ხმაური და ხმოვანება

რეზო კიკნაძე
თბილისის ილიას სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (ასისტენტ-პროფესორი)
ლიუბეკის მუსიკალური აკადემია (დოცენტი)

ანოტაცია:
სტატიაში გამოთქმულია რამდენიმე მოსაზრება იმის შესახებ, რომ მუსიკის ისტორიის მთელს მანძილზე ხელოვნების ამ დარგის განვითარებას, წინსვლას, „თავის თავში ჩაღრმავებას“ და თვითშემეცნებას მუდამ თან სდევდა შეხება, ურთიერთობა, ინტერაქცია მასთან პირდაპირ კავშირში არმყოფ, უხეშად რომ ვთქვათ - „არამუსიკალურ“ ან, უფრო რბილად, - „ექსტრამუსიკალურ“ რეალობასთან; ამას კი, თავის მხრივ, ლოგიკურ შედეგად მოჰყვება არა მარტო გამოსახვის საშუალებებისა და ესთეტიკური ენის გართულება, არამედ აგრეთვე თვით მუსიკის ცნების საზღვრების გაფართოება, პერმანენტული გადასინჯვა არა მხოლოდ იმისი, თუ როგორი უნდა იყოს, არამედ იმისი, თუ რა არის (და რა არ არის) მუსიკა. კატალიზატორის როლში ამ დროს, ერთი მხრივ, ტექნოლოგიური მიღწევები შეიძლება მოგვევლინოს, ხელოვნებაშიც მაშინვე რომ ჰპოვებს ასახვას, მეორე მხრივ კი - შემოქმედის ის ვიზიონერული (ხშირად უტოპიურად მიჩნეული) აღმაფრენა, რომლიც ხშირად თავისი დროის შესაძლებლობებს ბევრად გაუსწრებს ხოლმე წინ და წლობით ელოდება ტექნიკურ პროგრესს აქამდე ჯერ არარსებულის განსახორციელებლად. ხელოვნების საგნის ხედვა ჩვენს გარშემო არსებულ ყოველგვარ რეალობაში, ცალკეულ შემთხვევებში კი ამ რეალობის ფარგლებს მიღმა ძიება - სწორედ ეს მისწრაფებაა მიჩნეული შემოქმედების მთავარ მამოძრავებელ ძალად ამ სტატიაში, რომელიც ექსტრამუსიკალური რეალობის მუსიკაში აღქმისა და ინტერპრეტაციის მხოლოდ ერთ ასპექტს ეხება.
მცირე ისტორიული ჩამონათვალის საშუალებით ნაჩვენებია, რომ ეს ძიება თავიდან მაინც ძირითადად მუსიკის ცნების ტრადიციულად გაგებულ და მოცემულ დროს მიღებულ ტექნოლოგიურ და ესთეტიკურ ჩარჩოებში მიმდინარეობდა (ინსტრუმენტარიუმის სრულყოფა/გამოგონება, მუზიცირების ახალი ტექნიკის და და მეთოდიკის შემუშავება და ა.შ.). XX საუკუნიდან მოყოლებული კი ძირეული ცვლილების და მუსიკის ცნების მანამდე არსებული საზღვრების ყოვლად რადიკალური რღვევის მოწმენი ვხდებით ჯერ ფუტურისტული მოძრაობის, მერე კი „კონკრეტული მუსიკის“ სახით. ისტორიულ ექსკურსში აღწერილია ეს ორივე რევოლუციური მოვლენა და მათი მნიშვნელობა გასული საუკუნის ევროპული მუსიკალური ავანგარდის აღმოცენებაში. განხილული და შედარებულია თითოეულის ესთეტიკური პოსტულატები და ტექნოლოგიური ბაზა, დანახულია კარდინალური განსხვავება ხმაურის რუსოლო-პრატელასეულ დესტრუქციულ ფეტიშიზმსა და ხმოვანების პიერ შეფერისეულ მუსიკალურ ემანსიპაციას შორის; უარყოფილია გავრცელებული მოსაზრება, თითქოს ფუტურიზმი წინამორბედი იყოს „კონკრეტული მუსიკის“ ან რაიმე განსაკუთრებული ნათესაობა აკავშირებდეს მასთან, თუ არ ჩავთვლით ისეთ

გარეგნულ მომენტებს, როგორიცაა, მაგალითად, ხმაურთა/ხმოვანებათა კლასიფიკაციის მცდელობა.

საკვანძო სიტყვები: *ხმაური ხმოვანება მუსიკა ფუტურიზმი კონკრეტული შეფერი*

„New Music for an old World. Dr. Thaddeus Cahills Dynamophone, an extraordinary electrical invention for producing scientifically perfect music ...“

ამონარიდი ამერიკული ჟურნალიდან
Mc.Clure's Magazine,1906 წლის ივლისი [1]

„ ... დავუბრუნოთ მუსიკა თავის დედაარსს; განვათავისუფლოთ არქიტექტონული, აკუსტიკური და ესთეტიკური დოგმებისგან; ვაქციოთ იგი წმინდა მიგნებად და აღქმად ჰარმონიებშიც, ფორმებშიც და ტემბრებშიც (რადგან მიგნება და აღქმა მხოლოდ მელოდიის პრეროგატივა არ არის); გავაყოლოთ იგი ცისარტყელას ხაზს და ღრუბლებს შევაჯიბროთ მზის სხივთა გარდატეხაში; დაე, იყოს იგი მხოლოდ ბუნება, ადამიანის სულში არეკლილი და მისგან კვლავ გამოსხივებული; იგი ხომ ჟღერადი (ხმოვანი) ჰაერია და ჰაერს მიღმა მწვდომელი; უნივერსალური და სრულყოფილი ადამიანში ისევე, როგორც სამყაროში; რადგან მას შეუძლია შეიკუმშოს და განიფინოს ისე, რომ ინტენსივობა (სიძლიერე) არ დაკარგოს.“

ფერუჩო ბუზონი[2]

დიდი გერმანელი მუსიკოსის, ესეისტისა და პედაგოგის ეს ენთუზიასტური რეაქცია კაჰილის გამოგონებაზე ერთ-ერთი მაგალითია იმ ვიზიონერული (ხანდახან უტოპიურად მიჩნეული) აღმაფრენისა, ისტორიის მთელს მანძილზე რომ ახლავს მუსიკას, და მის ესთეტიკურ და ტექნიკურ წინსვლაში უდიდეს როლს რომ თამაშობს. ანტიკური ხანის ბერძენი ფილოსოფოსები იქნებოდნენ, (პითაგორას, პტოლემეოსის, პლატონის მუსიკალური თეორიები), შუა საუკუნეების არაბი მთემატიკოსები (ბანუ მუსას ტრაქტატი ავტომატური ინსტრუმენტების შესახებ), ევროპელი მუსიკოსები (გვიდო არეცცოელის სოლმიზაცია, ნოტაციის განახლება და სასწავლო-ფსიქოლოგიური გამოგონებები) თუ რენესანსისდროინდელი ოსტატები (გიიომ დე მაშოს იზორითმია, ჟოსკენ დე პრეს „soggeto cavato“, ნიკოლა ვიჩენტინოს

[1] *„ახალი მუსიკა ძველი სამყაროსთვის. დოქტორ ტადეუშ კაჰილის დინამოფონი, ექსტრაორდინარული გამოგონება მეცნიერულად სრულყოფილი მუსიკის შესაქმნელად“* (Busoni: 63)

[2] *Nehmen wir es uns doch vor, die Musik ihrem Urwesen zurückzuführen; befreien wir sie von architektonischen, akustischen und ästhetischen Dogmen; lassen wir sie reine Erfindung und Empfindung sein, in Harmonien, in Formen und Klangfarben (denn Erfindung und Empfindung sind nicht allein ein Vorrecht der Melodie); lassen wir sie der Linie des Regenbogens folgen und mit den Wolken um die Wette Sonnenstrahlen brechen; sie sei nichts anderes als die Natur in der menschlichen Seele abgespiegelt und von ihr wieder zurückgestrahlt; ist sie doch tönende Luft und über die Luft hinausreichend; im Menschen selbst ebenso universell und vollständig wie im Weltenraum; denn sie kann sich zusammenballen und auseinanderfließen, ohne an Intensität nachzulassen.* (Busoni: 53)

