

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

ხელნაწერის უფლებით

**ალექსანდრე ზურაბის ძე ვასაძე**

**ორგანი როგორც ტრასკრიფტორ-ინტერპრეტატორის  
ინსტრუმენტი და საორგანო ტრანსკრიფციები  
(მუსორგსკის სიუიტის "სურათები გამოფენიდან"  
მაგალითზე)**

სამუსიკო ხელოვნების დოქტორის  
აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დისერტაციის

ავტორ ე ფ ე რ ა ტ ი

სპეციალიზაცია – კლავიშოანი საკრავები – 080507

თბილისი - 2021 წ.

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: **მარინა ქავთარაძე**  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

თანახელმძღვანელი: **ნინო უვანია**  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოც. პროფესორი

ექსპერტი:

დისერტაციის დაცვა შედგება  
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო  
კონსერვატორიის სადისერტაციო საბჭოს სხდომაზე №.

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

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

სადისერტაციო საბჭოს სწავლული მდივანი:

**ეკა ჭაბაშვილი**  
მუსიკის დოქტორი  
ასოც. პროფესორი

## ავტორეფერატი

### ნაშრომის ზოგადი დახასიათება

*სადისერტაციო თემის აქტუალობა.* ტრანსკრიფციის ფენომენი ფართოდ არის გავრცელებული მუსიკაში, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი კი სატრანსკრიფტორო ხელოვნებაში კლავიშიანთა ტრანსკრიპციის ქანრია, რომელმაც ნაყოფიერი შემოქმედება მოახდინა მუსიკალური კულტურის განვითარებაზე.

ტრანსკრიფციის ქანრი იმით არის განსაკუთრებული, რომ იგი წარმოქმნის სასაზღვრო არეალს, რომელიც აერთიანებს საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო საწყისებს. მაგალითად, საფორტეპიანო ტრანსკრიფციებს ქმნიდნენ ყველა დონის კომპოზიტორები და პიანისტები, სახელგანთქმულებიდან დაწყებული უცნობებით დამთავრებული და მათი შემოქმედების ნიმუშები განსხვავებულია თავისი მხატვრული ღირებულებით. სწორედ ტრანსკრიფციების მეშვეობით საშემსრულებლო პრაქტიკაში მკვიდრდებოდა სხვადასხვა ქანრები (მაგალითად კონცერტის ქანრი ბახის საკლავირო შემოქმედებაში). რომანტიზმის ეპოქაში საორგანო, ვოკალური და საორკესტრო ნაწარმოების საფორტეპიანო გადამუშავებები საშემსრულებლო რეპერტუარის უმნიშვნელოვანეს ნაწილს წარმოადგენდა. მათ არა მარტო ინსტრუმენტის ხმოვანი სამყაროს გარდაქმნის პროცესს შეუწყვეს ხელი ნოვატორული ტექნიკური გადაწყვეტითა და ფაქტურული აღმოჩენებით, არამედ საშემსრულებლო ხელოვნებაში მიმდინარე ურთულესი ესთეტიკური პროცესების ანარეკლიც გახდნენ. აქედან გამომდინარე, გაზვიადებული არ იქნება ითქვას, რომ ტრანსკრიფციებში აისახა საშემსრულებლო ხელოვნების ევოლუციის ძირითადი ეტაპები.

იმდენად, რამდენადაც ჩემი, როგორც კლავიშიან საკრავებზე შემსრულებლის მოღვაწეობა პიანისტისა და ორგანისტის სპეციალობებს უკავშირდება, საკვლევი ქანრის - ტრანსკრიფციის განვითარების ძირითადი ტენდენციების გამოვლენის ცდა უკავშირდება ინსტრუმენტულ, კერძოდ საორგანო ხელოვნების სფეროს, ხოლო მეთოდოლოგიური აპარატი გარკვეულწილად დაკავშირებულია მუსიკალური შემოქმედების კონკრეტულ სფეროსთან – შემსრულებლობასთან, რაც თეორიული განზოგადოებების საშუალებას გვაძლევს ცოცხალ მხატვრულ პრაქტიკასთან კოორდინირების გზით. აქედან გამომდინარე, სადისერტაციო ნაშრომის კვლევის

**ობიექტია** – საორგანო ტრანსკრიფციის ჟანრი, ხოლო **საგანი** მოდესტ მუსორგსკის სიუტის “სურათები გამოფენიდან“ ჩემი საკუთარი საორგანო ტრანსკრიფცია.

**სადისერტაციო ნაშრომის მიზანს** წარმოადგენს ტრანსკრიფციაში ტრანსკრიფტორის ორიგინალთან ურთიერთკავშირის პროცესის გამოვლენა საშემსრულებლო ხელოვნების ჭრილში, შექმნა-ინტერპრეტაციის პროცესის თვითრეფლექსია სხვა ტრანსკრიფციებთან შედარების გზით და საშემსრულებლო რეკომენდაციების გაცემა ამ მიმართულებით; ყურადღება გამახვილებულია ინსტრუმენტული ფრაზირების სპეციფიკაზე, საორგანო ტრანსკრიფციის ჟანრში საშემსრულებლო ხერხების გამომუშავებაზე, ფაქტურის ტიპებზე, მის ამპლიფიკაციაზე (გაფართოება) და რედუქციაზე (ფაქტურული დეტალების გამარტივება).

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

ჩემთვის, როგორც პიანისტისა და ორგანისტისთვის, დიდ ინტერესს წარმოადგენს ამ ორი ინსტრუმენტის დინამიკური შესაძლებლობების შეფარდება. ამასთან დაკავშირებით ყურადღება მახვილდება 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. მოდესტ მუსორგსკის სიუტის „სურათები გამოფენიდან“ ჩემი საორგანო ტრანსკრიფციის განხილვისას საიმედო ორიენტირის როლს ასრულებს საფორტეპიანო ორიგინალისა და რაველის საორკესტრო პირველსახეები, რაც შემსრულებლის წინაშე ფართო პერსპექტივას შლის. 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 დედანში, ისე საორგანო ტრანსკრიფციაში ყურადღება გამახვილებულია: 1. ინსტრუმენტის რეგისტრებზე და მათ შეფარდებაზე; 2. პედლის კოლორისტულ შესაძლებლობებზე; 3. დინამიკაზე; 4. აპლიკატურაზე, 5. შტრიხებზე და არტიკულაციაზე.

### **კვლევის მეთოდოლოგია**

ტრანსკრიფციის ფენომენის მიმოხილვისას გამოყენებულია ისტორიზმის პრინციპზე დამყარებული კონკრეტული მოვლენის მთლიანი ანალიზის (целостный анализ) 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 ორგანზე მორგება, რაც თავის მხრივ მოითხოვს თვით მრავალსაუკუნოვანი ევოლუციის მქონე ინსტრუმენტის - ორგანის თანამედროვე სახეობების ცოდნას. მუსორგსკის სიუიტის „სურათები გამოფენიდან“ საორგანო ტრანსკრიფციის შედარებით ანალიზს აგრეთვე თან ერთვის საშემსრულებლო ხასიათის პრაქტიკული რეკომენდაციები, რაც დაეხმარება შემსრულებლებს მის ინტერპრეტაციაში.

ვიმედობნებ, რომ ჩემს ნაშრომს ექნება **პედაგოგიური დანიშნულება**. იგი გამოადგება ახალგაზრდა პიანისტებს, მომავალ ორგანისტებს, რათა უკეთ გაეცნონ

საფორტეპიანო, საორგანო და საორგესტრო გამომსახველობითი ხერხების ურთიერთკავშირს, რაც მომავალში მათ საშემსრულებლო შესაძლებლობებს უფრო გააფართოებს.

### **ნაშრომის შინაარსი**

სადისერტაციო ნაშრომის სტრუქტურა წარმოდგენილია შესავლით, სამი თავითა და დასკვნით, ასევე გამოყენებული ლიტერატურის ნუსხით და დანართით, რომელშიც მოცემულია სანოტო მაგალითები, მუსორგსკის სიუტის საკუთარი (ა. ვასაძის) საორგანო ტრანსკრიფციის დეპონირებული სანოტო ტექსტი (მოწმობა 8264), საანალიზო ციკლის ინტერპრეტაციების აუდიოჩანაწერების ამსახველი სპექტროგრამები (196 ნაბეჭდი გვერდის მოცულობით), რომლებიც მოცემული ციკლის ტრანსკრიფციების შედარებას უფრო თვალსაჩინოს ხდის.

