

გუსტავ მალერის ვოკალური ციკლის «Kindertotenlieder» საშემსრულებლო ანალიზის საკითხისათვის პიანისტ-კონცერტმასტერის პოზიციებიდან (სიმღერის «Nun will die Sonn` so hell aufgehn!» მაგალითზე)

ნათია აზარაშვილი

ვ.სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია გრიბოედოვის ქ. 8, 0108 თბილისი, საქართველო
დოქტორანტი (მიმართულება: „საკონცერტმასტერო დაოსტატება“) ხელმძღვ.: ასოც. პროფ. დოდო გოგუა

ანოტაცია

ნაშრომში, პიანისტ-კონცერტმასტერის საშემსრულებლო ამოცანების პოზიციებიდან განხილულია მალერის ვოკალური ციკლის «**Kindertotenlieder**» პირველი სიმღერა - «**Nun will die Sonn` so hell aufgehn!**». დასახული ამოცანის კონტექსტში, შესავალ მონაკვეთში მოყვანილია ნაწარმოების შექმნასთან დაკავშირებული ბიოგრაფიული ფაქტები; მალერის ბოლო პერიოდის ვოკალურ ნაწარმოებებში - განსახილველ ციკლსა და «ბოლო წლების შვიდ სიმღერაში», რიუკერტის პოეზიასთან კავშირში, აღნიშნულია კომპოზიტორის ლირიკის ახალი თავისებურებანი; გახსნილია ციკლის საერთო იდეურ-მხატვრული შინაარსი, ემოციური წყობა; ხუთი სიმღერის ერთიანი, განუყოფელი მხატვრული მთლიანობა, როგორც ამ ციკლის დრამატურგიის ძირითადი საფუძველი; ნაშრომის დასკვნით მონაკვეთში, პირველი სიმღერის დეტალური ანალიზის შედეგად, გამოტანილია რამდენიმე რეკომენდაცია პიანისტ-კონცერტმასტერისათვის, როგორც ძირითადი ამოსავალი ციკლის მთლიანი შესრულებისათვის.

საკვანძო სიტყვები:

მალერი, «**Kindertotenlieder**», ანალიზის საკითხები.

პარადოქსია, მაგრამ უდავო რეალობა, რომ მალერის ვოკალური ციკლი «**Kindertotenlieder**», მისი ცხოვრების უბედნიერეს პერიოდში შეიქმნა - წლებში, როდესაც დიდი წარმატებით ვითარდებოდა მისი საშემსრულებლო და საკომპოზიტორო შემოქმედება და სასიხარულო ცვლილებები დაისახა პირად ცხოვრებაშიც: ეს იყო შეხვედრა მომავალ მეუღლესთან - ალმასთან, ოჯახის შექმნა და შვილების დაბადება 1901-1904 წლებში; და რაოდენ საკვირველიც არ უნდა იყოს, სწორედ ამ პერიოდში - 1904 წელს, დაასრულა მან მუშაობა თავის ერთ-ერთ ყველაზე ტრაგიკულ ქმნილებაზე - ვოკალურ ციკლზე «**Kindertotenlieder**». მაგრამ, როგორც სავსებით სამართლიანად აღნიშნავს მალერის შემოქმედების ერთ-ერთი ცნობილი მკვლევარი ი. ბარსოვა [1,199-200], «ესოდენ ნერვიული და ფაქიზი ბუნების ადამიანისათვის (როგორც მალერი იყო, ნ.ა.) თვით უმფოთველობის შეგრძნება უნერგავდა ბედნიერების დაკარგვის შიშს, უქმნიდა მოახლოვებული უბედურების წინათგრძნობას და უცნაურ მოთხოვნისადაც, წინასწარ განეცადა ეს უბედურება და შესაძლოა მისი შემოქმედებითი განცდის გზით დაემტკიცებინა ბედისწერისათვის მისი, როგორც უკვე მომხდარი ფაქტის ამაოება». სამწუხაროდ, როგორც ცნობილია,

ციკლზე მუშაობის დამთავრებიდან სამი წლის შემდეგ, მისი ავბედითი წინათგრძნობა მაინც ახდა.

ამ ციკლმა, «ბოლო წლების შვიდ სიმღერასთან» ერთად, ახალი ეტაპი აღნიშნა მალერის შემოქმედებით ძიებებში, რაც მნიშვნელოვანწილად განაპირობა მიმართვამ რიუკერტის პოეზიისადმი. როგორც ი. ბარსოვა ჩვენს მიერ ციტირებულ ნაშრომში აღნიშნავს: «მალერმა ამით მოახდინა გადასვლა საკუთარი ლირიკისკენ - ლირიკისკენ, როგორც ემოციური მდგომარეობის მომენტების ფიქსაციისკენ, ზოგჯერ, მართალია, ძალზედ დაძაბულის და ტრაგიკულის, მაგრამ ყოველთვის სრული უშუალოებით გადმოცემულის». [1,171]

მალერმა რიუკერტის ხუთასამდე ლექსიდან შეარჩია მხოლოდ ხუთი. მიუხედავად ციკლის ფორმის ლაკონიზმისა, კომპოზიტორმა შეძლო მასში გადმოეცა დიდი ადამიანური ტრაგედია, ღრმა სულიერი ტრავმა. ციკლი დრამატურგიულად ძალიან მკაფიოდ, ნათლად, ლოგიკურად აგებულ მხატვრულ მთლიანობას წარმოადგენს. ამ თვალსაზრისით, შემსრულებლებმა თავიდანვე უნდა გაითვალისწინონ ავტორისეული რემარკა, სადაც იგი აღნიშნავს, რომ «ეს ხუთი სიმღერა ჩაფიქრებულია, როგორც ერთიანი, განუყოფელი მთლიანობა; ამიტომ, შესრულებისას, მათ შორის კავშირი არავითარ შემთხვევაში არ უნდა დაირღვეს შესვენებებითა და შეჩერებებით».

რაც შეეხება ციკლის საერთო ხასიათს, მცირე გამონაკლისის გარდა, აქ ფაქტობრივად ვერ შეხვდებით გამძაფრებულ ემოციურობას და «ღიად» გამოხატულ ტრაგიზმს. ამ შემთხვევაშიც, ალბათ, მართებული იქნებოდა კვლავ დაგვემოწმებინა ი. ბარსოვა, რომელიც სავსებით სამართლიანად აღნიშნავს, რომ «განსაკუთრებული სიტუაცია, ცნობიერების კრიზისის მომენტი, მალერს მაშინაც კი, იზიდავს, როდესაც მისი მუსიკის საგნად იქცევა სულიერი მდგომარეობა, ესე იგი, დროის შეჩერება პროცესში. ზოგჯერ, ესაა ადამიანის სულიერი მდგომარეობა ტრაგიკულ მოვლენამდე და მის შემდეგ» [1,29-30]. ამდენად შეიძლება ითქვას, რომ განსახილველ ციკლში კომპოზიტორი გადმოგვცემს ბავშვების დაღუპვით გამოწვეულ ადამიანის სულიერ მდგომარეობას.