მიკროტონალური ჩემბალო), – ყოველ ეპოქას მოევლინებოდა ხოლმე ერთი ან რამდენიმე ფიგურა, რომელიც, არსებული მუსიკალური რეალობით (ესთეტიკურად იქნებოდა თუ ტექნიკურად) „დაუკმაყოფილებელი“, ახლის ძებნას ან გამოგონებას მიჰყოფდა ხელს. ძიებისა და ხილვების ამ მაგალითებში, ძირითადად არა ნივთიერი, არამედ თეორიული გადმოცემებისა და ტრაქტატების სახით რომ მოუღწევია ჩვენამდე, ადრეულ ხანაში მაინც უფრო ისეთი ინნოვაციები სჭარბობს, რომლებიც მთლად „მუსიკალური“ თუ არაა, მის სიახლოვეს მაინც რჩება და, ერთიორ ზოგადსაბუნებისმეტყველო აბსტრაქციას თუ არ ჩავთვლით, პირდაპირ მუსიკალური კატეგორიებით ოპერირებს, თავისი პროგრესულობის, ხშირად რევოლუციურობის მიუხედავად. მეტ-ნაკლებად ასევეა განმანათლებლობის ეპოქაში მოღვაწე ათანასიუს კირხერის ესკიზებად შემორჩენილი arca musarithmica, მექანიკური საკომპოზიციო მანქანა, მათემატიკური ალგორითმებით რომ უნდა ეხელმძღვანელა. თუმცა ძნელი სათქმელია, რას გულისხმობს ფრენსის ბეკონის ამავე ხანაში დაწერილი წიგნის „ახალი ატლანდის“ გმირი, როცა ამბობს: *„ჩვენ ხმოვანი სახლებიც გვაქვს, სადაც ვვარჯიშობთ და ვაჩვენებთ ყოველგვარ ხმოვანებას და მათ წარმოშობას. ჩვენ ისეთი ჰარმონიები გვაქვს, თქვენ რომ არა გაქვთ, მეოთხედხმების და უფრო წვრილი განსხვავების. სხვადასხვა ინსტრუმენტები, თქვენთვის აგრეთვე უცნობი, ზოგი ისე ტკბილი, რომ თქვენი ვერც ერთი მათთან ვერ მოვა, ნაზი და ტკბილი ზარებითა და რგოლებით. ჩვენ მცირე ხმებს დიდად და დაბლად წარმოვაჩენთ [ხოლმე], დიდ ხმებს კი მცირედ და წვრილად; საწყისში სუფთა ხმებს სხვადასხვა თრთოლვასა და კანკალს შევძენთ [ხოლმე]. ჩვენ წარმოვაჩენთ და ვბაძავთ ყველა დანაწევრებულ ბგერასა და ასოს, და მხეცთა და ჩიტთა ხმებსა და ნოტებს. ჩვენ გვაქვს გარკვეული [დამხმარე] საშუალებები, რომლებიც, ყურზე მორგებული, გვიადვილებს და გვიმახვილებს სმენას. ჩვენ სხვადასხვა უცნაური და ხელოვნური ექოებიც გვაქვს, მრავალჯერ რომ ირეკლავს ხმას, თიქოს აქეთ-იქით ეხლებოდეს: და ზოგიც ისეთი, უფრო ხმამაღლა რომ გვიბრუნებს ხმას, ვიდრე გამოვეცით, ზოგიც – უფრო მჭახედ, ზოგი – ბოხად; ზოგი კი ისე გარდაქმნის, რომ [სრულიად] ცვლის ბგერას ან ანაწევრებს საწყის ხმას. იმის საშუალებაც გვაქვს, მავთულსა და მილსადენში გავიყვანოთ ხმები, უცნაურ ხაზებად და შორ მანძილებზე....“*[3]

რა არის ეს, თუ არა ხილვა, წინასწარჭვრეტა სამასიოდე წლის შემდეგ ელექტრონული საშუალებებით აღჭურვილ მუსიკოსთა არსენალისა და ჟღერადობის მანიპულაციის მთელი პალიტრის? თუმცა ამგვარი ვიზიონერობა იშვიათი არაა არც მუსიკის, არც საერთოდ ხელოვნების ისტორიაში; პირიქით, შემოქმედის ბუნებრივი სწრაფვის გვერდით - ყველაფერი, რაც კი შეხვდება, თავისი შემოქმედებითი იმპულსის

[3] *"We have also sound-houses, where we practise and demonstrate all sounds, and their generation. We have harmonies which you have not, of quarter-sounds, and lesser slides of sounds. Divers instruments of music likewise to you unknown, some sweeter than any you have, together with bells and rings that are dainty and sweet. We represent small sounds as great and deep; likewise great sounds extenuate and sharp; we make divers tremblings and warblings of sounds, which in their original are entire. We represent and imitate all articulate sounds and letters, and the voices and notes of beasts and birds. We have certain helps which set to the ear do further the hearing greatly. We have also divers strange and artificial echoes, reflecting the voice many times, and as it were tossing it: and some that give back the voice louder than it came, some shriller, and some deeper; yea, some rendering the voice differing in the letters or articulate sound from that they receive. We have also means to convey sounds in trunks and pipes, in strange lines and distances…"* Bacon, Francis: The New Atlantis, 1627, republished 2008 by Forgotten Books, www.forgottenbooks.org

სარეალიზაციოდ გამოიყენოს და ხელოვნების სამსახურში ჩააყენოს,[4] არსებობს მეორე, არანაკლებ ძლიერი მამოძრავებელი იმპულსი – ხელოვანის გამომგონებლობა, ფანტაზია, რომელიც ხშირად იმდენად უსწრებს ხოლმე წინ მოცემულ დროს არსებულ ტექნიკურ საშუალებებს, რომ ჩანაფიქრსა და მის განხორციელებას ხანდახან წლები შეიძლება აშორებდეს, ვიდრე ტექნოლოგია არ მივა სათანადო დონემდე, რომ გაართვას თავი დასახულ ამოცანას.

ასე იყო ეს, მაგალითად, ტრევორ უიშარტის კომპოზიცია „Vox 5“-ზე მუშაობის დროს. ოთხარხიანი ფირისთვის ჩაფიქრებული ეს ნაწარმოები უკვე 1979 წელს იყო ფაქტრობრივად „დაწერილი“, მაგრამ მისი რეალიზაციისთვის მაშინდელი ტექნიკური საშუალებები არ კმაროდა და მხოლოდ 1986 წელს IRCAM-ში, ელექტროაკუსტიკური მუსიკალური ტექნოლოგიის ერთ-ერთ წამყვან ცენტრში პარიზში, მოხერხდა ელექტროაკუსტიკური მუსიკის ამ შედევრის ხორცშესხმა.[5]

ამ ორი მთავარი იმპულსის (არსებულის ათვისება და ჯერ არარსებულისა თუ მოგონილისთვის მისი ხორცშესასხმელი პირობების შექმნა) წყალობით, XVII საუკუნიდან მოყოლებული, მეტი და მეტი მუსიკალური ინოვაციის მომსწრენი ვხდებით, როგორც ესთეტიკის, ისე ტექნოლოგიის მხრივ: „მოცარტის კამათლის“ ალეატორიკა, ჰერმან ჰელმჰოლცის მიღწევები მუსიკალურ აკუსტიკაში, ილაიშა გრეის ელექტრომაგნიტური პიანინო, თომას ედისონის ფონოგრაფი, ემილ ბერლინერის შელაკის გრამფირფიტა, ჯულიან კარილიოს მეთექვსმეტედტონიანი გიტარა და ა. შ., ვიდრე ტადეუშ კაჰილის ტელჰარმონიუმამდე, დინამოფონიც რომ ერქვა და ასე რომ აღაფრთოვანა ფერუჩო ბუზონი. თუმცა მის ამ ემოციურ მოწოდებას შედარებით მშვიდი და ანალიტიკური მსჯელობა უძღვის წინ:

„უცებ, ერთ მშვენიერ დღეს, ჩემთვის ცხადი გახდა: რომ მუსიკის განვითარება ჩვენი მუსიკალური ინსტრუმენტების გამო ფერხდება. (...) თუკი „შემოქმედება“, როგორც მე განვსაზღვრე, „არაფრისგან ფორმირებას“ ნიშნავს (და სხვას არც შეიძლება რამეს ნიშნავდეს); თუკი მუსიკა (ეს აზრიც უკვე გამოთქმული მაქვს), თავის „პირველსახესთან“, თავის ნამდვილ არსთან დაბრუნებას უნდა ცდილობდეს („უკუსვლა“, რომელიც „წინსვლა“ უნდა იყოს); - თუკი მუსიკამ კონვენციები და ფორმულები გაცვეთილი სამოსივით უნდა შემოიძარცვოს და ლამაზი სიშიშვლით მოიწონოს თავი, - ამას, პირველ ყოვლისა, მუსიკალური ხელსაწყოები უშლის ხელს. ინსტრუმენტები თავის დიაპაზონზე, ხმოვანების ტიპზე და საშემსრულებლო შესაძლებლობებზეა მიჯაჭვული და შემოქმედების მსურველსაც ეს ჯაჭვი ბორკავს...“[6]

