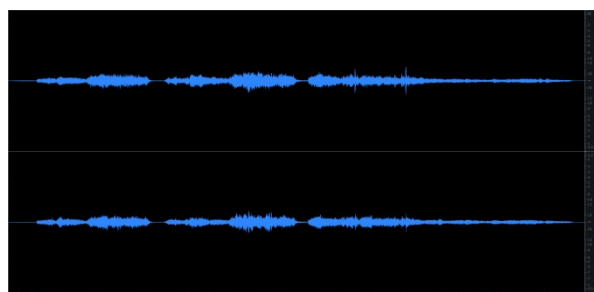
“მკვდრებთან მკვდრების ენაზე”

ალექსანდრე ვასაძე (ფორტეპიანო)



01:44

თბილისის სიმფონიური ორკესტრი - დირიჟორი ჯანსუღ კახიძე



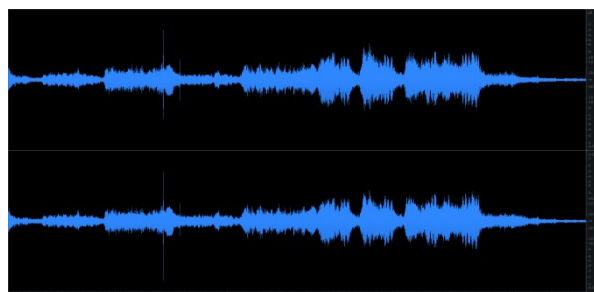
02:14

ალექსანდრე ვასაძე (ორგანი)



02:03

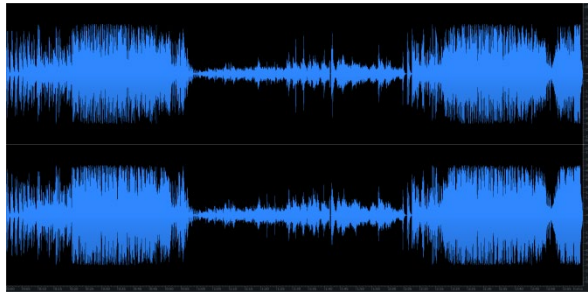
ჟან გიუ (ორგანი)



01:48

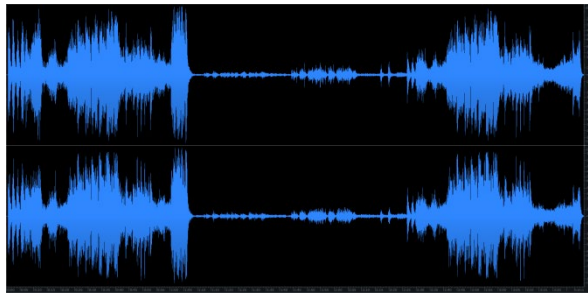
“ქოხი ქათმის ფეხებზე”

ალექსანდრე ვასაძე (ფორტეპიანო)



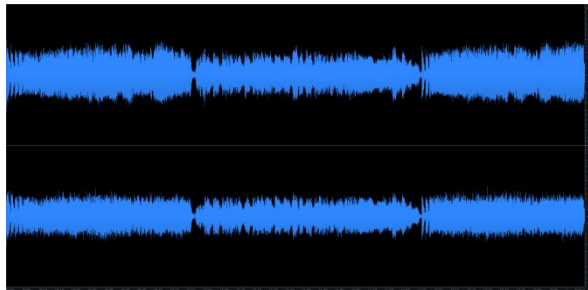
03:00

თბილისის სიმფონიური ორკესტრი - დირიჟორი ჯანსუღ კახიძე



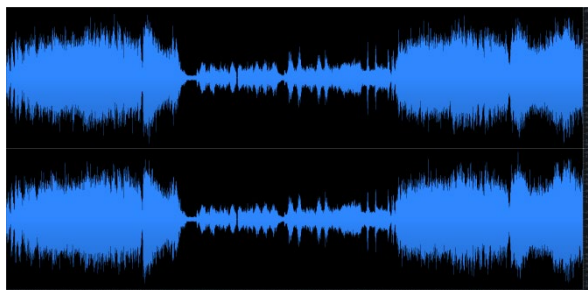
03:30

ალექსანდრე ვასაძე (ორგანი)



02:55

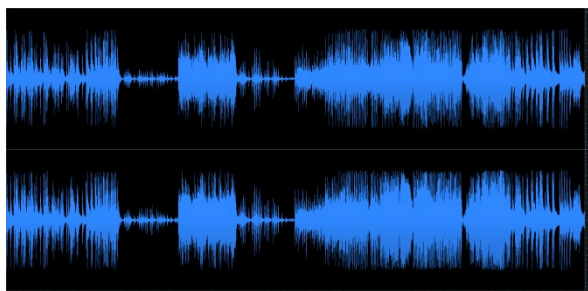
ჟან გიუ (ორგანი)



