

„ყოველ შემსრულებლაზე ოდნავ სხვანაირად გამოდის...“
 (რევაზ კიკნაძის „ნოქტიურნები“, „ანტიფონია“, „ოთხი მკაცრი ბაგატელი“ და
 „მარცვლები“)

მაკა (მაია) ვირსალაძე

ასისტენტ-პროფესორი, დოქტორანტი, სადოქტორო პროგრამა „კომპოზიცია“

ხელმძღვანელი ასოც. პროფ. მ.ნადარეიშვილი

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, გრიბოედოვის 8, თბილისი

ანოტაცია:

სტატიაში განხილულია ქართველი კომპოზიტორის რევაზ კიკნაძის შემოქმედებაში ალექტორიკული ტექნიკის გამოყენების თავისებურებები. გაანალიზებულია ალექტორიკის გამოყენების კუთხით განსხვავებული ოთხი ნაწარმოები. სტატიაში კლასიფიცირებულია ალექტორიკის გამოვლენის ფორმები და ისინი მისადაგებულია კომპოზიტორის ქმნილებებში არსებულ ალექტორიკულ ფორმებს.

ჩატარებულმა კვლევამ ცხადყო, რომ რ.კიკნაძეს ალექტორიკა მრავალფეროვნად და საინტერესოდ აქვს გამოყენებული. „ანტიფონია“ დირიჟორის მიერ დროითი პარამეტრის რეგულირებისა და შემსრულებლების მიერ თემატური მასალის თავისუფალი შერჩევის შეთავსების შემთხვევაა, „მარცვლები“ კონკრეტული ბგერათსიმალღებრივ-რიტმული რიგებისა და ალექტორიკის შეთავსების საინტერესო ნიმუშს წარმოადგენს, „ნოქტიურნებში“ და „ოთხ მკაცრ ბაგატელში“ კი ალექტორიკული კვადრატებია მოცემული. დროით და მეტრულ-რიტმულ პარამეტრებთან შედარებით, კომპოზიტორთან უფრო იშვიათადაა არადეტერმინირებული ბგერათსიმალღებრიობა, ტემბრისა თუ სხვა გამომსახველი საშუალებები.

საკვანძო სიტყვები: ალექტორიკა პარამეტრი შემსრულებელი კომპოზიტორი

ქართველი კომპოზიტორი რევაზ კიკნაძე ჩვენი საზოგადოებისათვის ძირითადად ცნობილია, როგორც გერმანიაში მოღვაწე ხელოვანი. შემოქმედებით ასპარეზზე იგი გასული საუკუნის 80-იანი წლების ბოლოს გამოვიდა და დღესაც წარმატებით მოღვაწეობს ელექტრონული და აკუსტიკური საკრავებისათვის დაწერილი მუსიკის ჟანრებში. აღსანიშნავია, რომ რ.კიკნაძის შემოქმედება დღემდე არ გამხდარა სპეციალური სამუსიკისმცოდნეო კვლევის საგანი. წინამდებარე სტატიაში განიხილება ალექტორიკის ფორმათა გამოვლენის თავისებურებები კომპოზიტორის „ნოქტიურნებში“, „ანტიფონიაში“, „ოთხ მკაცრ ბაგატელში“ და „მარცვლებში“.

რ.კიკნაძის შემოქმედებითი ბიოგრაფია შეიძლება პირობითად სამ ეტაპად დაიყოს. I ეტაპი (1981-1990 წ.წ.) კომპოზიტორ მიხეილ შულღიაშვილთან სწავლისა, კომპოზიციის საწყისების დაუფლების პერიოდს მოიცავს. ამ წლებს თვით რ.კიკნაძე უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს: „სწორედ მიხოს დამსახურებაა ის, რომ მე დღეს მუსიკოსი ვარ,”^[1] - ამბობს იგი.

II ეტაპი (1991-1998 წწ.) არანაკლებ მნიშვნელოვანია. იგი აღინიშნება როგორც კომპოზიტორის პროფესიონალური განვითარების, ასევე წარმატებების თვალსაზრისით. რ.კიკნაძე გერმანიაში გადადის საცხოვრებლად, სადაც ელექტროაკუსტიკური მუსიკის შესწავლის გარდა თანამშრომლობს გროტესკული ცეკვის თეატრის დასთან („tatoeba“); ამ პერიოდში მისი ნაწარმოებები დაჯილდოვდა მარი-ლუიზა იმბუშის ფონდისა („Silben“-„მარცვლები“1993წ.) და ბრაუნშვაიგის ახალი აკადემიის („Rudiments“ დრამსეტისა და ოთხარხიანი ფირისთვის) პრიზებით. აღსანიშნავია, რომ ამ პერიოდში შექმნილი ერთ-ერთი პირველი ნაწარმოები „ნოქტიურნები“ ალექტორიკულია და რ.კიკნაძის მიერ ამ ტექნიკის გამოყენების პირველ და წარმატებულ ცდას წარმოადგენს.

კომპოზიტორის შემოქმედების III ეტაპი 1998 წლიდან დღემდე გრძელდება და სხვადასხვა მიმართულებას მოიცავს. ამ პერიოდში იქმნება როგორც ელექტრონული კომპოზიციები, ასევე მუსიკა აკუსტიკური საკრავებისთვის; გარდა ამისა, კომპოზიტორი თანამშრომლობს საცეკვაო დასთან („TanzOrt Nord“: 2000-„Maria Magdalena“; 2001-„Cumulus“; 2002-„DisTanz“), მოღვაწეობს კინომუსიკის სფეროში, აფორმებს ფილმებს „გზაჯვარედინი“ (1991), „ხახვის ცრემლები“ (2002), „შინ და უკან“ (2004), „ფრაგმენტები ტაო-კლარჯეთის ცხოვრებიდან“ (2006), „ქუჩის დღეები“ (2010), „ჯიმ შვანთე“ (2010) და სხვ.