გზები ამ ბორკილიდან თავის დასაღწევად ჯერ ბუზონისაც საკმაოდ ზოგადად და ბუნდოვნად წარმოედგინა: *„მაშ საით მივაპყროთ მზერა, საითკენ გადავდგათ შემდეგი ნაბიჯი? მე ვფიქრობ, - აბსტრაქტული ხმოვანების, შეუზღუდავი ტექნიკის, ბგერითი უსაზღვრობისკენ. სწორედ იქით უნდა იყოს მიმართული ყველა მცდელობა, რომ ქალწულებრივ იშვას ახალი დასაწყისი“.*[7]

„შეუზღუდავ ტექნიკაში“ ბუზონი მარტო საკომპოზიციო და ინსტუმენტულ ტექნიკას არ გულისხმობს: მისი მთავარი დასაყრდენი და იმედი ბგერწყობისა და ინსტრუმენტაციის ტრადიციული ჩარჩოების გადასალახად სწორედ ტექნოლოგიური

[4] მაგალითად, XVII საუკუნეში „ელექტროკლავესინის“ შექმნა აბატ ჟან-ბატისტ დელაბორდის მიერ, რომელმაც, სამოციოდე წლით ადრე ელექტროდენის აღმოჩენამდე, სტატიკური ელექტრობა გამოიყენა თავისი ინსტრუმენტის მექანიკაში.

[5] Wishart, Trevor: The Composition of Vox 5, Computer Music Journal 12/4, 1988, p 24

[6] Busoni: 41

[7] Busoni: 42

წინსვლა და კაჰილის ტიპის ახალი ინსტრუმენტარიუმის განვითარებაა, რომლითაც ოქტავის „უსასრულო“ დაყოფა და ტემბრის უსაზღვრო მანიპულაცია იქნებოდა შესაძლებელი. მართალია, ამ უკანასკნელის ასრულებამდე ჯერ რამდენიმე ათეული წელი უნდა გასულიყო (50-იანი წლების კოელნის „Elektronische Musik“), მაგრამ, ინსტრუმენტარიუმს რაც შეეხება, XIX-XX საუკუნეების მიჯნიდან მოყოლებული, ერთმანეთის მიყოლებით წამოვიდა ახალ-ახალი გამოგონებები (ბარანოვ-როსინეს ოპტოფონური პიანინო, ლევ ტერემინის ინსტრუმენტები, მორის მარტენოს „მარტენოს ტალღები“, ტრაუტვაინის ტრაუტონიუმი, ლორენს ჰამონდის ორღანი და ა.შ.).

და მაინც, ეს ინსტრუმენტული, „წმინდა მუსიკალური“ განვითარება-განვრცობა არაფერი იყო იმ კარდინალურად ახალ და რევოლუციურად შემარყეველ, „შოკისმომგვრელ“ მოძრაობასთან შედარებით, ბუზონის „ესკიზიდან“ სულ ორიოდე წლის შემდეგ რომ დაედო სათავე და მუსიკის ცნების საზღვრების XX საუკუნის დასაწყისში მომხდარი გაფართოების, უფრო სწორად, ყოვლად უბოდიშო რღვევის ერთ-ერთ მთავარ იმპულსად რომ გვევლინება.

1909 წელს პარიზის ჟურნალ „ფიგაროში“ დაიბეჭდა იტალიელი პოეტის ფილიპო ტომაზო მარინეტის მანიფესტი „Le futurisme“, რომლის მთავარი პათოსი იყო თანამედროვე ინდუსტრიულ-მექანიკური სამყაროს განდიდება და უარის თქმა ყოველივე ტრადიციულზე, ამბოხის, აგრესიის, ომის, როგორც „მსოფლიოს ერთადერთი ჰიგიენის,“ ხოტბა; უკანმოუხედავი სრბოლა, თავდავიწყებული ფლანგვა და პირველელემენტებთან სიახლოვე, მუზეუმების განადგურება; „რევოლუცია თანამედროვე მეტროპოლიებში, არსენალები და გემთსაშენები, გაუმაძღარი სადგურები, მბოლავ გველებს და ხალხის მასებს რომ შთანთქავენ“ – ეს იყო ფუტურისტული სილამაზე; შეუძლებლის იდუმალი კარიბჭის შენგრევა კი – ხელოვნების ფუტურისტული არსი.[8]

1910 წელს ფუტურისტების ჯგუფს შეუერთდა მუსიკოსი ფრანჩესკო ბალილია პრატელა. სწორედ მან დაწერა 1911 წელს „ფუტურისტული მუსიკის ტექნიკური მანიფესტი“, რომელშიც ამბობს, რომ მთელი აქამდე არსებული ტონალობები და კილოები უნდა გავიაზროთ, როგორც სხვა არაფერი, თუ არა ნაწილები ქრომატიული სკალის ერთადერთი ჰარმონიული და ატონალური მოდუსისა (კილოსი). ამას გარდა, კონსონანსსა და დისონანსს გაუქმებულად აცხადებს და ამ „ქრომატიულ-ატონალურ მოდუსს“ ენჰარმონიულ მოდუსში გადაწყვეტს;[9] ეს „ენჰარმონიკა“, მთელი ტონის უმცირესი დაყოფის გაგებით, უდაოდ კავშირშია ბუზონის ანალოგიურ მსჯელობასთან „ესკიზში“ (Busoni: 51ff.); მანიფესტი სრულდება პრატელას ცნობილი მოწოდებით, რომ მომავლის მუსიკაში მასების, დიდი ინდუსტრიული ქარხნების, მატარებლების, საოკეანო გემების, ტანკების, ავტომობილებისა და თვითმფრინავების „anima musicale“ უნდა გადმოიცემოდეს და სიმფონიურ პოემად უნდა ერთდებოდეს; რომ ფუტურიზმის მთავარ მიღწევად თავისუფალი რიტმის („ritmo libero“) შემოღება უნდა ჩაითვალოს; რომ „სიმეტრიული კვადრატურის“ ადგილი ახლა თავისუფალმა, ინტუიტიურმა „relatione ritmiche istintive e simpatiche“ უნდა დაიკავოს; ტემპის ძველებური აღნიშვნები

[8] პარაფრაზის წყაროა მარინეტის ტექსტის გერმანული თარგმანი: Benesch, Evelyn, Brugger, Ingried: Futurismus - Radikale Avantgarde. Mailand 2003 S. 263-265

[9] Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.) Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1995, S. 46

კი ახალი, ხელოვანის იმწუთიერი სულიერი მდგომარეობის („stato d'animo") აღმნიშვნელი ტერმინებით უნდა შეიცვალოს.[10]

1912 წელს პრატელამ დაასრულა საორკესტრო ნაწარმოები, რომლის კლავირი მარინეტიმ გამოაქვეყნა სათაურით „Musica futurista". ამ სამნაწილიან ნაწარმოებში, ადამიანის ცხოვრების სამ ფაზას რომ ასახავს, კომპოზიტორისავე აზრით, საბოლოოდ დაძლეულია „quadratura simmetrica", ხოლო ჰარმონიის გნვრცობის თვალსაზრისით კიდევ ბევრი რამ რჩება განსახორციელებელი პოლიტონალობისა და პოლიმოდალობის მიმართულებით.

1913 წელს კი ფუტურისტულ მოძრაობას შეუერთდა ლუიჯი რუსოლო, მხატვარი, რომელმაც არა მარტო ფუტურისტული მუსიკის, არამედ ზოგადად მუსიკის ისტორიაში დაიმკვიდრა ადგილი, როგორც ახალი მუსიკალური ესთეტიკის თეორეტიკოსმა და მომავალი მუსიკალური ავანგარდის სულისჩამდგმელმა. რომში პრატელას „musica futurista"-ს პრემიერით აღფრთოვანებულმა, შეიმუშავა „ხმაურთა ხელოვნების" კონცეფცია და დაწერა ტრაქტატი „L'arte dei rumori", რომელსაც მისცა ღია წერილის სახე „დიდ ფუტურისტ კომპოზიტორ" ბალილია პრატელასადმი და სადაც, ინდუსტრიული და მანქანური სამყაროს, თანამედროვე ქალაქის და, განსაკუთრებით, თანამედროვე ომის ხმებით შთაგონებული, მოუწოდებს ფუტურისტ მუსიკოსებს, ტრადიციული საორკესტრო ტემბრების „შეზღუდულ მრავალფეროვნებაზე" უარი თქვან და ხმაურთა ტემბრების „უსაზღვრო ფერადოვნებით" ჩაანაცვლონ ის.[11] რუსოლოს რწმენით, ყოველ ხმაურს აქვს თავისი „გაბატონებული ტონი" (tono predominante)[12] და მხატვარ უგო პიატისთან ერთად შეიმუშავა ინსტრუმენტების კონსტრუირების გეგმა, რომლებზეც შესაძლებელი იქნებოდა ხმაურთა ნახევარ- და მეოთხედტონიანი სკალების აჟღერება. ინსტრუმენტები, რომლებსაც „intonarumori" დაარქვა, დამახასიათებელი ხმაურის მიხედვით კლასებად, მისივე სიტყვებით - 6 ოჯახად დაჰყო და მაშინვე შეუდგა ამ კლასიფიკაციის სისრულეში მოყვანას.