ციკლი იხსნება უფერული დილის სურათით, რომლითაც იცვლება წინა ღამით გადატანილი თავზარდამცემი ელდა; ბავშვის თვალების ჩამქრალი სხივი თან სდევს სასოწარკვეთილ მამას (მეორე სიმღერა). ოთახში შემოდის სანთლის შუქით მკრთალად განათებული დამწუხრებული დედა, მამას კი ეჩვენება, რომ მას მოჰყვება ბავშვის ნაცნობი სილუეტი (მესამე სიმღერა). მეოთხე სიმღერაში მშობლებს ჰგონიათ, რომ ბავშვები კი არ გარდაიცვალნენ, არამედ, მშვენიერ მზიან დღეს გავიდნენ სასაფლაოდ. ციკლის ტრაგიკულ კულმინაციას წარმოადგენს მეხუთე, ფინალური სიმღერა: სამყაროში გაბატონებულია დამანგრეველი ქარიშხალი, მაგრამ ბავშვებს შეუძლიათ წყნარად ეძინოთ თავიანთ სამარხებში, როგორც ყოფითი პრობლემებისგან საიმედოდ დაცულ თავშესაფარში.

მალერმა ამ უდიდესი ადამიანური ტრაგედიის მღელვარე სურათის გადმოსაცემად მეტად ზუსტ მუსიკალურ საშუალებებს მიაგნო. ციკლში გადმოცემის ერთიანობა, პირველ რიგში, მიღწეულია მკაფიოდ გააზრებული ტონალური გეგმით, რომელიც გულისხმობს საერთო მიმართებას **d-moll**-დან **D-dur**-საკენ - შესაბამისად, ციკლის პირველი სიმღერა დაწერილია **d-moll**-ში მეორე და მესამე - **c-moll**-ში, მეოთხე - **Es-dur**-ში, ხოლო მეხუთე სიმღერის ბოლო მონაკვეთში **d-moll** იცვლება **D-dur**-ით. ამასთან, ციკლის გამთლიანების საფუძველს შეადგენს მისი ინტონაციური ქსოვილის ერთიანობა, მასში სასიმღერო-მელოდიკური საწყისის წამყვანი მნიშვნელობა,

რომელსაც მნიშვნელოვნად განაპირობებს ინსტრუმენტული პარტიის პოლიფონიური ფაქტურა, რაც თავიდანვე მკაფიოდ უნდა იყოს გააზრებული კონცერტმასტერის მიერ. საერთო ჯამში, კონცერტმასტერმა (ისევე, როგორც მომღერალმა) თავიდანვე უნდა გაითვალისწინოს მალერის, როგორც სიმფონისტის აზროვნების თავისებურება. ამიტომ, მიუხედავად ვოკალური ციკლის ჟანრის სპეციფიკისა, მასში მიღწეული უნდა იყოს სიმფონიური აზროვნებისათვის დამახასიათებელი «დინამიური პროცესუალობა», რომელიც ფინალური ნაწილისკენ უნდა იყოს მიმართული.

სწორედ, ამ დრამატული კულმინაციისკენ მიმართული პროცესის საწყის ეტაპს წარმოადგენს პირველი სიმღერა «**Nun will die Sonn` so hell aufgehn!**», რომელიც ტონს აძლევს მთელ ციკლს და მის ერთგვარ ექსპოზიციას წარმოადგენს. განსაკუთრებულად უნდა იყოს გააზრებული გერმანული სიტყვის ფენომენი, როგორც გლობარულად (აზრობრივად), ასევე, კონკრეტულად (ყოველ ნოტზე, რა დოზით - რამ უნდა წამოიწიოს წინ). ამ მხრივ, ჩვენი აზრით, შემსრულებლების განსაკუთრებულ ყურადღებას უნდა იმსახურებდეს ამ სიმღერის ვერბალური ტექსტის პირველი სიტყვა - «**Nun**», რომელიც, ამ შემთხვევაში შეიძლება ითარგმნოს, როგორც - **და, აი**. მით უფრო, რომ ამავე სიტყვით იწყება მეორე სიმღერაც და გარკვეული აზრობრივი და ემოციური ფუნქცია უნდა მიენიჭოს შესრულებისას, როგორც ნაწარმოების საკვანძო, ამოსავალ სიტყვას.

პასიურობა, ავისმომასწავებელი სიმშვიდე, თავშეკავებულობა, ჩუმი გლოვა, მცირედი მოჩვენებითი გამონათებანი, დაძაბულობის გამძაფრება, რეალურობის შეგრძნების დაკარგვა - ზოგადად ასე შეიძლება აღვიქვათ პირველი სიმღერის საერთო ემოციური წყობა. საფორტეპიანო ფაქტურა, საორკესტრო ვარიანტის შესაბამისად, საკმაოდ მწირია. აქ, სიმღერის საერთო ემოციურად უფრო ჩაღრმავებულ-ჭკვრეტით განწყობილებაში, ერთგვარ კონტრასტს წარმოქმნის შუა ეპიზოდის მცირე ინსტრუმენტული მონაკვეთი, სადაც ემოციური გამძაფრების შესაბამისად ფაქტურა რამდენადმე რთულდება. ეს სიმღერა ვარიანტული სტროფული ფორმითაა დაწერილი, თუმცა შუა სტროფები უფრო განვითარებულ, ემოციურად და ინტონაციურად უფრო გამახვილებულ ხასიათს ატარებენ.

სიმღერის გამთლიანების საფუძველს, თემატური მასალის ერთიანობასთან ერთად, მისი ორივე შემადგენელი კომპონენტის - ვოკალური და ინსტრუმენტული პარტიების - ტოტალური მელოდიზირება წარმოადგენს. ინსტრუმენტული პარტიის მელოდიური ხაზი უშუალოდ გადაედინება ვოკალურში და პირიქით (იხ. სანოტო ტექსტის 1-8 ტტ), ხოლო ყოველი წინადადების ბოლო, მომდევნოს დასაწყისს წარმოადგენს. თვით, ინსტრუმენტულ პარტიაში მელოდიური განვითარების ასეთი უწყვეტობა პოლიფონიური ფაქტურითაც მიიღწევა. მელოდიური მასალის გამლა-განვითარების ბუნებრივ ერთიანობას ხაზს უსვამს ისიც, რომ იგი თავისუფლად ნაწილდება ინსტრუმენტულ და ვოკალურ ხმებს შორის, ხან კი პარალელურ მოძრაობას წარმოქმნის. ამასთან, სტროფული სტრუქტურით გამოწვეული რეპრიზულობა სრულიადაც არ არღვევს მასში ერთიანი დინამიური პროცესუალობის შეგრძნებას. ვერბალური ტექსტი, ერთი შეხედვით, თითქოსდა არაფრისმთქმელია ამ ნაწარმოების ტრაგიკული შინაარსის კონტექსტში, თუმცა მუსიკალურ მასალასთან კავშირში, ნათლად იხსნება სიმღერაში ჩადებული ღრმა ფსიქოლოგიური ქვეტექსტი.