**შესავალში** დასაბუთებულია ტრანსკრიფციის ჟანრის აქტუალობა და მისდამი ინტერესი, წარმოდგენილია კვლევის ობიექტი, საგანი, მიზანი, ამოცანები და მეთოდოლოგია. აღნიშნულია სადისერტაციო ნაშრომის მეცნიერული სიახლე და პრაქტიკული მნიშვნელობა. მუშაობაში მეთოდოლოგიური ბაზა შეგვიქმნა როგორც თეორიულმა ნაშრომებმა და ტრანსკრიფციის ჟანრთან დაკავშირებულმა ლიტერატურამ (გ. კოგანის, ლ. მაზელის, ლ. როიზმანის, მ. არანოვსკის, ნ. ივანჩის, ა. გოტლიბის, ნ. პროკინას, ბ. ბოროდინის), ისე სამუსიკო ენციკლოპედიებმა და ცალკეულმა პუბლიკაციებმა (გრუვის ენციკლოპედია “Grove encyclopedia”, ბრიტანული ენციკლოპედია “Britannica”, “Marco Pasini A Tribute to Paganini”, “Busoni F. Vonder Einheit der Musik”, “И. Стравинский - публицист и собеседник”, “Twentieth-Century Organ Music”, “Main Auditorium Organ. Atlantic City Convention Hall Organ Society” და სხვ.)

#### **I თავი – „ტრანსკრიფციის ჟანრის თავისებურებები“**

**I ქვეთავი „ტრანსკრიფციის ჟანრის ცნებისათვის“** შინაარსობრივად ორი მონაკვეთისაგან შედგება. მასში განიხილება ტრანსკრიფციის ცნებასთან დაკავშირებული საკითხები და ამ სპეციფიკური ჟანრის ისტორია, იმდენად რამდენადაც ის აერთიანებს თავის თავში როგორც საკომპოზიტორო, ისე საშემსრულებლო შემოქმედებას, რაც ოდითგანვე მისდამი მუსიკოს-შემსრულებელთა დიდი ინტერესს იწვევდა. „ტრანსკრიფცია“, „გადმოტანა“,

„გადამუშავება“ - ტერმინების გამიჯნვას ვახდენთ გამომდინარე იქედან თუ რამდენად ღრმად ჩაერთა ტრანსკრიფტორი მუსიკალური ნაწარმოების ორიგინალში. ტრანსკრიფციაზე საუბრისას, ძალზე მნიშვნელოვანია მოხდეს მისი გამიჯვნა ტერმინ „გადამუშავებისაგან“. ტერმინ ტრანსკრიფციაში, ისევე როგორც „გადმოტანაში“, იგულისხმება ორიგინალური სანოტო მუსიკალური ტექსტის შენარჩუნებით ნაწარმოების სხვა საკრავზე გადატანა, სადაც არ ხდება არანაირი ტექსტუალური ცვლილება, მაგრამ საკრავის სფეციფიკიდან გამომდინარე, დისპოზიციის თვალსაზრისით ხდება მისი ამა თუ იმ საკრავზე მორგება, რის შედეგადაც იგი ყოველგვარი ტექსტუალური ცვლილების გარეშე, ტემბრული ტრანსფორმაციის მეშვეობით იძენს სრულიად ახალ სახეს. ტერმინი „გადამუშავება“ კი გულისხმობს ნაწარმოების უფრო თავისუფალ და, ამასთან ერთად, საკრავის შესაძლებლობებიდან გამომდინარე ვირტუოზულ გადამუშავებას, სადაც ნაწარმოების ფორმის და სტრუქტურის შენარჩუნებით გარკვეულ ეპიზოდებში ხდება ორიგინალური ტექსტის ახლით ჩანაცვლება ამა თუ იმ საკრავისათვის დამახასიათებელი ფაქტურით; მაგალითად, საფორტეპიანო გადამუშავებებში - ვირტუოზული პასაჟებით.

ტრანსკრიფციის ჟანრთან დაკავშირებულია განსხვავებული კვლევის 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, შესაძლოა, დაუკარგოს ორიგინალს მისი უტყუარი ღირსებები, მაგრამ აანაზღაუროს ეს სხვა ტემბრული ფერებით და ახალი ინსტრუმენტის საშემსრულებლო შესაძლებლობებით.

სატრანსკრიფტორო სფეროსთან მიმართებაში მნიშვნელოვანია ისეთი ცნება, როგორცაა ინტერტექსტუალობა, რომელიც უნდა გააზრებულ იქნას ტექსტების კომუნიკაციის თვალსაზრისით და, ამავდროულად, როგორც ინსტრუმენტთა ინტონაციური ბუნების ურთიერთქმედების პროცესი. ეს მოსაზრება შეიძლება აგხსნათ ამა თუ იმ ინსტრუმენტის ხელოვნებაში ორიგინალებით ინსპირირებული საშემსრულებლო თავისებურებებით (მაგალითად, ლისტის ფორტეპიანოს „ორკესტრულობა“, სიმებიანების მსგავსი 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). ორიგინალის გარდაქმნის ხერხები სფეციფიკურია ხელოვნების სხვადასხვა დარგებში. 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 განზოგადებული, უნივერსალური ტრანსფორმაციის მეთოდი. მისი უნივერსალურობა ვლინდება თავად მხატვრული შემოქმედების არსით, როდესაც ხელოვნების ნიმუშები და მათგან მიღებული შთაბეჭდილებები იქცევა მასალად შემოქმედებითი გარდასახვისათვის.

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

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 გვეხმარება კვლევის ძირითადი მიზნის მიღწევაში.

**I ქვეთავის მეორე მონაკვეთი** ეძღვნება ექსკურსს ტრანსკრიფციის ჟანრის ევოლუციის ისტორიაში ბაროკოს ეპოქიდან XXI საუკუნემდე.

სატრანსკრიფტორო ხელოვნების ტექნიკური მხარე ინსტრუმენტალიზმის განვითარებასთან ერთად იცვლებოდა. ამით განპირობებულია სამეცნიერო კვლევის სატრანსკრიფტორო შემოქმედების ისტორიული რაკურსი. ნაშრომის დიდი ნაწილი აშუქებს დასავლეთევროპული ინსტრუმენტალიზმის განვითარების ეტაპებს.



ავტორი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს ტერმინოლოგიური აპარატის გამომუშავებას, რომელიც დაკავშირებულია ტრანსკრიფციის შექმნის ისეთ ტექნიკურ ხერხებთან, როგორცაა: 1. **ადაპტაცია** - ხმოვანი იერსახის შეცვლა ორიგინალის ფაქტურის ინსტრუმენტ-ადრესატის შესაძლებლობების შესაბამისად; 2. **რელუქცია** - რეალური ტემბრული სხვაობების მოხსნა, მათი გადაყვანა ინსტრუმენტის ნეიტრალურ ხმოვან ველში; 3. **ინვერსია** – ორიგინალის ხმოვანი სახის სპეციფიკური ექვივალენტის აღმოჩენა.

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

აღნიშნული ტენდენციები მჭიდრო კავშირშია სატრანსკრიფტორო სფეროსთან. წარმოდგენილი კონცეფცია მოცემულ კვლევაში საკვანძო ემპირიული მასალის სისტემატიზაციის მათგან იხილებულ 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 მიგვიჩვენებს როგორც საორგანო ტრანსკრიფციის ფენომენის, ისე მასთან დაკავშირებული

ტრანსფორმაციის მეთოდის კომპლექსური შესწავლის აუცილებლობაზე. აქედან გამომდინარე, ტრანსკრიფციის ფენომენის შესწავლა პრიორიტეტულად საკუთარი საორგანო ტრანსკრიფციის მაგალითზე, საშუალებას მოგვცემს, გამოვაგლინოთ ტრანსფორმაციის მეთოდის ძირითადი თავისებურებები ტრანსკრიფციის სფეროსთან მიმართებაში თვითრეფლექსიის მეშვეობით.

**I თავის II ქვეთავი – „ორგანი როგორც ტრანსკრიფტორის ინსტრუმენტი“** წარმოგვიდგენს ორგანის, როგორც დიდი შესაძლებლობების და გიგანტური მასშტაბების მქონე უძველეს საკრავს, რომელსაც განსაკუთრებული ადგილი უკავია მუსიკალურ სამყაროში. ამ საკრავმა მრავალი საუკუნის მანძილზე საგრძნობი ევოლუცია განიცადა და არნახულ ტექნიკურ განვითარებას მიაღწია.

გვიანდელი რენესანსის და ბაროკოს პერიოდში, დასავლეთ ევროპაში საორგანო მშენებლობამ უდიდესი მასშტაბები შეიძინა. იტალიაში, XVI-XVII საუკუნეებში, ყველაზე ცნობილი იყო ორგანების შემქმნელთა დინასტია „Graziadio Antenati“ XVII საუკუნის ბოლო მეოთხედსა და XVIII საუკუნეების დასაწყისში. განსაკუთრებული წვლილი შეიტანა გერმანიის საორგანო აღმშენებლობაში ზილბერმანის დინასტიამ; მათი ძირითადი სახელოსნოები იყო საქსონიასა და ელზასში. ზილბერმანების საქმიანობამ პიკს მიაღწია XVIII საუკუნეში.

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 უღერადობის გამო.

ორგანებში ყველაზე გავრცელებულია მექანიკური, პნევმატური, მექანიკურ-პნევმატური და ელექტროსისტემები:

1) მექანიკური ტიპის სისტემა ძირითადად ბაროკოს ეპოქის სტილის ორგანებს ახასიათებთ. იგი დღესაც ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული სისტემაა, სადაც მანუალის ან პედლის კლავიში საჰაერო მილის სარქველთან პირდაპირ კავშირშია ხის მსუბუქი შემაერთებლის მეშვეობით. ეს სისტემა არ აძლევს ბგერას დაგვიანების საშუალებას და იძლევა ორგანისტიისთვის ინსტრუმენტის კონტროლის საუკეთესო შესაძლებლობას.