Ecco le 6 *famiglie di rumori* dell'orchestra futurista che attueremo presto, meccanicamente:

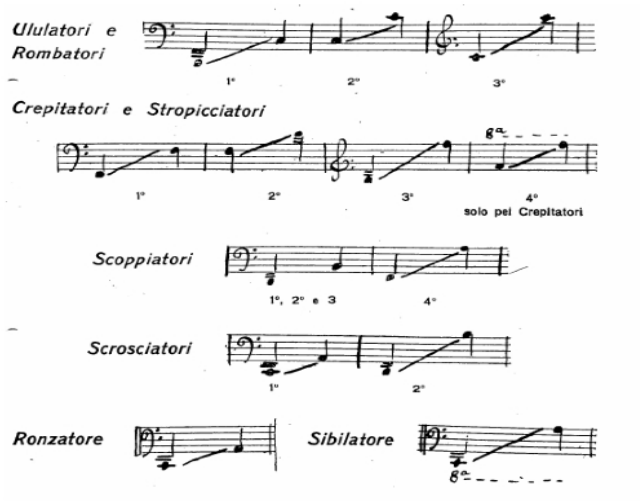
1	2	3	4	5	6
Rombi Tuoni Scoppii Scrosci Tonfi Boati	Fischi Sibili Sbuffi	Bisbigli Mormorii Borbottii Brusii Gorgogli	Stridori Scricchiolii Fruscii Ronzii Crepitii Stropiccii	Rumori ottenuti a percussione su metalli, legni, pelli, pietre, terrecotte, ecc.	Voci di animali e di uomini: Gridi, Strilli, Gemiti, Urla, Ululati, Risate, Rantoli, Singhiozzi.

[10] Pratella, Balilla: LA MUSICA FUTURISTA – MANIFESTO TECNICO 1911
ONLINE: http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/musicistiTec.htm

[11] Russolo, Luigi »Die Geräuschkunst«, Milano, 1916. In der ßbersetzung von Justin Winkler und Albert Mayr, Akroama, The Soundscape Newsletter Europe Editions, Basel 1999 und www.klanglandschaft.org S. 15f

[12] Russolo: S. 16

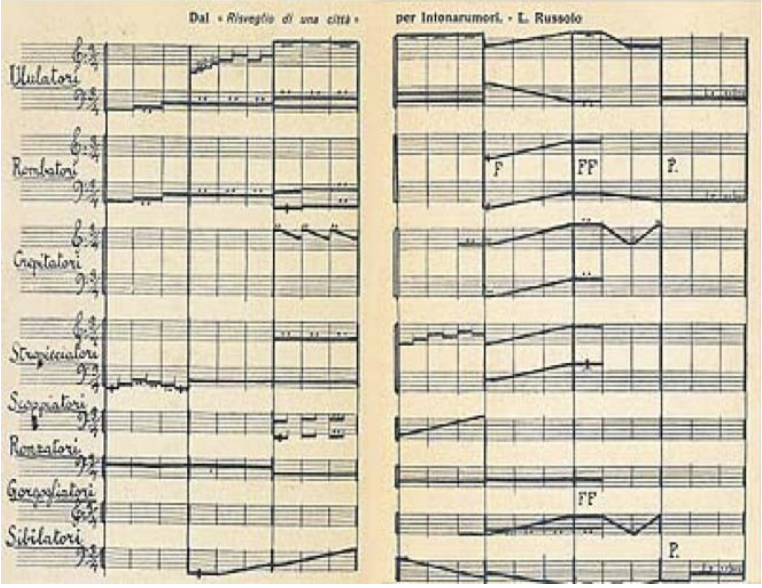
1913 წელსვე მოდენაში, ტეატრო სტორკიში, რუსოლომ საზოგადოებას წარუდგინა ერთ-ერთი ასეთი ინსტრუმენტი, სახელად „scoppiatore“, რომელსაც მაშინდელი მოტორის მსგავსი ხმა და ორი ოქტავის დიაპაზონი ჰქონდა.



ინტონარუმორის ინსტრუმენტები დიაპაზონის მითითებით

რუსოლო, მარინეტი და პიატი

1914 წელს კი მილანის ტეატრო დალ ვერმეში გაიმართა ინტონარუმორის ორკესტრის (23 ინსტრუმენტით) პირველი საჯარო კონცერტი, რომელსაც საშინელი სტვენა, ხმაური და, ბოლოს, ხელჩართული ბრძოლა მოჰყვა ფუტურისტებსა და მათ მოწინააღმდეგეებს შორის. რუსოლომ, ამაყად რომ იხსენებს თავისი ფუტურისტი მეგობრების (მარინეტის, ბიჩონეს, მაცას, პიატის) ვაჟკაცურ მუშტიკრივს 1916 წელს გამოცემულ კრებულში,[13] შეუპოვრად განაგრძო თავისი ორკესტრის პოპულარიზაცია როგორც საკონცერტო დარბაზებში, ისე პრესაში, სადაც, სხვათა შორის, ინტონარუმორის „ენჰარმონიული ნოტაციაც“ („Grafia enarmonica“) წარმოადგინა.



„Grafia enarmonica“
ლუიჯი რუსოლოს პიესისა
„Risveglio di una citta“

მილანის სკანდალიდან სულ რაღაც ორი თვის შემდეგ რუსოლომ ლონდონის კოლიზეუმის თეატრში დიდი წარმატებით ჩაატარა ზედიზედ თორმეტი კონცერტი. სწორედ ლონდონში გაიცნო სტრავინსკი, რომელსაც მოგვიანებით დიაგილევთან და

[13] Russolo: S. 22

პროკოფიევთან ერთად 1915 წელს მილანში კიდევ მოუწყო ინტონარუმორის პრეზენტაცია. შემდგომი ტურნეები ვეღარ განხორციელდა: პირველმა მსოფლიო ომმა ეს გეგმებიც ჩაშალა და მანამდე ერთ მუშტად შეკრული ფუტურისტული მოძრაობაც სამუდამოდ დაქსაქსა.

ომის დასრულების შემდეგ, 1920 წელს რუსოლოს კვლავ მიეცა სამი კონცერტის შესაძლებლობა, ამჯერად პარიზში, ელისეს მინდვრების თეატრში, სადაც ინტონარუმორი კომბინირებული ჰქონდა ტრადიციულ ინსტრუმენტებთან, რომელთაც ასე რადიკალურად ემიჯნებოდა დასაწყისში. მსმენელებს შორის იყვნენ სტრავინსკი, დიაგილევი, დარიუს მიიო და მორის რაველი, რომელიც განსაკუთრებით დაინტერესებულა ამ ინსტრუმენტარიუმით. 20-იანი წლების ბოლოს კიდევ ერთი ინსტრუმენტი შეიქმნა, რომელმაც ხმაურის სხვადასხვა ტემბრის (სულ თორმეტის) სხვადასხვა კომბინაციით შეერთება შეეძლო და ნახევარტონზე უფრო მცირე ინტერვალებით ოპერირებდა. რუსოლოფონი, ავტორის რეკომენდაციით, მუნჯი კინოს გასახმოვანებლად შეიძლებოდა გამომდგარიყო.

40-იანი წლებიდან მოყოლებული, ფუტურიზმი იტალიაში კიდევ უფრო დაიქსაქსა და მარინეტის სიკვდილის შემდეგ 1944 წელს უკვე ფაქტობრივად განწირული აღმოჩნდა.