ალექტორიკა მუსიკაში, როგორც ცნობილია, შემთხვევითობის ელემენტის შემოჭრით ხასიათდება და განუსაზღვრელობის გამოყენების კონკრეტულ შემთხვევას წარმოადგენს. ვიდრე უშუალოდ რ.კიკნაძის ალექტორიკულ ნაწარმოებებს შეეხებით, მოკლედ წარმოვადგენთ ალექტორიკის გამოვლენის ძირითადი ფორმების ჩვენთვის მისაღებ საკლასიფიკაციო მოდელს.

ალექტორიკის გამოვლენის ფორმები შეიძლება დახარისხდეს სხვადასხვა პარამეტრის მიხედვით.

იმის მიხედვით, თუ რომელი პროცესია ალექტორიკული, გამოიყოფა: ა) საკომპოზიტორო პროცესის, ბ) საშემსრულებლო პროცესის, გ) საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო პროცესის ალექტორიკა;

ალექტორიკის გამოყენების ინტენსივობის ხარისხით შეიძლება გამოიყოს: ა) ალექტორიკა მთელი ნაწარმოების მანძილზე ბ) ნაწარმოებში ფრაგმენტულად გამოყენებული ალექტორიკა.

გამოყენების სისრულის მიხედვით კი შეგვიძლია დავაჯგუფოთ აბსოლუტური ანუ შეუზღუდავი ალექტორიკა; და კონტროლირებადი ანუ შეზღუდული ალექტორიკა.

გვხვდება ალექტორიკული ნაწარმოები, სადაც თავისუფლება ფორმის დონეზე იკვეთება. ამ დროს საყურადღებოა, შეუძლია თუ არა შემსრულებელს შემადგენელი კომპონენტების გამოტოვება თუ არა. ამის მიხედვით, ფორმა-კომპოზიციის დონეზე გამოკვეთილი ალექტორიკული ნაწარმოები შეიძლება იყოს:

ა) შემადგენელ სტრუქტურათა შერჩევა-გამოტოვების დამშვები, ბ) შემადგენელ სტრუქტურათა მხოლოდ თანმიმდევრობის შერჩევის დამშვები.

გარდა ამისა, ალექტორიკა შეიძლება ფაქტურის დონეზე იყოს მოცემული. ამ შემთხვევაში, მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებების ალექტორიკის სხვადასხვა სახეები იქმნება: ა) ბგერათსიმაღლებრივი, ბ) რიტმული ფიგურის, გ) ტემპის, დ) ზომის, ე) დინამიკური ნიუანსების, ვ) ტემბრის, ზ) საშემსრულებლო ხერხების. ზოგჯერ ნაწარმოებში შემსრულებელი ირჩევს, თუ რომელი ნაწარმოების რა ფრაგმენტი შეასრულოს. ასეთ სახეობას კოლაჟურ ალექტორიკას ვუწოდებთ.

გარდა ამისა, არადეტერმინირებული შეიძლება იყოს **დროითი პარამეტრი**, კერძოდ კი ნაწარმოების საერთო ხანგრძლივობა, გამეორებების რაოდენობა, მასალის დროში ორგანიზება ანუ პარტიების დაწყება და დამთავრება.

აღსანიშნავია, რომ ჩვენს მიერ ნაწარმ სხვადასხვა ავტორთა^{[2],[3],[4], [5],[6],[7],[8],[9]} საკლასიფიკაციო მოდელებში არ იყო გამახვილებული ყურადღება შემდეგ მნიშვნელოვან პარამეტრზე. ალექტორიკულ ნაწარმოებში **არჩევანი შეიძლება ხორციელდებოდეს**: ა) კომპოზიტორის მიერ, ბ) შემსრულებლების მიერ. თავისთავად შემსრულებლებიდან შეიძლება არჩევანს აკეთებდეს როგორც უშუალოდ ინსტრუმენტალისტი/ვოკალისტი, ასევე დირიჟორი, ანდა ორივე ერთად, გ) როგორც კომპოზიტორის, ასევე შემსრულებლების მიერ.

იმის მიხედვით, თუ **ვისთვის კეთდება არჩევანი**, ალექტორიკის რეალიზება ნაწარმოებში ამგვარადაა შესაძლებელი: ა) საკუთარი თავისთვის (შემსრულებელი, რომელიც უკრავს), ბ) სხვებისთვის (დირიჟორი), გ) ზემოაღნიშნული ორი ვარიანტის სინთეზი - არჩევანი ხორციელდება საკუთარი თავისთვის და სხვებისთვისაც, როგორც ეს ხდება *dux* -ის ტიპის ალექტორიკის შემთხვევაში (აქ გამოიყოფა ორი ვარიანტი: არჩევანს სტაბილურად აკეთებს ერთი შემსრულებელი ანდა პირიქით, სხვადასხვა შემსრულებლები მონაცვლეობით).