სიმღერის ოთხტაქტიან საფორტეპიანო შესავალშივე ვაწყდებით ორ, ჩვენი თვალსაზრისით, დამოუკიდებელ სტილურ პლასტს - საკმაოდ მარტივს ფაქტურულად და, იმავდროულად, ერთგვარად გართულებულს ჰარმონიული თვალსაზრისით (საორკესტრო ვერსიაში ამ მონაკვეთს კონტრაპუნქტულად ასრულებენ ჰობოი და

ვალტორნა). მარჯვენა ხელს მიჰყავს მელოდიური ხაზი, ხოლო მარცხენას, მელოდიურთან ერთად, ერთგვარი ჰარმონიული საყრდენის ფუნქციაც ენიჭება. ამ თვალსაზრისით ქვედა ხმაში ძალზე საყურადღებოდ მიგვაჩნია ნახევრიანი ნოტები, რომლებიც განსაკუთრებულად უნდა იყოს ხაზგასმული, რათა სრულფასოვნად აღვიქვათ შესავლის საერთო ჰარმონიული სურათი და, ამავე დროს, ამ სიმღერის მთლიანი ემოციური ელფერი.

შესავლის მელოდიურ ხაზს მეოთხე ტაქტში იმავე ნოტიდან აგრძელებს ვოკალური პარტია, რაც, შესაბამისად, უნდა იყოს ნაგრძნობი შემსრულებლების მიერ. პირველ ფრაზაში თანხლება მხოლოდ ჰარმონიული საყრდენის როლით იფარგლება. ამ დროს კონცერტმასტერისთვის აუცილებელია საერთო ვერტიკალის აღქმა, სწორედ ამაშია ამ ფრაზის შესრულების სირთულე. რაც შეეხება ვოკალურ პარტიას, მასში ზედმიწევნით ზუსტად უნდა იყოს გამღერებული ნახევარ- და ერთ-ტონიანი გადასვლები, რომლებიც საბოლოოდ სუბდომინანტურ მეორე საფეხურზე გადაწყდებიან. საფორტეპიანო შესავალი და მომღერლის პირველი ფრაზა (მერვე ტაქტის ჩათვლით) სრულდება **p**-ზე. ამასთან, თავიდანვე მკაფიოდ უნდა იყოს აღქმული სიმღერის საერთო განწყობილება - შინაგანად დაძაბული, ავისმომასწავებელი და პანიკურიც, რომელიც ნაწარმოებში სულ უფრო მძაფრდება. პირველი ფრაზის დასრულების შემდეგ ე.წ. «გარდამავალი» მეცხრე-მეათე ტაქტები, თავის მხრივ, ამზადებს სიმღერის მეორე ფრაზას. ვფიქრობ, რომ მთელი ეს მონაკვეთი პედალის გარეშე უნდა შესრულდეს, რადგან ფორტეპიანოს ჟღერადობის ასეთი ერთგვარი «სიმშრალე», უფრო გაამძაფრებს ემოციას.

მეორე ფრაზის დასაწყისი (**con suono smorzare**), **pp**, ჩემი აზრით, **subito**-თი უნდა შესრულდეს. აქ, მარჯვენა ხელის ზედა ხმისა და ვოკალის პარტიები პარალელურ ხაზს წარმოქმნიან, რომელთა შორის იდეალური სინქრონი უნდა იყოს მიღწეული. მაშინ, როდესაც მარჯვენა ხელის ქვედა ხმა და მაცხენა ხელი მნიშვნელოვნად ამდიდრებენ თანხლების ჰარმონიულ კოლორიტს. სწორედ მეორე ფრაზა შეიცავს იმპულსს სიმღერის შემდგომი მუსიკალური განვითარებათვის. საფიქრებელია, რომ მეორე ფრაზის დასაწყისში (მეთერთმეტე ტაქტი), **d-moll**-დან ერთსახელიან მაჟორში გადასვლის მომენტში, ბგერა **Fis** - განსაკუთრებით უნდა იყოს ხაზგასმული ამ ჰარმონიული ნიუანსის უფრო მკაფიო აღქმის მიზნით. პირველი ფრაზის საკვანძო სიტყვა «**Nun**»-ის მსგავსად, ამოსავალს, სიტყვა «**Unglück**»-ი (მწუხარება) წარმოადგენს, რომლის აზრობრივი და ემოციური მნიშვნელობა, მისკენ მიმართული ნახევარ-ტონიანი აღმასვლითაა ხაზგასმული და უნდა შესრულდეს მცირედი **crescendo**-თი, იმავე **pp**-ს ფარგლებში.

გადასვლა სიმღერის მეორე სტროფზე უნდა გამთლიანდეს საფორტეპიანო ინტერლუდიით: პირველი და მეორე სტროფების გარდამავალი საწყისი და დასკვნითი ბგერების, შესაბამისად, ბანის ნახევრიანი რე-სა (მეთხუთმეტე ტაქტი) და ზედა ხმაში ნახევრიანი ლა-ს (ოცდამეოთხე ტაქტი) საფუძველზე. საფორტეპიანო ინტერლუდიას (**espressivo**), შევეყვართ სიმღერის მეორე და მესამე სტროფების უფრო მღელვარე და დაძაბული განწყობილებების სფეროში, შესაბამისად, ფაქტურა საგრძნობლად რთულდება: თუ პირველი სტროფის საფორტეპიანო პარტია ჰობოსისა და ვალტორნის კონტრაპუნქტურ ჟღერადობასთან ასოცირდება, ინტერლუდიაში, ემოციური გამძაფრების შესაბამისად, ინსტრუმენტული პარტია, ჰარმონიულ სურათთან ერთად, უფრო რთულ ტემბრულ ჟღერადობას იძენს (იხ. ციკლის საორკესტრო ვერსია) - შესაბამისად, ფაქტურაც უფრო პოლიფონიური ხდება. ინტერლუდიის პირველსავე ტაქტში მკაფიოდ უნდა გაჟღერდეს ბანის ახალი მელოდიური ხაზი, რომელიც

