

**წარმოსახვითი ღირაძი ჩრდილოეთსა და სამხრეთს შუა:
ინდივიდუალური მიღგომა ვენესუელური ხალხური და
კოკულარული მუსიკის ა-კაპელა გუნდისთვის არანჟირებისადმი**

შემობრუნება

1537-ისთვის¹ დღეს ვენესუელად ცნობილი ტერიტორია არავაკების, იეკუანას, ვა-რაოს, იანომამის და კარიბის ტომების აბორიგენულ დასახლებებს აერთიანებდა. ეს ტერიტორია ესაზღვრებოდა კარიბის ზღვას, ძალისმიერად იყო კოლონიზებული ესპანელი დამპყრობლების მიერ და, მოგვიანებით, დასავლეთ აფრიკის სანაპიროდან მომავალი ესპანური მონათა ბაზრობის ერთ-ერთ ცენტრადაც იქცა. ყოველ ამ ცივილიზაციას საკუთარი კულტურული საფუძვლები ჰქონდა და ისინი ესპანური კოლონიზაციის პირველი საუკუნის განმავლობაში დაუნდობლად ემტერებოდნენ ერთმანეთს. იქ მცხოვრები აბორიგენული ტომების უმრავლესობა გარდა იმისა, რომ ნომადური ტიპისა იყო, ძლიერი კულტურული ინსტიტუციებისა და საზოგადოებრივი განვითარების ნაკლებობას განიცდიდა. სწორედ ეს გახდა მათი უთანასწორო სამხედრო ძალებთან დამარცხებისა და კოლონიად ქცევის მთავარი მიზეზი. უნდა ითქვას, რომ კოლონიზაციის პროცესი ასე ძალმომრეობითი არ ყოფილა ესპანური იმპერიის ახალი ტერიტორიების სხვა ნაწილებში, მაგალითად, ინკების, აცსტეკების ან ოლმეკების შემთხვევაში, სადაც სამხედრო ძალებთან ერთად, ახალი რელიგიაც იყო გამოყენებული კულტურული გადაგვარების იარაღად და, ამგვარად, თანდათანობითი კოლონიზების საშუალებად. აქ კი რელიგია, ძირითადად, ადგილობრივი მოსახლეობის დამარცხების შემდეგ ამ ტერიტორიაზე დასახლებული ესპანელებისთვის კომფორტული გარემოს შექმნის მიზნით დამკვიდრდა.

თუმცა, მე-15 საუკუნეში ესპანეთის მიერ დაპყრობილი ტერიტორიების უმრავლესობისაგან განსხვავებით, ამ ტერიტორიაზე მცხოვრებმა ხალხებმა ყველა რასასთან ინტეგრირება მოახერხა (ეპიდემიებისა და შიდა ომების გამო) და ისინი თანდათან შეერწყნენ ერთმანეთს ერთიან სოციალურ ფენოტიპად², რომელიც თითქმის ყველა მათგანის სოციო-კულტურულ მახასიათებლებს შეიცავდა. დღეს, ვენესუელური საზოგადოება აბორიგენი, ესპანური და აფრიკული რასების, მათი მრწამსის, წეს-ჩვეულებებისა და კულტურის ნაზავს წარმოადგენს, მსგავსად ვენესუელური მუსიკალური ტრადიციისა.

ვენესუელას ყოველმა რეგიონმა მუსიკალური ჟანრების საკუთარი ერთობლიობა შექმნა, რომელიც კარგად ასახავს მის გარემოსთან ადაპტირებულ სოციუმს, თუმცა ყველა მათგანი განიცდის გარკვეული საერთო ელემენტების გავლენას. ესენია: 1. ABA ფორმად წარმოდგენილი მელოდირი მასალა, რომელიც სოლოდ იმღერება, ძირითადად (თუმცა არა ყოველთვის), მამაკაცთა მიერ. კოლექტიური სასიმღერო ფრაგმენტები, ჩვეულებრივ, უნი-სონში სრულდება და, როგორც წესი, წარმოდგენილია B მონაკვეთში, ან სანაპირო ზოლთან

¹ იმ წელს პირველი ესპანური ექსპედიცია, რომელმაც შემდგომ ამერიკის კონტინენტის სამხრეთ ნაწილად წოდებული ტერიტორიის ჩრდილოეთ სანაპიროს კოლონიზაცია მოახდინა. ამ ექვსმა ექსპედიციამ განაპირობა მუსიკის კონფედერაციის დამარცხება და გრანადის ახალი სამეფოს დაარსება, რომელიც საბოლოოდ, დღევანდელი კოლუმბიისა და ვენესუელას ნაწილად იქცა

² მოდის ბერძნული სიტყვიდან („ანაბექტი“, „ჩვენება“) და ნიშნავს ცოცხალი ორგანიზმის ნიშან-თვისებას, რომელიც გენოტიპსა და გარემოს შორის განუწყვეტლავი ურთიერთქმედების შედეგად ყალიბდება (რედ.).

