

Gestischen Music როგორც წარმოდგენის თეატრალური ესთეტიკის მუსიკალური კონცეფცია

ნანა შარიქაძე

ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

ანოტაცია:

XX საუკუნის 10-20-იან წლებში მუსიკალურ ხელოვნებაში დაწყებული ტოტალური განახლების ინტენსიური პროცესი დიალექტურია თავისი არსით. იგი მოიცავს მუსიკალური ენისა და ჟანრების დამკვიდრებული ჩარჩოს რღვევას, რაც ხშირ შემთხვევაში მიმდინარეობდა რადიკალური ინოვაციის გზით. ახალი ეპიკური თეატრალური ესთეტიკა, ნოვატორული დრამატურგიული პრინციპები და იდეის, პირობითად მიწოდების სურვილი ადეკვატურ მუსიკალურ ენას მოითხოვდა, რამაც ტიპური გამოხატულება სწორედ XX საუკუნის წარმოდგენის მუსიკალურ თეატრში მიიღო და განაპირობა სპეციფიკური, კერძოდ კი G Gestischen Music კონცეფციის ჩამოყალიბება. იგი დაკავშირებულია გერმანულ თეატრალურ-საკომპოზიტორო სკოლასთან, თავს ავლენს, როგორც მუსიკალური თეატრის კონცეფცია A და აქტუალურია 30-60 წლებში მოღვაწე იმ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში, რომლებიც საზრდოობდნენ ბ.ბრეხტის თეატრალური ესთეტიკით ან შემოქმედებითად იყვნენ დაკავშირებული დიდ დრამატურგთან (კ.ვაილი, კ.დესაუ, ჰ.ეისლერი). ბ.ბრეხტმა ზეგავლენა მოახდინა არა მარტო ახალი თეატრალური ესთეტიკის ჩამოყალიბებასა და დრამატურგიულ პრინციპთა ფორმირებაზე, არამედ განსაზღვრა მუსიკალური ენის სპეციფიკაც. კერძოდ კი საფუძველი ჩაუყარა G Gestischen Music კონცეფციას. G Gestischen ანუ ესტი შინაგანი ბუნებით ანტირომანტიკულია და წარმოადგენს სტილის კონცეფციას, რომელიც “მსოფლმხედველობის გამომხატველ სპეციფიკურ ფორმას” წარმოადგენს. იგი განგებ პროზაულია და ყოფითია, ამოიზრდება არა ფსიქოლოგიური, არამედ საზოგადოებრივ-კონკრეტული შესტისგან. იგი არის სოციალური ერთეულის ყველაზე ტიპური და ამავე დროს იმანენტური თვისება, მისი “სოციალური ქცევა” (მორლესის გამოთქმა), რომელიც ცვალებადობას არ ექვემდებარება. გემტუსი-უნნივერსალური განზოგადების შედეგია, რომელიც იბადება მოქმედებიდან და არა ხასიათიდან.

საკვანძო სიტყვები: *Gestischen Music-ის კონცეფცია, ბ.ბრეხტი, წარმოდგენის თეატრალური ესთეტიკა, მუსიკალური ენა, ნიშანი, ინტონაცია, კ.დესაუ, ოპერა, ზონგი.*

XX საუკუნის 10-20-იან წლებში მუსიკალურ ხელოვნებაში დაწყებული ტოტალური განახლების ინტენსიური პროცესი დიალექტურია თავისი არსით. ერთის მხრივ, „ახლის ძიების“ პროცესი მოიცავს მუსიკალური ენისა და ჟანრების დამკვიდრებული ჩარჩოს რღვევას, რაც ხშირ შემთხვევაში მიმდინარეობდა რადიკალური ინოვაციის გზით.