03:37

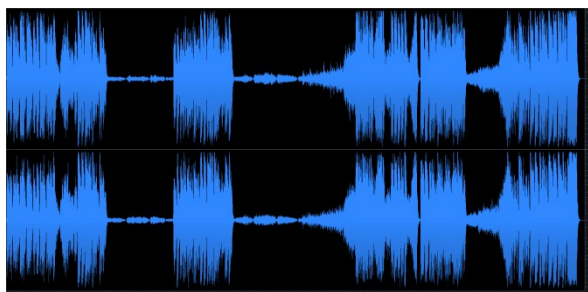
“გოლიათური კარიბჭე”

ალექსანდრე ვასაძე (ფორტეპიანო)



05:10

თბილისის სიმფონიური ორკესტრი - დირიჟორი ჯანსუღ კახიძე



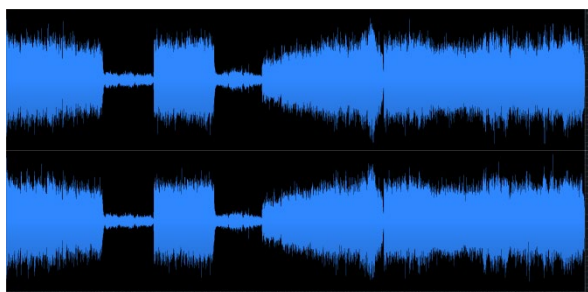
05:39

ალექსანდრე ვასაძე (ორგანი)



07:23

ჟან გიუ (ორგანი)



05:23

MODEST MUSSORGSKY

Pictures at an Exhibition

Author of transcript for organ

ALEXANDER VASADZE

Pictures at an Exhibition

"Promenade"

MODEST MUSSORGSKY

Author of transcript for organ ALEXANDER VASADZE

Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto

Spanische Trompete 8,

16, 8, 4 - Reds

Organ

f

Pedals

32, 16, 8 - Reds

5

Org.

Ped.

9

- 4

+ 4, 2

Org.

Ped.

Org. 12

Ped.

Org. 15

Ped.

+ Oboe 8,

Org. 19

Ped.

Tutti - Reds

Org. 22

Ped.

attacca

"The Gnome"

3

Sempre vivo **Meno vivo** **Sempre vivo**

Organ

Pedals

ff *p* *ff*

Krummhorn 16,

Tutti - Mixtur, - Reds 4, *sf* *sf* *sf*

Tutti - Mixtur, - Zimbel

10

Org.

Ped.

ff *sf* *sf* *sf*

8, 4, 2, 1, Zimbel, Chimes >

19

Org.

Ped.

p *f*

16, 8,

Tutti - Mixtur, - Reds 4,

28

Org.

Ped.

ff *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Poco meno mosso, pesante

16, 8, Fagott 16, Oboe 8,

Org. 

Ped. 

Vivo**Poco meno mosso, pesante**

+ Klarinette 8, + Krummhorn 16,

Org. 

Ped. 

Vivo**Meno mosso****Vivo**

+ Vox Humana 8, + Tuba, + Trompete

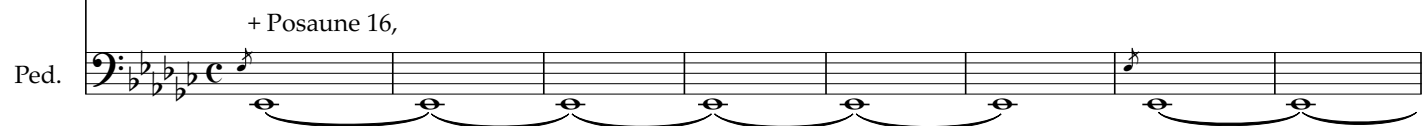
Org. 

Ped. 