მუსიკალურ ელემენტთა განუსაზღვრელობა, ცნობილია, პროფესიული მუსიკის გარდა, გვხვდება სხვადასხვა ხალხის მუსიკალურ ფოლკლორში, ჯაზურ მუსიკაში და ა.შ. ჯაზის ხელოვნებას რ.კიკნაძის შემოქმედებით ცხოვრებაში დიდი ადგილი ეთმობა - სწორედ ჯაზიდან დაიწყო მან ზოგადად მუსიკალური ხელოვნების საფუძვლების დაუფლება. რ.კიკნაძე, როგორც საქსაფონზე შემსრულებელი, დღესაც აქტიურადაა ჩართული ჯაზური მუსიკის ცხოვრებაში. ამიტომ ბუნებრივიცაა, რომ შემთხვევითობის, იმპროვიზაციულობის კატეგორიები მისი საკომპოზიტორო აზროვნების ერთ-ერთ დამახასიათებელ თვისებებს წარმოადგენენ და თავს იჩენენ როგორც კომპოზიტორის ჯაზურ, ისე კლასიკურ კომპოზიციებში.

რ.კიკნაძის მოსაზრებით, ჯაზსა და კლასიკურ, თუნდაც ალექტორიკულ მუსიკას შორის ერთგვარი მსგავსების მიუხადავად, არსებობს პრინციპული განსხვავებები, რის გამოც ერთი მეორეს ვერასდროს დაემთხვევა. პირველ რიგში, ეს ფორმის საკითხს ეხება - თუ კლასიკურ მუსიკაში ფორმას ძალზე მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრია და მისი უამრავი ნაირსახეობა არსებობს, ჯაზური კომპოზიციების უმეტესობა ფორმის მხრივ მეტ-ნაკლებად ერთგვაროვანია (ისინი აიგება ჯაზურ კვადრატად წოდებული თემის 8, 12, 16 ან 32-ტაქტიანი ექსპონირებისა და სხვადასხვა საკრავში აჟღერებული თემის შემდგომი ნაირსახეობების ანუ იმპროვიზაციებისაგან). ამ მხრივ, რ.კიკნაძე კლასიკურ (განურჩევლად ეპოქისა) მუსიკას არქიტექტურულ ფორმას ადარებს, რომელიც, მისი დროში განფენილობის მიუხედავად, ერთ კონსტრუქციულ ნაგებობად ერთიანდება; ხოლო ჯაზური მუსიკა კი თავისი ამორფულობით სითხეს ჰგავს, რომლის რაობა არ იცვლება იმისდა მიუხედავად, თუ რომელ ჭურჭელში ჩაასხამენ მას - მთავარია, ის (ჯაზის შემთხვევაში - მისი ყოველი წამი) თავისთავად იყოს ღირებული.

ცხადია, თვით რ.კიკნაძის შემოქმედებაში ზემოაღნიშნულ კლასიფიკაციაში მოყვანილი ალექტორიკის გამოვლენის ყველა ფორმა არაა წარმოდგენილი. კომპოზიტორის თქმით, ალექტორიკას იგი მხოლოდ იმ შემთხვევებში მიმართავს, როდესაც ნაწარმოებში რიტმული პარამეტრის არჩევანის წინაშე დგას; ალექტორიკის გამოყენება მისთვის სანოტო ტექსტის ჩაწერის პროცესის „გამარტივებას“, აღნიშნული არჩევანის გაკეთებაში ხელშეწყობას წარმოადგენს.

„ერთ დღეს მუშაობის დროს დაწერილი დროში ფიქსაცია მეორე დღეს გადაიწვედა ხოლმე მერვედით აქეთ ან იქით - განსაკუთრებით ისეთ მუსიკაში, რომელშიც ტაქტი ფორმალური იყო, ე.ი. ჩემი ტაქტირებული მუსიკა დიდი კითხვის ნიშნის ქვეშ იდგა ჩემთვისვე, თუ არ იყო განპირობებული რაიმე ხელმოსაჭიდი ფორმალური ელემენტით (მაგალითად, როგორცაა ადამიანთა სახელები, ესა თუ ის რიცხვები და ა.შ.). როგორც წესი, რიცხვების მეშვეობით შემიძლია ავადგო უმცირესი მასალაც და მთელი ფორმაც, შუალედური სტრუქტურებიც“^[1].

გარდა ამისა, ალექსანდრე რ. კიკნაძის შემოქმედებაში კლასიკური მუსიკის ტრადიციების, კერძოდ კი პოლონელი კომპოზიტორის ვიტოლდ ლუტოსლავსკის კომპოზიციების ფაქტურული ორგანიზების პრინციპების ზეგავლენითაც არის განპირობებული, რასაც თვითონაც არ უარყოფს. „მოტივის რიტმული აღჭურვა ჩემთვის პრობლემა არ იყო, კითხვის ნიშნის ქვეშ იყო ამ მოტივების დროით სივრცეში განლაგება. დღეს ერთი იყო, ხვალ მეორე და ზეგ მესამე. ბოლოს ერთადერთი ხსნა ყოველივე ამის „ჩარჩოში“ ჩასმა იყო. ეს მეთოდი ვისწავლე ვიტოლდ ლუტოსლავსკისგან. მას აქვს თავისუფალი, მაგრამ ამავე დროს მკაცრად კონტროლირებადი ალექსანდრე რ. კიკნაძის, რომელიც ძალიან მომეწონა და მოუხდა ჩემს მუსიკასაც. ნაწარმოების უმრავლესობაში, რომლებსაც მაშინ ვაკეთებდი, იყო სწორედ ეს პრობლემა, ცხადი იყო რომ ესა თუ ის მომენტი აქ უნდა მომხდარიყო, მაგრამ სად, ზუსტად ვერ გადამეწყვიტა, თანაც მინდოდა რომ დაცული ყოფილიყო ინსტრუმენტთა შორის თანმიმდევრობა. ამიტომ ლუტოსლავსკის „ჩარჩო“ იდეალური იყო ჩემთვის“.^[1]