2) 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.

3) 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 საპიანო 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 ორგანი. XX საუკუნის შუა პერიოდში რამოდენიმე ქვეყანაში შენდება Orgelbewegung - ორგანი მექანიკური მოქმედებით, ამავდროულად ელექტრო პნევმატიკური სისტემით, რომელიც შექმნილია ეკლექტიკურ სტილში. ეს სტილი გაბატონებული იყო საუკუნის ბოლომდე, ხოლო საუკუნის ბოლოს იქმნება მოდერნიზებული ნეოსიმფონიური ორგანი.

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 ვიდორი (1844–1937) და ლუის ვიერნი (1870–1937). რა თქმა უნდა, სწორედ ამ ორგანებისთვის იწერებოდა ნაწარმოებები XX საუკუნის პირველ ნახევარშიც. XX საუკუნის პირველ ნახევარში კავაიე კოლის ტრადიციები გააგრძელა ჩარლზ მატინმა (1861–1931). ახალი 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. მაგრამ მხოლოდ ებერჰარდ ფრიდრიჰ ვალკერმა განაგრძო XX საუკუნეში ეს ტრადიციები. ეს ორგანები გამოირჩეოდნენ როგორც რეგისტრების გაძლიერებული შემადგენლობით, აგრეთვე უღერადობის ჩინებული ხარისხით.

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

ალბერტ შვაიცერმა გამოხატა აღფრთოვანება ძველი გერმანული ორგანების მექანიკის მიმართ, მით უმეტეს, 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 შესრულებაც.

სწორედ ოსკარ ვალკერის თაოსნობით, ძველი გერმანული ორგანების მექანიკის და ფრანგული მექანიკურ პნევმატური სისტემის შერწყმით შეიქმნა ახალი ტიპის გაფართოებული შესაძლებლობების მქონე ორგანები.

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 ინსტრუმენტები ორგანიზტს უსაზღვროდ ფართო რეპერტუარის შესრულების შესაძლებლობის აძლევენ. მაგალითად, აშშ-ში ატლანტიკ სიტის 7 მანუალიანი ორგანი, რომელიც მსოფლიოში ყველაზე დიდია ზომით და რეგისტრების ძალიან დიდი რაოდენობით გამოირჩევა.

## **II თავი - „მუსორგსკის „სურათები გამოფენიდან“ და მისი ტრანსკრიფციები“**

მოცემული თავი წარმოგვიდგენს მოდესტ მუსორგსკის საფორტეპიანო ციკლის „სურათები გამოფენიდან“ ორიგინალის და რაველის საორკესტრო ვერსიის შედარებით ანალიზს ჩემს – ალექსანდრე ვასაძის საავტორო საორგანო ტრანსკრიფციასთან.

მოდესტ მუსორგსკის საფორტეპიანო სიუტა „სურათები გამოფენიდან“ პიანისტების განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს საშემსრულებლო თვალსაზრისით. ჩემს პიანისტურ რეპერტუარშიც ამ ნაწარმოებს, რომელიც არაერთხელ მაქვს შესრულებული, მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. მაგრამ არა

ნაკლები ინტერესია მის მიმართ საორკესტრო ტრანსკრიფციების და სხვადასხვა ინსტრუმენტებზე გადატანის მხრივაც. იშვიათია ნაწარმოები, რომლის ესოდენ მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი ტრანსკრიფციები არსებობს, რაც, ცხადია, თავად მუსორგსკის შედევრის უნიკალურობითა და მდიდარი პოტენციალით არის განპირობებული.

ამ ნაწარმოების პირველი საორკესტრო ტრანსკრიფცია შეიქმნა ჯერ კიდევ 1888 წელს რომსკი-კორსაკოვის სტუდენტის მიხაილ თუშმალოვის მიერ, მაგრამ საორკესტრო ტრანსკრიფციებიდან უპირობოდ ყველაზე აღიარებული მორის რაველის საორკესტრო ვერსიაა.

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 ტრანსკრიფციაში. რაველის საორკესტრო ვერსიის მოსმენის შემდეგ მუსორგსკის ამ ნაწარმოებისადმი ჩემი, როგორც პიანისტის დამოკიდებულება კარდინალურად შეიცვალა, რამაც ციკლის ჩემს მომდევნო საფორტეპიანო შესრულებებზე დიდი გავლენა იქონია და ახლებურად დამანახა ამ გრანდიოზული ქმნილების უსაზღვრო პოტენციალი, რის შედეგადაც გადამაწყვეტინა ამ ციკლის საკუთარი საორგანო ტრანსკრიფცია შემექმნა.

ეს ნაწარმოები საორგანო ტრანსკრიფციის კუთხით დიდ სირთულეს ქმნის პირველ რიგში ინსტრუმენტის დისპოზიციის, ასევე თვით ტრანსკრიფტორის მხრივ სუფთა საფორტეპიანო ფაქტურის ორგანზე წარმოდგენის თვალსაზრისით, ვინაიდან განსხვავებით ორკესტრისა და მითუმეტეს ფორტეპიანოსაგან, ორგანი პირდაპირი მნიშვნელობით მძიმე და ნაკლებად მობილური საკრავია. ამიტომ როგორც საორკესტრო, ისე საფორტეპიანო ფაქტურის გადატანისას გადამწყვეტია რეგისტრების ოსტატურად შერჩევა თვით ინსტრუმენტის სპეციფიკიდან გამომდინარე. ზუსტად უნდა გაითვალოს, თუ რა რეგისტრს გამოიყენებ,

რადგანაც არჩევანი დიდია; არსებობენ უფრო მკაფიო და დარბაზში გამჭოლი რეგისტრები და პირიქით – უფრო რბილი, შესაბამისად, ნაკლებად მობილური, შესაძლოა უფრო მძიმე და ა.შ.

ამრიგად, მუსორგსკის “სურათები გამოფენიდან” ამ ციკლის საფორტეპიანო ორიგინალის, მორის რაველის საორკესტრო ვერსიის და ჩემი საორგანო ტრანსკრიფციის შედარებითი ანალიზი, რომელიც მოცემულ თავში არის წარმოდგენილი, მიზნად ისახავს ამ ციკლის სახით საორგანო ტრანსკრიფციის და თვით ინსტრუმენტის ახლებური კუთხით წარმოჩენას. ამ მიზნით ნაშრომში სხვადასხვა სახის პრობლემატიკა და მათი გადაჭრის გზები არის შემოთავაზებული, რაც მოიცავს თვით ტრანსკრიფცირების ტექნიკას, ტრანსკრიფციის პროცესის დროს ტრანსკრიფტორის მიერ ერთდროულად რამოდენიმე მასალაზე მუშაობას (ორიგინალი და პარტიტურა) და, აქედან გამომდინარე, განსხვავებული დამახასიათებელი ნიშან-თვისებების (საფორტეპიანო, საორკესტრო და საორგანო) შერწყმას, საორგანო სპეციფიკიდან გამომდინარე ინსტრუმენტის საორკესტრო კუთხით დანახვას და მისი რეგისტრების საორკესტრო პრინციპით შერჩევას, ინსტრუმენტის აკუსტიკური მახასიათებლების გათვალისწინებით საშემსრულებლო ტექნიკასთან დაკავშირებულ პრაქტიკულ რეკომენდაციებს.

ამ ციკლის ჩემი საორგანო ტრანსკრიფცია ორ ტექსტზეა დაფუძნებული (მუსორგსკის საფორტეპიანო ორიგინალი და რაველის საორკესტრო ვერსია), სადაც ორი განსხვავებული ეპოქის და სტილის კომპოზიტორის ხედვაა გათვალისწინებული. აქედან გამომდინარე გარკვეულ წილად მას ორმაგი ტრანსკრიფციაც შეიძლება ეწოდოს. ამ სამი ვერსიის დეტალური ანალიზი აჩვენებს, თუ როგორ შეიძლება ტრანსკრიფციის სახით ორიგინალის ტექსტში ყოველგვარი ცვლილების გარეშე (რასთანაც გვაქვს საქმე რაველის საორკესტრო ვერსიის შემთხვევაშიც და ჩემს საორგანო ტრანსკრიფციაშიც) ნაწარმოებმა მიიღო სრულიად განსხვავებული სახე ისე, რომ ამავდროულად შენარჩუნებული იყოს მისი მხატვრული შინაარსი; აგრეთვე, სანოტო ტექსტში საორკესტრო და საორგანო აზროვნების პრინციპის შერწყმით, როგორ შეიძლება მოხდეს ინსტრუმენტის (ორგანის) ახლებურად დანახვა. ნაშრომის ეს თავი ერთდროულად განიხილავს თვით ტრანსკრიფცირების პროცესს და მისივე შესრულების პრაქტიკულ რეკომენდაციებს იძლევა. ამ ანალიზის მეშვეობით თვალნათლივ ჩანს, თუ რა პრინციპით შეიქმნა მოცემული საორგანო ტრანსკრიფცია და როგორ უნდა