არსებული რეგიონებისათვის დამახასიათებელი წრიული სიმღერების ფორმაში; 2. სრულდება *კუატროსთან* — მე-15 საუკუნის გიტარის ტიპის ესპანური საკრავიდან, *ვიჰუელადან* წარმოებულ სიმებიან ინსტრუმენტთან ერთად, რომელიც ყოველთვის ტონიკის ჰარმონიული საძირკველის მიმცემი და რიტმის მანიშნებელია; 3. დანაჩენი მუსიკალური ინსტრუმენტები რეგიონულადაა წარმოდგენილი. მაგალითად, *კრეოლური არფა* (შედარებით პატარა, პედლების გარეშე) ფართო დაბლობზე, *მანდოლინა* და/ან *ვიოლინო* კი ანდების რეგიონში გვხვდება; 4. პერკუსიული ელემენტები რეგიონებისა და გარკვეული გავლენების მიხედვით სხვაობს და, ძირითადად, აფრიკული გავლენებით გამოირჩევა, როგორცაა *მარაკა* (პერკუსიული ინსტრუმენტი) დაბლობებში, *ტამბურები* (ხელის დრამები) სანაპირო რეგიონებში.

ვენესუელას *კაპიტენების სამეთაურო ორდენში* (*Captaincy General of Venezuela*) არსადაა დარეგისტრირებული შესაბამისი ვოკალური/საგუნდო აქტივობები მე-18 საუკუნის შუა წლებამდე, სანამ 1769 წელს პედრო პალასიოს დე სოჰომ (*Pedro Palacios y Sojo*, ცნობილი, როგორც *პედრო სოჰო*) სან ფელიპე ნერის ორატორია (*Oratorio San Felipe Neri*) შექმნა, რომელიც ქვეყნის პირველი მუსიკალური სკოლის ნიაღში გაჩენილ საეკლესიო მუსიკის მოძრაობას ეძღვნებოდა. სწორედ ამ სკოლაში ჩამოყალიბდა ადგილობრივი კომპოზიტორებისაგან შემდგარი *პირველი ეროვნული სკოლა*, რომელიც პალესტრინას, ლასუსის, მონტევერდის, შუტცისა და სხვათა ავტორობით შექმნილი ცენტრალურ-ევროპული კანტატებისა და ორატორიების მუსიკალური ენის გავლენით იქნა ფორმირებული.

როგორც დოკუმენტური მასალიდან ირკვევა, თითქმის ერთსაუკუნოვანი წყვეტის შემდეგ, თვითნასწავლი კომპოზიტორისა და დირიჟორის, ვინსენტე ემილიო სოჰოს მოღვაწეობის პირობებში ვენესუელაში საგუნდო მუსიკა ისევ აყვავდა. 1928 წელს *ორფეონ ლამასის*³ (*Orfeón Lamas*) დამაარსებელი ვინსენტე ემილიო სოხო 1936 წლიდან ვიდრე მის გარდაცვალებამდე (1974 წ.) ეროვნული კონსერვატორიის საგუნდო დირიჟორობისა და კომპოზიციის სწავლების პროცესს ხელმძღვანელობდა. კარაკასის კონსერვატორიაში მისი მოღვაწეობის დროს გაჩნდა ეროვნული კომპოზიტორების მეორე ტალღა, რომლის წარმომადგენლებმაც შემდგომში აკაპელა საგუნდო წერისა და შესრულების მკვეთრად განსხვავებული მანერა განავითარეს. მათ, ასევე, გამოიმუშავეს ფოლკლორული ნიმუშების საგუნდო მუსიკასთან ადაპტაციის თავისებური მიდგომა — ბანის პარტიისა და *კუატროს*, *არფისა* და *მანდოლინისა* აკომპანირების ონომატოპური (ბგერათმბიბაძვა) იმიტირება (დამოკიდებულია ნიმუშის წარმოშობის რეგიონზე, როგორც ზემოთ აღვნიშნე). ამ არანაწილებებში გამოყენებული ჰარმონიული ელემენტები *კუატროს* სამემსრულებლო შესაძლებლობების გათვალისწინებით იყო შემოზღუდული, რათა რეპეტიციებსა თუ კონცერტებზე *კუატროს* შენარეულებელსაც შეძლებოდა აყოლა.

ეს საწყისი ტენდენცია შემდგომში განავითარა *კვინტეტო კონტრაპუნტოს*⁴ (*Quinteto Contrapunto*) დამაარსებელმა, მისმა დირიჟორმა, მომღერალმა და *კუატროს* შემსრულებელმა, რაფაელ სუარესმა. აღნიშნული კოლექტივი 1950-იანების ვოკალური მუსიკისათვის ახალი გეზის მიმცემი აღმოჩნდა — სანოტო ტექსტების კითხვის უწარის მქონე 5 გამოცდილი სოლისტისა და საგუნდო მომღერლისაგან შემდგარ კოლექტივში სუარესმა

³ *ლამასის გუნდი* (*Orfeón Lamas*) ქვეყნის პირველი და ერთ-ერთი ყველაზე ხანგრძლივად მოქმედი გუნდი იყო. ის იყო კარაკასის კონსერვატორიის კომპოზიციის მიმართულების ერთგვარი სახელოსნო და ადგილი, სადაც XX საუკუნის არაერთი დიდი მომღერალი აღიზარდა. როგორც ქვეყნის ფლაგმანი გუნდი, ის ხშირად თანამშრომლობდა ვენესუელას სიმფონიურ ორკესტრთან, რომელიც 1930 წელს დაარსდა და დღემდე აქტიურად მოღვაწეობს.