თუმცა ამ დროს უკვე მზადდებოდა, უფრო სწორად, ალბათ უკვე დაწყებულიც იყო სხვა, არც ისე ხმაურიანი, როგორც ფუტურიზმი, არც მასავით პათეტიური, მაგრამ უდაოდ მრავალჯერ უფრო მნიშვნელოვანი და რადიკალური რევოლუცია, რომლის მსგავსიც მუსიკის ისტორიას, მხოლოდ ერთი თუ ახსოვს კიდევ, თუ გიუნტერ მაიერის თვალსაზრისს გავიზიარებთ:

„პირველი რევოლუცია მუსიკაში - უკეთ რომ ვთქვათ, მუსიკალურ კულტურაში – მოხდა მუსიკის ვიზუალიზების პროცესთან ერთად XI-XII საუკუნეებში. (...) ამ დროს მოხდა კომპოზიციის წინა პლანზე გადმოსვლა ნოტაციის საშუალებით: ბგერების ელემენტარიზება, მუსიკალური სტრუქტურების ახალი კომპლექსურობა და დინამიურობა – ტემბრულიც და მელოდიურიც. (...) ამავე დროს მოხდა მრავალხმიანობის განვითარება, სამუშაოს განაწილება კომპოზიციასა და ინტერპრეტაციას, კომპოზიტორსა და შემსრულებელს შორის; მოხდა აგრეთვე მკაცრად ერთმანეთისგან გამიჯნული მუსიკალური სფეროების ერთმანეთში შერევა(...). მეორე რევოლუცია კი მუსიკაში მოხდა და ხდება ელექტრიფიკაციის პროცესთან ერთად XX საუკუნეში. (...) პოტენციალი [ერთი მხრივ] არსებულ ხმოვანებათა შენახვისა (ყველა სახის მუსიკის და არამუსიკის, „აკუსტიკური ფოტოგრაფიის“ ჩათვლით, მიკროფონის საშუალებით, სმენითი მსოფლგანცდის დოკუმენტური ავთენტურობისა და

პირდაპირობის მნიშვნელობით) და [მეორე მხრივ] „გაუგონარის“ ახლად შექმნისა – უსაზღვროა...“[14]

მართლაც უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა, ჯერ თომას ედისონის (1877 წ., ფონოგრაფი ჯერ ფოლგის, მერე პარაფინის, ბოლოს კი ლითონის ლილვაკებით), შემდეგ ემილ ბერლინერის (1887 წ., გრამოფონი და შელაკის ფირფიტა), ბოლოს კი ვალდემარ პულსენის დაწყებულ (1898 წ., ტელეგრაფონი სპილენძის მავთულით) და AEG-ს დასრულებულ (მაგნეტოფონი სინთეტური ფირით) გამოგონებებს როგორც საერთოდ კაცობრიობის, ისე კერძოდ მუსიკის ისტორიაში.

პირველის წყალობით აქამდე გაუგონარი რამ – აკუსტიკური მოვლენის (მუსიკა იქნებოდა, სიტყვა თუ სხვა რამ) ფიქსირება და კვლავ აჟღერება გახდა შესაძლებელი. ერთ-ერთი დიდი ნაკლი, განსაკუთრებით ადრეული ფონოგრაფებისა მაინც ის იყო, რომ გამრავლების შესაძლებლობა ფაქტიურად ნულის ტოლი იყო: 20 ჩანაწერის გასამზადებლად 20-ჯერ უნდა შესრულებულიყო ერთი და იგივე (თუ ერთი ფონოგრაფით იწერდნენ); პროფესიაც კი არსებულა თურმე – „Walzensänger“ - „ლილვაკის მომღერალი“...

თომას ედისონის ფონოგრაფი

ამიტომაც გასაკვირი არ იყო, რომ გრამოფონისა შელაკის ფირფიტის გაჩენისთანავე, რომელსაც კოპირების და გამრავლების ბევრად უკეთესი შესაძლებლობები ჰქონდა, მუსიკალურმა ინდუსტრიამ მაშინვე მიივიწყა ედისონის

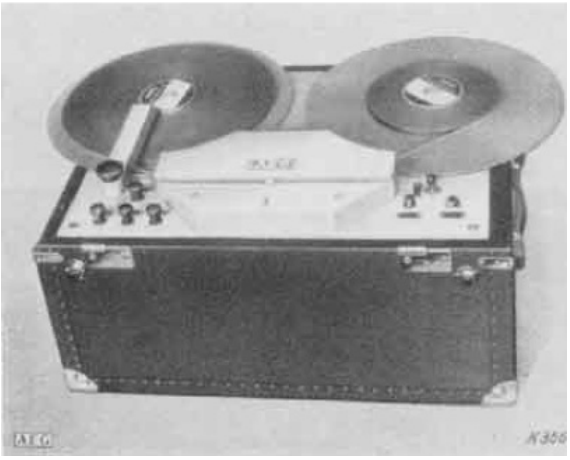
[14] *Die erste Revolution in der Musik - besser der Musikkultur - vollzog sich mit dem Prozew der Visualisierung der Musik im 11./12. Jahrhundert(...) Damit konnte sich das Komponieren in und mit der Notenschrift herausbilden: Elementarisierung der Töne, neue Komplexitht und Beweglichkeit der musikalischen Strukturen - klanglich und melodisch(...) Zugleich vollzog sich die Entfaltung der Mehrstimmigkeit, die arbeitsteilige Unterscheidung zwischen Komposition und Interpretation, Komponist und Spieler/Shnger sowie die Mischung von bisher streng voneinander geschiedenen Musiksphhren(...)*
Die zweite Revolution in der Musik vollzog und vollzieht sich mit dem Prozew der Elektrifizierung im 20. Jahrhundert(...) Das Potential der Speicherung von vorgefundenen Klhngen (Musik und Nicht-Musik aller Art einschliewlich „akustischer Photographie“ per Mikrophon im Sinne dokumentarischer Authentizitht und Direktheit auditiver Welterfahrung) und der Neuerzeugung von „Unerhörtem“ ist grenzenlos(...) Mayer, Günter: Revolution in der Musik? Eine Skizze zu den growen Umwhlzungen im 20. Jahrhundert, krebulSi Frisius, Rudolf (ed.): Bilanz und Perspektiven, Darmstadt, 1999

გენიალური გამოგონება და გადაერთო ახალ ტექნოლოგიაზე. ფონოგრაფი ცოტა ხანს კიდევ დარჩა მეცნიერული (მაგ., საველე) ჩანაწერების ხელსაწყოდ, მაგრამ მალე იქიდანაც განიდევნა მაგნიტური ჩამწერების მიერ.

ემილ ბერლინერის გარამოფონი და შელაკის ფიფიტა

ჩაწერის ვალდემარ პულსენისეული მაგნიტური ტექნოლოგია კი, განვითარების გრძელი გზა რომ განვლო და ბოლოს, 1935 წელს გერმანულ კომპანია AEG-ს პატენტირებული მაგნეტოფონით დასრულდა, აღმოჩნდა ის ყველაზე მოხერხებული საშუალება, მაგნიტოფირი კი ყველაზე ხარისხიანი მედიუმი (როგორც კომერციულ, ისე შემოქმედებით მუსიკაში), რომელიც ანალოგურ ხანაში XX საუკუნის 90-იან წლებამდე ბატონობდა, ვიდრე ციფრული ტექნოლოგია მომძლავრდებოდა და თავისი რევოლუციური შესაძლებლობებით თითქმის მთლიანად განდევნიდა ანალოგურ მედიუმს ხმარებიდან.

ვალდემარ პულსენის ტელეგრაფონი სპილენძის მავთულით



AEG-ს მაგნეტოფონი, 1935 წ.