ჰარმონიული საყრდენის ფუნქციას იძენს, მაშინ, როდესაც შუა ხმაში გადანაცვლებული მელოდიური ხაზი გრძელდება მარჯვენა ხელის პარტიაში, რითაც მიიღწევა მუსიკალური განვითარების უწყვეტი დენადობა. ვფიქრობთ, რომ მეთხუთმეტე ტაქტის ბოლოს მკაფიოდ უნდა იყოს ინტონირებული მერვედების ნახტომი სექსტაში. ეს მელოდიური ხაზი მდორედ გადაიზრდება მეთექვსმეტე ტაქტის საწყის ბგერა ფა დიეზ-ში, რომლის ჰარმონიული საყრდენი, ძალზედ მდიდარი აკორდი, თავის მხრივ, იმპულსს აძლევს ინტერლუდიის უფრო გართულებული პოლიფონიური ქსოვილის ასევე უწყვეტ მელოდიურ დენადობას, რომელიც არ უნდა «დაჩეხოს» ქვედა ხმებში წარმოქმნილმა სინკოპირებულმა მოძრაობამ. ასევე, მელოდიურ კონტექსტში უნდა იყოს აღქმული მეთექვსმეტე ტაქტის შუა ხმაში მოძრაობა სი ბემოლიდან ლა-ში შემდგომი ქრომატული აღმასვლით. უთუოდ ყურადსაღებია ავტორისეული რემარკა ინტერლუდიის პირველი წინადადების ზედა ხმაში (მეთვრამეტე-მეოცე ტაქტები), სადაც მითითებულ აქცენტებს, მე უფრო მელოდიურ-გამამღერებელ ფუნქციას მივანიჭებდი. ასევე, ყურადსაღებია ბანის სექტიმური მოძრაობა (მეთვრამეტე ტაქტი), რომელსაც ამ აღმავალ ქრომატიზებულ სვლასთან ერთად მეტი ინტონაციური და ემოციური სიმახვილე შეაქვს მოცემულ ეპიზოდში. ინტერლუდიის განხილული მონაკვეთის საერთო მელოდიურ მთლიანობაში ტექსტის ლეგატირებული მომენტები, დამოუკიდებელი მელოდიური ხაზების შენარჩუნების მიზნით, პიანისტისაგან ზედმიწევნით ყურადღებას მოითხოვს. მეთვრამეტე ტაქტის ლეგატირებული სვლები, ქვედა ხმაში: რე - სოლ, ხოლო შუა ხმაში: რე - სი ბემოლი, ჩემის აზრით, უფრო ღრმა ბგერით (და არა აქცენტირებულად) უნდა იყოს შესრულებული. ვფიქრობ, რომ მომდევნო ორი ტაქტი უფრო დეტალურ ანალიზს საჭიროებს ბგერის ტემბრული შეფერილობის თვალსაზრისით, რადგან ბანიდან შუა ხმები, რომლებიც ტონიკური ფუნქციის ჰარმონიულ ვერტიკალს წარმოქმნიან, უფრო მსუყედ უნდა იყოს გადმოცემული და უქმნიდნენ ტემბრულად დაბალანსებულ ფონს ზედა ხმაში განმეორებად ბგერა რე-ს, რომელიც საორკესტრო ვერსიაში ჩელესტათი არის ინტონირებული. განხილული მონაკვეთში განსაკუთრებით უნდა იყოს ნაგრძნობი ოცდამეერთე ტაქტში აქცენტირებული ბგერა სი ბემოლი, რომელიც ახალი მელოდიური ხაზის დასაბამს წარმოადგენს და უშუალოდ, ბუნებრივად გრძელდება მეორე სტროფში სიმღერის ძირითადი თემის დაბრუნებით ვოკალის პარტიაში.

ინტერლუდიის მეორე მონაკვეთში, მეოცე ტაქტიდან, სადაც პოლიფონიური ქსოვილი სულ უფრო განტვირთული, გამჭვირვალე ხდება, **subito pp**-ს პირობებში, ემოციური მუხტი შენარჩუნებულია ალტერაციებითა და სინკოპირებული რიტმიკით, რაც ტონს აძლევს მეორე სტროფის უფრო დამაბულ განწყობილებას, ხაზგასმულს ვერბალური ტექსტით, რომელშიც საკვანძო მნიშვნელობას სიტყვა «**Unglück**»-ი (უბედურება) იძენს. მიუხედავად ამისა, მეორე სტროფი, როგორც პირველის ვარიანტი, სტრუქტურულად ფაქტიურად მისი იდენტურია, რაც სიმღერის აღნაგობას ანიჭებს ერთგვარ სიმეტრიულობას და, თავის მხრივ, ხელს უწყობს მის საერთო მხატვრულ მთლიანობას. ჩემი აზრით, აქ, ორივე ხმას თანაბარი ფუნქცია აქვს: განსაკუთრებით უნდა იყოს დაცული სამივე ტაქტის ერთი მთლიანობა (ოცდამესამე ტაქტში **subito pp**-ს გათვალისწინებით) და, ასევე, ძალზედ მნიშვნელოვანია ტაქტებსშიდა ჰარმონიული (ძალზედ მდიდარი და საინტერესო) სვლები და მარცხენა ხელის სინკოპირებული გრძელი ბგერები, რომლებიც ამ სვლებს ემოციურად განსაკუთრებით ამძაფრებს. თავის მხრივ, ეს ეპიზოდი, მეორე სტროფის დასაწყისს წარმოადგენს და მომღერლის პარტიის

დაწყებამდე მისი შესავლის სახით გვევლინება. მას, ასევე, ერთგვარი შემაერთებელი მონაკვეთის ფუნქციაც ეკისრება.

მეორე სტროფის ვოკალური ხაზი, პირველის მსგავსად, საფორტეპიანო პარტიის უშუალო გაგრძელებას წარმოადგენს, ამოიზრდება რა პირველი სტროფის (საკვანძო) ბგერა ლა-დან, რაც, თავის მხრივ, ხელს უწყობს სიმღერის მუსიკალური განვითარების უწყვეტ დენადობას. ვოკალური და საფორტეპიანო პარტიის ზედა ხმის უნისონური ჟღერადობა პიანისტიკისაგან მოითხოვს ბგერათწარმოქმნის სრულ თანხვედრას, სადაც, ამავე დროს, მათ შორის ერთიანი სუნთქვა უნდა იქნას მიღწეული. ამ მონაკვეთში ყურადსაღებ საშემსრულებლო ამოცანად მესახება ინსტრუმენტული პარტიის პოლიფონიური ქსოვილის შემადგენელი ხმების ინდივიდუალიზაციის პირობებში ჟღერადობის მთლიანობის შენარჩუნება. ამასთან, წამყვან მელოდიურ ხაზში პიანისტიკის მიერ უაღრესად ნატიფად უნდა იყოს ნაგრძნობი სეკუნდური სვლები, რომელთა საერთო დადმავალ მიმართებაში, ალბათ, ბუნებრივად გამოიყოფა, ნახევარტონიანი აღმასვლა, რომელიც თან ხვდება ფრაზის საკვანძო სიტყვას «**Das Unglück**». ამიტომ აღნიშნული ფრაზის შესრულების ერთ-ერთ სპეციფიკურ ამოცანას წარმოადგენს ამ სიტყვის აზრობრივ-ემოციური მნიშვნელობის მკაფიო გააზრება ორივე შემსრულებლის მიერ, მით უფრო, რომ ტექსტში ვოკალური პარტიისა და თანხლების ძლიერი დროები არ ემთხვევა. ასევე ანვითარებს გამთლიანებას მომდევნო, მცირე ინსტრუმენტული ეპიზოდი, რომლის კანონისებურ ფაქტურაში უყურადღებოდ არ უნდა დარჩეს ყოველი ახალი ხმის საწყისი აქცენტირებული ბგერები, რომლებსაც თან ახლავს ავტორისეული რემარკა **espressivo**. ამ ფრაზაში, პირველად ითქმება, რომ გმირის სახლში უბედურებამ დაისადგურა, სწორედ, ამით იძენს იგი დიდ აზრობრივ-ემოციურ დატვირთვას. სტროფის მეორე ნაწილში, როდესაც ვოკალი კვლავ უერთდება ფორტეპიანოს, ერთგვარი სინათლე შემოდის («მზე უღიმის ყველას ყოველთვის...»), როგორც ტექსტუალური, ასევე, ჰარმონიული თვალსაზრისით. აქაც, პირველი სტროფის მსგავსად, მინორიდან მოულოდნელად გადავდივართ ერთსახელიან მაჟორში, სადაც ვოკალი და თანხლების ზედა ხმა, ასევე, პარალელურად მოძრაობს. გარდა სინქრონისა, აქ ძალზედ მნიშვნელოვანია ამ ტონალური ცვლილების შეგრძნება, ამიტომ, ძალიან კარგად უნდა იყოს გაჟღერებული ფა დიეზი (იხ. ოცდამეთორმეტე ტაქტი). ამ მონაკვეთში, პირველი სტროფის მსგავსად, კვლავ ჩნდებიან ნახევარტონიანი აღმასვლები (თანხლების შუა ხმის ოსტინატური მერვედებისა და გაბმული ბანის ფონზე), რომლებიც ერთგვარად მიმართულნი არიან სი ბემოლისაკენ ოცდამეთოთხმეტე ტაქტში, რასაც მოჰყვება შედარებით დამშვიდებული აღმასვლაა ტონიკური გადაწყვეტით ოცდამეთექვსმეტე ტაქტში. თუმცა, ვფიქრობ, რომ ამავე ტაქტში არანაკლებ მნიშვნელოვანია მეორე საფეხური, რომლის აქცენტირებულ ბოლო მარცვალს «**allge-mein**» ტაქტის ძლიერი დრო ემთხვევა, მით უფრო, რომ ტონიკური გადაწყვეტა ფრაზის დასასრულს წარმოადგენს.