⁴ ამ კვინტეტის წევრები კარაკასის კონსერვატორიის სტუდენტები და *ორფეონ ლამასის* ყოფილი წევრები იყვნენ. ვენესუელური ხალხური მუსიკის არანაწილებებისაგან შემდგარი მთელი მათი რეპერტუარი ჩანეროლია ვინილზე და დღეს უკვე განთავსებულია ე.წ. სტრიმინგ სერვისებზე, რაც მას მთელი მსოფლიოს მასშტაბით ხელმისაწვდომს ხდის.

დაამკვიდრა ტექსტის დაყოფა თანმხლებ პარტიებში კუატროს აკორდული თანამიმდევრობების ფონზე, რაც ჰარმონიულად კიდევ უფრო ამდიდრებს საბოლოო რეზულტატს. ამ ცვლილებამ მეტად მუსიკალური, დინამიური და ცოცხალი გახადა თითოეული ხმის პარტია. თუმცა აღნიშნულმა დინამიურმა დახვეწამ, ტრადიციული მუსიკის ამ არანჟირებების შესასრულებლად ზუსტი ინსტრუქციების ნაკლებობასთან ერთად, გუნდის დირიჟორებს დიდი თავისუფლება მისცა მათ შესრულებაში სხვა ინსტრუმენტებიც (როგორც ადგილობრივი, ისე უცხოური) რომ ჩაერთოთ, რაც ამ ნაწარმოებების პირველად მშვენიერებასა და ორიგინალობას საგრძნობლად აზარალებდა, თუმცა თანმხლები ანსამბლის შემადგენლობასა და პარტიებს აფართოებდა.

როგორ ავიცილოთ თავიდან მოწყენილობა

საგუნდო მომღერლის კარიერა 1985 წელს დავიწყე, როდესაც ჯერ კიდევ კარაკასის საშუალო სკოლაში ვსწავლობდი. ეს მეტად მნიშვნელოვანი პერიოდი იყო ადგილობრივი საგუნდო სცენისთვის, რადგან უამრავი გუნდი და საგუნდო ასოციაცია არსებობდა და წლის განმავლობაში მთელი ქვეყნის მასშტაბით არაერთი ფესტივალი იმართებოდა. იმ დროს გუნდების უმეტესობა *ორფეონ ლამასის* მემკვიდრეობაზე დაფუძნებულ პროგრამას ასრულებდა. მათი რეპერტუარის პირველი ნაწილი მაღალი ღირებულებების მუსიკას (საეკლესიო ნიმუშებს ან უცხოელი კომპოზიტორების ნაწარმოებებს) ეძღვნებოდა, მეორე ნაწილი — ვენესუელურ პროფესიულ მუსიკას, სადაც ე. წ. ვენესუელური მადრიგალები ჭარბობდა, ხოლო მესამე ნაწილში გუნდისთვის არანჟირებული ვენესუელური და ლათინურ-ამერიკული პოპულარული და ფოლკლორული ნიმუშები იყო წარმოდგენილი. იმ დროისთვის, გარკვეული არანჟირებები განუწყვეტილად ჟღერდა სხვადასხვა დარბაზში და სხვადასხვა გუნდის შესრულებით. მალე, კონცერტის მსვლელობისას მსგავსი მონაკვეთები ძალიან მოსაწყენი გახდა ჩემთვის, ისევე, როგორც აუდიტორიის სრული უმრავლესობისთვის. საგუნდო სიმღერის სიყვარულმა და ამ მრავალჯერ გამეორებული კომპოზიციებით მოწყენამ მაიძულა დავეფიქრებულიყავი, რამდენად იყო შესაძლებელი ვენესუელური მუსიკის არანჟირებისადმი განსხვავებული მიდგომის შემუშავება.

ამ კითხვის პასუხამდე მივედი 1992 წელს, როდესაც *Orfeón Universitario UCV*-ის მომღერლის სტატუსით ნიუ ორლეანში საკონცერტო ტურნეში ვიმყოფებოდი. იქაური გოსპელ და R&B გუნდების მოსმენისას მიხვდი, რომ სტრუქტურირებული მოდალური ჯაზის მიდგომის გამოყენება ვენესუელური ტრადიციული მუსიკის საგუნდო არანჟირებაში ჟანრის ევოლუციისთვის საინტერესო ამოსავალი წერტილი იქნებოდა. ამასთან, ყოველივე ეს ამ მუსიკას გარკვეულ გლობალურ იერს მისცემდა და, გარდა იმისა, რომ ადგილობრივებში ამ მუსიკასადმი ინტერესს გაზრდიდა, მას საზღვარგარეთაც გაცნობით უკეთ აღსაქმელს გახდიდა. სწორედ ასე ხდება ჩრდილოეთითან სამხრეთამდე წარმოსახვითი ღერძის გავლება, რომლის შუა წერტილშიც ვენესუელური ტრადიციული მუსიკის საგუნდო არანჟირებებისადმი ახალი მიდგომა ფორმირდება.