განახლების აღნიშნული გზა უნივერსალურია მთელი ევროპული მუსიკალური კულტურისათვის და მეტ-ნაკლები რადიკალიზმი ახასიათებს; მეორეს მხრივ კი ახალი მუსიკალური ენისკენ იმპულსი 20-30-იანი წლების თეატრალური ესთეტიკიდან მომდინარეობდა. კერძოდ, ეპიკური თეატრალური ესთეტიკა, ნოვატორული დრამატურგიული პრინციპები და იდეის, პირობითად მიწოდების სურვილი ადეკვატურ მუსიკალურ ენას მოითხოვდა, რამაც ტიპური გამოხატულება სწორედ XX საუკუნის წარმოდგენის მუსიკალურ თეატრში მიიღო და განაპირობა სპეციფიკური, კერძოდ კი Gესტიცკენ მუსიკ კონცეფციის ჩამოყალიბება. უნდა აღნიშნოს, რომ *Gestischen Music* კონცეფცია არ არის უნივერსალური და ზოგად ევროპული მოვლენა; მეტიც ის დაკავშირებულია გერმანულ თეატრალურ-საკომპოზიტორო სკოლასთან, თავს ავლენს, როგორც მუსიკალურ-თეატრალური კონცეფცია A და აქტუალურია XX საუკუნის 30-60 წლებში მოღვაწე იმ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში, რომლებიც საზრდოობდნენ ბ.ბრეხტის თეატრალური ესთეტიკით ან შემოქმედებითად იყვნენ დაკავშირებული დიდ დრამატურგთან (კ.ვაილი, პ.დესაუ, ჰ.ეისლერი). სწორედ აღნიშნულმა განსაზღვრა ჩემი ინტერესი XX საუკუნის ამ მეტად სპეციფიკური თეატრალური ესთეტიკის მიმართ. ცხადია, ამ სტატიის ფარგლებში ვერ განვიხილავ *G Gestischen Music* კონცეფციის და სააზროვნო პრინციპების ყველა ასპექტს და სრულად ვერ მოვიცავ მას. აღნიშნულის გათვალისწინებით შევხები *G Gestischen Music* კონცეფციის ზოგიერთ თავისებურებას: ბ.ბრეხტის თეატრალური ესთეტიკა და *Gestischen Music* კონცეფცია; *Gestischen Music* ტერმინის განსაზღვრა; *Gestischen Music* - მუსიკალური ენისა და ინტონაციის პრობლემები.

ბრეხტმა უდიდესი როლი შეასრულა XX საუკუნის მუსიკალური თეატრის განვითარებაში ერთის მხრივ და კურტ ვაილის, პაულ დესაუს და ჰანს ეისლერის საოპერო სტილის ჩამოყალიბებაში. მეტიც, ბრეხტთან მრავალწლიანმა თანამშრომლობამ ზეგავლენა მოახდინა არა მარტო ზემოთჩამოთვლილი კომპოზიტორების თეატრალური ესთეტიკის ჩამოყალიბებაზე და დრამატურგიულ პრინციპთა ფორმირებაზე, არამედ განსაზღვრა მუსიკალური ენის სპეციფიკაც; მხედველობაში მაქვს ბ.ბრეხტის მიერ შექმნილი წარმოდგენოს თეატრის და *Gestischen Music* კონცეფცია.

წარმოდგენის, ანუ ეპიკური თეატრი [1] ჩამოყალიბდა XX საუკუნის 20-იან წლებში, როგორც არისტოტელესეულ თეატრალურ პრინციპებთან დაპირისპირებული თეატრალური ესთეტიკა. სწორედ ამ პერიოდში გამოდის ბ.ბრეხტი წარმოდგენის თეატრის მოწოდებებით, ქმნის მის ესთეტიკურ პრინციპებს, რითიც ეწინააღმდეგება ე.წ. “კულინარულ”, ანუ რომანტიკულ ოპერას [2]. ამ ანტაგონიზმის საფუძველი კი თავად წარმოდგენის თეატრალური ესთეტიკაში უნდა ვეძიოთ; ბ.ბრეხტის სიტყვებით, რომ ვთქვათ ეპიკური თეატრის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ იგი მიმართავს არა იმდენად მაყურებლის გრძნობას (რომანტიკული, ან მისი მემკვიდრე ექსპრესიონისტული დრამის ან ოპერის მსგავსად), რამდენადაც გონებას; ის კი არ თანაუგრძნობს (არისტოტელესეული თეატრალური მოდელის მსგავსად), არამედ კამათობს [3]. ცხადია, რომ ამ ახალი ესთეტიკური მიზნის მიღწევა საუკუნეების მანძილზე „აპრობირებული“ გარდასახვის სააზროვნო პრინციპის გამოყენებით შეუძლებელია.