მომდევნო საფორტეპიანო ინტერლუდია ამზადებს მესამე, თავისი მნიშვნელობით კულმინაციურ სტროფს, სადაც ხდება გადატანილი ტრაგედიით გამოწვეული განცდების უშუალო, პირდაპირი, დაუფარავი გამოიშვლება. ფსიქოლოგიური გამძაფრების შესაბამისად რთულდება მუსიკალური ენაც, თუმცა, არა იმდენად ვოკალური, არამედ, ინსტრუმენტული პარტიის ხარჯზე. ამიტომ, კონცერტმასტერის მიერ ზედმიწევნით უნდა იყოს გააზრებული ინსტრუმენტული პარტიის ყოველი დეტალი.

შუა ხმის ოსტინატური მერვედების თანხლება, ოცდამეჩვიდმეტე ტაქტში, ერთის მხრივ, გადაინაცვლებს ბანის სინკოპირებულ მეოთხედებში, (რომლებიც პულსირებულად და არა მოტორულად უნდა შესრულდეს), მეორეს მხრივ, კი ზედა ხმაში და მელოდიად გარდაიქმნება. სწორედ, ამიტომ არის აქცენტით გამოყოფილი მეოთხე თვლის ლა, რომლის ნახტომი სექსტაში, მომდევნო ტაქტის მაჟორულ კილოს ამზადებს. ამ დროს, ჰარმონიულ ფონს შუა ხმის გაბმული ბგერები ამძაფრებენ, რომელთა ფუნქციაც შემდგომ, ოცდამეთვრამეტე ტაქტში გაცილებით მნიშვნელოვანია, რადგან იგივენაირად აქცენტირებული მეოთხე თვლის მერვედების შემდეგ (რომელიც მკაფიოდ უნდა იყოს ინტონირებული), მოულოდნელად გადავყავართ ერთსახელიან მინორში (ეს აკორდიც სათანადოდ უნდა გაჟღერდეს). ამ, ოცდამეცხრამეტე ტაქტიდან მოყოლებული, ფაქტურაში მრავალი ახალი შიდა მელოდიური ხაზი შემოდის (მაგალითად, მეოთხე თვლის სოლ დიეზი ბანში, რომელიც ლა-ს გაგრძელებას წარმოადგენს). ხშირ შემთხვევაში, ისინი ერთი ხელიდან მეორეში გადაედინება, ამიტომ, კონცერტმაისტერისთვის, ასევე, მეტად მნიშვნელოვანია, მათი მკაფიო შეგრძნება და ცალკე ხაზად გამოყოფა. პარალელურად, ზედა ხმაში კვლავ ვითარდება მელოდიური ხაზი, რომელიც თანდათანობით ემოციურად სულ უფრო მძაფრდება და სიმღერის დასაწყისთან შედარებით სულ უფრო რთულდება. მომდევნო ტაქტში მელოდიური ხაზი მერვედების რიგით წარმოგვიდგება, რომლის აქცენტირებული ბგერები, საერთო **legato**-ს კონტექსტში, უფრო სიღრმისეულად და არა «ჩარტყმითი» სახით უნდა იყოს შესრულებული. მარცხენა ხელში, კონტრაპუნქტული ხაზების გაერთიანება-გადაკვეთის გზით წარმოიქმნება საინტერესო ჰარმონიული სურათი, რომელიც მთავარი მელოდიური ხაზის საპირისპიროდ მოძრაობს. ეს მელოდიური ხაზი, მომდევნო, მეორმოცე ტაქტში, უკვე შუა ხმად გვევლინება. აქვე, სათავეს იღებს ახალი მელოდიური პლასტი, რომლის ორი საწყისი ბგერა აქცენტირებულია (ამ ტიპის აქცენტებზე უკვე ვისაუბრეთ და აქ, ამიტომ, აღარ განვმეორდები) და შესავლის თემის ახალი, ემოციურად უფრო გამძაფრებული ვარიანტის სახით წარმოჩინდება. აქ მეტად მნიშვნელოვანია მარცხენა ხელის ორი ქრომატულად დაღმავალი დეციმა, რომლებიც, ამ შემთხვევაში, ხელის აპარატის შეზღუდული შესაძლებლობების მიუხედავად, კარგად უნდა იყოს შევიგრძნოთ, რადგან სწორედ მასზეა დაფუძნებული წამყვანი მელოდიური ხაზი. საკუთრივ, მელოდიურ ხაზში არსებული მითითებები კი (მცირე **cresc.**-ები და **dim.**-ები), საერთო **legato**-ს პირობებში მხოლოდდამხოლოდ უფრო ფაქიზად ნიუანსირებული შესრულებისათვისაა გამიზნული. აქვე, ყურადღების მიღმა არ უნდა დარჩეს ჰარმონიული გართულებები ბანის ხაზში, რომლებიც, თავის მხრივ, ინტონაციურად დაბავენ საერთო განწყობილებას. აქ და მომდევნო მონაკვეთში განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვს მცირე წინაკულმინაციური აღმასვლა ორმოცდამესამე ტაქტისკენ, რომლის «ოხვრის» მსგავსი სეკუნდური მოტივები ასევე კარგად უნდა იყოს ნაგრძნობი კონცერტმაისტერის მიერ. ამავე ტაქტში შემოდის ბანის ახალი ხაზი, რომელიც მომდევნო ტაქტებში შუა ხმასთან ერთიან ვერტიკალს წარმოქმნის. მის ფონზე ზედა ხმის ბგერები (დო დიეზ - რე) უნდა შესრულდეს განსაკუთრებული ტემბრით, «წვეთებისებურად», შესაძლოა საორკესტრო ვერსიის გათვალისწინებით, სადაც, ამ ბგერებს ფლეიტა და კლარნეტი ასრულებენ. ისინი თანდათან ჩამოედინებიან შუა რეგისტრში და ეყრდნობიან ზემოაღნიშნულ ვერტიკალს, რომელიც, სანოტო ტექსტის შესაბამისად, აქცენტირებულია. ამ ეპიზოდის ტემბრული შეფერილობის უფრო მკაფიო გააზრების მიზნით ყურადსაღებია, რომ საორკესტრო ვერსიაში მას ვალტორნა და ფაგოტი ასრულებენ. საერთო ჯამში,