შესრულდეს იგი სხვადასხვა სახის ორგანზე იმის გათვალისწინებით, რომ ყველა ორგანს განსხვავებული შესაძლებლობები და ტექნიკური მახასიათებლები გააჩნია. ანალიზში აგრეთვე განხილულია, თუ როგორ უნდა გადავიტანოთ საფორტეპიანო კლავიატურის დიაპაზონისთვის განკუთვნილი ფაქტურა საორგანოზე. ვინაიდან ჩემი საორგანო ტრანსკრიფცია ითვალისწინებს არა მარტო ორიგინალის ტექსტს, არამედ მის შექმნაში დიდი და გადამწყვეტი ადგილი უკავია რაველის საორგანო ვერსიას, ანალიზში დეტალურად არის განხილული თუ, როგორ უნდა ხდებოდეს რეგისტრების საორგანო და ამავდროულად საორგანო პრინციპით შერჩევა, გამომდინარე იქედან, თუ როგორ სურს შემსრულებელს წარმოაჩინოს კონკრეტული მუსიკალური ნომერი - საორგანო თუ სუფთა საორგანო კუთხით. ანალიზში წარმოდგენილია საორგანო რეგისტრების ჯგუფების შეპირიპირება საორგანო ჯგუფებთან, რის მეშვეობითაც დეტალურად არის აღწერილი თითოეული რეგისტრისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები და მათი არყოფნის შემთხვევაში - ალტერნატიული გზების გამონახვა, თუ როგორ შეიძლება მოხდეს მათი დაპირისპირება საორგანო ინსტრუმენტებთან მიმართებაში. დიდი ყურადღება არის გამახვილებული ფონურ და სოლირებული რეგისტრების შეფარდების საკითხზე. ხშირად სოლირებული რეგისტრები ემთხვევა კიდევ საორგანოს, მაგალითად, ლაბიალური რეგისტრებიდან ფლეიტური ჯგუფები, ან ენაკიანებიდან “ჰობოი”, “კლარნეტი”, “ფაგოტი” და ა.შ. აგრეთვე განხილულია, თუ როგორ არის შესაძლებელი ერთი და იგივე რეგისტრმა სხვადასხვა გარემოცვაში მიიღოს განსხვავებული უღერადობა, თუ როგორ შეიძლება სოლირებული რეგისტრი იქცეს ფონურად და პირიქით - ფონური რეგისტრი სოლირებულად. საორგანო რეგისტრების სპეციფიკიდან გამომდინარე, დიდი ყურადღება ეთმობა, თუ როგორ უნდა ხორციელდებოდეს მათი სხვადასხვა ტემპში გამოყენება აკუსტიკური კანონზომიერების გათვალისწინებით, ვინაიდან ყველა რეგისტრი თავისი დიაპაზონიდან გამომდინარე რევერბერაციის განსხვავებულ სურათს იძლევა. იმის გათვალისწინებით, რომ ამ ციკლში თვით მუსორგსკის საორგანო აზროვნება აქვს და ჩემს ტრანსკრიფციაში დიდი ადგილი უკავია რაველის ორგანობის პრინციპს, ანალიზში დეტალურად არის წარმოდგენილი ორგანზე საორგანო უღერადობის გაძლიერების და კლების სხვადასხვა გზები, იმის გათვალისწინებით, რომ ორგანზე დიდ სირთულეს წარმოადგენს უღერადობის თანდათანობითი მატება და კლება, მით უმეტეს მცირე დროში. ჩემი საორგანო ტრანსკრიფციის ანალიზში წარმოდგენილია პრაქტიკული

რჩევები, თუ რა პრინციპით უნდა ხდებოდეს რეგისტრების გადართვა და როდის უნდა მიემართოდ შევლერებით მანიპულირებას, ან როგორ უნდა მოხდეს რეგისტრების ცვლის და შევლერებით მოქმედების სინთეზი, ნაწარმოების ტემპიდან გამომდინარე რა შემთხვევაში უნდა ხორციელდებოდეს მანუალური ცვლა და რა შემთხვევაში უნდა იცვლებოდეს რეგისტრობა. ვინაიდან ორგანზე შესრულებას ახასიათებს გარკვეული პრობლემა, რომელიც გამოიხატება მანუალებთან შეფარდებით პედლის უღერადობის დაგვიანებაში, თან ყოველივე ეს ორგანზე სხვადასხვანაირად აისახება, დიდი ყურადღება ეთმობა მანუალების და პედლის სინქრონიზაციის პრობლემატიკის გადაჭრას.

მოცემული ტრანსკრიფციის მაგალითზე წამოჭრილია ზოგადად ორგანზე შესრულების ტექნიკის სხვადასხვა საკითხები. წინა თავში განხილული ორგანების კონსტრუქციის განხილვა და მოცემულ თავში ჩემს მიერ ტრანსკრიფტორის პოზიციიდან შემოთავაზებული საშემსრულებლო რეკომენდაციები ბევრი პრობლემის გადაჭრას უწყობს ხელს, როგორც თვით ტრანსკრიფციის შექმნის პროცესში, ისე მის შესრულებაში. ვიმედოვნებ, რომ ამ ციკლის საფორტეპიანო ორიგინალის, მორის რაველის საორკესტრო ვერსიის და ჩემი საორგანო ტრანსკრიფციის შედარებითი ანალიზი ხელს შეუწყობს ახალგაზრდა პიანისტებს თვით მუსორგსკის საფორტეპიანო ტექსტში საორკესტრო აზროვნების პრინციპის უკეთ აღქმასა და რეალიზებაში. აგრეთვე ვფიქრობ, რომ ჩემი საორგანო ტრანსკრიფცია და მასში წარმოდგენილი რეგისტრობის კლასიფიკაციის საორკესტრო პრინციპი განსხვავებული კუთხით წარმოაჩენს, როგორც თვით საკრავს (ორგანს), ასევე მასზე შესრულების ხედვას.

### **III თავი – „მუსორგსკის „სურათები გამოფენიდან“ საორგანო ტრანსკრიფციები“**

ძალზე საინტერესოა მუსორგსკის საფორტეპიანო სიუტის საორგანო ტრანსკრიფციები, რომელთა შორისაც ყველაზე ცნობილია ფრანგი ორგანისტის, პიანისტის, იმპროვიზატორის და არაერთი საორგანო ტრანსკრიფციის ავტორის - ჟან გიუს ვერსია. ნაშრომის ამ ქვეთავში წარმოდგენილია ჩემი და ჟან გიუსსაორგანო ტრანსკრიფციების შედარებითი ანალიზი, მათ შორის მსგავსება-განსხვავების გამოსაკვეთად.

ამ ციკლის ჩემი საორგანო ტრანსკრიფცია დაიწერა ელექტრონული ტიპის 4 მანუალიანი ორგანისათვის, რომელსაც აქვს 100-მდე რეგისტრი და 4 შევლერი 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 ამავდროულად ჩემი ტრანსკრიფცია დაწერილია რეგისტრებისა და დისკოზიციის ისეთი გათვლით, რომ მისი შესრულების საშუალებას იძლევა როგორც მცირე, ისე უფრო მასშტაბური შესაძლებლობების მქონე ორგანებზე.

მ. მუსორგსკის “სურათები გამოფენიდან”, როგორც საფორტეპიანო (ორიგინალი), ისე რაველის საორკესტრო ვერსია, მნიშვნელოვანი პრობლემის წინაშე აყენებს საორგანო ვერსიის ტრანსკრიფტორს, რომელმაც განსაზღვრული გზა უნდა აირჩიოს ნაწარმოებზე მუშაობისას:

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

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

ამ ციკლის ჟან გიუს ტრანსკრიფცია დაწერილია უფრო ფრანგული სტილის ორგანისთვის. ჩემი აზრით, მასში წინა პლანზე წამოწეულია ინსტრუმენტის (ორგანის) შესაძლებლობების ჩვენება. იგი შექმნილია ინსტრუმენტის სპეციფიკიდან გამომდინარე და ტრანსკრიფტორი გარკვეულწილად მას უსადაგებს ავტორისეულ შინაარსს. მაგრამ ციკლის სხვა საორგანო ტრანსკრიფციებისაგან განსხვავებით, გიუს ამ ტრანსკრიფციამ ჩემი ყურადღება მიიპყრო ორიგინალთან უფრო მეტი თანხვედრით. მიუხედავად მუსორგსკის სიუტის მრავალი საორგანო ტრანსკრიფციის არსებობისა, ჩემი საორგანო ტრანსკრიფციის სახით, ვფიქრობ, შეიქმნა არსებულთაგან ორიგინალური ვერსია, 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,

ამავდროულად, ტექსტის ახლებურ ინტერპრეტაციასაც გვთავაზობს. ამასთანავე, ჩემს მიერ წარმოდგენილი საორგანო ტრანსკრიფციის შესრულება ნებისმიერ ორგანზეა შესაძლებელი, რაც საშემსრულებლო თვალსაზრისით მეტ შესაძლებლობებს იძლევა.