... აქვე დავძენთ, რომ თვით ლუტოსლავსკიც ალექსანდრე რ. კიკნაძისაზე საუბრისას ამ ტექნიკით განპირობებულ რიტმულ მრავალფეროვნებას უსვამს ხაზს: „ალექსანდრე რ. კიკნაძის წინაშე ახალი და მოულოდნელი პერსპექტივები გახსნა. პირველ რიგში - რიტმის უზარმაზარი სიმდიდრე, რაც სხვა ტექნიკების გამოყენებისას მიუღწეველი რჩება. ჯერ მხოლოდ სხვადასხვა საკრავებში აცცელერანდო-სა და რიტენუტო-ს ერთდროული გამოყენება რიტმიკის გართულების უჩვეულო ეფექტს იძლევა“^[10].

რ. კიკნაძეს ალექსანდრე რ. კიკნაძის სხვადასხვაგვარად აქვს გამოყენებული შემდეგ ნაწარმოებებში: „ნოქტიურნები“ (1991წ.), „ანტიფონია“ (1993წ.), „მარცვლები“ (1993წ.), „ოთხი მკაცრი ბაგატელი“ (1993წ.), უვერტიურა „Come in Sogno“ (1994წ.), „Litterae“ - 1994წ., „სცენა“ (1998წ.), „a piacere“ (2000წ.). ამასთან აღვნიშნავთ, რომ კომპოზიტორის შემოქმედებაში ალექსანდრე რ. კიკნაძის გამოყენების თვალსაზრისით კლებად დინამიკას აქვს ადგილი. თუკი თავიდან იგი მზარდი ინტენსივობით მიმართავდა ამ ტექნიკას (პირველი ალექსანდრე რ. კიკნაძის ნაწარმოები 1991 წელს დაიწერა, 1993 წელს კი შეიქმნა დანარჩენი განხილული სამი ქმნილება), შემდგომ კი შედარებით იშვიათად მიმართავდა მას (1994 წელს შეიქმნა უვერტიურა „Come in Sogno“ და ნაწარმოები ორი მარიმბასათვის „Litterae“, 1998 წელს - ალექსანდრე რ. კიკნაძის კომპოზიცია „სცენა ორი კონტრაბასისათვის“, ასევე 2000 წელს „a piacere“ კონტრაბასისა და ელექტრონიკისათვის). მიუხედავად ამისა, ამ ტექნიკით დაწერილი ნაწარმოებები მრავალფეროვანია ალექსანდრე რ. კიკნაძის შესაძლებლობების რეალიზების კუთხით. შევჩერდებით იმ ოთხ ნაწარმოებზე („ნოქტიურნები“, „ანტიფონია“, „მარცვლები“, „ოთხი მკაცრი ბაგატელი“), რომლებიც განსხვავდება შემადგენლობის, მხატვრული ამოცანებისა თუ ალექსანდრე რ. კიკნაძის ტექნიკის გამოყენების თვალსაზრისით.

რ. კიკნაძის პირველი ალექსანდრე რ. კიკნაძის ნაწარმოები „ნოქტიურნები“ ქალის ხმის, ფლეიტის ან კლარნეტის, ტრომბონის ან ვალტორნის, ალტის, კონტრაბასისა და პრეპარირებული (მომზადებული) ფორტეპიანოსათვის კომპოზიტორმა 1991 წელს

გერმანიაში ჩასვლისთანავე დაწერა. იმ პერიოდში იგი კითხულობდა ქრისტიან მორგენშტერნის ლექსებს, უსმენდა კეიჯის მუსიკას - სწორედ ყოველივე ამის შედეგად დაიბადა აღნიშნული ნაწარმოები.

რ. კიკნაძის „ნოქტიურნები“ ემოციური სიმძაფრითა და სახეობრივი სიმკვეთრით გამოირჩევა. ეს არის 6 ღამის სურათი ქრისტიან მორგენშტერნის ლექსებზე კრებულიდან „სახრჩობელას სიმღერები“. აქ მუსიკა ძალზე გამომსახველად, მუქ ფერებში ასახავს ნახევრად სიურეალისტურ განწყობას.

ნაწარმოებში პირობითად შეიძლება განვითარების სამი ფაზა გამოვყოთ. პირველი ორი ნაწილი (სურათები „არა“, „ორი ძაბრი“) შეიძლება პირველ ფაზად მოვიაზროთ. აქ განწყობის საწყისი ჩვენება მიმდინარეობს, ვხვდებით დრამატიზმითა და დამაბულობით სავსე მხატვრულ სახეებს. მესამე და მეოთხე სურათები („ლოცვა“, „ცა და მიწა“) ნაწარმოების მეორე ფაზაა, რომელიც ჩაღრმავებული დრამატიზაციით იწყება („ლოცვა“) და დინამიზებას განიცდის („ცა და მიწა“). მეხუთე და მეექვსე ნაწილები კი - ნაწარმოების მესამე, დასკვნით ფაზას წარმოადგენენ. მას შედარებით მშვიდი, პასიური განწყობა ახასიათებს, თუმცა ნაწარმოების დამაბულობი მუხტი ფორმის დასრულებამდე არ ქრება. ბოლო ფაზა ღამის პირობითი ილუსტრაციით იწყება (მე-5 ნაწილი, რომელიც ნოტებში არ არის ფიქსირებული და ცოცხალი არსებების ფშვინვისა და ქარის სტვენის ასოციაციას იწვევს), მე-6 კი ძილისპირულ სიმღერას წარმოადგენს.