განხილულ ინტერლუდიას, შევყავართ ემოციურად და ინტონაციურად უფრო გამახვილებულ, დაძაბულ ატმოსფეროში, რომლის უშუალო გაგრძელებას წარმოადგენს ვოკალური ხაზი. იგი ორმოცდამეშვიდე ტაქტიდან ერთგვარი კონტრაპუნქტის სახით აგრძელებს და, ამავდროულად, ერთგვარად უპირისპირდება ინსტრუმენტულ პარტიას. აქ, უთუოდ გასათვალისწინებელია, რომ აღნიშნულ ეპიზოდში ვოკალური ხაზი მოიცავს დაბალ და საშუალო რეგისტრებს, ამიტომ, ძალზედ მნიშვნელოვანია, ვოკალური და ინსტრუმენტული პარტიების ჟღერადობის დაბალანსება პარიტეტულ საწყისებზე. ასევე, მეტად მნიშვნელოვანია ვოკალურ ხაზთან მეტრო-რიტმული სინქრონის დაცვა ავტორისეული რემარკის **espressivo** -ს გათვალისწინებით. საკუთრივ, მომღერლისთვის, სიმღერის აღნიშნულ მონაკვეთში, მეტად ყურადსაღები უნდა იყოს ავტორის მიერ მითითებული **legato - non-legato** -ს გათვალისწინება. მოცემული მონაკვეთის საერთო ხმოვანებაში სათანადოდ უნდა დაბალანსდეს ბანის ხაზი, როგორც ჰარმონიული საყრდენის.

მესამე სტროფში თავს იჩენს ტრაგიკული განცდის დაძლიების დაჟინებული მისწრაფება «მარადიულ ნათელში განზავების გზით» («**Du musst nicht die Nacht in dir verschränken**»). თუმცა, მომღვენო ფრაზა (**molto espressivo**), ამ კონტექსტში, ახალ ფსიქოლოგიურ დატვირთვას იძენს, სადაც ჩნდება ახალი ფაქტურული ელემენტები (ქვედა ხმის არპეჯირებული მერვედების სახით); ყოველ მომღვენო ტაქტში იცვლება ჰარმონიული სურათი. ამ შემთხვევაშიც დგება ვოკალური და ინსტრუმენტული პარტიების ჟღერადობის დაბალანსების პრობლემა, რადგან შუა რეგისტრს მომღერლის პარტიაში უნდა მიესადაგოს საფორტეპიანო პარტიის უფრო მაღალი ბგერები.

მომღვენო ფრაზიდან, ვოკალურ პარტიაში ყურადღებას იქცევს ნახევარტონების აღმავალი სვლა თანმხლები ხმების კონტრაპუნქტურ ფონზე, რომლის მელოდიურ ქსოვილში კონცერტმაისტერმა უსათუოდ უნდა შეიგრძნოს მარჯვენა ხელის წამყვანი მელოდიური ხაზი, რომელიც ვოკალთან ერთად უნდა ქმნიდეს ერთიან მელოდიურ ნახაზს. ასევე გამღერებულად და ლეგატირებულად უნდა შესრულდეს მარცხენა ხელის არპეჯირებული ფაქტურა, რითაც, საბოლოო ჯამში, მიღწეული უნდა იქნას ერთიანი დინამიური აღმასვლა მცირე კულმინაციისაკენ. ზემოთქმული მით უფრო ყურადსაღებია, რომ სწორედ ამ მონაკვეთს მივყავართ სიმღერის მთავარ კულმინაციასთან. აღნიშნული ეპიზოდის აზრობრივ-ემოციური მნიშვნელობის გათვალისწინებით, უფრო დეტალურად განვიხილავთ მის ფაქტურას საშემსრულებლო ამოცანების პოზიციებიდან. ვფიქრობთ, რომ აქ, უწინარეს ყოვლისა, ყურადღება უნდა მიექცეს აქცენტირებულ ბგერებს (მი ბემოლი, რე) ვოკალის პარტიაში, რომლებიც ამდაფრებენ გამოხატვის ემოციურ ტონს **trainando**-მდე, რომელსაც მელოდიური დაღმასვლის მომენტში მოსდევს დაძაბულობის, განცდის ერთგვარი განტვირთვა. ამ მონაკვეთში კონცერტმაისტერის ამოცანაა მკაფიოდ შეიგრძნოს გართულებული ჰარმონიული ქსოვილით განპირობებული ინტონირების თავისაბურებანი. ასევე, მეტად მნიშვნელოვანია, ავტორისეული **legato**-ების ზუსტი შესრულება, რომლის დარღვევაც სრულად შეცვლიდა ფრაზის განვითარების მისეულ ჩანაფიქრს. საფიქრებელია, რომ ასევე მნიშვნელოვანია, მთელი ამ ეპიზოდის თანხლების ყოველი ტაქტის პირველი თვლის გამოყოფა; ისევე, როგორც ორივე ხელის პარტიის მერვედების მკაფიო ინტონირება რემარკა **molto espressivo**-ს გათვალისწინებით, რომელსაც ეს ეპიზოდი, მართლაც, ბუნებრივად ითხოვს.

ახალი ინტერლუდია (სიმღერის მესამე და მეოთხე სტროფებს შორის) ასევე ბუნებრივად, უშუალოდ აგრძელებს მუსიკალური განვითარების საერთო პროცესს,