სადისერტაციო ნაშრომის დასკვნაში წარმოდგენილია შრომის საკვლევი პრობლემატიკასთან დაკავშირებული შედეგები. სადისერტაციო თემის სატრანსკრიფტორო და საშემსრულებლო კუთხით ჩატარებულმა კვლევამ, როგორც ტრანსკრიფციის უნარის ზოგადი ისტორიული მიმოხილვის კუთხით, ისე მუსორგსკის საფორტეპიანო ციკლის “სურათები გამოფენიდან” რაველის საორკესტრო ვერსიის და - ჩემი ალექსანდრე ვასაძის და ჟან გიუს საორგანო ტრანსკრიფციების შედარებითა ანალიზმა გარკვეული დასკვნების გაკეთების საშუალება მოგვცა:

1) ტრანსკრიფციის უნარის ზოგადი ისტორიული მიმოხილვის შედეგად სხვადასხვა მუსიკისმცოდნეთა ნაშრომებში აზრთა სხვადასხვაობაში იკვეთება მოსაზრება, 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, რის მაგალითსაც წარმოადგენს რაველის საორკესტრო ტრანსკრიფცია.

რაველის საორკესტრო ვერსიის დეტალურმა ანალიზმა კიდევ ერთხელ ცხადყო, რომ ტრანსკრიფციაში ორიგინალის ტექსტის შენარჩუნება გადამწყვეტი მნიშვნელობისაა გადამუშავებისაგან განსხვავებით, რომლის ტექსტში გარკვეული ცვლილებები დასაშვებია (მით უფრო დიდია ცვლილებები პარაფრაზში, რომელიც განცალკევებით დგას ამ უნარისგან). სწორედ რაველის უნიკალური საორკესტრო ხედვის შედეგად, გაორკესტრების დიდოსტატმა კომპოზიტორმა მუსორგსკის ორიგინალის ტექსტში ყოველგვარი ცვლილებების შეტანის გარეშე ნაწარმოებს სრულიად ახლებური, კიდევ უფრო მრავალფეროვანი და მასშტაბური სახე შესძინა, რითაც მან ამ საფორტეპიანო 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.

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

უნდა აღინიშნოს, რომ ჟან გიუს საორგანო ვერსიაც ტრანსკრიფციის ცნების შესახებ ჩვენს მოსაზრებას თითქმის ადასტურებს; ამ ციკლის ბოლო ორი ნომრის (განსაკუთრებით ბოლო ნომრის) გამოკლებით, რომელიც, ჩვენი აზრით, უფრო გადამუშავების ელემენტებს შეიცავს. მაგრამ მთელი ციკლის მანძილზე ორიგინალის ტექსტის შენარჩუნების გამო, ჩვენ მას მაინც ტრანსკრიფციის ჟანრის ფარგლებში მოვიაზრებთ. უნდა აღინიშნოს, რომ დანარჩენ ნომრებშიც მთელი ციკლის მასშტაბით ჟან გიუსთან შედარებით, ჩემი საორგანო ტრანსკრიფცია ორიგინალურ ტექსტთან კავშირს უფრო მეტად ინარჩუნებს. სადისერტაციო ნაშრომში ჩატარებული ამ ორი საორგანო ტრანსკრიფციის (ჩემი ალექსანდრე ვასაძის და ჟან გიუს) შედარებითი ანალიზი მომავალ ტრანსკრიფტორს ტრანსკრიფციების 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, მისი რეგისტრობის, დისპოზიციის და მისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებების რაველის საორგესტრო ვერსიის საორგესტრო ნიშან-თვისებებთან 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 ტრანსკრიფციების პროცესში დისპოზიციის ახლებურ ხედვას.

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

ციკლის სახით პიანისტის წინაშე განსხვავებული სახის ძალზე რთულ ამოცანებს აყენებს, რაც გამოიხატება ნაწარმოების არა მარტო მრავალსახოვანი მხატვრული შინაარსის წარმოჩენაში (რაც ამ ციკლის უმთავრეს სირთულეს წარმოადგენს), არამედ კომპოზიტორის მიერ დასაბამიდანვე საორკესტრო ხედვით განპირობებულ საფორტეპიანო ფაქტურაში გადატანილ ტემბრულ-დინამიკურ სპეციფიკაში. აღნიშნული კი 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 სირთულეებში 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 წარმოადგენს, რადგან აპრიორი მოიცავს საკითხთა ფართო წრეს, დაწყებული რეგისტრული, ტემბრული ექვივალენტის დადგენით და „ინტერტექსტუალურობით“ დამთავრებული.

ტრანსკრიფციის უანრის და მისი მსგავსი მოვლენების საფუძველში დევს ტრანსფორმაციის მეთოდი, რომელიც იმაში მდგომარეობს, რომ უკვე არსებული მხატვრული რეალობის საფუძველზე ყალიბდება ხარისხობრივად ახალი მხატვრული მოვლენა, რომელიც ინარჩუნებს ორიგინალის ცალკეულ ნიშნებს, მაგრამ ამავე დროს ახალ რეალობას ქმნის, სადაც ვლინდება ავტორის საკომპოზიტორო ინდივიდუალობა, დამოკიდებულება პირველწყაროსადმი. ამიტომაც ყოველი ტრანსკრიფცია ერთგვარი არტეფაქტია.

ახალ (ტრანსკრიფცირებულ) ტექსტში, ახალ საკრავზე გადატანისას, ერთის მხრივ, 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 ტესტის 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 სცემს პასუხს.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე სადისერტაციო 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, ი მის შესრულებაში. ვფიქრობ რომ ჩემი საორგანო ტრანსკრიფცია და მასში წარმოდგენილი რეგისტრობის კლასიფიკაციის საორკესტრო პრინციპი განსხვავებული კუთხით წარმოაჩენს როგორც თვით საკრავს (ორგანს), ასევე მასზე შესრულებას.

აგრეთვე ვიმედოვნებ რომ ამ ციკლის საფორტეპიანო ორიგინალის, მორის რაველის საორკესტრო ვერსიის და ჩემი საორგანო ტრანსკრიფციის შედარებითი ანალიზი ხელს შეუწყობს პიანისტებს ორიგინალის შესრულებისას საშემსრულებლო ამოცანების უკეთ აღქმასა და რეალიზებაში.

დისერტაციის ძირითადი დებულებები ასახულია შემდეგ პუბლიკაციებში:

ვასაძე ალექსანდრე – “ორგანი და მისი სახეობები XX საუკუნეში”, ქესჟ: მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია; თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია; მთ. რედ.: მ. ქავთარაძე. 2020|No.1 (21)

მის.: [http://www.gesj.internet-academy.org.ge/ge/list\\_artic\\_ge.php?b\\_sec=muz](http://www.gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz)

ვასაძე ალექსანდრე – “მოდესტ მუსორგსკის “სურათები გამოფენიდან” (საორგანო ტრანსკრიფციები)” ქესჟ: მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია; თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია; მთ. რედ.: მ. ქავთარაძე. 2020|No.2 (22)

მის.: [http://www.gesj.internet-academy.org.ge/ge/list\\_artic\\_ge.php?b\\_sec=muz](http://www.gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz)

V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire

With the right to manuscript

**Alexander Z. Vasadze**

**Organ as a Tool of Transcriber-interpreter and Organ  
Transcriptions (on the example of Mussorgsky's suite "Pictures at an  
Exhibition")**

Submitted for the academic degree Doctor of Musical Art

**Dissertation**

a b s t r a c t

Specialization – Keyboard instruments – 080507

Tbilisi – 2021

Scientific supervisor: **Marina Kavtaradze**

Doctor of Arts, Professor

Co-supervisor: **Nino Jvania**

Doctor of Arts, Associate professor

Expert:

The defense of the dissertation will take place at the meeting of the Dissertation Council # of Tbilisi State Conservatoire

Address: Tbilisi State Conservatoire,  
8, Griboedov Str., 3<sup>rd</sup> floor, lecture room #421

The dissertation and abstract are available at the Conservatoire Library and on the Conservatoire Web Site: <http://www.tsc.edu.ge>

Academic Secretary of the Dissertation Board:

**Eka Chabashvili**, Doctor of Music, associate professor



## A b s t r a c t

### General Description of the Work

*Relevance of the dissertation topic.* The phenomenon of transcription is widespread in music; especially important in the transcription art is the genre of transcription of keyboard instruments, which has had a fruitful impact on the development of music art.

The transcription genre is special, for it creates a border area which combines the origins of composition and performance. For example, piano transcripts were created by composers and pianists of all levels, from celebrities to strangers and the examples of their creations differ in their artistic value. It was through transcriptions that various genres were introduced in performing practice (For instance the concert genre in Bach's piano works). In the Romantic era, piano arrangements of organ, vocal and orchestral works constituted an important part of the performing repertoire. They not only contributed to the transformation of the world of instrumental sound through innovative technical solutions and textural discoveries, but also became the reflection of the most complex aesthetic processes ongoing in performing arts. Therefore, it won't be an exaggeration to say that the transcripts reflected main stages in the evolution of performing arts.