ასეა თუ ისე, მაიერის ნახსენები „მეორე რევოლუცია“ შედგა და ახალი ტექნოლოგია მაშინვე ჩადგა ხელოვანთა სამსახურში. ამჯერად არ შევჩერდები წმინდა რეპროდუქციულ, „დაკვრისმიერ“ ექსპერიმენტებზე, როგორიც იყო 20-იან წლებში ვოკალის დარიუს მიიოსეული მანიპულირება ფონოგრაფის სიჩქარის ცვლით, ოტორინო რესპიგის მიერ ჩიტების ფონოგრამის გამოყენება თავის „Pini di Roma“-ში, ჯონ კეიჯის „Imaginary Landscape No.1“ ცვალებადი სიჩქარის რამდენიმე ფირფიტების საკრავის გამოყენებით და სხვა. ტექნოლოგიური რევოლუციის უმნიშვნელოვანესი (და ამჯერად ჩვენთვის საინტერესო) ასახვა და გათავისება შემოქმედებაში, კერძოდ კი მუსიკაში, პირველად პარიზის რადიოში 1942 წელს დაარსებულ ექსპერიმენტულ სტუდიაში („Studio d`essai“) მოხდა, 1946 წლიდან „Club d`essai“ რომ დაერქვა და თავიდან რადიოფონული ხელოვნების (რადიოდადგმების და სხვა) საპროდუქციო სტუდიის ფუნქცია ჰქონდა. მისი სულისჩამდგმელი იყო 1935 წლიდან რადიოში მომუშავე, განათლებით ელექტრო- და სატელეფონო ტექნიკოსი, შემდგომში კი მწერალი და ფილოსოფოსი, რადიოს პიონერი, აკუსტიკური ხელოვნებისა და ახალი რადიოდადგმის ფუძემდებელი, კინოპროდიუსერი, მედიის თეორეტიკოსი და კვლევითი ჯგუფის „Service de la recherche“ ხელმძღვანელი პარიზის რადიოსა და ტელევიზიაში, პიერ შეფერი (1910 - 1995). კომპოზიტორობას დროდადრო უარობდა ხოლმე და თავს „მუსიკაში შემოხიზნულ მეცნიერს“ უწოდებდა, უფრო გამომგონებლად, ექსპერიმენტატორად და ჟღერადობის მკვლევარად თვლიდა, ცდილობდა, შეემუშავებინა ხმოვანებათა (ხმათა) კლასიფიკაცია, ახალი ტიპის „ხმოვანი სოლფეჯიო“ (solfège sonore) – ხმოვანების თეორიის საფუძვლები. და მიუხედავად იმისა, რომ ერთ მშვენიერ დღეს თავისი საკომპოზიციო კარიერა დასრულებულად და თავისი ექსპერიმენტები ხელმოცარულად გამოაცხადა,[15] იგი მაინც უდავოდ რჩება ელექტროაკუსტიკური მუსიკის გზამკვლევად და დღევანდელობის რამდენიმე უმნიშვნელოვანესი მუსიკალური ტექნიკის პიონერად. ის რასაც დღეს „სემპლინგი“[16] ჰქვია, პიერ შეფერის შემოტანილია როგორც ტექნიკა (რესპიგის ჩიტები, როგორც აკუსტიკური თანხლება, ამ შემთხვევაში გასათვალისწინებელი არ არის), და აგრეთვე როგორც ესთეტიკური კატეგორია. ასევე შეფერისეული მიგნება და შემდგომში ფართოდ გავრცელებული ესთეტიკური კატეგორიაა „დაკეტილი არხი ფირფიტაზე“ და ამით მიღწეული ე. წ. „რგოლის“ (loop - უსასრულოდ განმეორებადი ჟღერადი ფრაგმენტის) ტექნიკა, ასე რომ გავრცელდა მოგვიანებით და ინსტრუმენტულ მუსიკაშიც რომ გაიკვალა ისევ გზა. ლაპარაკია არა იმ მუსიკალურ გამეორებაზე, სკარლატისთან ექოს ფუნქცია რომ ჰქონდა, კლასიკაში კი მელოდიურ-რიტმული მოტივის ან სტრუქტურის, ან მთლიანად ფორმის უკეთ აღსაქმელად რომ გამოიყენებოდა; არც ყოველ ჯერზე სახეცვლილ გამეორებაზე, ვარიაციულ ფორმაში

[15] *„ჩემი საკუთარი განსჯით, კეთილსინდისიერი და დაუღალავი ძიების მიუხედავად, ვერ ვპოვე ახალი და საინტერესო მუსიკა, რომელიც შეძლებდა, ღირსეულად გაეგრძელებინა XVIII საუკუნის მუსიკა. ამასთან ჩემს მუსიკას არავითარ შემთხვევაში არ ვთვლი სხვა თანამედროვე კომპოზიტორთა მუსიკაზე უარესად, ჩემი ხანდახან უფრო საინტერესოც კია ხოლმე, და მაინც, იძულებული გავხდი, თავი დამარცხებულად მეცნო და კომპოზიციას თავი დავანებე“.* Kurtz, Michael: Interview mit Pierre Schaeffer. in: Zeitschrift für Musikphdagogik. 11. Jahrgang. Heft 33. Januar 1986, S. 19

[16] sampling – მცირე აუდიოფრაგმენტის ჩაწერა და მისი მორგება რომელიმე სარეპროდუქციო საშუალებაზე (MIDI-კონტროლერის ღილაკზე, კომპიუტერის ან სინთეზატორის კლავიშზე და სხვ.), მის ასაჟღერებლად საჭიროებისამებრ, ორიგინალური ან ტრანსფორმირებული სახით, სახეცვლის ხერხთა მთელი არსენალის გათვალისწინებით.

რომ მიმართავენ, არც ოსტინატურ პლასტებზე საერთო მოძრავ (საცეკვაო, ეთნიკურ და ა.შ.) ფაქტურაში; არამედ – ერთი მოტივის ან ფრაგმენტის იდენტურ განმეორებადობაზე ხანგრძლივი დროის მანძილზე და ამით მიღწეულ აკუსტიკურ სტრუქტურირებაზე, რომლის დროსაც ეს გამეორება, ყოველგვარი სახეცვლილების გარეშე, თვითმიზანია; ცვლილება კი აღქმის სფეროში გადაინაცვლებს: ერთი და იგივე მასალა, პერმანენტულად განმეორებული, თანდათანობით იცვლის სახეს და სემანტიკას ჩვენს აღქმაში. ეს პრინციპი უდევს საფუძვლად დღევანდელ მინიმალიზმსაც ინსტუმენტულ მუსიკაშიც, ვიდეოხელოვნებაშიც, ცეკვაშიც და ა. შ. შეფერის ერთი განსაკუთრებით საინტერესო ესთეტიკური წვლილია, ყურადღების გამახვილება ერთ მუსიკალურ ასპექტზე, რომელსაც დღეს ინგლისური სიტყვა sound ყველაზე კარგად გამოხატავს, რადგან ამ სიტყვით მოცული სემანტიკური ველის დამფარავი ეკვივალენტის მონახვა სხვა ენებზე საკმაოდ პრობლემატური აღმოჩნდა.[17] ის, რაც ხმებს ერთმანეთისგან (ერთ ხმოვანებას მეორისგან) განასხვავებს, არის სწორედ ეს ასპექტი, sound, და არა ასოციაციურობა რაიმესთან (შეფერის ტერმინით – ანეგდოტურობა), როგორც, ვთქვათ, ფუტურისტებთან ან რესპიგისთან, ან, სულაც ბეთჰოვენთან VI სიმფონიაში. სწორედ ეს sound ხდება თავიდანვე გადამწყვეტი შეფერისთვის, სწორედ ამ კრიტერიუმით ახდენს ხმოვანი მოვლენების კლასიფიკაციას და სწორედ ამ პრინციპით ცდილობს „ტრადიციული მუსიკალური ტექნიკის გამოყენებას ყველა შესაძლებელ ხმოვანებათა მთელ ერთობლიობაზე.“[18]

1948 წელს ჯერ რადიოთი გადაიცა, რამდენიმე თვის შემდეგ კი პარიზში გაიმართა კონცერტი, რომლის სცენაზეც შემსრულებელი არ გამოსულა. მხოლოდ დინამიკებიდან მჟღერ ამ მუსიკას დაერქვა musique concrète, - მუსიკა, რომელიც აბსტრაქტულ წარმოდგენად კი არ წარმოიშობა კომპოზიტორთა გონებაში და მერე ქაღალდზე გადაიტანება, რომ ინსრუმენტალისტების ხელით აჟღერდეს, არამედ რომელიც გარემოში კონკრეტულად არსებულ ჟღერადობებს ემყარება და კომპოზიტორის მიერ, მათი ჩაწერის, ტექნიკური საშუალებებით დამუშავებისა და ტრანსფორმირების გზით იქცევა მუსიკად. პირველი ნაწარმოები, რომელმაც სათავე დაუდო „კონკრეტულ მუსიკას“, იყო პიერ შეფერის „Cinq études des bruîts“, „ხმაურის ხუთი ეტიუდი“, რომელთაგან პირველზე, „Ètude au chemin de fer“ - „რკინიგზის ეტიუდზე“, ცოტა ხანს შევჩერდები; არცთუ ისე ხანგრძლივი და მასალის თვალსაზრისითაც საკმაოდ კომპაქტური, მომჭირნედ, ძუნწად რეალიზებული ამ ნაწარმოების შიგნით მაინც გასაოცარი მრავალფეროვნება იმალება, ტემბრულიც, სტრუქტურულიც დრამატურგიულიც. აი დროში განფენილი ამ პატარა შედევრის მოკლე ანოტაცია:

[17] ტერმინოლოგიურ წიაღსვლას ახლა თავს ავარიდებ (ამას ცალკე სტატია დასჭირდება, რომელსაც ახლო მომავალში შევუდგები), ვიტყვი უბრალოდ, რომ ვერც ფრანგული son, ვერც გერმანული Klang (თუმცა სხვებზე უფრო უახლოვდება), ვერც რუსული звук/звучание, ვერც მისი უშნო ქართული კალკი „ჟღერადობა“, ვერც ტემბრი, ვერც სხვა ქართული სიტყვები (სულხან-საბას ლექსიკონის მთელი დიფერენცირებული სინონიმური პალიტრის გათვალისწინებით) ვერ იტვირთებს სრულად ამ ფუნქციას; sound დღევანდელ მუსიკალურ ცხოვრებაში არის ერთერთი მთავარი კრიტერიუმი საინტერესო კომპოზიციის, ხარისხიანი აუდიოპროდუქციის, ათასგვარი აკუსტიკური მოვლენის ხასიათის, ამა თუ იმ მუსიკოსი დაკვრის მანერის და კიდევ ბევრი კრებითი კატეგორიის აღსანიშნად და, დიდი ძებნის მიუხედავად, ნამდვილი წარმატება ამ ძებნაში ჯერ ვერ განმიცდია. სიტყვები „ხმა“ და „ხმოვანება“, როგორც ერთმანეთის შემავსებელი, ჯერჯერობით მაინც, ყველაზე კარგად ფუნქციონირებს...