თუმცა, ამჯერად კიდევ უფრო გართულებული სახით, რადგან, სწორედ მას ემთხვევა სიმღერის ცენტრალური, კულმინაციური მომენტი. შესაბამისად, პიანისტ-კონცერტმაისტერის წინაშე განსაკუთრებულ ამოცანებს სახავს, პირველ რიგში, რემარკა **con espressione appassionata**, - ამ ეპიზოდის საერთო ემოციური ტონუსის სწორი ინტერპრეტაციის გათვალისწინებით. მარცხენა ხელში არპეჯირებული მერვედები, ტაქტიდან ტაქტამდე, სულ უფრო გამძაფრებულ ელფერს იძენს, ამავე დროს, იგი ერთგვარი საყრდენიცაა მარჯვენა ხელში განლაგებული მელოდიური ხაზისათვის, სადაც, ინტერვალურად მჭიდროდ განლაგებულ მერვედებში აქცენტირებული სექსტები, თავის მხრივ, კიდევ უფრო მეტად ამძაფრებენ განხილული ეპიზოდის ისედაც დაძაბულ განწყობილებას. ეს, ის გამონაკლისი მომენტი უნდა იყოს, როდესაც ავტორი არღვევს ზოგადად ამ ციკლისათვის დამახასიათებელი შეფარული, თავშეკავებული ტრაგიკული განცდების საზღვრებს და ღიად, «გაშიშვლებულად» გამოხატავს აუნაზღაურებელი დანაკლისით გამოწვეულ სულიერ ტანჯვას. ამიტომ, შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ აღნიშნულ ეპიზოდში, მისი დიდი ემოციური დატვირთვის შესაბამისად, ჩართულია ორკესტრის თითქმის სრული შემადგენლობა: მთლიანი სიმებიანი ჯგუფი, ფლეიტა, ჰობოი, კლარნეტი, ბას-კლარნეტი, ფაგოტი, ვალტორნები, არფა. ცხადია, რომ სწორედ ინსტრუმენტულ, ჩვენ შემთხვევაში, ფორტეპიანოს პარტიას და არა ვოკალურს ანიჭებს ამ შემთხვევაში ავტორი მთავარ აზრობრივ ფუნქციას, რაც, შესაბამისად, ბოლომდე უნდა იყოს გააზრებული კონცერტმაისტერის მიერ. შეიძლება ითქვას, რომ ამ თვალსაზრისით მალერი შუმანის ტრადიციების პირდაპირ გამგრძელებლად გვევლინება.

მიგვაჩნია, რომ, საკუთრივ, საფორტეპიანო ვერსიაში სასურველი მხატვრული შედეგის მისაღწევად, განსაკუთრებულად უნდა გამოიყოს შუა ხმა, მით უფრო, მისი აქცენტირებული ბგერები, რომლებიც, ჩემი აზრით, უნდა დაიკრას ან მარცხენა ხელით, ან მარჯვენა და მარცხენა ხელის მონაცვლეობით (სურვილისა და შესაძლებლობების მიხედვით), ისე, თითქოს პიანისტს დასახმარებლად სხვა, მესამე ხელი შემოუერთდა, რადგან, ჰარმონიულ გართულებებთან ერთად, შუა ხმა, ამ გზით კიდევ უფრო ამძაფრებს ეპიზოდის განწყობილებას. იგი, თითქოს, სულაც არ ითხოვს შერწყმას ერთიან ვერტიკალში, პირიქით, - სრულიად განყენებულად უნდა ჟღერდეს მთლიანობაში. მოცემულ მონაკვეთში ვოკალური პარტიის ჩართვის მომენტში, გასაკუთრებით, ახალი სტროფის დამდეგს, მეტად საყურადღებოა მითითებული დინამიური ნიშნები, - **cresc.** - **dim.**-ები, რომლებიც, ერთგვარ ტალღისებურ-რწყვად და **rubato**-სებურ მანერაზე მიგვითითებენ. სიმღერის განხილულ მონაკვეთში, ასევე, ძალზედ მნიშვნელოვნად მიმჩნია, აპლიკატურის საკითხი, რომელიც ამ კონკრეტულ შემთხვევაში წინასწარ უნდა იყოს ზუსტად დადგენილი, განსაკუთრებით, მარცხენა ხელში, რათა მაქსიმალურად გავადვილოდ მოცემული მონაკვეთის ტექნიკური სირთულეები.

სათანადოდ უნდა იყოს გააზრებული ისიც, რომ განხილული ინტერლუდია, კულმინაციურ გამძაფრებასთან ერთად, შეიცავს ემოციური განტვირთვის მომენტსაც, რომელიც უშუალოდ ამზადებს სიმღერის დასკვნით, მეოთხე სტროფს (**ritornare al Tempo I**), სადაც მკვიდრდება ჩუმი, ნათელი, მკაცრი, გარდაუვალი ბედისწერის წინაშე მორჩილების სევდის პასიურ-ჭვრეტითი განწყობილება. თუმცა, ამ სტროფის მეორე ფრაზის ინტერპრეტაციის გარკვეულ სირთულეს წარმოადგენს ერთგვარი შეუსაბამობა ვერბალურ ტექსტსა და მის მუსიკალურ გადაწყვეტას შორის. რადგან ვერბალურ ტექსტს შემოაქვს მზის ნათელის, როგორც მიწიერი ცხოვრების, მარადიულობის

სიმბოლოს სახე, რომელიც მალერის მსოფლ.-აღქმის ერთ-ერთ უმთავრეს ანტითეზას გამოხატავს ადამიანი მიწიერი ცხოვრების ტრაგიკულ სინამდვილესთან.

მნიშვნელოვანია, რომ, კონცერტმაისტერმა სიმღერის ბოლო მონაკვეთშიც შეინარჩუნოს მისთვის დამახასიათებელი უწყვეტი მუსიკალური მთლიანობა. მუსიკალური განვითარების პროცესში მეოთხე სტროფის დასაწყისიც უნდა აღვიქვათ არა ახლის, არამედ, ძველის უშუალო გაგრძელებად, მით უფრო, რომ ამ შემთხვევაშიც, ინსტრუმენტული და ვოკალური ხაზების გადაკვეთის მომენტს ზემოთ აღნიშნული საკვანძო ნოტი - ლა წარმოადგენს. თუ, პირველ სტროფში (მიუხედავად, წინა ღამით განცდილი უბედურებისა) გამოსჭვიოდა მოჩვენებითი სიმშვიდის ილუზია, ბოლო სტროფი, ამოხეთქილი ემოციის შემდეგ დასადგურებული ერთგვარი მისტიურობის ბურუსით მოცული სულიერი სიცარიელის ნიმუშადაც გვევლინება. აქ, პიროვნების შინაგანი მდგომარეობა, თითქოს მთლიანადაა აბსტრაგირებული რეალური სინამდვილისაგან. სწორედ, ამიტომ, სიმღერის ბოლო ფრაზაში (სამოცდამეთოთხმეტე ტაქტიდან) სიტყვები - «**Heil sei dem Freudenlicht der Welt**» («დიდება, მზის სხივების ციაცს»), რამდენადმე ილუზორულ ხასიათს ატარებს, რითაც რეალური სინამდვილე უცვლელი რჩება.