„ნოქტიურნებში“ დრამატურგია და ნაწარმოების კომპოზიციური მხარე მთლიანად ავტორის მიერ არის განსაზღვრული, მაგრამ პარტიატა შორის დროითი კოორდინირება თითქმის ყოველთვის თავისუფალია; ასევე თითქმის თავისუფალია თვით პარტიებს შიგნით დროითი პარამეტრი, რადგან დაფიქსირების შემთხვევაშიც მას პირობითი და არაზუსტი დატვირთვა აქვს.

ბგერათსიმალეებრივ თავისუფლებას მე-2, მე-3 და მე-4 ნაწილებში ვაწყდებით, რაც დრამატურგიულად შეგვიძლია ამ ნომრების განვითარების ფაზასთან დამთხვევით ავხსნათ. აქ ავტორს მუსიკის დინამიზებისა და დრამატიზებისთვის შემსრულებლებისთვის მეტი თავისუფლების მინიჭება დასჭირდა.

„ნოქტიურნებში“ შემსრულებლებს თითოეულ გვერდზე მოცემული აქვს ალექტორიკულ კვადრატში ჩასმული მუსიკალური მასალა, ხოლო პარტიებს შორის დროითი კოორდინირება მიახლოებით ხასიათს ატარებს. ის პარტია, რომლის კვადრატი უფრო მარცხნივ არის მოთავსებული, ადრე დაიწყება და პირიქით, ანუ ჩარჩოების სივრცეში ვიზუალურ განლაგებას ენიჭება მნიშვნელობა. (მაგალითი 1)

ნაწარმოებში ვხვდებით ბგერათსიმალეებრივ ალექტორიკას პირობითად დაფიქსირებული ბგერების (მე-2 ნომერი Die Trichter, მე-4 ნომერი Himmel und Erde), ასევე გრაფიკულად მოცემული აღმავალი და დაღმავალი ხაზების სახით, რაც ინტონაციის (ამ შემთხვევაში ფლაჟოლეტური გლისანდოს) აღმავალ და დაღმავალ მიმართულებას მიუთითებს (მე-3 ნომერი Das Gebet დასაწყისი და დაბოლოება; მაგალითი 2).

„ნოქტიურნებში“ რიტმული პარამეტრის ალექტორიკა მთელი ნაწარმოების მანძილზეა წარმოდგენილი (მაგალითი 3). აქ რიტმულ გრძლიობებსა და პაუზებს პირობითი მნიშვნელობა ენიჭება - როგორც ჩარჩოს, რომლის ფარგლებში შემსრულებელს იმპროვიზირების საშუალება ეძლევა.

ამ ნაწარმოებში ასევე ვხვდებით დინამიკური ნიუანსების ალექტორიკას - ისინი მითითებული არაა, შესაბამისად მათ შემსრულებელი ირჩევს საერთო განწყობიდან და კონკრეტული შესრულებიდან გამომდინარე.

„ანტიფონია“-ში 20 სიმებიანი საკრავისათვის ნაწარმოების საშენ მასალას რ.კიკნაძის კომპოზიციის პედაგოგების - მიხეილ შულლიაშვილისა და ფრიდჰელმ დოელის სახელები და გვარები წარმოადგენს (Michael Schugliaschvili, Friedhelm Döhl). მაგალითად, სახელში Michael ნოტებად „გადაიქცნენ“ შემდეგი ასოები - c=დო, h=სი, a=ლა, e=მი, დანარჩენი „არამუსიკალური“ ასოები მხოლოდ რიტმულ ფუნქციას ასრულებენ (წარმოადგენენ გრძლიობებს ან პაუზებს). ფორმა აიგება ასოთა თანმიმდევრობაზე და მათ რაოდენობაზე. მაგალითად, ც.1 აიგება სახელ Michael -ში შემავალი ბგერებისაგან, ანუ გვაქვს ბგერები დო, სი, ლა, მი, ც.2 კი - სახელზე Friedhelm და შესაბამისად, ბგერებს ფა, მი, რე, სი, მი შეიცავს. ც.3-ში კომპოზიტორი უკვე გვარის, „Schugliaschvili“ ბგერებს იყენებს (მი ბემოლ, დო, სი, სოლ, ლა, მი ბემოლ), ხოლო ც.4-ში - გვარს „Dohl“ (რე, სი, მი) და ა.შ.

გარდა ამისა, ამ ნაწარმოებში გამოყენებულია საკრავების ჯგუფებად დაყოფის პრინციპი. მაგალითად, ერთი საკრავისგან შემდგარ ჯგუფს უპირისპირდება და პასუხს სცემს ორი საკრავი, ორს - სამი, შემდეგ ისევ ორი და ა.შ. ჯგუფებად დაყოფას რაიმე პრინციპი არ გააჩნია - ავტორმა ნაწარმოების შექმნის პროცესში ეს იდეა მეტ-ნაკლებად თავისუფალი არჩევანით, არადეტერმინირებულად განახორციელა; მხოლოდ ის გაითვალისწინა, თუ რამდენი „მუსიკალური“ და რამდენი „რიტმული“ ასოსგან შედგება მოცემული პასაჟი. ნაწარმოების კულმინაციაზე (ც.11) შემსრულებელთა მთლიანი ჯგუფი ორ ნაწილად იყოფა, ანუ ნამდვილ ანტიფონურ დაყოფას აქვს ადგილი.