[18] Kurtz, Michael: S. 5

0 – 0’16	საკმაოდ რეალისტურად („არამუსიკალურად“?) იწყება, ფილმის საუნდტრეკივით: ისმის სტვენა, მერე კი დაძრული ორთქლმავალი. ხმოვანი სცენა მოკლე ჭრილით მთავრდება.
0’16 – 0’21	გვესმის ვაგონების ხმაური, - რკინიგზა სხვა პერსპექტივიდან, ვაგონის შიგნიდან მოსმენილი (წინა, „გარეთ მჟღერი“ სეკვენციის კონტრასტული მასალა).
0’21 – 0’55	პირველი „მუსიკალური“ პასაჟი, ორი განსხვავებული „რგოლის“ მონაცვლეობით, ყოველ ჯერზე შემცირებული სტრუქტურით: უნდა ყოფილიყო 4 4, 3 3, 2 2, 1 1, მაგრამ შემოიჭრება ერთჯერადად მონაცვლე ცალკეული დარტყმების სერია, რომელიც ექსპოზიციის სასტვენით მთავრდება, ან, შეიძლება, ...
0’55 – 1’12	საწყისი სასტვენის ფრაგმენტით იწყება, „დაძვრის“ ვარირებული, უკვე ნაკლებ რეალისტურად გატარებული პასაჟი, რომელიც საკმაოდ ნაჩქარევად გადადის ჩამავალი მატარებლის (ბაქანზე მდგომის პერსპექტივა) ათწამიან „მედიტაციურ“ ხმოვანებაში, (1’02 – 1’12),
1’12 – 1’32	გრძელი პასაჟი სხვადასხვა ხასიათისა და ფაქტურის რგოლების ერთმანეთთან კომბინირებთ, შუაში უცბად გამომკრთალი წამიერი „მუსიკალური“ აკორდით,
1’32 – 1’46	„ჩამავალი“ მატარებლის ორი განსხვავებული, მოკლე და ხმამაღალი ფრაგმენტი, რომელსაც მოსდევს სასტვენის დაღმავალი გლისანდო
1’46 – 1’58	საწყისი სასტვენი ფრაგმენტი, ტრანსპონირებული და უფრო ინტენსიური, ორჯერ მეორდება და გადადის შედარებით მშვიდ, ერთეული მოვლენებისგან შემდგარ ინტერლუდიური ხასიათის სტატიურ ფრაგმენტში.
1’58 – 2’13	ვაგონების პერკუსიული გორვა, ამჯერად ორი ერთმანეთის მონაცვლე რგოლის მოკლე გატარება გადადის (ცოტა არ იყოს, პანიკურ) სასტვენის რგოლში, კრეშჩენდო...
2’13 – 2’31	კვლავ ვაგონების გორვა, ორ-ორჯერ გამეორებული რადენიმე პერკუსიული ხმა, მერე მოკლე რგოლი და სასტვენის 1 + 2 მოკლე სიგნალი და პასუხად ორი სკანდირებისმაგვარი დარტყმა, შორიდან, ძლიერ რევერბერირებული...
2’51 – 3’24	კვლავ „ჩამავალი“ მატარებელი „ბაქანზე მდგომის“ პერსპექტივიდან, ოღონდ ამჯერად ულამაზესი სპექტრით, ხანგრძლივი „ობერტონული კანტილენით“
3’24 – 3’40	ორწამიანი სიწყნარე და შემდეგ ორთქლმავლის ჩქარი დაძვრა ადგილიდან, შეზავებული სასტვენის კოდით.

ჩაწერილი მასალის დამუშავებისა და ტრანსფორმაციის ტექნიკებიდან, დღეს რომ ასე უსაზღვროდ გაფართოვდა (განსაკუთრებით ციფრული ტექნოლოგიის მომძლავრების შემდეგ), მაშინ სულ რამდენიმე იყო კომპოზიტორთა ხელთ:

1. ინტენსივობის დინამიური რეგულირება;
2. რეგისტრის / ბგერის სიმაღლის შეცვლა (ტრანსპოზიცია);
3. რევერბერაციული ეფექტები;
4. ხმოვანებათა განმეორებად „რგოლში“ მოქცევა (დაკეტილი არხი)
5. უკუსვლით დაკრული მასალა;

6. ხმოვანების ფორმის შეცვლა ჭრა-კერვის საშუალებით.

„რკინიგზის ეტიუდი“, კონკრეტული მუსიკის პირველი ნიმუში და ადრეული ელექტროაკუსტიკური მუსიკის შედევრი, შეფერის ადრეულ ოპუსებთან ერთად, ტექნიკური რეალიზაციის თვალსაზრისითაც საყურადღებოა. საქმე იმაშია, რომ მაგნიტური ჩაწერისა და მაგნიტოფირის უკვე არსებობის მიუხედავად, შეფერის სტუდიაში მაგნიტოფონები მხოლოდ 50-იან წლებში დაამონტაჟეს, მანამდე კი მთელი პროდუქცია მიმდინარეობდა მრავალი შელაკის ფირფიტის მეშვეობით, რომლებზეც ან ერთდროულად ან ერთმანეთის მიმდევრობით გასაშვები მასალა ცალ-ცალკე იყო ჩაწერილი. საბოლოო „მიქსი“ კი ცოცხლად, რეალურ დროში ხდებოდა. ალბათ ძნელი წარმოსადგენი არაა, თუ რა სიზუსტით და ოსტატობით უნდა ემუშავა ხანდახან თორმეტამდე ასეთ ფირსაკრავთან მდგარ თითოეულ მონაწილეს, რომ ყველაფერი კომპოზიტორის ჩანაფიქრისამებრ რეალიზებულიყო....

კომპოზიციის ეს სრულიად ახლებურ ტიპი, როცა ნაწარმოები პარტიტურად კი არ ფიქსირდება, რომ შემდეგ შემსრულებლების ხელით აჟღერდეს, არამედ თვით ავტორის მიერ სტუდიაში ყალიბდება საბოლოო პროდუქტად, რადიკალურად ცვლის კომპოზიციის პერსპექტივას. სწორედ ამ ცვლას განიხილავს შეფერი გადასვლად აბსტრაქტულიდან კონკრეტული მუსიკისკენ, რომლის მასალა, ე.წ. „ხმოვანი ობიექტი“ (l‘objet sonore), შეიძლება ყველაფერი იყოს, თვით ტრადიციული მუსიკაც კი. შეფერის მთელი თეორიული, მეცნიერული და ესთეტიკური მეცადინეობა მიმართული იყო იქითკენ, რომ ხმოვანებათა ტრანსფორმაციით გაეკვლია გზა უკან, მუსიკის სამყაროსკენ, ხმოვანი ობიექტიდან მუსიკალური ობიექტისკენ, რაც დაბრუნებას ნიშნავს კონკრეტულიდან აბსტრაქტულისკენ („de la musique concrète à la musique même“). ეს მნიშვნელოვანი ასპექტი ხშირად გამორჩებათ ხოლმე, როცა კონკრეტულ მუსიკას განიხილავენ, როგორც მუსიკას, რომელიც უკვე არსებული ჩაწერილი ხმებით ოპერირებს და (მხოლოდ) ამით განსხვავდება, ვთქვათ, კოელნის სკოლის „ელექტრონული მუსიკისგან“.

მთავარი მოთხოვნა, რასაც შეფერი თავის თავსაც და სხვა კომპოზიტორებსაც უყენებდა, იყო, ფრთხილად და დინჯად მოქცეოდნენ აკუსტიკურ მასალას, მოუთმენლად არ დაეწყოთ, ახალი საშუალებების ეფექტური გამოყენებით, ხმოვანების ესთეტიკური „ათვისება“. წინასწარი შესწავლის, „ვარჯიშის“, მასალის არსში, ხმოვანების მორფოლოგიაში ჩაღრმავების გარეშე მუშაობა არასაკმარისად და არასერიოზულად მიაჩნდა. ხმოვანისგან მუსიკალურის მიღება – აი რა იყო მისი ინტენცია, ხმოვან ობიექტთა ელემენტარული თეორია, უკვე ნახსენები solfège sonore.