Meno mosso

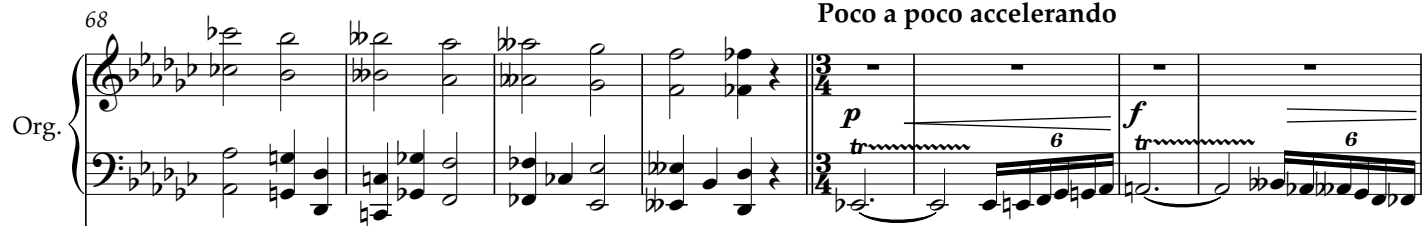
16, 8, 4, All Reds

Org. 

Ped. 

+ Posaune 16,

Poco a poco accelerando

Org. 

16, 8, Trompete 8,

Ped. 

76 8, 4, 2, 1,

Org. *p* *tr* 6 *tr* 6 *tr* 6 *tr*

Ped.

83

Org. *tr* 6 *tr* *cresc.* 6 *mf* *tr* 11

Ped.

90 **Sempre vivo** **All Reds** **Velocissimo con tutta forza**
+ Mixtur, + Zimbel

Org. *f* *ff*

Ped.

96

Org.

Ped.

Moderato comodo assai e con delicatezza

Organ

p

Vox Humana 8,

8, 4, - Reds

Pedals

5

Org.

p

Vox Humana 8,

Ped.

9

+ Kornett 4,

Org.

mf

Ped.

11

rit.

Org.

p

8va

dim.

pp

Ped.

attacca

"Old Castle"

7

Andantino molto cantabile e con dolore con espressione
Oboe 8,
legato

Organ *pp* Vox Humana 8, *mp* *p*

Pedals 16, 8, Soft *pp*

9 8, 4, Flutes *p* Vox Humana 8, *mp*

Org. Ped.

17 Oboe 8, *mp* *p*

Org. Ped.

25 8, 4, Flutes *p* *mf* 16, 8,

Org. Ped.

33 *p*

Org. Ped.

41

Org. *mf* *p* *mp*

Ped.

49

Org. Dulcian 8, *mp* *p* Vox Humana 8, *p* *cresc.* *mf*

Ped.

57

Org. *mf* *mp* *mf*

Ped.

65

Org. *p* *mp* *p*

Ped.

73

Org. *p* *cresc.* *f* *p*

Ped.

81

Org.

Ped.

mf

dim.

p

89

Org.

Ped.

mp

p

mp

Vox Humana 8,

97

Org.

Ped.

102

Org.

Ped.

pp

f

pp

Moderato non tanto, pesamente

Tutti Trompete 8, Fagott 16, - Mixtur, - Zimbel

Organ

Pedals

Org.

Ped.

Org.

Ped.

6

rit. .

dim.

Dulzian 8,

p

attacca

"Tuileries"

Allegretto non troppo, capriccioso

8, 4, - Flotes, 1, Zimbel, - Reds

Organ

p

pp

Pedals

Org.

mp

mf

Ped.

8, 4,

Org.

p

pp

Ped.

Org.

mf

p

Ped.

8,

8, 2, 1,

Org. 16 *mp* +4,

Ped.

Org. 21 *mf* *f* +Kornett 4, +2,

Ped. 8, 4, 2,

Org. 24 *mp* 8,

Ped. 8, Zimbel

Org. 27 *p* *pp* 8, Zimbel

Ped.

"Cattle"

Sempre moderato, pesante

Organ

mp Tuba 8,

32, 16, 8, - Reds

simile

9

Org.

Ped.

18

8, 4,

mf

cresc.

26

+ Krummhorn 16, + Klarinette 8,

+ Fagott 16,

Ped.

The musical score is written for organ and pedals. It is in 2/4 time and the key of D major (indicated by two sharps). The tempo and mood are 'Sempre moderato, pesante'. The score is divided into four systems. The first system (measures 1-8) features the organ playing a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a tuba 8' stop indicated. The pedals play a rhythmic accompaniment. The second system (measures 9-17) continues the organ melody and bass line, with the pedals playing a similar pattern. The third system (measures 18-25) introduces a new organ melody and bass line, with a mezzo-forte (mf) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The fourth system (measures 26-32) continues the organ melody and bass line, with the addition of a Krummhorn 16' and a Clarinet 8' stop, and a Bassoon 16' stop. The score ends with a final organ chord and a pedal line.