კომპოზიციაში უპირისპირდება სტატიკური და ქმედითი, დეტერმინირებული და არადეტერმინირებული, ანუ განსაზღვრული და თავისუფალი. სტატიკურისა და ქმედითის მონაცვლეობა მთელი ნაწარმოების მანძილზე გვხვდება, ხოლო თავისუფალი ელემენტები ნაწარმოების ბოლოსკენ იჩენს თავს, რაც იწვევს ფორმის შემაჯამებელი ფუნქციის გაძლიერებას და ნაწარმოების დინამიზებას.

„ანტიფონიაში“ 20 სიმებიანისთვის ვხვდებით დროითი პარამეტრის ალექტორიკას (ც.13), რადგანაც დირიჟორი განსაზღვრავს, თუ როდის დაიწყებს და დაამთავრებს დაკვრას თითოეული შემსრულებელი. ნაწარმოებში რიტმული ალექტორიკა თავისუფალ რიტმში მოცემული განმეორებადი ბგერების სახით გვხვდება. აქ თითოეულ შემსრულებელს მხოლოდ ერთი მითითება აქვს მოცემული - განმეორებადი ბგერის სწრაფი შესრულება თანდათან უნდა შენელდეს (ც. 12; მაგალითი 4).

ბგერათსიმალღებრივი პარამეტრის ალექტორიკა წარმოადგენილია როგორც გლისანდოს ფიგურაში დაუფიქსირებული მომდევნო ბგერის (ც.8), ასევე ბგერათსიმალღებრივი თვალსაზრისით მთლიანად არაფიქსირებული ნოტირების სახით (ც. 9), სადაც ავტორის თქმით „გლისანდოს უწყვეტობა თავისით მოიტანს სასურველ ტონს“.

კოლაჟურ ალექტორიკას ვხვდებით ნაწარმოების ბოლოსკენ (ც.13; მაგალითი 5), სადაც შემსრულებელი ირჩევს ტონს, მოტივს ან პასაჟს მოცემული ნაწარმოების წინა მონაკვეთებიდან, ანუ ეს ერთგვარ მიკრო-ზომების ავტოციტატას წარმოადგენს.

ნაწარმოები „მარცვლები“ დაწერილია მარი-ლუიზა იმბუშის საქველმოქმედო ორგანიზაციის (ფონდის) შეკვეთით კლარნეტის, არფის, კონტრაბასისა და დასარტყამებისათვის. ეს ნაწარმოები აიგება „ანტიფონიაში“ გამოყენებული მასალის ორგანიზების მსგავსი პრინციპით. აქ პირველი შემსრულებლების, ასევე ფონდის დამარსებლის სახელები და გვარები მუსიკალური მასალის ძირითადი საშენი ერთეულებია - როგორც ბგერათსიმალღებრივი, ასევე რიტმული თვალსაზრისით. „ანტიფონიისგან“ განსხვავებით, ბგერათსიმალღებრივი და რიტმული ელემენტები

შემსრულებლებს ცალ-ცალკე ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად ეძლევათ მსგავსად იზორიტმული მოტეტისა, სადაც გამიჯნულია რიტმული და ბგერათსიმალეებრივი ელემენტები ტალეა-სა და ცოლორ-ის სახით. შემსრულებლებს უფლება აქვთ ერთი სახელიდან მიღებულ ინტონაციას სხვა სახელიდან მიღებული რიტმი შეუსაბამონ. გარდა ამისა, ამ მოცემულობაზე შემსრულებლებმა თავიანთი იმპროვიზაციები, „მელიზმები“ უნდა ააგონ. ამისათვის მათ წინასწარ უნდა გადახედონ პარტიტურას, თუმცა შესაძლებელია ან იმპროვიზაციის თავიანთი ვარიანტი წინასწარ ჩაწერონ, „გაშიფრონ“ და ის შეასრულონ, ანდა შესრულების პროცესში მოახდინონ იმპროვიზირება ავტორის ტექსტის წინასწარი გაშიფრვის გარეშე. პარტიტების შედგენა ცალ-ცალკე, ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად, წინასწარი შეთანხმების გარეშე ხორციელდება. ცხადია, ამ შემთხვევაში შემსრულებელი კომპოზიტორის ფუნქციას ითავსებს და შემსრულებლებისგან იმპროვიზაციის უნარის საკმაოდ მაღალ დონეს მოითხოვს, რაც იშვიათობაა - განსაკუთრებით კი რთულია მათთვის, ვინც არაა ჯაზის მუსიკოსი (როგორც აღნიშნავს თავად ავტორი).

„ოთხი მკაცრი ბაგატელი“ სიმებიანი კვარტეტისათვის დაწერილია ბრამსის „ოთხი მკაცრი მოტივის“ (ხმისა და ფორტეპიანოსათვის) მუსიკალური მასალის გამოყენებით. „ბაგატელების“ შექმნისა და დასათაურების კუთხით რ.კიკნაძესთვის მეორე საყრდენი იყო ვებერნის 6 ბაგატელი სიმებიანი კვარტეტისათვის თხზ.9.

„ოთხ მკაცრ ბაგატელში“ სიმებიანი კვარტეტისათვის, კიკნაძის სხვა ზემოთ განხილულ ნაწარმოებებთან შედარებით, ალექტორიკული კვადრატები დანომრილია.