მეტად ყურადსაღებია, მუსიკალური ხაზების ურთიერთგადადინების მომენტი ერთი-მეორეში, როგორც, ერთგვარი გადაძახილი. ასევე, მნიშვნელოვანია კონცერტმაისტერისთვის, პირველ სტროფთან შედარებით, მუსიკალურ ტექსტში ვარირებული მომენტების გამორჩევა და მათი ხაზგასმა. ასეთებია, კერძოდ, ვოკალურ ხაზში - აქცენტირებული მერვედები, ხოლო ინსტრუმენტულში - ასევე, აქცენტირებული მერვედები და სინკოპირებული მეოთხედები (სამოცდამეთოთხმეტე ტაქტი), რომლებიც უფრო ღრმად უნდა იყოს ინტონაციურად გააზრებული და სათანადოდ გამღერებული ორივე შემსრულებლის მიერ. ეს, განსაკუთრებით ეხება პირველ ფრაზას, სადაც ვოკალურ და ინსტრუმენტულ პარტიაში მელოდიური ხაზი კონტრაპუნქტულად ვითარდება. შემაერთებელ მონაკვეთში (**espressivo**) მკაფიოდ უნდა გამოიყოს ძლიერი დროის აქცენტირებული მერვედები და მიღწეულ იქნას ავტორისეული **legato**-ს ზუსტი შესრულება. ფრაზის დასასრულს, კვლავ უწყვეტად მოჰყვება შემდგომი ფრაზის დასაწყისი (**Tempo I**), თუმცა, პირველი სტროფისაგან განსხვავებით, მას მხოლოდ ინსტრუმენტული ხაზი იტვირთავს. სწორედ, ამიტომ, მიუხედავად **pp**-სი, ძალიან ზუსტად უნდა განვსაზღვროთ და გავიაზროთ, მინორის მაჟორში გადასვლის მომენტი (**d-moll - D-dur**) და განსაკუთრებულად გამოვყოთ ზედა ხმა, რომლის უშუალო გაგრძელებად უნდა აღვიქვათ სამოცდამეთოთხმეტე ტაქტში აღმოცენებული და მასთან პარალელურად მოძრავი ვოკალური ხაზი. ასევე, მდორე, მაგრამ პულსირებული უნდა იყოს ოსტინატური მერვედების თანხლება, სათანადოდ უნდა გაჟღერდეს გაბმული ბანი, როგორც დანარჩენი ხმების ჰარმონიული საყრდენი. სამოცდამეჩვიდმეტე ტაქტიდან მომდინარეობს, სიმღერის ბოლო ფრაზა (მას, ისევ ფორტეპიანო იწყებს), სადაც კონცერტმაისტერის მთავარი ამოცანაა, მისი ზედა ხმის გაანალიზება-გააზრება, როგორც მელოდიისა და მისი «ვოკალურად» გაჟღერება. ამ მონაკვეთის ფაქტურა სამ დონეს შეიცავს: ზედა ხმა - მთავარი მელოდიური ხაზი, შუა ხმა - პულსირებული მერვედები და გაბმული ბანი. ვფიქრობ, რომ აქაც, სამივე ხმის ინდივიდუალიზება უნდა მოხდეს (ისე, როგორც მთელი სიმღერის მანძილზე) და, ამავე დროს, მათი აღქმა ერთ მთლიან ვერტიკალში (რა თქმა უნდა, ვოკალური ხაზის პარალელურად). ყურადღებას იქცევს, ასევე, სიმღერის ვოკალური პარტიის ბოლო **sf**-ირებული ბგერა (ფა), რომელიც, ჩემი აზრით, მოითხოვს არა მკვეთრ, არამედ

სიდრმისეულ გაჟღერებას, რითაც უშუალოდ ერწყმის ფორტეპიანოს დასკვნითი ტაქტების მინავლებულ ჟღერადობას. სასურველია, საფორტეპიანო პარტიაში ამ ბგერის შესრულებისას, საორკესტრო ვერსიის შესაბამისად, მიღწეულ იქნას **Celesta**-სებური ჟღერადობა, რაც, კიდევ უფრო გააძლიერებდა მსმენელში სიმღერის დასასრულს დასადგურებული ჩუმი, ნათელი სევდის ილუზორულ გრძნობას. კონცერტმასტერის ერთ-ერთ ძალზედ მნიშვნელოვან ამოცანას შეადგენს სიმღერის დასასრულის შეგრძნებასთან, ემოციურ აღქმასთან ერთად მიაღწიოს მსმენელში მომდევნო სიმღერაში გადასვლის მოლოდინის გრძნობა. მით უფრო, რომ ასეთი აზრობრივი «**attaca**» პირველი სიმღერის დასკვნით - «**Ein Lämplein verlosch in meinem Zelt!**» («სანათი ჩაქრა ჩემს კარავში...») და «**Nun seh` ich wohl warum so dunkle Flammen** » («და რამ გამხვია ამ ბნელ ალში») მეორეს დასაწყის ფრაზებშია ჩადებული.

ჩატარებული ანალიზი საფუძველს ქმნის კონცერტმასტერისთვის, ჩვენი თვალსაზრისით, რამდენიმე საყურადღებო ზოგადი ხასიათის რეკომენდაციისათვის:

- ფორტეპიანოს პარტიის, როგორც ანსამბლის თანასწორუფლებიანი კომპონენტის საკონცერტო დარბაზისა და მომღერლის ხმის მონაცემების გათვალისწინებით, როიალის სახურავი შესაძლებელია წამოწეული იყოს;
- მალერის ვოკალურ სტილში სასიმღერო-მელოდიკური საწყისის წამყვანი როლის პირობებში, შესრულებაში (საკუთრივ, საფორტეპიანო პარტიაშიც და ვოკალთან მიმართებაშიც) ერთიანი მუსიკალური მასალის უწყვეტობის მიღწევა;
- ვერბალური ტექსტის ზოგად აზრობრივ შინაარსთან ერთად ცალკეული, საკვანძო სიტყვების მკაფიო გააზრება;
- სიმღერის პოლიფონიური ქსოვილის ხმათა ინდივიდუალიზაციისა და ციკლის საორკესტრო ვერსიის გათვალისწინებით, ბგერათწარმოქმნის პრობლემებზე ყურადღების გამახვილება;
- ცალკეული სიმღერის, როგორც ასეთის და, ერთდროულად, როგორც ციკლის შემადგენელი ნაწილის, მკაფიო გააზრება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Барсова. И. «Симфонии Густава Малера». Москва. Издательство. «Советский композитор». 1975г. стр.
2. Густав Малер. «Письма. Воспоминанья». Москва. Издательство «Музыка».1968г.
3. «История зарубежной музыки (Конец XIX и начало XX века)». Редактор И. Нестьев. Москва. Издательство «Музыка».1988г.
4. Л. Михеева. «Густав Малер. Краткий очерк жизни и творчества». Издательство. «Музыка», Ленинградское отделение. 1988г.
5. Джеральд Мур. «Певец и аккомпаниатор». Москва. Издательство «Радуга».1987г.
6. К. Розеншильд. «Густав Малер». Москва. Издательство «Музыка».1975 г.
7. И. Соллертинский. «Густав Малер». Государственное музыкальное издательство. Ленинград. 1932 г.
8. Ю. Хохлов. «Строфическая песня и её развитие от Глюка к Шуберту». Москва. Издательство «Куншт».1975 г.
9. «О работе концертмейстера» - Сборник статей. Составитель М. Смирнов. (Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. Кафедра концертмейстерского мастерства). Москва .Издательство «Музыка».1974 г.
10. Henry-Luis de La Grande. „Gustav Mahler. Vienna: The years of Challenge (1897-1904)”. Oxford. Oxford University Press.1997.
11. Mitch Friedfeld. „Gustav Mahler.„kindertotenlieder”.www. Classical. net. 2001.
12. Kenneth Woods. „A View from the Podium”. Interactive program Notes, Mahler. 2006.

Article received: 2010-11-01