ამდენად ეპიკური თეატრალური ესთეტიკის საფუძველს პირობითობა წარმოადგენს. პირობითობის განხორციელების შემდეგი ორი დონე შეიძლება გამოიკვეთოს მუსიკალურ-თეატრალურ ნაწარმოებში: 1. დრამატურგიული; და 2. მუსიკალური.

დრამატურგიულ დონეზე პირობითობა მიიღწევა გაუცხოების საზოგადოებრივ პრინციპით. გაუცხოება, როგორც ასეთი დიალექტიკურია თავისი არსით. კერძოდ, ბ.ბრეხტის წარმოდგენის თეატრალური ესთეტიკის მიხედვით [4], გაუცხოება მოიცავს, როგორც გაგებას (გაგება-არგაგება-გაგება), ისე უარყოფის უარყოფას. რა არის გაუცხოების მეთოდის მთავარი მიზანი? ის ცდილობს დაანგრეოს სცენური მოქმედების რეალურობის ილუზია, მსახიობის გმირთან გაიგივებისა და თანაგანცდის ატმოსფერო. ეპიკური თეატრი მოითხოვს მყურებლისგან კრიტიკულ დამოკიდებულებას, “ინტელექტუალურ დამაბულობას”.

როგორ ავლენს თავს გაუცხოების ესთეტიკური პრინციპი მუსიკალურ-თეატრალურ ნაწარმოებში? გაუცხოების ესთეტიკური პრინციპი განსაზღვრავს მუსიკალურ-თეატრალური ნაწარმოების შინაარსობრივ თავისებურებებს და განაპირობებს რიგ შემთხვევებში მის კომპოზიციურ სტრუქტურას. კერძოდ, ა) შინაარსობრივ დონეზე მისი საფუძველია ჩვენება, დემონსტრაციულობა. ამგვარი დამოკიდებულება კანონზომიერია ბ.ბრეხტის თეატრალური ესთეტიკისათვის. იგი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „მსახიობს უჭირს ყოველ საღამოს განეწყოს გარკვეულ ემოციაზე და ხასიათზე“ [5]. უფრო ადვილია ემოციათა გარეგნული ნიშნების დემონსტრირება”. ბ) კომპოზიციური სტრუქტურის დონეზე კი გაუცხოება-ეპიზაციას ხელს უწყობს: კომენტარები, პროლოგის, ეპილოგის სახით; ე.წ. ზონგ-ები და “ელემენტთა განცალკევების თეორია”. ამდაგვარი დრამატურგიული მოდელი სახეზეა კურტ ვაილის „3 გროშიანი ოპერაში“. მასში ჩერდება სიტუაციის განვითარება, მსახიობი მიმართავს მყურებელს, რაც ლოგიკურად ასრულებს წარმოდგენას. ზონგ-ების განცალკევებულობა ყველაფრით ხაზგასმულია - იცვლება განათება, ხდება სიღრმის აქცენტირება, მსახიობი ასრულებს კომენტატორის ფუნქციას, რითიც დიდაქტიკურ-მორალისტურ დატვირთვას იძენს. პირობითობა არა მარტო სცენურ მოქმედებაზე და დრამატურგიაზე ახდენს გავლენას, არამედ მუსიკალურ ენაზეც. ამდენად გაუცხოების რეალიზების უმნიშვნელოვანეს დონეს სწორედ მუსიკალური ენა წარმოადგენს.

როგორია ბ.ბრეხტის ეპიკური თეატრის მუსიკალური ენა? იგი “განგებ პროზაულია, ყოფითია, მკვეთრია და გათავისუფლებულია ასოციატურობისგან [6]. G Gestischen Music ენა ამის ნათელი დადასტურებაა. ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ G *Gestischen Music* ენა წარმოდგენის თეატრის პირმშოა, რომელშიც სრულყოფილად გამოვლინდა გაუცხოების ესთეტიკური არსი.