ეს ორმხრივობა კონკრეტული მუსიკისა არის ერთ-ერთი განმასხვავებელი ნიშანი ფუტურისტული მოძრაობის მუსიკალური მისწრაფებებისგან; ეს უკანასკნელი, მართალია, აგრეთვე ხმაურებით (ხანდახან ხმოვანებებითაც) იყო დაკავებული და მათ გარკვეულ კლასიფიკაციასაც კი ცდილობდა, მაგრამ თავისი დესტრუქციული უარყოფით, ერთი მხრივ, სულ ილტვოდა ტრადიციული მუსიკისგან, მეორე მხრივ, კი მთლიანად ტრადიციული მუსიკალური ტექნოლოგიის ტყვეობაში რჩებოდა, თავისი ნოტაციით, სასცენო ცოცხალი ჟესტიკით, გვიანდელი კომპრომისებით ტრადიციულ ინსტრუმენტარიუმთან და ა.შ. ახალი ინსტრუმენტების კონციპირება და მათი საშუალებით „ჯერ არარსებულის“ ფუტურისტული ძიება თავის არსში უფრო კოელნის

სკოლასთან ახლოს შეიძლება მოგვეჩვენოს:[19] განსხვავება მხოლოდ ფუტურისტების მექანიკურ და კოელნელების ელექტრონულ საშუალებებშია. ხოლო კონკრეტული მუსიკის მთავარი ტექნოლოგიური არსი – ფიქსირებული, ჩაწერილი მასალის ტრანსფორმაცია და ამ გზით მუსიკაში დაბრუნება – კარდინალურად განსხვავდება ფურტურისტების ესთეტიკური ამოცანებისგან.

ასე რომ, აზრი, თითქოს ფუტურისტული მოძრაობა წინამორბედი და იმპულსის მიმცემი იყოს კონკრეტული მუსიკისა, დროთა განმავლობაში სულ უფრო სათუო ხდება. თვით შეფერიც კონკრეტული მუსიკის წინამორბედებად უფრო ედგარვარეზს, ჯონ კეიჯს და ოლივიე მესიანს მიიჩნევდა, გულისხმობდა რა ხმაურის ემანსიპაციასა და არასტაციონარულ პროცესებზე კონცენტრირებას (ვარეზის კომპოზიციებში), ტემპერირებულ-თორმეტტონიან სისტემაზე უარის თქმას (კეიჯის კომპოზიციებში პრეპარირებული ფორტეპიანოსთვის) და მუსიკალური მასალის განვრცობას ევროპული მუსიკის საზღვრებს მიღმა (არაევროპული რიტმებისა და ბგერწყობის სფერომდე და აგრეთვე გარემოს ხმების შემოტანით მესიანის მუსიკაში).

და მაინც, რა განსვავებაა „ხმოვანსა“ და „მუსიკალურს“ შორის? რა არის „კონკრეტული მუსიკისთვის“ „მუსიკალური“?

პიერ შეფერის ერთი სერიოზული ინტენცია იყო, ხმოვანებისთვის იმ წარმომავლობის, ასოციაციურობის, „ანეგდოტურობის“ ჩამოცილება, რომ სმენის დროს კავშირი ხმოვანებასა და მის წყაროს შორის დაკარგული იყოს, რადგან ხმოვანება მხოლოდ მაშინაა მუსიკალური, როცა ის „აღარ მოგვითხრობს“, და როცა ხმოვანი ფაქტურის უშუალო, ანუ არათხრობითი, არაასოციაციური განცდა შემოდის ჩვენს აღქმაში.[20] შეფერისთვის საინტერესო ხმოვანი მუსიკა ისაა, რომელშიც, წყარო რომც ვიცნოთ, გვავიწყდება, ან ყურადღებას არ ვაქცევთ. მსმენელს აბსტრაჰირების უნარი მოეთხოვება, რომ შეძლოს სრულიად განთავისუფლდეს ასოციაციებისგან. ეს, რა თქმა უნდა, არაა ადვილი საქმე და ამ კონტექსტში ისიც საკითხავია, თუ რამდენად მისაღები იქნებოდა შეფერისთვის „რკინიგზის ეტიუდის“ ჩვენი ზემოთ მოყვანილი აღწერითი „ანალიზი“....

კონკრეტული მუსიკის ფუძემდებლის ნაწილობრივ „უტოპიურ“ პოსტულატებსა და მოთხოვნებს როგორც თავისი თავის, ისე კოლეგებისა და მსმენელისადმი,[21] ხელი არ შეუშლია კონკრეტული მუსიკის უაღრესად ცოცხალი და პროდუქტიული არსებობისა

[19] საგულისხმოა, აგრეთვე, პირდაპირი კავშირის მიუხედავად, 60-იანი წლების კოელნელთა თავდავიწყებული, ყველაფერ მანამდელის უარყოფის და „ნულიდან დაწყების“ ერთგვარად „ფუტურისტული“ პათეტიკა, თვისობრივად სულ სხვა, მაგრამ, გარკვეული აზრით – ტიპოლოგიური...

[20] Kurtz, Michael: S. 11

[21] აი, სქემატურად, ეს პოსტულატები:

1. „კონკრეტულ მუსიკასა“ და მუსიკას შორის გადაკვეთის წერტილი არ არსებობს;
2. „კონკრეტული მუსიკის ფარგლებში“ კავშირი ხმოვანების წყაროსა და ხმოვან ობიქტს შორის გაწყვეტილია;
3. მუსიკა იწყება მაშინ, როცა მისი საწყისი გვავიწყდება;
4. კომპოზიტორის ვალია, ხმაურები გაათავისუფლოს მათი შინაარსისა და მნიშვნელობისგან.

Le Bon Plaisir de Pierre Schaeffer: une émission de Francoise Malettra. Kassette mit Gesprhch zwischen Pierre Schaeffer, Michel Chion und Françoise Malettra. Oktober 1986.

და განვითარებისთვის. გარდა შეფერის პირდაპირი მოწაფეებისა და კოლეგებისა (კონკრეტული მუსიკის კორიფეები პიერ ანრი, ბერნარ პარმეჯანი, ფრანსუა ბეილი და სხვები, რომელთაც განაგრძეს 1958 წელს შეფერის დაარსებული „გროუპე დე რეცჰერცჰეს მუსიცალეს“ (მუსიკალური კვლევის ჯგუფი) დღემდე რომ არსებობს და ელექტროაკუსტიკური მუსიკის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ცენტრია) მის სტუდიაში უმუშავია თანამედროვე მუსიკის ურიცხვ დიდ წარმომადგენელს (ოლივიე მესიანს, ედგარ ვარეზს, იანის ქსენაკისს, პიერ ბულეზს, კარლჰაინც შტოკჰაუზენს). კონკრეტული მუსიკა დღემდე რჩება ექსპერიმენტული მუსიკალური ესთეტიკის, თანამედროვე კომპოზიციის და საუნდდიზაინის ერთ-ერთი მთავარი სფერო, ინტენსიურ კავშირსა და ურთიერთქმედებაშია ელექტროაკუსტიკური მუსიკის სხვა დისციპლინებთან და უამრავი მიმდევარი ჰყავს...

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Busoni, Feruccio: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst [1907], ergänyte und kommentierte Neuausgabe, hrsg. von Martina Weindel, Wilhelmshafen, 2001
2. Bacon, Francis: The New Atlantis, 1627, republished 2008 by Forgotten Books, www.forgottenbooks.org
3. Wishart, Trevor: The Composition of Vox 5, Computer Music Journal 12/4, 1988, p 24
4. Benesch, Evelyn; Brugger, Ingried: Futurismus - Radikale Avantgarde. Mailand 2003
5. Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1995
6. Pratella, Balilla: LA MUSICA FUTURISTA – MANIFESTO TECNICO 1911
7. ONLINE: http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/musicistiTec.htm
8. Russolo, Luigi »Die Gerhuschkunst«, Milano, 1916. In der Cbersetzung von Justin Winkler und Albert Mayr, Akroama, The Soundscape Newsletter Europe Editions, Basel 1999 und www.klanglandschaft.org
9. Mayer, Günter: Revolution in der Musik? Eine Skizze zu den growen Umwhlzungen im 20. Jahrhundert, in: Frisius, Rudolf (ed.): Bilanz und Perspektiven, Darmstadt, 1999
10. Kurtz, Michael: Interview mit Pierre Schaeffer. in: Zeitschrift für Musikphdagogik. 11. Jahrgang. Heft 33. Januar 1986
11. Malettra, Francoise: Le Bon Plaisir de Pierre Schaeffer: une émission de Francoise Malettra. Kassette mit Gesprhch zwischen Pierre Schaeffer, Michel Chion und Françoise Malettra. Oktober 1986.

Article received: 2009-12-23