Mode d'Emploi⁵

გარკვეული ფიქრის შემდეგ, შევიმუშავე ვენესუელური ტრადიციული მუსიკის საგუნდო არანჟირების ახალი დიზაინი⁶, რომელიც წლების განმავლობაში ადგილობრივი

⁵ სამომხმარებლო სახელმძღვანელო.კმ

⁶ ჩემთვის დიზაინი გულისხმობს გარკვეული ტექნიკების გამოყენებას ცარიელ ტილოზე ხელოვნების ნაწარმოების შესაქმნელად. ამიტომ, როდესაც ვსაუბრობ რედიზაინზე, რომელიც ხშირად იქნება ნახსენები შემდეგ გვერდებზე, ვგულისხმობ მუსიკალური ნიმუშის არანჟირებას პირველადი ნამუშევრისთვის მხატვრული ღირებულების კიდევ უფრო გაზრდით.

საგუნდო რეპერტუარის მღერისა და მოსმენის შედეგად დაგროვილ ცოდნას ეყრდნობა. პირველ რიგში, გადაწყვეტიტე შეგნებულად მეთქვა უარი კუატროზე და/ან აკომპანემენტის სხვა ფორმაზე: ჩემი მუსიკა საგანგებოდ ა კაპელას მიერ შესასრულებლად შექმნილი, რათა გუნდის, როგორც ინსტრუმენტის სრული შესაძლებლობები აჩვენოს, მათ შორის, ჰარმონიული და რიტმული სიზუსტის თვალსაზრისით. ყოველივე ამის გათვალისწინებით, ნიმუშის გარშემო გაჩენილი ყველა შემოქმედებითი იდეა ტექნიკურად ისეა რეალიზებული, რომ ყველაფერმა იმუშაოს გუნდის შემადგენლობაში. მათ შორის, მთავარი მელოდიის გადანაწილება ყველა ხმის პარტიაში, ნაცვლად მისი ერთი სოლისტის მიერ შესრულებისა (მაგ. 1).

ვენესუელაში იშვიათია მამაკაცთა დაბალი ხმები, ამის გამო მამაკაცთა მაღალი ხმები და ქალთა ხმები გავრცელებული (გამონაკლისია დაბალი ალტი). იმის გამო, რომ ფართო ვოკალური დიაპაზონის გუნდში მუშაობა მინდოდა, ჩემი მეორე გადაწყვეტილება ხმის შემდეგი სქემის — SMATBarB (იგულისხმება სოპრანო, მეცოსოპრანო, ალტი, ტენორი, ბარიტონი, ბანი) — შესახებში მდგომარეობდა, ნაცვლად ხმების SATB დივიზით დაყოფისა. აქ მთავარი თავისებურება გარკვეულ მომენტებში ბანსა და ბარიტონს შორის წმინდა კვინტის გამოყენებაში მდგომარეობს, რაც ბანის ხმას მეტ სიმსუყესა და სიღრმეს აძლევს, ეს კი თავის მხრივ, ჰარმონიული პოზიციის სიფართოვეს უწყობს ხელს. სანოტო მაგ. 2-ში ნაჩვენებია, თუ როგორ უახლოვდება და შორდება ბანის პარტია ბარიტონისას სექტიმის ფარგლებში, მაგრამ მსგავს მონაკვეთში უმეტესად პარალელური კვინტები ჟღერს; ეს ტექნიკური გადაწყვეტა განსაკუთრებით სასარგებლო აღმოჩნდა *Canción de Esperanz* („იმედის სიმღერა“) 7 შერეული ხმისთვის (SSMATBarB) რედიზანის პროცესში.