Since my activities as a keyboardist is connected with my specialties of a pianist and organist, the attempt to identify main trends in the development of the research genre – transcription, is related to instrumental, particularly organ music art; the methodological system is, to some extent, related to a specific field of musical creativity – performance, which allows for theoretical generalization through the coordination with live artistic practice. Therefore, the **research object** of the dissertation is - the genre of organ transcription, and **the subject** – my own organ transcription of Modest Mussorgsky's suite "Pictures at an Exhibition".

**The dissertation aims** to reveal in the transcription the process of intercommunication between transcriber and the original in terms of performing arts, provide self-reflection of creation-interpretation in comparison with other transcripts and performance recommendations in this direction; the emphasis is made on the specificity of instrumental phrasing, elaboration of performing techniques in the genre of organ transcription, types of texture, its amplification (extension) and reduction (simplification of textural details).

Our **research objectives** are primarily related to the performance aspects of transcription: 1. The sound scape and texture, different from the original; new interpretation of the original text under the influence of instrument specificity, acoustic and technical conditions; 2. Searching for the sound type, equivalent to the original on the new instrument; 3. Focusing on both technical

transformation of the instrument and the interpretation; 4. Revealing of piano orchestral representation in organ transcription.

For me as to a pianist and organist, it is of great interest to compare the dynamic capabilities of these two instruments. In this regard, the focus is the same intensity sound, when playing the organ, its timbre diversity, and reduction of certain sides of the original when adapting a piano and orchestral work to organ.

The dissertation pays great attention to the connection between piano and orchestral styles. The piano original and Ravel's orchestral prototypes act as a reliable landmark when discussing my organ transcriptions of Modest Mussorgsky's suite "Pictures at an Exhibition", which opens wide prospects for the performer. The question of approximating orchestral and piano skills is not beyond interest. The focus is on the widespread application of various textures and articulations in organ transcription.

Generally it can be said that in both cases, in the original and the organ transcript the attention is directed to: 1. Instrument registers and their correlation; 2. Coloristic possibilities of pedal; 3. Dynamics; 4. Fingering; 5. Strokes and articulation.

### **Research Methodology**

The review of the transcription phenomenon uses holistic analysis method of a specific event based on the principle of historicism. In the study of individual works of transcription art and in the interaction process of their styles, we base on the theory of intonation, which allows identifying individual characteristics of the transformation method in relation to the basic compositional structure, from the standpoint of intertextuality in relation to "own" and "other" styles. Characterization of the creating process of transcribing by means of the descriptive method makes textural properties of the original visible. In addition, the discussion of Mussorgsky's original text, Ravel's orchestral, mine and Jean Guillou's organ transcriptions is based on hermeneutic, comparative method, as the means for the substantive study of the work.

**Novelty and practical significance** of the dissertation lies in the fact, that the practical example of my organ transcript gives a detailed description of all the components for transcribing the original, which discusses how to adapt the work to different types of organ, which, in turn, requires knowledge of modern varieties of the instrument with centuries of evolution – organ.

Comparative analysis of the organ transcript of Mussorgsky Suite "Pictures at an Exhibition" is accompanied by practical recommendations of performance nature, which will help performers in its interpretation.

I hope that my work will also have **pedagogical purpose**. It will be useful for young pianists, future organists, to better understand the relations between the piano, organ and orchestral means of expression, which will further expand their performance capabilities in the future.

### **Content of the dissertation**

The structure of the dissertation comprises introduction, three chapters and conclusion, the list of used literature, an appendix with musical examples, A. Vasadze's organ transcript of Mussorgsky's Suite deposited notation (Certificate 8264), spectrograms reflecting audio recordings of interpretations of the analytical cycle (196 printed pages), which make the comparison of transcripts of a given cycle more vivid.

**Introduction** substantiates the relevance of transcription genre and interest to it, presents the subject, purpose, objectives and methodology of the research, marks out scientific novelty and practical significance of the dissertation. In the working process, we created the methodological base which comprised both theoretical works and literature related to the genre of transcription (G. Kogan, L. Mazel, L. Roizman, M. Aranovsky, N. Ivanchei, A. Gotlib, N. Prokin, B. Borodin), as well as music encyclopedias and separate publications ("Grove Encyclopedia of Music", Encyclopedia Britannica, "Marco Pasini a Tribute to Paganini", Busoni F. "Von der Einheit der Musik", I. Stravinsky – "Publicist and Interlocutor", "Twentieth Century Organ Music", "Main Auditorium Organ. Atlantic City Convention Hall Organ Society", etc.).

## **Chapter I – Peculiarities of Transcription Genre**

**Sub-chapter I "On the Concept of Transcription Genre"** consists of two sections in terms of content. It discusses the issues related to the concept of transcription and history of this specific genre, as far as combines both compositional and performing creativity, which always attracted the interest of musicians and performers. We draw a boundary between the terms "transcription", "disposition" and "arrangement" depending on how deep the transcriber intervened in the original piece of music. When talking about transcription, it is very important to distinguish it from the term "arrangement". The term "transcription", like the term "disposition", implies transfer of a work to another instrument with the preservation of the original musical text, without any textual changes, but given the specificity of the instrument, it is adapted to a particular instrument in terms of disposition; as a result, it acquires a completely new look through a timbre transformation without textual change. The term "arrangement" implies a freer and, at the same time, virtuoso modification of the work, where certain episodes of the original text is replaced by a new one with textural features of this or that instrument; for example, virtuoso passages in piano arrangements.

Different research tasks are related to the genre of transcription, including approximation of different layers of music culture, presence of different types of mutual intertextual influences, issues of interpretation. It is very important to understand the conformity between the author's and secondary texts in terms of instruments, structural-compositional features and stylistics. It should be considered, that transcription may result in the loss of the undeniable advantages of the original, but compensate this with other timbre colors and performance capabilities of a new instrument. Very important for transcription is the notion of intertextuality, which should be understood from the standpoint of text communication; and as the interaction process of the intonational nature of instruments. This opinion can be explained by the performance peculiarities of an instrument inspired by the original (for example, "orchestral thinking", string-like passages, textural formulae, etc. of Liszt's piano). When considering transcription as the art of "dialogue" noteworthy are various forms of dialogue between epoch-making styles; artistic individualities within epochs and instrumental styles (derivation and contamination). Transformation methods of the original are specific in different fields of art. But these local methods have one thing in common: a completed work results in the creation of a certain artifact, which is characterized by the ability to exist independently or relatively independently, as a more or less variable, transformable form of the original object. Hence, it is quite natural to hypothesize that there is a generalized, universal transformation method. Its universality is manifested in the essence of artistic creativity itself, when a work of art and the impressions received from it becomes the material for creative transformation. Transformation method is associated with the transformation of a work of art and evokes the changes, as a result, of which it (the original) appears in a new way, at the same time, maintaining a genetic connection with its primary form. Discovery of this creative method is a fruitful topic for the works on art criticism and culturology. It should also be noted that the solution to this problem requires a detailed preliminary analysis of typologically related phenomena in all fields of art.

A complex approach to the phenomenon of transcription encompasses four key interrelated aspects: 1) Instrumental. 2) structural-compositional, 3) stylistic and 4) culturological. The study of each poses certain local tasks.

**Second section of subchapter I** is dedicated to the excursus into the history of transcription from the Baroque era to the 2<sup>st</sup> century.

Technical side of transcription art changed with the development of instrumentalism. This determines the historical perspective for the scientific study

of the transcription art. Large part of the thesis deals with the development stages of West European instrumentalism. The author pays special attention to the development of terminological system related to the technical methods of transcription, such as: **1. Adaptation** – change of the

sound outlook, depending on the capabilities of the original texture of the target instrument; 2. Reduction – elimination of real timbre differences, their transfer to the neutral sound field of the instrument; 3. Inversion - discovery of a specific equivalent of the original sound.

Formation of instrumental art is a very difficult process, which includes a number of factors. First of all, instrumental field is an important part of the world music culture. Each artistic epoch has its own type of instrumentalism, which reflects its original features. It should be noted that instrumental culture is becoming an increasingly active component, which has a significant impact on the era. On the early development stages of instrumentalism, three main tendencies were clearly marked; they can be defined as follows: 1. Tendency to instrumental neutrality;

2. Centrifugal tendency, depending on the immanent capabilities of the instrument;

3. Centripetal tendency in relation to given instrument with the active influence of other types of instrumental and non-instrumental spheres.

The afore-mentioned tendencies are closely related to the transcription sphere. The presented concept is the organizing principle of systematization for key empirical material in the given study.

In music, transcription is a concentrated manifestation of the transformation method. This is a large-scale problem, since the world of transcription is fairly diverse, has a rich history and is very difficult to discuss. Distribution Range of the transformation method is not defined either, the way we imagine, by transcripts only, but also includes similar fields of musical creativity, which are reflected, for example, in performing editions, cadences, fantasies, etc. All this indicates the necessity for a comprehensive study of the phenomenon of organic transcription as well as the associated transformation method. Therefore, the study of the transcription phenomenon, preferably by using the example of one's own organ transcript, will allow revealing basic features of the transformation method in relation to the transcription field through self-reflection.