14 + Vox Humana 8, + Fagott 16,
+ Oboe 8, + Dulzian 8, + Trompete 16,

33 *cresc.* *sf* *sf* *sf* *sf* + Tuba 8, + Trompete 8,

Org. *ff* *sempre pesante e poco allargando*

Ped. + Posaune 16, + Posaune 32,

41 Tuba 8, *dim.* *mp*

Org.

Ped. - Reds

49 *p*

Org.

Ped.

57 *pp* *ppp* *perdendosi*

Org.

Ped.

Tranquillo

4, -Reds

8^{va}

16, 8, Soft

Organ

p

Pedals

Org.

mf

f

Ped.

32, 16, Soft

mf

Org.

dim.

p

mf

pp

Ped.

8, 1,

8, Poco rit.

attacca

"Ballet of Unhatched Chicks"

Vivo Leggiero
Scherzino

8, 1, Zimbel - Reds

Organ

pp

stacc.

Pedals

Org.

Ped.

8, 4, 2, Kornett 4, (Trompete 4.)

17

mf

f

sf

ppp

8, 1, Zimbel

tr

Ped.

16, 8,

26

tr

(tr)

Kornett 4,

Ped.

34

Coda

mf

p

pp

8, 1, Zimbel

Ped.

Da capo il scherzino, senza trio, e poi coda

attacca

"Samuel Goldenberg and Schmuyle"

Andante. Grave-energico

16, 8, 4, Dulcian 8, Klarinette 8, Krummhorn 16, Fagott 16,

Organ

f *sf* *sf*

3

Pedals

Org.

3

Ped.

8,

Andantino

Org.

p Klarinette 8,

3

Ped.

Org.

3

Ped.

Org.

3

Ped.

Org. ¹⁶

Ped.

Org. ¹⁸ Trompete 8, *mf* *sf* *mf* *sf*

Ped. *ff* Tutti

Org. ²⁰ *f* *Andante. Grave* Tutti *sf* *sf* *sf* *sf*

Ped. *sf* *sf* *sf* *sf*

Org. ²³

Ped.

Org. ²⁶ *p* *con dolore* *sf* *pp* *sf* *f* *sf* *ff* *3* *3*

Ped. *sf* *Reds* *3*

poco rit. *a tempo* Trompete 8, Tutti

19

Tutti - 16,

- Reds

Organ

Tutti - 16, - Reds

f *mf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Pedals

The musical score is written for three parts: Organ, Pedal, and Piano. The Organ part is in the upper staff, the Pedal part is in the middle staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The Organ part features a complex melodic line with many accidentals and a dynamic marking of *sf* (sforzando). The Pedal part is a simple bass line with a few notes. The Piano part is a simple accompaniment with a few notes.

The musical score consists of two staves. The upper staff is labeled "Org." and contains complex melodic and harmonic material with various dynamics such as *f*, *sf*, and *p*. The lower staff is labeled "Ped." and shows sustained pedal points or chords, mostly represented by horizontal lines indicating sustained notes.

12 + Klarinette 8, + Kornett 4,

Org. *sf sf sf sf mf sf sf sf sf*

Ped. *- - - -*

Ped. *- - - -*

16 + Oboe 8,
Org. *sf* *sf* *mf* *sf* *sf* *sf* *mp* *sf* *sf* *sf* *sf*
Ped.

21

Org.

sf sf sf mf sf sf sf f sf sf cresc.

Ped.

25 + Reds -16,

Org. *ff*

Ped.

29

Org. *sf*

Ped.

32

Org. *sf*

Ped.

35

Org. *sf cresc. sf*

Ped.

Meno mosso, sempre capriccioso
Tutti -16,

38

Org.

Ped.

39

Org.

Ped.

40

Org.

Ped.

attacca

"Catacombs"

Largo
16, 8, Reds

Organ

Pedals

ff p ff p ff p ff dim. p dim.

+ Reds - Reds + Reds - Reds + Reds - Reds + Reds

11 - Reds + Reds - Reds Dulzian 8,

Org.

Ped.

pp ff p mp

21 + Reds - Reds + Reds

Org.

Ped.

ff mp ff p

Vox Humana 8,

attacca

"Con Mortuis in lingua Mortua"

Andante non troppo, con lamento
2, 1, Zimbel

Organ *pp*

Pedals

Vox Humana 8, 32, 16,

Org.

Ped.

10 *tranquillo*

Org.

Ped.

15 *ritard.*
perdendosi

Org.

Ped.

18 *ppp*

Org.

Ped.