ვენესუელური ტრადიციული ნიმუშების რედიზანის ამ მიდგომის ყველაზე მნიშვნელოვანი მახასიათებელი ალბათ ნიმუშის ჰარმონიული გამშვენებაა. მიზანი ყოველთვის ნიმუშების იმგვარად წარმოდგენა იყო, რომ ის აუდიტორიისათვის ადვილად ამოცნობადი ყოფილიყო, ამიტომ ჰარმონიული ენა სრულად ტონალურია. თუმცა, ეს არ ნიშნავს, რომ ამ შემთხვევაში აკორდულ თანხმოვანებებს შორის მიმართება იგივეა, რაც თავდაპირველ ვერსიაში იყო შემოთავაზებული თუ ნიმუშზე მიწერილი იყო. აქ მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება თითოეული აკორდის ენაჰარმონიულ ურთიერთმიმართებას, განსაკუთრებით, მელოდიისა და მისი უცვლელი მოდალური სქემის გამოვლენისას. როგორც წესი, მე არ ვწერ არანაწილებას ფორტეპიანოს დახმარებით, რათა თავიდან ავიცილო ხელის აპარატისთვის ბუნებრივი აკორდული მოძრაობები. ამდენად, ვწერ ჰორიზონტალურ მუსიკას (ბანის პარტიიდან აღმავეალი თანამიმდევრობით) თითოეული ნოტის სასიმღერო ბგერებთან შესაბამისობაში და ვითვალისწინებ ყოველი ახალი ნოტის ჟღერადობას როგორც ვერტიკალურ, ისე ჰორიზონტალურ ძრილში. შედეგად, ყოველი აკორდული ჯაჭვი უნიკალური და სხვებისგან განსხვავებულია და, ჩვეულებრივ, გაცილებით მეტადაა დაკავშირებული არანაწილების ზოგად ატმოსფეროსთან და/ან ნიმუშის ტექსტთან, ვიდრე კონკრეტულ ჰარმონიულ ფუნქციებთან.

ჩემი მესამე მიდგომა საველე დაკვირვების შედეგია: რადგან ვენესუელური გუნდების წევრების უმეტესობა მოყვარული მომღერლები არიან და, როგორც წესი, სანოტო პარტიტურების კითხვა გუნდში ერთი-ორმა ან, საერთოდ, არავინ იცის, გუნდის მომღერლების უმრავლესობისთვის ჰორიზონტალური ჩანაწერი ადვილად დასამახსოვრებელი უნდა იყოს, რათა კონცერტებზე პარტიტურების გარეშე იმღერონ. ამასთანავე, ის საკმარისად საინტერესო უნდა იყოს, რომ მომღერალმა შესრულებისას ყურადღება გარკვეულ დეტალებსაც მიაპყროს და მსგავსი ჰორიზონტალური სტრიქონების სრულ ვერტიკალში სათანადოდ გააჟღერებს ხელი შეუწყოს. ყოველივე ამის გათვალისწინებით, სანოტო ტექსტის ზუსტად შესრულებისათვის დირიჟორის როლი სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია როგორც რეპეტიციებზე, ისე საკონცერტო შესრულებისას. როგორც სა-

ნოტო მაგ. 3-ში ვხედავთ, ამ თითქმის ჰომოფონურ მონაკვეთზე, *Pasaje del Olvido*-ზე („დავინწყების გადასასვლელი“ *Tres Canciones de Simón*-დან — „სიმონის სამი სიმღერა“) პარტიები თითქმის ყოველ ტაქტში სხვადასხვა რიტმული პასაჟითაა დაწყებული, რომლებიც გამეორებული აკორდების ფონზე შესრულებული მოკლე ნოტებითაა ხაზგასმული. აქ ნანილობრივ ჰომოფონიური ფაქტურა ერთგვარად უზრუნველყოფს არსებული პასაჟ⁷ (*Pasaje*) ტემპისა და რიტმული სქემის შენარჩუნებას, რომელიც სწორედ ამ მონაკვეთში იცვლება, რათა ხაზი გაესვას ნიმუშის ტექსტში ნაგულისხმევ შეკითხვას.

ვენესუელური მუსიკის ინსტრუმენტული ბუნებიდან გამომდინარე, ონომატოპები თითქმის გარდაუვალია, მაგრამ მე გადავწყვიტე ისინი შეგნებულად განმეთავსებინა პარტიტურაზე იმ ადგილებში, სადაც საჭიროდ მივიჩნე, ყოველთვის ვიყენებდი ერთმანეთზე გადაჯაჭვული რიტმულ სქემებს და, როგორც ზემოთ აღვწერე, თავს ვარიდებდი მნიშვნელოვანი ჰარმონიული მომენტების ხაზგასმას. ეს მეტ სიზუსტეს უზრუნველყოფს რთული მრავალნაწილიანი რიტმების შესრულებისას, განსაკუთრებით სამნილადისა, რაც ვენესუელური ტრადიციული მუსიკის უმრავლეს ჟანრებშია გავრცელებული. *Alma Llana*-ს („უბრალო სული“) პირველ ნაწილში (მაგ. 4) მამაკაცთა ხმები ასრულებენ *ჯოროპოს*⁸ დამახასიათებელი ფონეტიკური ჟღერადობებით (*კმ ბანის პარტილაში* — *კომ ჟღერს*, როგორც ბასი, *ტენ ბარიტონის პარტილაში* — როგორც *ბანდოლას*⁹ ბანის აკორდი და *ჩაქურრუჩა* ტენორის პარტილაში *მარაკასების* იმიტაციით) დატვირთულ კომპლექსურ რიტმულ ფორმულას. ამავე დროს, ქალთა ხმები, როგორც ბრას ტრიო მღერის ჰომოფონიურად ვინრო ჰარმონიულ ჩარჩოში, ამასთან, სანყის მელოდიას ოდნავ მოდიფიცირებულ რიტმთან ურევენ, რათა ძალიან კომპლექსური საერთო ჟღერადობა იქნას მიღებული. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ, უმეტეს შემთხვევაში, რიტმული ფორმულები დაწერილია ისე, რომ რომელიმე დასარტყამ ინსტრუმენტთან კავშირი ღიად არაა გამოხატული. მეტიც, ზოგ მათგანს მათთვის დამახასიათებელი და ფონეტიკაში ნაგულისხმევი ჟღერადობა აქვს, როგორცაა ზემოთ ნახსენები *მარაკასები* ტენორის პარტილიდან. ფონეტიკისა და აქა-იქ გაბნეული სიტყვების გამოყენების კიდევ ერთი ფორმაა ნაჩვენები *Caballo Viejo*-ში („ბებერი ცხენი“) (მაგ. 5), რომელიც, ასევე, *Tres Canciones de Simón*-დანაა. ტაქტებში 254 და 257 ტენორი (არა სოლისტი, არამედ სრული სექცია) მღერის წინასწარ განერილ იმპროვიზაციას მთავარ თემაზე, როდესაც დანარჩენი გუნდი რიტმსა და ჰარმონიაში გაშლილ სრულ *ჯოროპოს* ფორმულას ასრულებს. ბანების ჰომოფონიური მონაკვეთის შემდეგ (ტაქტები 208-259), განერილი იმპროვიზაცია გაცილებით კრეატიული და მწყობრი ხდება, როდესაც გუნდი რეფრენად ასრულებს ტექსტს ჰომოფონიურ წყობაში, მაგრამ სრულად ჯაზური ჰარმონიებითა და სინკოპირებული ფრაზეოლოგიით.