ნებისნირი ენა, მათ შორის მუსიკალურიც წარმოადგენს კოდირებულ სისტემას, რომელიც ინფორმაციის გადაცემას უზრუნველყოფს. ინფორმაციის შექმნა მუსიკალური აზროვნების უმნიშვნელოვანესი თვისებაა. ინტონაცია არის გამოხატვის ფუნქცია [7]; თუმცა გამოხატვის პარალელურად, ინტონაციას კომუნიკაციური დატვირთვაც გააჩნია. ამ თვალსაზრისით კი ინტონაციის კომუნიკაციური ასპექტი მუსიკალური ენის კატეგორიას მოიცავს [8] და პირდაპირ კავშირშია G *Gestischen* მუსიკალური ენის პრობლემატიკასთან. “ენა – ნიშანთა სისტემაა და თავისი არსით სოციალურია” (ფ.დე სოსიური). ინტონაცია (როგორც სიტყვა) და ნიშანი ერთმანეთის იდენტური არ არის. თუმცა მთელ რიგ შემთხვევებში “ინტონაცია იღებს ნიშნის ფუნქციას” [9]. ინტონაცია-

ნიშნის გაგება განსაკუთრებით აქტუალურია მე-20 საუკუნის იმ ოპერებთან მიმართებით, რომლებიც *Gestischen Music* არიან შექმნილი [10].

პირველად *Gestischen Music* -ს, როგორც ტერმინს იყენებს კურტ ვაილი [11] თეატრალური მუსიკის დახასიათებისას: “მუსიკას გააჩნია ერთი თავისებურება, რაც უმნიშვნელოვანესია ადამიანის დასახასიათებლად სცენაზე; მას შეუძლია შექმნას ძირითადი ჟესტიკ კი, რაც მსახიობის კონკრეტულ მოქმედებას, ქცევას მიაწერს, იდეალურ შემთხვევაში კი მას შეუძლია ისე მყარად დააფიქსიროს ეს ჟესტი, რომ ადგილი აღარ რჩება ინტერპრეტაციისთვის” [12].

ბრეხტის თეატრალური ესთეტიკის უმთავრესი ნიშანია *G Gestischen Music*. ეს ტერმინი წარმოიშვა სიტყვიდან *G Gest, Gestischen*. ჟესტური გაგებულ უნდა იქნეს არა მარტო სიტყვის ვიწრო ეტიმოლოგიური მნიშვნელობით (პლასტიკა, მოძრაობა, პოზა), არამედ მოიცავს გამომსახველობითი ხერხების მთელ კომპლექსს და ვრცელდება ტექსტისა და მუსიკალური ენის სტრუქტურაზე [13]. ჟესტური გამომხატველობის ასეთი მნიშვნელობა თავად დრამატურგის პიესათა ტექსტში ძვეს. ბრეხტი ამტკიცებდა, რომ ჟესტი სიტყვაზე ადრე გაჩნდა; ხოლო ლ.ფეხტვანგერის მონაცემებით, ბრეხტი პიესაზე მუშაობისას ცდილობდა წარმოედგინა მსახიობის მოქმედება, პანტომიმა, მიმიკურ-ჟესტიკულაციური ტექნიკა ამა თუ იმ სიტუაციაში და მხოლოდ ამის შემდეგ წერდა სიტყვიერ ტექსტს.

რითი განსხვავდება წარმოდგენის თეატრალური ესთეტიკის მუსიკალურ ენა თანაგანცდის თეატრის გამომსახველობითი საშუალებათა თავისებურებებისგან? ჟესტურობა წარმოდგენის თეატრის ეპიკური გამოხატულებაა და უპირისპირდება განცდათა თეატრის ემოციურ გამომსახველობას. თანაგანცდის თეატრში ჟესტი იბადება ემოციიდან, ბ.ბრეხტის ეპიკურ თეატრში კი ჟესტი ასახავს (ნაცვლად გამოხატვისა) ემოციას. ბ.ბრეხტის სოციალურ-პოლიტიკური ქვეტექსტი ითხოვს არა ფსიქოლოგიურ, კონკრეტულ ჟესტს, არამედ საზოგადოებრივ-კონკრეტულ ჟესტს [14]. „იდეის დემონსტრაციულად ჩვენების“ პრინციპი გამორიცხავს ინდივიდუალიზმს [15]. მუსიკა იღებს ჟესტურ ხასიათს მაშინ, როდესაც გამომდინარეობს ქმედებიდან და არა ხასიათიდან. ამ თვალსაზრისით ჟესტური შინაგანი ბუნებით ანტირომანტიკულია. *Gestischen* ახალი თეატრალურ-მუსიკალური ენის ზუსტი განსაზღვრებაა. იგი წარმოდგენის სტილის კონცეფციაა, რომელიც “მსოფლმხედველობის გამომხატველ სპეციფიკურ ფორმას” წარმოადგენს. იგი არის სოციალური ერთეულის ყველაზე ტიპური და ამავე დროს იმანენტური თვისება, მისი “სოციალური ქცევა” (მორლის გამოთქმა) [16], რომელიც ცვალებადობას არ ექვემდებარება. გემტუსი-უნნივერსალური განზოგადების შედეგია, რომელიც იბადება მოქმედებიდან და არა ხასიათიდან. ამ თვალსაზრისით შეიძლება ითქვას, რომ ამ *Gestischen* ესთეტიკის გავლენით დაწერილ მთელ რიგ ოპერებში ჟესტურის პრინციპმა შეცვალა ტიპური და ინდივიდუალიზებული დახასიათების ხერხი [17].