ამ ნაწარმოებში ალექტორიკის გამოვლენის ფორმების თვალსაზრისით ყველაზე დიდი დოზით დროითი ალექტორიკაა წარმოდგენილი. ვხვდებით ჩარჩოში ჩასმული ფიგურებს, რომლებიც თავისუფლად, ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად უნდა დაიკრას (მაგალითი 6). ასევე ცალკეული ბგერის შემდეგ გავლებულ ჰორიზონტალურ ხაზებს, რომლებიც დაახლოებით მიუთითებენ, სხვებთან შედარებით როდემდე უნდა გაგრძელდეს გაჩერებული ბგერა ან განმეორდეს ფიგურათა ჯაჭვი (მაგალითი 6). მოცემულია აგრეთვე 2-4 წამის ხანგრძლივობის ცეზურები, ხოლო თითოეული შემსრულებელი თავისთვის განსაზღვრავს რომელი ცეზურაა უფრო გრძელი, რითაც შემცირდება არასასურველი პერიოდულობის ალბათობა. ასევე გვხვდება წრემომოვლელი ცეზურებიც - პატარა გენერალ პაუზები, რომლებიც ცალკეულ პასაჟებს შორის წარმოიქმნება და თითოეული შემსრულებლისთვის შემდგომი ეტაპის მანიშნებელია. ჩარჩოში ჩასმული პასაჟები ყველა საკრავში ერთდროულად არ უნდა ჩერდებოდეს.

გარდა ამისა, „ბაგატელებში“ ვხვდებით შემთხვევებს, სადაც ცალკეულ ბგერებს რიტმული გრძლიობები არ გააჩნიათ (მაგალითი7). ამგვარი ნუმუშია მეორე ბაგატელი „Der noch nicht ist“. აქ ავტორს იდუმალებისა და მოლოდინის გამძაფრებული ეფექტის მიღწევა სურს, რასაც პიანისიმოს ნიუანსზე pizzicato -ს, ricochet -ისა და sul ponticello-ს შტრიხების გამოყენებით წარმატებულად აღწევს კიდევაც. საშემსრულებლო ხერხების ალექტორიკა ამავე ნომერში აღნიშნული მონაკვეთის შემდგომ, თავისუფალ რიტმთან კომბინაციაში არის მოცემული და შინაგანი დამაბულოობის მზარდი სურათის შექმნას უწყობს ხელს. ყოველივე ამის შედეგად რიტმული სურათისა და შტრიხების თავისუფალი არჩევანის წინაშე მდგარ შემსრულებლებს სპონტანური დინამიზაციის განსახორციელებლად გზა ეხსნებათ.

საინტერესოა, რომ ალექტორიკული მონაკვეთების ჩაწერისას რ.კიკნაძე ძირითადად მიმართავს იმ სანოტო ნიშნებს, რომლებიც XX საუკუნის მუსიკაში

დამკვიდრდა როგორც აპრობირებული და ტრადიციული სახეც მიიღო (მაგალითად, ალექსანდრიკული კვადრატი, გრძლიობის ჟღერადობის გამაგრმელებელი ჰორიზონტალური ხაზი და ა.შ.). ამასთან დაკავშირებით თვით კომპოზიტორი ამბობს: „... ვურიგდები ხოლმე იმ აზრს, რომ ჩემთვის აბსოლუტურად მისაღები ნოტაცია ჯერ ვერ მომინახავს და ორიოდ გრაფიკული ნიშნისა და სიტყვიერი ტექსტის მეშვეობით ვუხსნი შემსრულებლებს, რა ქნან... ისიც მომწონს, რომ ორჯერ ერთნაირად ვერ დაუკრავენ, - ყოველ შესრულებაზე ოდნავ სხვანაირად გამოდის და ბოლოს, თვითონაც მოსწონთ და ხალისობენ. უხარიათ, მარტო ნოტებზე რომ არ არიან მიჯაჭვულები...”^[11]

დასასრულს, რ.კიკნაძის ზემოთაღნიშნული ნაწარმოებებს დავაჯგუფებთ ალექსანდრიკული ტექნიკის გამოვლენის ჩვენს მიერ შერჩეულ საკლასიფიკაციო მოდელის მიხედვით.

სახელდობრ, ოთხივე განხილული ნაწარმოებები საშემსრულებლო პროცესის ალექსანდრიკის ნიმუშს წარმოადგენს. ალექსანდრიკული ტექნიკის გამოყენების ინტენსივობის ხარისხით „ანტიფონიაში“ ფრაგმენტულადაა გამოყენებული ალექსანდრიკა. გამოყენების სისრულის მიხედვით კი ყველა ეს ნაწარმოები შეზღუდული ანუ კონტროლირებადი ალექსანდრიკის ნიმუშია.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ფორმის დონეზე ალექსანდრიკა რ.კიკნაძესთან არ იკვეთება. გარდა ამისა, ნაწარმოებებში - „ნოქტიურნები“, „მარცვლები“, „ოთხი მკაცრი ბაგატელი“ ფაქტურის დონეზე ამა თუ იმ პარამეტრის ალექსანდრიკას მთელი ნაწარმოების მანძილზე ვხვდებით.