შემდგომი განვითარება

მოგვიანებით, როგორც კომპოზიტორსა და არანჟირების ავტორს, არაერთხელ მიმიმართავს წერის ამ ტექნიკისათვის, მაგალითად, *სიეს სეის*-ისთვის (*Sies Seis*) — ჩემი

⁷ პასაჟე (*Pasaje*) ერთ-ერთი გავრცელებული ხალხური ჟანრია, რომელიც ვენესუელასა და კოლუმბიის დაბლობებზე განვითარდა. ის ამოზრდილია ესპანური *ფანდაგოდან* (*Fandango*), რომლისთვისაც სამჯერადი მეტრი და გაცილებით ნელი ტემპია დამახასიათებელი, ვიდრე მისგან ამოზრდილი *ჯოროპოს*-თვის (*Joropo*).

⁸ *ჯოროპო* (*Joropo*) ესპანური *ფანდაგოდან* ამოზრდილი ვენესუელასა და კოლუმბიის დაბლობებში გავრცელებული მუსიკალური ინსტრუმენტია, რომლისთვისაც დამახასიათებელია სწრაფი ტემპი და სამნილადი მეტრი. მასზე ძირითადად საყოფაცხოვრებო შინაარსის თემები სრულდება. მომღერალს აკომპანირებას უწევს *კუატრო*, *მარაკა*, *კრეოლური არფა* (პედლებიანი პატარა არფა) და საკონცერტო შესრულებისას, ბასზე შემსრულებელი.

⁹ *ბანდოლა* (*Bandola*) *მანდოლინის* მაგვარი პატარა ქორდოფონია.

მამაკაცთა ჯაზ სექსტეტისთვის (TTBarBarBB) დაწერილ არანჟირებებში (აღნიშნული კოლექტივი 2003 წელს დაარსდა და 2011 წლამდე იარსება). აღდემარო რომეროს ნაწარმოების, *ონდა ნუევა*¹⁰ (*Onda Nueva*) არანჟირებებში (მაგ. 6), რომელიც ელ კატირე-სათვის გააკეთე, ბანი 2-ის მელოდია ჟანრისთვის დამახასიათებელი მოკლე რიტმული ნოტების უმრავლესობას აერთიანებს, მაშინ როცა ბარიტონი 1 და 2 დამატებით პარტიას მღერიან, რომელიც პირველი მელოდიიდან აღებული მასალის საფუძველზე დაწერილ მელოდიას ბაძავს (5 ტაქტი უნისონში ტრომბონების იმიტაციით და 2 კი ერთმანეთთან კონტრაპუნქტში). ამავდროულად, ბარიტონი 1 და ორი ტენორი ხის ჩასაბერი ინსტრუმენტების ტრიოს იმიტაციით ვიწრო დიაპაზონის აკორდულ ნახაზს ასრულებენ. ეს ჩემ მიერ გაკეთებულ ადრეულ არანჟირებებში საბაზისო მოდელირებებთან დაკავშირებული კიდევ ერთი მიდგომაა.

ლარა სომოსა (*Lara Somos*), მამაკაცთა ვოკალურ-ინსტრუმენტულმა ანსამბლმა, რომელიც *ელ სისტემას*¹¹ (*El Sistema*) სპეციალური პროგრამის ნაწილია, ორი ა კაპელა სიმღერა შემიკვთა: პირველი მათგანი, *მაკუარე*, უსიტყვო კომპოზიციაა, რომელიც *მერენგუეს* (*Merengue*) — 5/8 მეტრს ეყრდნობა და რომელიც ქვეყნის ცენტრალურ რეგიონშია გავრცელებული (მას კავშირი არ აქვს დომინიკის რესპუბლიკაში გავრცელებულ ამავე დასახელების კომერციულ ჟანრთან). ის მათი პირველი ჯგუფისათვის (TTTBarB) იყო დაწერილი. სანოტო მაგ. 7-ში ნაჩვენებია კონტრაპუნქტული პარტიების ფარგლებში ფონეტიკის გამოყენების შემთხვევა. ეს ადგილი ამზადებს კვაზი-ჰომოფონიურ მონაკვეთს, რომელშიც მი მაჟორიდან ფა მაჟორში, შემდეგ კი სი-ბემოლ მაჟორში ხდება მოდულაცია, რათა ეს მონაკვეთი სოლ ნონაკორდზე დამთავრდეს. მეორე არანჟირება, რომელიც გაკეთებულია ნიშუშისათვის *უე ვო მუიტე არუკონ* (*Ue Wo Muite Arukon*), ინგლისურენოვან სამყაროში ცნობილია, როგორც *სუკიუაკი* (*Sukiyaki*). ის ნოტირებულია, როგორც TTTBBB, რათა როგორც იაპონურად, ისე ესპანურად შესრულდეს, რადგან გავითვალისწინე რომ ეს არანჟირება ანსამბლს პირველ იაპონურ ტურში უნდა ემღერა. მე ვარჩიე ნიშუშის ისე რედიზაინირება, რომ თავდაპირველი სვინგისებური 4/4 მეტრი *ონდა ნუევას* (*Onda Nueva*) ჟანრისათვის დამახასიათებელ 3/4-ად გადაქცევა. მაგ. 8-ში ბარიტონი-ის მიერ ნამღერი ნებენსტიმეს (*nebenstimme – მიახლოებითი ხმით*) მელოდია, ამავდროულად, ბანი 1-ის მიერაა ნამღერი. ხოლო მაშინ, როცა ბანი 2 ტრადიციული *ჯოროპოს* მაგვარ პარტიას ასრულებს (მისთვის დამახასიათებელი ონომატოპოეტიკით), ბარიტონი 1 და ორი ტენორი კიდევ ერთხელ ხის ჩასაბერი საკრავების მიბაძვით ტრიოში მღერიან, მაგრამ ამ შემთხვევაში, სხვა ფონეტიკით და ამასთან, ტაქტებში 82 და 84 აორმაგებენ 2/4 მეტრს (როგორც წელან აღვნიშნე), დრამისთვის დამახასიათებელი *ონდა ნუევას* სტილში) რომელიც ორგანულად ერწყმის კომპლექსურ რიტმულ ფორმულას.

ვოკალური სექსტეტისათვის *კაფეინე*, რომელიც 2015 წელს როტერდამში საკომპოზიციო ფაკულტეტზე სწავლისას შევქმენი, ტრადიციული კანადური საშობაო სიმღერის საკმაოდ ამბიციური რედიზაინირება განვახორციელე და ჩავწერე. ეს სიმღერა, *ჰურონ ქეროლი* (SSMMAATTBarBarBBB), სადაც თითქმის ყველა ტექნიკა, რასაც ვფლობდი, ფართო მასშტაბში წარმოვადგინე, აერთიანებდა იმიტაციებს, კონტრაპუნქტულ სტრუქ-

¹⁰ *ონდა ნუევა* (*Onda Nueva*) - ახალი ტალღა ვენესუელელი კომპოზიტორისა და ჯაზ პიანისტის, აღდემარო რომეროსა და ჯაზ დრამერის, ელ პავო ფრანკ ჰერნანდესის მიერაა შექმნილი. ის ეფუძნება ბასისა და *ჯოროპოს* ფორმულის შერწყმას ორმაგად აქცენტირებული ჯაზ დრამის ელემენტებთან, როგორც ვენესუელური რეაქცია *ბოსა ნოვაზე*, მაგრამ ამ უკანასკნელისთვის დამახასიათებელი ვერბალურ ტექსტზე აქცენტის გარეშე.

¹¹ *ელ სისტემა* (*El Sistema*) საერთაშორისოდ ცნობილ და აღიარებულ ვენესუელას ახალგაზრდული და ბავშვთა ორკესტრების ეროვნულ კავშირს აღნიშნავს, რომელიც 1975 წელს ჟოზე ანტონიო აბრეუმ დააარსა.

ტურებსა და კოპლექსურ ჰარმონიებს (მაგრამ არა ალევატორიკულ კლასტერს), რომელთა ნაწილი ნაჩვენებია მაგ. 9-ში.