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გასული საუკუნის თეატრმცოდნეობასა და მუსიკოლოგიაში დამკვიდრდა შემდეგი ტერმინების წარმოდგენის, ეპიკური და პირობითი თეატრალური ესთეტიკის სინონიმად გამოყენება.
2. ბრეხტმა თავისი შეხედულებები ზოგადად მუსიკის როლის და მუსიკალური გაფორმების შესახებ გამოთქვა XX საუკუნის 30-40-იან წლებში გამოქვეყნებულ ნაშრომებში: ბ.ბრეხტი - “მუსიკის გამოყენება ეპიკურ თეატრში”_ 1935, “გამომსახველობის შესახებ მუსიკაში”_ 1938, პატარა ორგანონი თეატრისათვის”_ 1948; გაუცხოების ეფექტი ჩინურ სცენურ ხელოვნებაში 1935-1937; Б.Брехт – О театре. Сборник статей М 1960;
3. Б.Брехт – О театре. Сборник статей М 1960;
4. Назарова В – Эйслер-Б.Брехт творческое наследие содружество Л 1980
5. Б.Брехт – О театре. Сборник статей М 1960;
6. Назарова В – Эйслер-Б.Брехт творческое наследие содружество Л 1980 გვ. 40
7. Яворский Б – Строение музыкальной речи М 1908
8. ინტონაციისა და ენის ურთიერთმიმართების პრობლემატიკას არა ერთი სამეცნიერო ნაშრომი მიემდვნა. მათ შორის გამოვყოფ ამ საკითხთან დაკავშირებული ფუნდამენტური სამეცნიერო ნაშრომების შემდეგ ავტორებს: ბ.ასაფიევი, ა.ანდრეევი, მ.არანოვსკი, გ.გოლდშმიდტი, ბ.იავორსკი, ლ.კრილოვა, ი.კრემლოვი, ვ.მედუშევსკი, მ.მიხაილოვი, ნ. შახნაზორავა და სხვ
9. Арановский М – Интонация, знак и новые методы С. М. 1980 № 10 გვ. 103
10. ნ.შარიქაძე – კონფლიქტის ტიპები ექსრესიონისტულ და ნეოკლასიცისტურ ოპერაში – საკანდიდატო დისერტაცია თბ 1999
11. Weill K – Über den gestischen charakter der Musik – Die Musik 1929 Hf6 gv.420-421
12. Morley M – Suiting the active to the word: Some observations on Gestus and Gestische Music /A new Orpheus-essay on K.Weill/ Copland 1986
13. Morley M – Suiting the active to the word: Some observations on Gestus and Gestische Music /A new Orpheus-essay on K.Weill/ Copland 1986
14. თავად ბრეხტი ასეთი მუსიკის იდეალურ ქმნილებად ი.ს.ბახის იოანეს პასიონის პირველ რეჟიტატივს მიიჩნევდა.
15. Morley M – Suiting the active to the word: Some observations on Gestus and Gestische Music /A new Orpheus-essay on K.Weill/ Copland 1986
16. დესაუს, ესლერის, ვაილის ოპერები: „ლანცელოტი“, „პუნტილა“, „ლ’უპუპა“, „სამგროშიანი ოპერა“ და სხვ

Article received: 2010-11-17