ფაქტურის, კერძოდ კი მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებების დონეზე გამოყენებული ალექსანდრიკა რ.კიკნაძის ნაწარმოებებში შემდეგნაირად ვლინდება:

„ნოქტიურნები“ - ბგერათსიმალღებრივი, რიტმული, დინამიკური ნიუანსების, დროითი პარამეტრები;

„ანტიფონია“ - ბგერათსიმალღებრივი, რიტმული, დროითი პარამეტრები, თემატური მასალის ანუ კოლაჟის ალექსანდრიკა;

„მარცვლები“ - ბგერათსიმალღებრივი, რიტმული, დროითი პარამეტრები;

„ოთხი მკაცრი ბაგატელი“ - რიტმული, დროითი პარამეტრები, საშემსრულებლო ხერხები.

რ.კიკნაძის ზემოთ წარმოდგენილ უკლებლივ ყველა ნაწარმოებში არჩევანი შემსრულებელ-ინსტრუმენტალისტების მიერ ხორციელდება, ხოლო „ანტიფონიაში“ არჩევანის წინაშე არა მხოლოდ ინსტრუმენტალისტები, არამედ დირიჟორიც დგას.

კომპოზიტორის ალექსანდრიკულ ქმნილებებში შემსრულებელი-ინსტრუმენტალისტები არჩევანს საკუთარი თავისთვის ახორციელებენ, ხოლო „ანტიფონიაში“ დირიჟორი არჩევანს ინსტრუმენტალისტებისთვის აკეთებს (dux -ის ტიპის ალექსანდრიკას აქ არ ვხვდებით).

ჩატარებული კვლევის საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ რ.კიკნაძის ზემოაღნიშნულ ნაწარმოებებში ალექსანდრიკული ტექნიკა საინტერესო და მრავალფეროვანი სახით არის წარმოდგენილი. „ანტიფონიაში“ ვხედავთ დირიჟორის მიერ დროითი პარამეტრის რეგულირებისა და შემსრულებლების მიერ თემატური მასალის თავისუფალი შერჩევის შეთავსების შემთხვევას, „მარცვლები“ კონკრეტული ბგერათსიმალღებრივი რიტმული რიგებისა და ალექსანდრიკის ერთდორულობის საინტერესო ნიმუშს წარმოადგენს, „ნოქტიურნებში“ და „ოთხ მკაცრი ბაგატელში“ კი ალექსანდრიკული კვადრატებით ოპერირება ხდება.

დროით და მეტრულ-რიტმულ პარამეტრებთან შედარებით, კომპოზიტორთან უფრო იშვიათია და ნაკლებად თავისუფალია ბგერათსიმაღლებრიობა, ტემბრისა თუ სხვა გამომსახველი საშუალებების პარამეტრები. საყურადღებოა, რომ ალექსანდრე სპომპოზიციო დონეზე რ.კიკნაძის ნაწარმოებებში არ ვხვდებით. ალექსანდრე კვადრატებით ოპერირება მასთან პარტიათა შორის თავისუფალი კოორდინირების დატვირთვას იძენს და არა დრამატურგიულსა თუ კომპოზიციურს.

წინამდებარე სტატიას რ.კიკნაძის ციტატით დავასრულებთ:

„უნდა ვაღიარო, რომ ხანდახან ვამჯობინებ, გარკვეული ჩარჩოს ფარგლებში მუსიკოსებს მივანდო რომელიმე მუსიკალური პარამეტრის ინტერპრეტაცია – ხანდახან, უბრალოდ, იმიტომ, რომ ყოყმანი გამგრძელება, ხან კი, სრულიად შეგნებულად, როცა გარკვეული ასპექტი, მაგალითად, ბგერათა მოცემული რიგის დროში განფენა თითოეული მუსიკოსის მიერ გაუთვალისწინებელი, შემთხვევითი და სხვებთან შეუთანხმებელი მინდა იყოს. ამის ტრადიციული რიტმით ჩაწერა უკვე ნოტებში მაძლევს ისეთ არადაძაგმავოფილებელ სურათს, რომ მეორე დღეს, ვშლი და თავიდან ვწერ ყველაფერს...“[11]

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კომპოზიტორთან ინტერვიუების სერია ჩაწერილი 2010 წლის თებერვალსა და მაისში.
2. ნადარეიშვილი მარიკა (1999), შემთხვევითობის გამოვლენა XX საუკუნის მუსიკალურ-ალექსანდრე კომპოზიციებში. ჟურნალში: ხელოვნება N1-2:153-166.
3. Булез Пьер (2004). Alea. В кн.: Ориентиры I, Избранные статьи, Москва: Ессе Homo/Logos-altera.Общая редакция Чухров К. 106-122
4. Денисов Эдисон(1986). Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. В кн.: Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники Москва: Музыка. 112-137
5. Дьячкова Людмила (1994). Гармония в музыке XX века Москва: РАМ им.Гнесиных. Рецензент Чигарёва Е.131-136
6. Дубинец Елена (1999). Знаки звуков. О современной нотации. Киев: Гамаюн .96-101
7. Когоутек Цтирад (1976). Техника композиции XX века. Москва: Музыка.236-254
8. Кюрегян Т., (2005). Алеаторика. В кн. теория современной композиции, ответственный редактор Ценова В. Москва: Музыка.
9. Супонева Галина (1993). Алеаторика. В кн.: Проблемы нотации в музыке XX века. Москва: РАМ им. Гнесиных.Редактор Коровина Т. 35-55
10. «Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания» Москва «Тантра» 1995 г. Редакторы Власов А., Замоторина К. стр. 96
11. კახა თოლორდავა (2008), „რთული საუბარი მუსიკაზე“ - ინტერვიუ რეზო კიკნაძესთან, ჟურნალში: „ცხელი შოკოლადი“ თებერვალი, N35, 74-80.

Article received: 2010-09-05