**Sub-chapter II of Chapter I – “Organ as a Transcriber’s Instrument”** presents organ as an ancient instrument with enormous potential and gigantic capabilities, which holds a special place in the music world. This instrument has undergone considerable evolution over the centuries and has achieved unprecedented technical development.

During the Late Renaissance and Baroque periods, organ construction in Western Europe acquired the greatest scope. The most famous organ-making dynasty in Italy of the 16<sup>th</sup> -17<sup>th</sup> centuries was “Graziadio Anteniati”. The Silbermann dynasty made a special contribution to organ building in Germany in the last quarter of the 17<sup>th</sup> century and the beginning of the 18<sup>th</sup> century. Their basic workshops were located in Saxony and Alsace. The Silbermanns’ business reached its peak in the 18<sup>th</sup> century.

In the 19<sup>th</sup> century, Aristide Cavaye-Cole, the greatest French organ master, created instruments of such a scale that they were called symphony organs for their symphony orchestra-like sounds.

Most common are the organs with mechanical, pneumatic, mechanical-pneumatic and electrical systems:

1). Mechanical-type system is mainly characteristic for the organs of the Baroque era. Today it is still one of the most common systems, where the manual or pedal key is directly connected to the air tube valve by a lightweight wooden connector. This system avoids delay in sound and allows the organist to better control the instrument.

2). Pneumatic system is more common for romantic-style organs, on which the air tube valve is opened by pressing a manual or pedal key through a special air duct system, this makes it easier for pressing, but is characterized in a significant delay in the sound.

3) Electronic system is typical for very large organs. This is the only system that does not impose any restrictions. Pressing on the manual or pedal key of these organs opens the air tube valve by means of an electrical impulse, which allows installing the instrument panel at any distance.

The 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries are noteworthy in the history of organ development. Organ developed at a particularly rapid pace in the 20<sup>th</sup> century. It was during this period that organ underwent the greatest changes in its history. For instance, the traditions of the 19<sup>th</sup> century continued in the first half of the 20<sup>th</sup> century in parallel with the development of modern great symphonic organ. In the middle of the 20<sup>th</sup> century, several countries boasted building *Orgelbewegung* – the organ with mechanical action and electro-pneumatic system at the same time, designed as an eclectic style. This style prevailed until the end of the century; when a modernized neo-symphonic organ was created.

The traditions of Cavaye Cole (1811-1899), the greatest master of the 19<sup>th</sup> century, continued in France in the first half of the 20<sup>th</sup> century. Composers of the French Romantic School, such as César Franck (1822–1890), Charles-Marie Vidor (1844–1937), and Louis Vierne (1870–1937), composed for the romantic-style instruments he had built. Of course, it was for these organs that works were created in the first half of the 20<sup>th</sup> century. The traditions of Cavaye Cole were continued by Charles Mutin (1861-1931) in the first half of the 20<sup>th</sup> century. New instruments were built in traditional style until they were replaced by neoclassical organs in 1930.

Among the most prominent examples of the German School are the organs of three greatest organ builders – Eberhard Friedrich Walcker (1794-1872), Friedrich Ladegast (1818-1905) and Wilhelm Sauer (1831-1916). But only Eberhard Friedrich Walcker continued these traditions in the

20<sup>th</sup> century. These organs were distinguished in both enhanced composition of register and excellent sound quality.

Eberhard Friedrich Walcker's successors: famous German organist and theorist Emil Rapp (1872-1948); a renowned humanist, musicologist and organist Albert Schweitzer (1875-1965) and an organ builder Oscar Walcker (1869-1948) carried out the reform.

Albert Schweitzer expressed his admiration for the mechanics of old German organs. All the more that, these instruments were directly related to the tradition of performing Bach's music, but he also admired much wider capabilities of the Cavaye-Cole organs. He wished for the possibility French music to be performed on a German instrument.

It was on Oscar Walcker's initiative, that new organs, with enhanced capabilities were created via combining the mechanics of old German instruments and French pneumatic system. The end of the 20<sup>th</sup> century was marked by the introduction of new neo-symphonic instruments, which comprised the style of both symphonic and eclectic instruments. These instruments widespread in North America, are distinguished in gigantic size, respectively – a larger number of manuals and registers. They allow the organist to perform an infinitely wide repertoire. For example, the Atlantic City (USA) 7-manual Organ, is the largest in the world and has a very large number of registers.

## **Chapter II - Mussorgsky's "Pictures at an Exhibition" and its transcriptions**

The chapter presents a comparative analysis of the original and Ravel's orchestral versions of Modest Mussorgsky's piano cycle "Pictures at an Exhibition" with my – Alexander Vasadze's organ transcription.

Modest Mussorgsky's piano suite "Pictures at an Exhibition" attracts special attention of pianists from the standpoint of performing skills. This work, which I have performed many times, also occupies an important place in my piano repertoire. But there is no less interest to it in terms of orchestral transcripts and transfer to various instruments. It is rare for a work to have so numerous and varied transcripts. This, undoubtedly, is conditioned by the uniqueness and rich potential of Mussorgsky's masterpiece.

The first orchestral transcript of this work was created as early as in 1888 by Mikhail Tushmalov, a student of Rimsky-Korsakov. But the most unconditionally recognized of the orchestral transcripts is Maurice Ravel's orchestral version.

It is known that Mussorgsky originally composed for the piano and then orchestrated them. But, in my opinion, the author's piano original of this cycle creates such a strong sense of orchestral thinking, regarding vast resources of the orchestral color palette at the expense of increasing the piano capacity, that pianist really has the illusion of creating an orchestral effect. It encompasses

absolutely all kinds of technical difficulties of piano. It seems that the composer had prepared the piece for orchestration.

Fortunately, in Ravel's ingenious transcription, this cycle acquired a new, truly orchestral form. After listening to Ravel's orchestral version, my attitude as a pianist to this work of Mussorgsky changed dramatically. This had a huge impact on my next piano performances of the cycle. And showed me the boundless potential of this grand creation in a new manner; as a result, I decided to make my own organ transcript of this cycle.

From the standpoint of organ transcript, this work creates great difficulties, primarily, disposition of the instrument, as well as presentation of pure piano texture on the organ by the transcriber, because unlike orchestra and especially piano, organ is, literally, a heavy and less mobile instrument. Therefore, when transferring orchestral as well as piano textures, it is crucial to skillfully select the registers basing on the specificity of each instrument. It should accurately be defined which registers to apply, because the choice is huge; there are more distinct and hall-permeable registers and vice versa - softer, therefore less mobile, possibly heavier ones, etc.

Thus, the comparative analysis of the piano original of Mussorgsky's "Pictures at an Exhibition", Maurice Ravel's orchestral version and my organ transcript presented in this chapter, aims to present the organ transcript of the cycle and the instrument itself from a new perspective. For this, proposed are various problems and the ways for their solution. This includes transcription techniques, the transcriber working on several materials (the original and score) simultaneously during the transcription process, and, therefore, a combination of different (piano, orchestra and organ) features, vision of the instrument from an orchestral standpoint and selection of its registers by the orchestra principle, practical recommendations on the performance technique, with the consideration of the acoustic characteristics of the instrument.

My organ transcript of this cycle is based on two texts (Mussorgsky's piano original and Ravel's orchestral version), given the visions of the composers of two different eras and styles. Hence to some extent it can be regarded as double transcription. A detailed analysis of these three versions shows how a work can acquire a completely different look in the form of a transcript (this is the case with both Ravel's orchestral version and my organ transcription as well) without any changes to the original text while maintaining its artistic content; Also, by combining the principles of orchestral and organ thinking in musical notation. How can the instrument (organ) be seen in a new way? This chapter reviews the transcription process and, at the same time provides practical recommendations for the performance. The analysis clearly shows the principle on which this organ transcript has been created and how it should be performed on different types of organs, given that all organs have different capabilities and technical characteristics. The analysis also discusses how



to transfer the texture of the piano keyboard range to the organ one. Since my organ transcript considers not only the original text, but Ravel's orchestral version occupies a large and decisive place in its creation. The analysis discusses in detail how the registers should be selected according to organ and orchestral principle at the same time. The analysis also discusses how to transfer the texture of the piano keyboard range to the organ one, depending on how the performer wants to present a particular musical piece – from orchestral or purely organ angle. The analysis compares organ register groups with the orchestral groups, describes in detail the characteristics of each register and proposes how to find alternative ways in their absence, how they can be compared with orchestral instruments. Much attention is paid to the correlation of background and solo registers. Solo registers often coincide with orchestral ones, for example, flute groups from labial registers, or from reed instruments oboe, clarinet, bassoon, etc. It also discusses how the same register can have different sounds in different environments, how a solo register can become a background one and vice versa, a background register – a solo one. Concerning the specificity of organ registers, much attention is paid to how they can be used at different tempo with the consideration of acoustic regularities, since each register gives a different reverb pattern depending on its range. Given that Mussorgsky himself has orchestral thinking in this cycle, and Ravel's orchestration principle occupies a large place in my transcript, the analysis details various ways for enhancing and attenuating orchestral sound on the organ, considering that it is very difficult to gradually increase and decrease the sound on the organ, especially in a short time. The analysis of my organ transcript provides practical tips on the principles of switching the registers; when to resort to manipulating channels, or how to alter the registers and synthesize the action of channels, when to apply a manual switch and when change registers depending on the tempo of the work. Since performance on the organ is characterized by a certain problem in the delay of pedal sound relative to the manual, and all this is reflected on the organ in different ways, much attention is paid to solving the problem of manual and pedal synchronization.