ცოტა ხნის წინ, ზოგიერთი ეს ტექნიკა SSAATTBB ა კაპელა გუნდისათვის შექმნილ სასულიერო ნაწარმოებში, 148 — *ფსალმუნთან მიბრუნება (148 — revisiting a psalm)* გამოვიყენე. ამ პარტიტურის ანდანტე ნაწილში, რომელიც ჯერ არსად შესრულებულა, ალტი 1 ასრულებს მელოდიას ალტ 2-თან ერთად. ეს უკანასკნელი მღერის მონოდიურ ნებენშტიმეს, როგორც სადა საგალობელს, რა დროსაც ბანებიზონდა ნუევას რიტმის სახეცვლილ 5/4 ვერსიაზე იმეორებენ სიტყვას *ალილია*, ხოლო ტენორები და სოპრანოები, ერთმანეთში კონტრაპუნქტული ფრაზებით გადაჯაჭვულები, ერთსა და იმავე სიტყვას იმეორებენ (მაგ. 10).

წინსვლა

ის, რაც სტატიაში წარმოგიდგინეთ, არა სამეცნიერო კვლევის შედეგი, არამედ უფრო მეტად იმის გაცხადებაა, თუ როგორ მიმიყვანა ჩემმა შემოქმედებითმა ცნობის-მოყვარეობამ ტრადიციული ნიმუშების გადამუშავებისთვის შესაბამისი კომპოზიციური ტექნიკის შემუშავებამდე, რასაც მე რედიზაინირებას ვუნოდებ. აღნიშნული ნიმუშები თავდაპირველად განკუთვნილი იყო სოლისტის მიერ გარკვეული ინსტრუმენტების თანხლებით შესასრულებლად, მე კი ისინი საგუნდო ნაწარმოებებად ვაქციე, რათა ის შესრულებინა იმ საზოგადოებას, სადაც ჯგუფური მღერა უფრო მეტად კულტურული შენაძენი იყო, და არა საერთო მემკვიდრეობის ან უძველესი ტომობრივი თავდაცვის ტექნიკა¹².

ეს ძიების პროცესი, ასევე, გულისხმობს შემოქმედებითი იდეების გამოხატვის თავისუფლების მაღალ კვოტას, როგორც ძირითადი ტენდენციების, ისე ე.წ. ანდერგრაუნდის კონცეპტუალური გეტოების მიღმა. იმის გამო, რომ თავისუფლება (და ზოგჯერ მისი ნაკლებობა) ხელოვანის შემოქმედებითობისათვის სასიცოცხლო მნიშვნელობისაა, მნიშვნელოვანია ყველა ოსტატმა საკუთარი ხელობის შესაქმნელად შესაფერისი ენა იპოვოს. ჩემს შემთხვევაში ჯაზი იყო (და არის) თავისუფლების გზა, რომელსაც ჩემს ხელობამდე მივყავარ, ყოველგვარი ჟანრული თუ სტილური იარღილის გარეშე.

ეს გზა შორსაა დასრულებამდე — დღესდღეობით ჩემი ცნობისმოყვარეობა ვერტიკალური (და არა ლინეალური) მუსიკის შექმნისა და შესრულებისაკენ მიბიძგებს. ამ სააზროვნო კოქტილში აქტიურად ვიყენებ ტექნოლოგიებს და ვოკალური მუსიკის დიზაინისა და რედიზაინის შემდგომი განვითარებისა და ევოლუციის საშუალებებს ვეძებ.

პუერტო აიაკუროდან¹³ ჩიკაგომდე, ბარბაკოასიდან¹⁴ ლოს-ანჯელესამდე, ნიუ-იორკიდან კარაკასამდე ჯაზსა და ვენესუელურ ტრადიციულ მუსიკას შორის მუსიკალური კორელაცია სულაც არ ეხება ჩაგვრას, რასიზმს ან სოციალურ გაჭირვებას. ის თავისუფლებისკენ სწრაფვასთან, ცოცხალ ინოვაციებსა და შემოქმედებით ეკოსისტემასთანაა დაკავშირებული, რომელიც აუცილებელია ხელოვნების ევოლუციისათვის, მიუხედავად სოციალური საკითხების, რელიგიის, კანის ფერის, ენისა... ჩვენ, ისევე როგორც მუსიკა, ვხატავთ წარმოსახვით ლერძს ჩრდილოეთიდან სამხრეთამდე, თავად კი ზუსტად შუაში ვდგავართ.

¹² როგორც ეს შემოთავაზებულია იოსებ ჟორდანის მიერ წიგნში *Why do people sing? Music in human evolution* (რატომ მღერის ხალხი? მუსიკა კაცობრიობის ევოლუციაში), 2011 წ.

¹³ ვენესუელას სამხრეთის, ამაზონის შტატის დედაქალაქი.

¹⁴ ქალაქი ცენტრალურ ვენესუელაში, ვენესუელას დაბლობების სამხრეთ ნაწილში, სადაც სიმონ დიაზი (ისეთი ცნობილი ვენესუელური ფოლკლორული ნიმუშების ავტორი, როგორიცაა *პასაჟე დელ ოლვიდო* და *კაბალო ვიეჟო*) დაიბადა.