The musical score is written for Organ and Pedals in 6/4 time. It consists of five systems of staves. The first system (measures 1-5) features the Organ playing a series of chords and single notes, with a Zimbel (bell) indicated above. The Pedals play a simple bass line. The second system (measures 6-9) continues the Organ's melodic line, with the Pedals providing harmonic support. The third system (measures 10-14) is marked 'tranquillo' and shows a change in the Organ's texture. The fourth system (measures 15-17) is marked 'ritard.' and 'perdendosi', with the Organ playing sustained chords and the Pedals holding long notes. The fifth system (measures 18-21) is marked 'ppp' and concludes the piece with sustained chords in both parts.

76

Org.

Ped.

83

Org.

Ped.

- Zimbel - Mixtur Reds 16, 8,

dim.

95

Andante mosso.
Vox Humana 8,

Org.

Ped.

Posaune 16,

98

Org.

Ped.

102

Org.

Ped.

8, - 1,

105

Org.

Ped.

+ Mixtur

109

Org.

Ped.

25

117

Org.

Ped.

- Mixtur

sf *dim.* *ppp*

pp

Allegro molto.

Org.

Ped.

138

Org.

mf *sf* *sf* *sf* *sf* *ff*

Ped.

149

Org.

Ped.

sf *sf* *sf* *sf*

161

Org.

sf *sf* *sf* *sf* *f* *f*

Ped.

175

Org.

Ped.

sf

188

Org.

Ped.

195

Org.

Ped.

202

Org.

Ped.

207

Org.

Ped.

poco ritardando

attaca

"The Bogatyr Gates"

Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza

16, 8, 4, Mixtur (Schwellwerk)

Organ *f*

Pedals 32, 16, 8, 4, Reds 16,

- Kornett 4, + 2,

Org. 11 *mf*

Ped. - Posaune 16,

+ Kornett 4, + Mixtur (Schwellwerk)

8, Flötes, bordun 8,

Org. 21 *f* *p* senza espressione

Ped. + Posaune 16,

Org. 31

Ped. 31

Tutti Klarinette 8, Tuba 8,

Org. 42 *f*

Ped. Fagott 16,

50

Org. 

Ped. 

56

Org. 

Ped. 

62

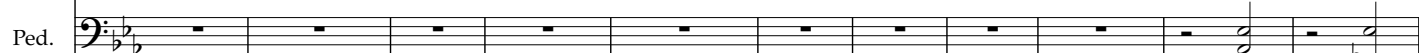
Org. 

Ped. 

senza espressione

72

Org. 

Ped. 

dim. *Chimes* *sf* *Chimes* *sf*

83

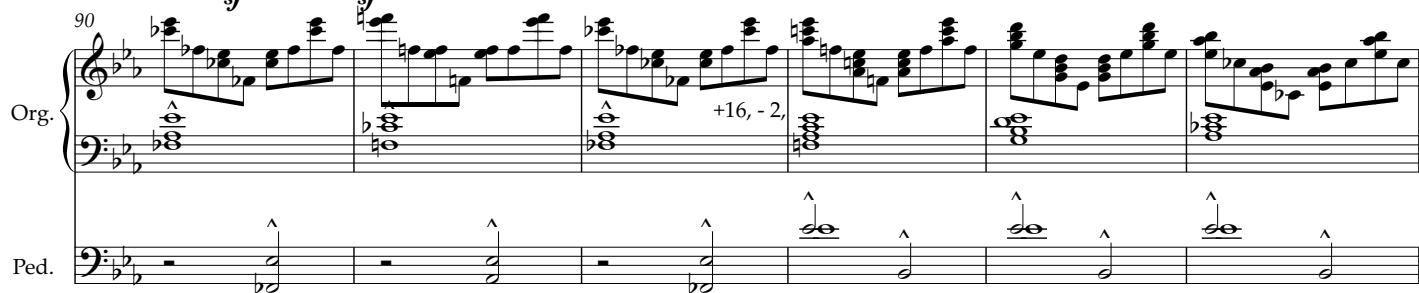
Org. 

Ped. 

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

8, 4, 2, Dulzian 8,

90

Org. 

Ped. 

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

+16, - 2,

96 + Mixtur (Schwellwerk)

Org.

Ped.

102 + Mixtur, + Zimbel

Org.

Ped.

108

Org.

Ped.

113 Tutti - Reds

Org.

Ped.

121

Org.

Ped.

131 - Mixtur, - Zimbel

Org.

Ped.

141

Org.

Ped.

+ Mixtur, + Trompete 8,

cresc.

f

150

Org.

Ped.

+ Reds

cresc.

poco a poco rallentando
+ Zimbel, + Trompete 4,

159

Org.

Ped.

Grave, sempre allargando
Tutti Full

ff

166

Org.

Ped.

+ Chimes