On the example of this transcript, posed are different questions of the performing technique on the organ, in general. The overview of the instrument design discussed in the previous chapter and the performance recommendations I have proposed from the transcriber's perspective in this chapter, will help solve many problems both in the process of transcribing and its performance. I hope that the comparative analysis of the piano original from this cycle, Maurice Ravel's orchestral version and my organ transcript will help young pianists to better understand and realize the principle of orchestral thinking in Mussorgsky's piano text. I also believe that my organ transcript and the presented orchestral principle of register classification in it expose the instrument (organ) and the vision of performance on it from a different angle.

### **Chapter III – Organ Transcripts of Mussorgsky's "Pictures at an Exhibition"**

Very interesting are the organ transcripts of Mussorgsky's Piano Suite, among which the most famous is the version of the French organist, pianist, improviser and author of numerous organ transcripts – Jean Guillou. This subchapter of the thesis presents a comparative analysis of the transcripts made by me and Jean Guillou in order to highlight the similarities and differences between them.

My organ transcript of this cycle was written for a 4- manual electronic instrument with up to 100 registers and 4 channels, with the ability to switch these registers 890 times, allowing to perform this composition without assistant's help, while in other cases, the help of two assistants would have been inevitable. But, at the same time, my transcript is written with such calculations of registers and dispositions that it can be performed on the organs with both smaller and larger capacities.

Mussorgsky's "Pictures at an Exhibition", the piano original as well as Ravel's orchestral version pose a serious problem for the transcriber of the organ version, who has to choose a certain path in the work process:

1. To "directly" transfer the piano work to an organ;
2. To bring to the forefront the purely organ register-acoustic, technical capabilities; Or
3. To bring to the forefront the orchestral thinking via combining the specificities of piano and organ texture.

Main idea of my organ transcript is to maintain the artistic content of Mussorgsky's original as much as possible, via combining Mussorgsky's original and Ravel's orchestral version, by considering their regularities using the organ register and its technical features.

Jean Guillou's transcript of this cycle is more intended for a French-style organ. In my opinion, it is mainly directed to demonstrate the capabilities of the instrument (organ). It is made with the consideration of instrument specificities and the transcriber adapts it to the author's content. But unlike other organ transcripts of the cycle, Guillou's transcript caught my attention for the more match with the original. Despite the existence of many transcripts of Mussorgsky's Suite, I think my organ transcript is an original version among the existing ones, which has been created by combining piano and organ techniques, organ register selected by the principle of orchestral instruments and correspondingly, the specificities of piano, orchestra and organ. Given the above factors, it retains the original look and also offers a new interpretation of the text. Besides, my organ

transcript can be performed on any organ, which, in turn, provides more opportunities in terms of performance.

The **Conclusion** presents the results related to the research issue. The transcript and performance study of the dissertation topic from the standpoint of general historical overview of the transcription genre, as well as the comparative analysis of Ravel's orchestral version of Mussorgsky's piano cycle "Pictures at an Exhibition", the transcripts made by me – Alexander Vasadze and Jean Guillou, allows to draw some conclusions:

1) As a result of a general historical review of the transcription genre, a viewpoint has been highlighted from the opinions of different musicologists; it says that transcription implies the accurate transfer of a work to another composition or instrument without any changes in the original text, as a result of which it acquires a new look through the specificities and features of this or that instrument. Ravel's orchestral transcription is an example of this.

A detailed analysis of Ravel's orchestral transcription once again revealed that preservation of the original text is crucial in the transcription, as opposed to arrangement, in which certain changes are allowed in the text (more changes are made in the paraphrase that stands apart from this genre). It was thanks to Ravel's unique orchestral vision that without making any changes to the text of Mussorgsky's original, the grandmaster of orchestration gave the work a completely new, varied and large-scale look, thus blowing new life to this piano cycle.

My organ transcript is also an accurate confirmation of how a new work can be created in transcript form without changing the original text depending on the specificity of the instrument, by altering the disposition of pedals, manuals and register, by adjusting their arrangement accordingly and through the transformation for organ. Also noteworthy is the fact that the analysis of my organ transcript also showed the difference between two notation versions (Mussorgsky's original and Ravel's score) of the same text

It should be noted that Jean Guillou's organ version also almost confirms our view of the transcription concept; except for the last two numbers of this cycle (especially the last number), which in our opinion contains more elements of arrangement. But for the maintenance of the original text throughout the cycle, we still consider it within the genre of transcription. It should be noted that in the rest of the numbers throughout the cycle, my organ transcript retains more of the connection with the original text as compared to Jean Guillou. In the dissertation the comparative analysis of these two organ transcripts (made by me – Alexander Vasadze and Jean Guillou) allows future transcribers to see different possible ways of transcription.

2). When reviewing technical characteristics of the instruments of different epochs and their schemes presented in the dissertation, it becomes relatively more clear what kind of problem typical for the instrument of a particular era we may deal with when creating and performing transcription.

In the analysis on the example of my transcript, depending on the specificity of the instrument, combining its register, disposition and characteristic features with the features of Ravel's orchestral version, made some register gradation possible by an orchestra principle, allowing to apply a new combined principle of register selection on an organ. All of the above play a very important role in creating transcripts and forms the basis not only for the selection of register according to a different principle, but also a new vision of disposition in the transcription process itself.

3) The dissertation is also an important innovation in terms of performance. The analysis conducted in this direction revealed a number of problems that arose during the performance on the organ and different ways for solving them. Given that in this cycle Mussorgsky poses very difficult tasks for pianists, manifested not only in the presentation of the multifaceted artistic content of the work (which is the main difficulty of the cycle), but also in the timbre-dynamic specificity conveyed by the composer to the piano texture, which is conditioned by the composer's orchestral vision from the very beginning. This can be achieved through different articulation methods, pedaling, dynamics, agogics, etc. The performance analysis of my organ transcript showed how it all was transferred to an organ texture, how this is manifested in a completely different articulation, in the difficulties caused by the absence of a pedal in relation to legato, in the technique of switching registers, in the synchronization of organ pedals and manuals. It was the analysis and practical advice suggested in the thesis that answered the questions how to overcome the aforementioned performance tasks.

Thus, the study shows that a special semantic textual interaction is formed in the practice of transcription. First of all, such interaction involves two textual layers, one of which gives rise to the other. Although transcription implies "transferring" to another instrument, each transcript is a kind of interpretation of the text, because a priori it covers a wide range of issues, from ascertaining the register, timbre to "intertextuality".

The transcription genre and similar phenomena are based on transformation method, implying to form a qualitatively new artistic phenomenon on the basis of the already-existing artistic reality, which retains distinctive features of the original but at the same time, creates a new reality; revealing composer's individuality of the author, his attitude to the primary source. Therefore, each transcript is a kind of artifact.

In a new (transcribed) text, when transferring to a new instrument, on the one hand, new intellectual dominants become effective, and on the other hand, the semantics of the original is

imprinted on the new composition, as “new” composition does not exist beyond the meaning of “old” composition. Consequently, there are unbreakable semantic connections between them. This is also related to the, obtained from the “old” composition, aspect of perception, which is focused on the artistic information of the original text. This creates a single meta textual field. It is noteworthy that in the dissertation, practical tips provided in the analysis from performance standpoint are not limited to this cycle; but are universal tips, thus in the form of analysis of this cycle, the dissertation also covers many aspects of general issues on organ performance and answers a variety of possible questions on the example of a given cycle.

In view of all the above, the dissertation is a novelty in terms of the methodology of transcribing, as well as in terms of performance; on the example of the presented transcription it poses various issues related to the performance technique on organ in general. I hope that the transcription and performance recommendations, as offered by me, will be helpful in the process of transcription and performance. I think my organ transcript and the orchestral principle of register classification presented in it will expose the instrument (organ) and the performance on it from a different angle.

I also hope that a comparative analysis of the piano original of this cycle, Maurice Ravel’s orchestral version and my organ transcript will help pianists to better understand and realize performing tasks when performing the original.

**Main issues of the dissertation are reflected in the following publications:**

Vasadze Alexander – “Organ and its Varieties in the 20<sup>th</sup> Century”, GESJ: Musicology and Culturology; V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire; ed.-in-chief: M. Kavtaradze, 2020|No.1 (21)

[http://www.gesj.internet-academy.org.ge/ge/list\\_artic\\_ge.php?b\\_sec=muz](http://www.gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz)

Vasadze Alexander – “Modest Mussorgsky’s ‘Pictures at an Exhibition’” (organ transcripts) GESJ: Musicology and Culturology; V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire; ed.-in-chief: M. Kavtaradze, 2020|No.2 (22)

[http://www.gesj.internet-academy.org.ge/ge/list\\_artic\\_ge.php?b\\_sec=muz](http://www.gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz)