

სტივ რაიჰის ვიდეო ოპერა “გამოქვამული”

ნანა შარიქაძე, PhD, ასოცირებული პროფესორი
ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

ანოტაცია:

წინამდებარე სტატიაში განხილულია ამერიკული მუსიკის კლასიკოსის სტივ რაიჰის დოკუმენტური ვიდეო ოპერა “გამოქვამული”. სტივ რაიჰის მულტიმედიური მუსიკალურ-თეატრალური ნაწარმოები “გამოქვამული” დაიწერა 1989-1993 წწ და საინტერესოა, როგორც კომპოზიტორის საზოგადოებრივი პრინციპების და მსოფლმხედველობის კონტექსტში, ისე მუსიკალურ-თეატრალური ჟანრის გააზრების, ამერიკული თეატრალური ესთეტიკის, თანამედროვე ტექნოლოგიური მიღწევების კუთხით და ჟანრის ისტორიული განვითარების თვალსაზრისითაც. სტატიაში ყურადღება გამახვილებულია შემდეგ საკითხებზე: “გამოქვამულის” შექმნის ისტორია, იდეურ-მხატვრული თავისებურება; მუსიკალურ-თეატრალურისა და თანამედროვე ტექნოლოგიის ურთიერთკავშირი; ვიდეო ოპერის ჟანრული თავისებურება, ჟანრის განსაზღვრება; ნაწარმოების კომპოზიციური სტრუქტურის, ზოგიერთი თავისებურება.

საკვანძო სიტყვები: სტივ რაიჰი, მულტიმედიური დოკუმენტური ვიდეო ოპერა, ჟანრი, ამერიკული მუსიკალური თეატრი.

სტივ რაიჰის [1] საკომპოზიტორო აზროვნება და მუსიკალური სტილი თეატრალური ჟანრის მიღმა, ინსტრუმენტულ მუსიკაში ჩამოყალიბდა. მუსიკალურ-თეატრალურ ჟანრს საკმაოდ გვიან 54 წლის ასაკში მიმართა (“გამოქვამული” 1989-1993; ტრილოგია “სამი ამბავი”: “ჰინდენბურგი”, “ბიკინი”, “დოლი” 1998-2002) და დღემდე დაწერილი ორი ნაწარმოები საკმარისი აღმოჩნდა იმისათვის, რომ ამერიკული მუსიკის კლასიკოსად აღიარებული კომპოზიტორი 90-იან წლებში კვლავ მოქცეულიყო ამერიკული მუსიკალური თეატრისა და ოპერის პრობლემებით დაინტერესებულ მუსიკისმცოდნეთა და კრიტიკოსთა კვლევის ორბიტაში [2].

სტივ რაიჰმა ოპერის შექმნის წინადადება პირველად 70-იანი წლების დასასრულს მიიღო, თუმცა საოპერო bel canto-ს, “ორმოში განთავსებული ორკესტრის” და ტრადიციული საოპერო “სივრცის” იდეა იმ ეტაპზე აბსოლუტურად მიუღებელი აღმოჩნდა მისი მხატვრულ-ესთეტიკური შეხედულებებისათვის და მყისიერი უარით გაისტუმრა ჰოლანდიის ფესტივალის და ფრანკფურტის ოპერის მესვეურები. კომპოზიტორის მხრიდან ტრადიციული საოპერო ჟანრისადმი ნიჰილისტური დამოკიდებულების მიზეზი “ამერიკული კულტურული სივრცის” თავისებურებაში

უნდა ვეძიოთ; ამ სივრცეს ტრადიციის უქონლობა, ანუ წესებისა და კანონების საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებული მექანიზმის არ არსებობა ახასიათებს; სწორედ “ღია კულტურული სივრცის” კონცეფცია განაპირობებდა ამერიკული კულტურის ექსპერიმენტული ბისათვის მზაობას და ხელს უწყობდა მას დამოუკიდებლად მისულიყო მთელ რიგ ნოვა ციე ბთან, მათ შორის მუსიკალურ თეატრშიც და ისეთ “ტრადიციულ ჟანრში” როგორც ოპერაა. ამერიკული მუსიკალური მინიმალიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებლის სტივ რაიჰის შემოქმედებას კი ამ პროცესში განმსაზღვრელი ადგილი უჭირავს.

სტივ რაიჰის მულტიმედიური მუსიკალურ-თეატრალური ნაწარმოები “გამოქვამული” 1989-1993 წწ შეიქმნა [3]; იგი საინტერესოა არა მარტო კომპოზიტორის საზოგადოებრივი პრინციპების და მსოფლმხედველობის კონტექსტში, არამედ მნიშვნელოვანია მუსიკალურ-თეატრალური ჟანრის გააზრების, ამერიკული თეატრალური ესთეტიკის, თანამედროვე ტექნოლოგიური მიღწევების კუთხით და ჟანრის ისტორიული განვითარების თვალსაზრისითაც.

ცხადია წინამდებარე სტატიის ფარგლებში სრულად ვერ მოვიცავ რაიჰის “გამოქვამულის” ყველა ასპექტს, ყურადღებას შევაჩერებ შემდეგ საკითხებზე: 1. “გამოქვამულის” შექმნის ისტორია, იდეურ-მხატვრული თავისებურება; 2. მუსიკალურ-თეატრალურისა და თანამედროვე ტექნოლოგიის ურთიერთკავშირი; 3. ვიდეო ოპერის ჟანრული თავისებურება, ჟანრის განსაზღვრება; 4. ნაწარმოების კომპოზიციური სტრუქტურის ზოგიერთი თავისებურება.

I “გამოქვამულის” შექმნის ისტორია; იდეურ-მხატვრული თავისებურება.

სტივ რაიჰი არ განეკუთვნება კომპოზიტორთა იმ კატეგორიას, რომლებიც “მუსიკალურ თეატრში” გადატრიალების სურვილით, დამკვიდრებული ტრადიციის უარყოფის, ან საოპერო თუ მუსიკალურ-თეატრალური ჟანრში წინასწარ ჩამოყალიბებული რეფორმატორული პრინციპებით მოდიან; არც იმ საოპერო კომპოზიტორებს ჰგავს, რომლებიც ოპერაზე მუშაობას იდეის, პიესის ან “აქტუალური” დრამატული ისტორიის მოძიებით იწყებენ; მას ჯერ ტექნოლოგიური მიზეზების და მათი განხორციელების იდეა მოუვიდა თავში და მხოლოდ შემდეგ დაიწყო იმაზე ფიქრი თუ რა ამბავი უნდა დასდებოდა საფუძვლად მომავალ მუსიკალურ-თეატრალურ ნაწარმოებს. “თქვენ ხედავთ მოსაუბრე ადამიანებს დიდ ეკრანზე, რომელთა ხმებსაც ვიყენებ, და ამავე დროს ხედავთ მუსიკოსებს სცენაზე, რომლებიც ასრულებენ მათ “სამეტყველო მელოდიას; ეს არის სცენაზე აჟღერებული ცოცხალი მუსიკისა და ჩაწერილი ინტერვიუების ურთიერთკავშირი. . . სწორედ მაშინ მივხვდი, რომ მომეცა შანსი გამელო მუსიკალური თეატრის-ოპერის კარი” [4]. რაიჰი საუბრობს

იმ ტექნოლოგიურ ძიებებზე, რომელიც ცოცხალი და ჩაწერილი მუსიკის “დროითი პარამეტრის სინქრონიზაციას” სრულყოფდა და ამავე დროს მუსიკალური სტრუქტურებით მათი მაქსიმალური ურთიერთშეკავშირების (interlock) [5] საშუალებას მისცემდა. ამ პროცესში კი უმნიშვნელოვანესი იყო სემპლირების ტექნიკა [6]. ეს უკანასკნელი ადამიანის სალაპარაკო ინტონაციის და მუსიკალური ინსტრუმენტის მიერ შესრულებული “სამეტყველო მელოდიის” სინქრონიზაციას და ურთიერთკავშირს წარმოაჩენდა. ამ ტექნოლოგიურ სიახლეზე კომპოზიტორი 80-იანი წლების დასაწყისიდან მუშაობს ბერილ კოროტთან ერთად [7]. ამგვარად, “გამოქვაბულის” შექმნა განპირობებული იყო სტივ რაიჰის და ბერილ კოროტის ხანგრძლივი შემოქმედებითი თანამშრომლობით და ტექნოლოგიური ძიებებით.

ცხადია, მუსიკალურ თეატრში არანაირ ტექნოლოგიურ “ნოუ ჰაუს” არა აქვს ფასი, თუ ის საინტერესო “ამბის” გადმოცემას არ უწყობს ხელს. რაიჰს ყოველთვის აღიზიანებდა “თეატრის ცხოვრების სარკედ” გააზრების ტენდენცია და ალბათ ამიტომაც რეალური ამბების “გაოპერების” იდეა არასდროს ხიბლავდა. ამ პრინციპის ერთგული დარჩა “გამოქვაბულზე” მუშაობის დროსაც [8]; როდესაც, 1989 წელს, დოქტორ კლაუს პეტერ კეჰრმა [9] შესთავაზა კომპოზიტორს დაეწერა ოპერა მე-20 საუკუნეზე, ბევრი ფიქრის გარეშე რაიჰმა გადაწყვიტა რომ ეს იქნებოდა არა სიუჟეტი ტრადიციული ლიბრეტოსთვის, არამედ ამბავი გამოქვაბულზე.

კაცობრიობის განვითარების მანძილზე უხვად მოიპოვება ისტორიები, რომლებსაც მდიდარი რელიგიური, მითოლოგიური და მისტიკური ქვეტექსტი გააჩნიათ; ქალაქ ჰებრონში განთავსებული მაკფელას გამოქვაბული და მასთან დაკავშირებული აბრაამისა და მისი ოჯახის ამბავი ერთ-ერთი მათგანია. მდიდარი კულტურულ-რელიგიური, ისტორიული და მისტიკური კონტექსტის გამო იგი აქტუალობას დღესაც არ კარგავს. ამ მეტად “პარადოქსული ადგილით”-გამოქვაბულით დაინტერესებას რაიჰის მხრიდან სუბიექტური საფუძველიც გააჩნდა, რაც კომპოზიტორის ებრაული წარმოშობით აიხსნება. იუდაისტური ფესვების ხაზგასმის სურვილი (ენის ან იდეის დონეზე) რაიჰს პირველად 70-იან წლებში გაუჩნდა [10]; გამოქვაბულზე მუშაობის პერიოდში კი რაიჰი-კოროტის ინტერესი ებრაული წარმოშობისადმი იმდენად დიდი იყო, რომ მათ თორას სწავლაც კი დაიწყეს [11]. თუმცა, კომპოზიტორი არასდროს ყოფილა ორთოდოქსი იუდაისტი, არც რწმენისა და რელიგიურობის პრობლემატიკით დაინტერესებულა, მაგრამ ერთი უდავოა, რომ ამ მისტიკურ ადგილთან დაკავშირებული კონტექსტის გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია ნაწარმოების კონცეფციის სრულყოფილად აღქმა; მითუმეტეს, რომ მუშაობის პროცესში გამოქვაბულის მრავალმნიშვნელოვანი ქვეტექსტი უდიდეს როლს ასრულებდა; ამდენად, მნიშვნელოვნად მიმაჩნია მისი მოკლე მიმოხილვა.

ისტორიულად ცნობილია, რომ 4000 წლის წინ აბრაამმა იყიდა გამოქვაბული ქალაქ ჰებრონში [12], როგორც მისი მეუღლის სარას საბოლოო განსასვენებელი ადგილი. შემდგომში გამოქვაბული ცნობილი გახდა, როგორც სამი ბიბლიური წყვილის - აბრაამისა და მისი მეუღლე სარას, მათი შვილის ისააკისა და რებეკას და მათი შვილიშვილის იაკობისა და მისი პირველი ცოლის ლეას - განსასვენებელი ადგილი. ებრაულ მისტიკურ ტრადიციაში ნათქვამია რომ გამოქვაბული არის სამოთხის ბაღის კარიბჭე, სადაც “განისვენებენ” ადამი და ევა. ამ თვალსაზრისით, გამოქვაბულის ისტორია უმნიშვნელოვანესია ებრაელებისთვის, მაგრამ ის ასევე მნიშვნელოვანია მუსულმანებისთვისაც; მაშინ როდესაც ებრაელები არიან აბრაამისა და სარას შვილის ისააკის შთამომავლები, მუსულმანები დასაბამს იღებენ აბრაამის შვილის ისმაილისაგან. ”თეატრალური ნაწარმოების დასაწერად კარგი დრამატული ისტორია მაქვს - წერდა ს.რაიჰი - კაცი-აბრაამი, მისი ასაკოვანი ცოლი-სარა, რომელსაც შვილის გაჩენა მეტი აღარ შეუძლია და ახალგაზრდა ეგვიპტელი მოახლე-ჰაგარი. შემდეგ მოხდა ისე, როგორც ეს იმ დროს “სჩვეოდა”: სარამ უთხრა თავის ქმარს “წადი ჩემს მოახლესთან და იქნებ შევძლოთ სიცოცხლის გაგრძელება მისი დახმარებით”; აბრაამს შეეძინა შვილი ისმაილი, სარას ეგვიპტელი მოახლე ქალისგან, ჰაგარისგან” [13].

მისტიკურ-რელიგიური ქვეტექსტის გარდა, გამოქვაბული კულტურათა დიალოგის საოცარი მაგალითიცაა. დიალოგი სხვადასხვა კულტურებს შორის აქ მუდმივად მიმდინარეობდა [14] და ამიტომაც ქვაში “გაცოცხლებული” ისტორიულ-კულტურული შრეების მსგავსად, რაიჰმა აქცენტი სამ განსხვავებულ კულტურულ სივრცეზე გადაიტანა; იუდაისტური (რომელიც დღევანდელი ისრაელს გამოხატავს), არაბული (West Bank–ში ანუ მდინარე იორდანის დასავლეთ სანაპიროზე მცხოვრები პალესტინელები) და ამერიკული კულტურის (ნიუ იორკიდან, დალასიდან და ოსტინიდან) წარმომადგენლები პასუხობენ ერთი და იგივე კითხვას 4000 წლიან ისტორიაზე. “ჩვენ გადავწყვიტეთ დაგვესვა შემდეგი შეკითხვა თითოეული ამ კულტურის წარმომადგენლისათვის: ვინ არის შენთვის აბრაამი? ვინ არის შენთვის სარა? ვინ არის შენთვის ჰაგარი? ვინ არის შენთვის ისმაილი? ვინ არის შენთვის ისააკი? 3 აქტის მასალა მოიცავს ინტერვიუებს ისრაელის ებრაელებთან, პალესტინელ არაბებთან და ამერიკელებთან. პასუხები მნიშვნელოვნად გასხვავდება ერთმანეთისგან. ჩვენ დავინახეთ, რომ რელიგიურ საკითხებში განსწავლულობის მიუხედავად, ისრაელშიც და პალესტინაშიც ადამიანებმა იციან თავიანთი ფესვებს შესახებ; ამერიკაში კი ვიცით აბრაამ ლინკოლნი, ჯორჯ ვოშინგტონი, ეს ფულის ნაწილია; ხოლო ისააკის შესახებ ვიცით მხოლოდ ის, რომ “საკ” (Sac) ებრაელს ნიშნავს, ისმაელის (Ismaelis) კი არაბის კრებითი გამოხატველია” [15]. ამ მეტად “ტრადიციული” ამბის კონცეპტუალური გააზრებით, რაიჰი სამი კულტურული

სივრცის მიერ საკუთარი იდენტობის “ძიება - არ ძიების” პრობლემას ასახავს; ნაწარმოები კი ამ “მიღწევებისა” და “დანაკარგების” იდეურ-მხატვრულ და დოკუმენტურ ანარეკლად გვევლინება. ვფიქრობ, ამგვარი დამოკიდებულება აბსოლუტურად კანონზომიერია ებრაული წარმოშობის იმ ამერიკელი კომპოზიტორისგან, რომლის სააზროვნო პრინციპები და შემოქმედებითი credo მულტიკულტურულ გარემოში ჩამოყალიბდა.

II. მუსიკალურ-თეატრალურისა და თანამედროვე ტექნოლოგიის ურთიერთკავშირი.

როგორია სტივ რაიჰის მხატვრულ-ესთეტიკური ორიენტირი მუსიკალურ თეატრში?

კომპოზი ტო რის თვის თანამედროვე მუსიკალური თეატრი, უპირველესად თეატრალურობისა (რომელიც ზოგადად სანახაობითობის ესთეტიკას გულისხმობს) და თანამედროვე ტექნოლოგიის ურთიერთკავშირის, მათი სინთეზის კონცეფციაა. მისი ძირითადი ესთეტიკური არსი კი გასული საუკუნისათვის და მახასიათებელი მაღალტექნიკური შესაძლებლობებისა და სულიერების, ტექნოლოგიურისა და მუსიკალურ-მხატვრულის ურთიერთობის პრობლემაშია ფოკუსირებული; რადგან, “ტექნოლოგიურისა და მხატვრულის დიალოგით, მათი კავშირით არის შესაძლებელი წარმოჩინდეს საოპერო ჟანრის პოტენციალი XXI საუკუნეში” [16]. მუსიკალურ თეატრში, სტივ რაიჰის ესთეტიკური ორიენტირის ჩამოყალიბებაზე პირდაპირი თუ ირიბი ზეგავლენა რამ დენიმე ფაქტორმა მოახდინა, რომელთა მოკლედ მიმოხილვა მიზანშეწონილად მიმაჩნია: 1. გასული საუკუნის მეორე ნახევარში მიზანმიმართულად მიმდინარეობდა ახალი ტიპის თანამედროვე თეატრის ჩამოყალიბება. კერძოდ, XX საუკუნის 60-იან წლებში შეიქმნა ინსტრუმენტული თეატრი [18], გაჩნდა პერფორმანსი და პირველი მულტიმედიური წარმოდგენები; მათში განსაკუთრებით სანახაობრივი მხარე ფასობდა, რამაც ხელი შეუწყო ხაზგასმულად არათხრობითი, არადეტერმინირებული და მულტიმედიური თვისებების მქონე წარმოდგენების შექმნას [19]; 2. იმავე პერიოდში სხვადასხვა საშუალებათა შერევის - mixed media - პრინციპი “აუცილებელი პირობა” გახდა. თავის დროზე პოსტმოდერნისთვის დამახასიათებელმა მოთხოვნილებამ, ერთმანეთთან დაეკავშირებინა აუდიოვიზუალური ინდუსტრიისა და თანამედროვე სანახაობითი კულტურის თითქმის ყველა საზოგადოებრივი ინსტიტუტი, 80-90-იან წლების მიჯნაზე უნივერსალურ ტენდენციად იქცა. მუსიკალური განვითარების დინამიკამ ხელოვანი მიიყვანა იმ ელემენტთა შეგნებულ გამოყოფამდე, რომლებიც გადიან “წმინდა მუსიკის” და “მუსიკალური ბგერის” საზღვრებიდან. “თეატრი თავის თავში აერთიანებს ცეკვას (იგულისხმება ფიზიკური აქტივობა, ჟესტი, მოძრაობა), სცენურ გაფორმებას (განათება, რეკვიზიტი), ბუნებრივ ხმებს (სცენაზე მოძრაობით ან მეტყველებით წარმოქმნილი ბგერის მხატვრული

ინტეგრაცია” [20]. 3. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ თეატრის ზემოთ ჩამოთვლილ შემადგენელ “ელემენტთა” სიას (რომელიც ნამდვილად არ სცილდება ესთეტიკურისა და მხატვრულის ზღვარს), გასული საუკუნის დასასრულს დაემატა თანამედროვეობის მეცნიერულ-ტექნიკური მიღწევების ის სფეროებიც, რომელთა საძირკველშიც მხატვრული ამოცანის დასმის ან გადაჭრის მიზნებს ძნელად თუ ვიპოვით. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პროცესში უმნიშვნელოვანესი როლი შეასრულა თანამედროვეობაში მიმდინარე უახლესმა ტექნოლოგიურმა პროცესებმა. ეს ურთულესი ტექნიკური მოწყობილობებისა და გამოთვლების სამყაროა, რომელთა განვითარების ტემპები და სოციალური თუ ფიზიკური ზეგავლენა ჩვენზე დღითიდღე იზრდება და ჩვენი ევოლუციის ნაწილი ხდება, რასაც სამწუხაროდ თუ საბედნიეროდ ვერაფერს ვუხერხებთ (ვიდეოაღჭურვილობიდან ტელეკომუნიკაციებამდე, კომპიუტერიდან ინტერნეტის შესაძლებლობებამდე). “მე ყოველთვის მივიღებოდი ახალი ტექნოლოგიებისაკენ – ამბობს ბერილ კოროტი – თუმცა არასდროს ვწყვეტი კავშირს მის გუშინდელ დღესთან. მედიის უსაზღვრო გავლენა სოციალურ და კულტურულ გარემოზე განსაზღვრავს მის აქტუალობას, რაც მუდამ ჩვენ გვიკავშირდება და ჩვენც სარკესავით ავირეკლავთ ტექნოლოგიის პოზიტიურ და ნეგატიურ ასპექტებს, რაც მიღწევებისა და დანაკარგების ორ პოლუსად შეიძლება აღვიქვათ” [21]. სტივ რაიჰის მუსიკალურ თეატრში ერთმანეთს ერწყმის ვიდეორიგი, ვიდეო მაგნიტოფონზე ჩაწერილი ინტერვიუები, ფოტოგრაფია, ტექსტი და სპეციალურად კონსტრუირებული კადრები. ასე მაგ.: “გამოქვაბულში” მუსიკალური და ვიდეო რიგი პარალელურად ვითარდება, ეკრანიდან “გვესაუბრებიან” ინტერვიუებები, რომელთა ტექსტიც ვიდეომაგნიტოფონზეა ჩაწერილი; მომღერლები ვიდეოეკრანებთან იკავებენ ადგილს და თავად ბადებენ “ცოცხალი ეკრანის” შთაბეჭდილებას; 4. მიუხედავად იმისა, რომ სტივ რაიჰი პირდაპირ არ ყოფილა დაკავშირებული საუნივერსიტეტო მუსიკალური თეატრის კულტურასთან, ფაქტია, რომ თეატრალურ ნაწარმოებებში თავისებურად აირეკლა ამერიკული საუნივერსიტეტო თეატრალური კულტურის მხატვრული პრინციპებიც.

ამგვარად, რაიჰის თეატრალურ შემოქმედებაში ტექნოლოგიური და მუსიკალურ-თეატრალური საწყისები ერთ მხატვრულ მთლიანობად კანონზომიერად შეერწყა ერთმანეთს, რადგანაც ამისათვის ტექნოლოგიური და მხატვრულ-ესთეტიკური ბაზა თანაბრად აღმოჩნდა შემზადებული.

III. ვიდეო ოპერა - ჟანრის განსაზღვრება და მისი თავისებურება.

მუსიკალურ-თეატრალურისა და ტექნოლოგიურის სინთეზით იბადება ახალი ჟანრი, რომელსაც სტივ რაიჰმა და ბერილ კოროტმა დოკუმენტური ვიდეო ოპერა უწოდეს [22].

რას წარმოადგენს ვიდეო ოპერის ჟანრი; იგი არის მუსიკალური თეატრის ახალი ნაირსახეობა თუ ოპერა ვიდეოსთან ერთად? როგორია მისი მიმართება საოპერო ჟანრთან?

მიუხედავდ იმისა, რომ ვიდეო ოპერის ქრონოლოგიურად პირველი ნიმუში XX საუკუნის 70-იან წლებში შეიქმნა [23], დღემდე არ არსებობს ამ ჟანრის საყოველთაოდ მიღებული დეფინიცია. ამ თვალსაზრისით, მართებულად მიმაჩნია თავად სტივ რაიჰის განსაზღვრების გამოყენება: “ვიდეოოპერა შეიცავს, როგორც ვიზუალურ, ისე თეატრალურ მოქმედებას, რაც პარტიტურაშია ასახული და რეალიზდება სცენის რეჟისორის, მხატვრის და სინათლის საშუალებით. სცენური პერფორმირება აბსოლუტურად იკონოგრაფულია და ხაზგასმული სტატიურობით გამოირჩევა. ეს არ არის კლასიკური გაგებით ოპერა ან დრამა; ეს არის თეატრი, რომელიც ემსახურება ვიდეოს და მუსიკას თანაბრად” [24].

ჟანრის ამდაგვარ გააზრებამდე რაიჰი ემპირიულად მივიდა, მაგრამ ამავე დროს ორგანულად დაიკავა ადგილი ოპერის და მუსიკალური თეატრის განვითარების საერთო ისტორიულ პროცესში. უნდა აღინიშნოს, რომ ოპერის, საუკუნეების მანძილზე დამკვიდრებული, “ჟანრული ჩარჩოს” უგულვებელყოფის ტენდენცია გასულ საუკუნეში იწყება. მხედველობაში მაქვს XX საუკუნის 10-იანი წლების ევროპული სინთეტური მუსიკალური თეატრი, რომელიც მეტ-ნაკლები რადიკალიზმით ასახავდა საოპერო ჟანრში და მუსიკალურ თეატრში მიმდინარე ძიებებს. ეს უკანასკნელი გავლენას ჟანრულ იერსახეზეც ახდენდა [25]. პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, რომ ეროვნული სკოლების განსხვავებულობის მიუხედავად, XX საუკუნის საოპერო ჟანრში და მუსიკალურ თეატრში მიმდინარე ძიებები დაკავშირებული იყო ხელოვნებათა სინთეზის იდეასთან, რომლის ერთ-ერთ გამოხატულებას ვიზუალური რიგის გააქტიურება, ვიზუალიზაციის ტენდენცია წარმოადგენდა; ერთის მხრივ, იგი მუსიკალურ დრამატურგიაში სინათლე/ფერის აქტიური ჩართვით გამოიხატა [26], მეორეს მხრივ კი აუდიო-ვიზუალური ტექნიკის, ტელევიზიის [27] და ვიდეოს გამოყენებაში იჩინა თავი [28], რაც გასული საუკუნის 70-იან წლებში ვიდეო ოპერის ჟანრის შექმნით დაგვირგვინდა.

რაიკის მიერ შექმნილი ვიდეო ოპერა “გამოქვაბული” ზემოთ აღნიშნული პროცესების ლოგიკური შედეგია და ამავე დროს ახალი საფეხურიც ზოგადად მუსიკალური თეატრის განვითარებაში. ეს სიახლე კი იმდენად რადიკალური აღმოჩნდა, რომ ვიდეო ოპერა “გამოქვაბულის” ტრადიციულ საოპერო ჟანრთან მიმართების სასარგებლოდ იმდენივე არგუმენტი არსებობს, რამდენიც მის საწინააღმდეგოდ. ისიც არ უნდა გამოგვრჩეს მხედველობიდან, რომ ოპერა, როგორც ევროპული ტრადიციული ჟანრი “იმთავითვე იმპორტულ ხელოვნებად, ფუფუნების საგნად აღიქმებოდა და არ პასუხობდა ამერიკული კულტურის შინაგან მოთხოვნილებას” [29], რამაც ჯერ კიდევ XX საუკუნის 60-იან წლებში განსაკუთრებული აქტუალობით დასვა საკითხი თეატრალური სივრცის, მუსიკალურ-თეატრალური ნაწარმოების წმინდა ამერიკული ნაირსახეობის შექმნის შესახებ. მას კი ოპერის ტრადიციული ევროპული ჟანრული განსაზღვრება ძნელად თუ შეესაბამება.

რაიკის “გამოქვაბულის” საოპერო ჟანრთან მსგავსება-განსხვავებაზე პოლემიკა ხელოვნურად მეჩვენება შემდეგი მიზეზების გამოც: ზოგადად საოპერო ჟანრის განვითარება, განსაკუთრებით XX საუკუნეში, მიმდინარეობდა ერთის მხრივ, განახლების, მაგრამ ჟანრის იმანენტური თვისებების შენარჩუნების გზით; მეორეს მხრივ კი რადიკალური განახლებით, რაც საოპერო ჟანრისგან მაქსიმალურ დაშორებას გულისხმობს; ნაწარმოებები ჟანრული და სტილისტური თავისებურებებით სცილდებიან ერთი კონკრეტული ჟანრის ან სტილის ჩარჩოებს. მაგ: კ.დებიუსის მისტერია “წინდა სებასტიანეს ვნებანი”, ი.სტრავინსკის მელოდრამა პერსეფონა“, ბ.ა.ციმერმანის ტოტალური თეატრი, კ.შტოკჰაუზენის მუსიკალური თეატრი და სხვ. ამასთან, ანგარიში უნდა გაეწიოს თავად რაიკის დამოკიდებულებას საოპერო ჟანრისადმი. იგი იმ კომპოზიტორთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლებიც რადიკალური განახლების და ტრადიციულ საოპერო ჟანრისგან “მაქსიმალური დაშორების” გზას ირჩევენ. მისი აზრით, ეს არის საოპერო ჟანრის განვითარების ერთ-ერთი შესაძლებლობა XX-XXI საუკუნეების ახალ კულტურულ-ისტორიულ რეალობაში. “ოპერა, როგორც ასეთი დეტალურად შევისწავლე – ამბობს რაიკი – თუმცა, ისიც უნდა აღვნიშნო, რომ ახლოს გავეცანი კურტ ვაილის შემოქმედებას და უდიდესი სიამოვნება მივიღე მისგან; დღეს, ცხადია, აბსურდია მისი მიბაძვა; არ დაგავიწყდეთ, რომ ვაილი იყო ფ.ბუზონის სტუდენტი და ამან უდავოდ, გავლენა იქონია მასზე. ვაილმა ტრადიციულ ორკესტრს არჩია ბანჯო, საქსაფონი და დასარტყამები; კლასიკურ საოპერო მომღერლებს კი საშუალო დონის შემსრულებლები; ასე რომ თუ გინდა მუსიკალურ-თეატრალური ნაწარმოების ან ოპერის შექმნა დღეს, უნდა “ისწავლო” ვაილისგან” [30]. ეს კი გადატანითი მნიშვნელობით გულისხმობს იმ გამოცდილების

ათვისებას, რომელიც 1989 წლისთვის არსებობდა მუსიკალურ თეატრში და საოპერო ჟანრში.

სწორედ ამ გამოცდილების შემოქმედებითი გააზრების შედეგია ვიდეო-ოპერა “გამოქვაბულის” ჟანრული თავისებურება. ის ერთის მხრივ წარმოადგენს საოპერო ჟანრისგან დაშორების და ტრადიციული “საოპერო სივრცისგან” გათავისუფლების მაგალითს, მაგრამ ამავე დროს არის სინთეზური მუსიკალურ-თეატრალური ნაწარმოები, რომელიც აიგება მუსიკალური და ვიზუალური რიგის პარალელურ და თანაბარ განვითარებაზე. ეს კი გულისხმობს ხელოვნების ამ სფეროში კარგად ჩახედულ და ტექნიკური აღჭურვილობის მცოდნე ადამიანთან თანამშრომლობას, რაც სავსებით კანონზომიერია, რადგან ვიდეო ტექნოლოგიური განვითარების ნაწილია და იმთავითვე გამორიცხავს თანამონაწილეობას სპეციალური განათლების და მომზადების გარეშე. “გამოქვაბულში” მუსიკალურისა და ვიზუალურ-თეატრალური რიგის შემქმნელის ფუნქციები მკაცრად გამიჯნულია. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ტრადიციული გაგებით კომპოზიტორი-ლიბრეტისტის და კომპოზიტორი-დრამატურგის თითქმის სამსაუკუნოვან ტრადიციას “ჩაენაცვლა” კომპოზიტორი-ვიდეოარტისტის თანამშრომლობა [31].

ოპერისგან განსხვავებით, ვერსად შეხვდებით დრამის კანონების პრინციპით განვითარებას. ამგვარი დამოკიდებულება რაიჰის საკომპოზიტორო აზროვნებიდან მომდინარეობს; კერძოდ კი “ჟღერადობის პროცესისადმი” ინტერესმა განაპირობა სცენურ ნაწარმოებში სიტყვის ნიველირება. კომპოზიტორი არსად ცდილობს სიტყვის შინაარსის თარგმნას მუსიკალურ ენაზე; აქედან არის სიუჟეტის არათხრობითობა, ხაზგასმული არადეტერმინირება; სცენათა მიზეზ-შედეგობრივი განვითარება ფაქტების კონსტატირებით არის ჩანაცვლებული. შესაბამისად ვიდეოოპერაში არ გვხვდება კლასიკური საოპერო ნაწარმოებებისათვის აუცილებელ მუსიკის შინაარსობრიობას.

მუსიკალურ თეატრში და საოპერო ჟანრში უხვად მოიძებნება ნაწარმოებები, რომლებიც სცენური სტატიურობით გამოირჩევიან, რაც არ აფერხებს მუსიკალური დრამატურგიის დინამიურობას. “გამოქვაბულშიც” იკონოგრაფიულობის მიუხედავად, შენარჩუნებულია საოპერო დრამატურგიისთვის აუცილებელი პირობა – ქმედითობა, რომელიც მიიღწევა სტრუქტურულ-აზრობრივი დრამატურგის ორპლანიანობით. ნაწარმოებში სადაც სიტყვის მნიშვნელობა პრაქტიკულად ნიველირებულია და ტრადიციული ოპერისთვის აუცილებელი შინაარსობრივი ასპექტი არ ასრულებს არანაირ ფუნქციას, სცენური მოქმედება ვიზუალურ რიგშია გადატანილი, ხოლო სცენაზე სტატიურად განთავსებული მომღერლები “ავითარებენ” მუსიკალურ რიგს; მოქმედება “მიმდინარეობს ეკრანზე” (3 აქტი და თითოეულში გამოხატული 3

კულტურული სივრცე), ვიდეო მიზანსცენის ფუნქციას ასრულებს და “სცენების” (კადრების) ცვლაც სწორედ იქ მიმდინარეობს. მოქმედების დინამიური და მიზანმიმართული განვითარებისთვის უმნიშვნელოვანესი აღმოჩნდა ვიდეო ხელოვნების ისეთი სპეციფიკური თვისებები, როგორცაა დოკუმენტურობა და აქედან გამომდინარე ენის ლაკონურობა, სათქმელის ეკონომიურად გადმოცემის უნარი, კადრზე კონცენტრირების და სიტყვის გარეშე ინფორმაციის მოწოდების თვისება, მონტაჟის პრინციპი.

ამგვარად, სტივ რაიჰისთვის ვიდეო ოპერა (როგორც ვიზუალურისა და მუსიკალურის გაერთანების კონცეფცია) ის ჟანრული მოდელი აღმოჩნდა, რამაც დააბალანსა მისი თეატრალური და საკომპოზიტორო აზროვნების პრინციპები და რეალობად აქცია ისეთი თეატრის არსებობა, რომელიც თანაბრად ემსახურება ვიდეოს და მუსიკას.

IV. ნაწარმოების ანალიზი

“გამოქვაბული” 3 აქტიანი ვიდეო ოპერაა, რომელიც დაიწერა 13 ინსტრუმენტალისტისა და 4 მომღერალისთვის [32].

გამოქვაბულის კონცეპტუალური იდეის გაწერა ტრადიციული ლიბრეტოს პრინციპით პრაქტიკულად შეუძლებელი აღმოჩნდა. უცვლელი იყო მხოლოდ ყველასათვის კარგად ნაცნობი ამბავი ძველი აღთქმიდან” [33]. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ დრამატული მოქმედების უგულვებელყოფით, აბსოლუტურად დარღვეულია ტრადიციული ლიბრეტოს სტრუქტურა. ლიბრეტო აიგება არა ამბის განვითარების მიხედვით, არამედ ღრმა და მრავალმხრივი კონტექსტის მქონე “ამბის ჩვენებით” და ვითარდება ფაქტის კონსტატირების პრინციპით. ამა თუ იმ ბიბლიური პერსონაჟის შესახებ დასმულ კითხვაზე, ისმენ ინტერვიუერების პასუხს, რომელიც ხაზს უსვამს მათ ცოდნა-არცოდნას კონკრეტული გმირის შესახებ. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ჩვენი მისამართით დასმული კითხვებიცაა. მაყურებელი-მსმენელი პასიურად მონაწილეობს ინტერვიუში და აფასებ მას საკუთარი “ცოდნიდან თუ ინფორმაციულობიდან” გამომდინარე. ერთი შეხედვით, მშრალი და დოკუმენტური ტიპის ტექსტი ღრმა და კონცეპტუალურ დატვირთვას იძენს; მეტიც, ის მოითხოვს კულტურულ-რელიგიური კონტექსტის ცოდნას, რაც ნაწარმოების ადეკვატურ აღქმაში ეხმარება მსმენელს. მეტი სიცხადისთვის გთავაზობთ ნომრების თანმიმდევრობას აქტების მიხედვით [34].

I აქტი – ინტერვიუერები არიან ებრაელები

1. ეკრანზე იწერება ტექსტი ძველი აღთქმიდან (XVI)
2. ვინ არის აბრაამი?
3. ეკრანზე იწერება ტექსტი ძველი აღთქმიდან (XII)
4. ვინ არის სარა?

5. ვინ არის ჰაგარი?
6. მუსიკის ბეჭდვა მეორედება
7. ვინ არის ისმაილი?
8. ეკრანზე იწერება ტექსტი ძველი აღთქმიდან (XVIII)
9. ვინ არის ისააკი?
10. ეკრანზე იწერება ტექსტი ძველი აღთქმიდან (XXI)
11. ისმაილის და ჰაგარის შედარება
12. მაკფელას გამოქვაბულის კომენტარი
13. ეკრანზე იწერება ტექსტი ძველი აღთქმიდან (XXV) (იგალობება ებრაულად თორაიდან ეფრიმ ისააკის მიერ)
14. გამოქვაბულის ინტერიერი

II აქტი - ინტერვიუერები არიან პალესტინელი არაბები

1. სურა 3 [35] (იგალობება არაბულად)
2. ვინა არის იბრაჰიმი?
3. ვინ არის ჰაგარი?
4. მსხვერპლთან ახლოს
5. ელ ჰალილის კომენტარი
6. გამოქვაბულის ინტერიერი

III აქტი - ინტერვიუერები არიან ამერიკელები ტეხასიდან და ოსტინიდან

1. ვინ არის აბრაამი?
2. ვინ არის სარა?
3. ვინ არის ჰაგარი?
4. ვინ არის ისმაილი?
5. შემაკავშირებელი ისააკი
6. მაკფელას გამოქვაბული

ვიზუალური და მუსიკალური რიგის თანაბარი დატვირთვა მეტად თავისებურად ვლინდება “გამოქვაბულის” კომპოზიციურ სტრუქტურაში. კერძოდ, ვიზუალური რიგი რამდენიმე ფუნქციას ასრულებს: ა) გვიჩვენებს ვიდეოზე წინასწარ ჩაწერილ “მოლაპარაკე თავების” ინტერვიუებს. 2 ეკრანზე გადის ებრაელი, ამერიკელი და პალესტინელი ინტერვიუერების ჩანაწერი; ბ) დანარჩენი 3 ეკრანი ასრულებს მიზანსცენის ფუნქციას: ისმის ხმაურის ჩანართი [36], ჩანს ინტერვიუერთა აქსესუარები, “თქვენ შეიძლება ვერც კი მიხვდეთ, რომ ეს რომელიმე ქალბატონის საყურეა კადრში, ან ყვავილი ინტერიერიდან, ან ე.წ. “მოლაპარაკე თავის” ტანსაცმლის ნაწილი, მაგრამ ეს ის არის, რაც მიზანსცენის ფუნქციას ასრულებს” [37]; გ) დოკუმენტური დატვირთვა გააჩნია. ეკრანზე მთელი ნაწარმოების მანძილზე გადის ბერილ კოროტის მიერ დაწერილი ტექსტი, რაც იმ მომენტში განსაკუთრებით

საკვანძო მომენტს უსვამს ხაზს. ეს შეიძლება იყოს ამონარიდი ძველი ალტქმიდან, ან ინტერვიუერის ტექსტიდან. ასე მაგალითად, ოსტინში გადაღებული ბიჭის ინტერვიუ შეგვიძლია არა მარტო ვნახოთ და მოვისმინოთ, არამედ წავიკითხოთ კიდეც - “მე ყოველთვის ვიცოდი, რომ ვარ ჰოპის ტომის ინდიელი [38], მაგრამ წარმოდგენა არ მაქვს ვინ არის აბრაამი”; დ) ვიზუალური რიგი მხოლოდ ვიდეო გამოსახულებასთან როდია დაკავშირებული. იკონოგრაფიული სცენური გადაწყვეტა (სადაც 4 მომღერალი სტატიურადაა განთავსებული), ცოცხალი სტოპ კადრის ასოციაციას ბადებს და ორგანულად ერწყმის ნაწარმოებში მოცემულ ვიზუალურ სივრცეს.

მუსიკალური რიგი მომდინარეობს ვიზუალურიდან, რასაც თავად სტივ რაიციც უსვამს ხაზს “კავშირი ვიდეოსა და მუსიკას შორის ისეა აწყობილი, რომ ყველაფერი გამომდინარეობს დოკუმენტური წყაროდან” [39]. ვიზუალური საწყისი გავლენას ახდენს, როგორც ინსტრუმენტული, ისე ვოკალური სტილის ჩამოყალიბებაზე. ერთის მხრივ, სახეზეა ინტერვიუერის სალაპარაკო ინტონაციისა და მუსიკალური ინსტრუმენტის მიერ შესრულებული “სამეტყველო მელოდიის” მჭიდრო ურთიერთკავშირი; ამ პროცესში ინსტრუმენტალისტები ფაქტობრივად “ასრულებენ” ინტერვიუერების “სალაპარაკო მელოდიას”, რაც ქმნის ცოცხალი მუსიკისა და ჩაწერილი ტექსტის უნივერსალურ სინთეზს [40]; ხოლო მეორეს მხრივ კი ვიზუალური საწყისი განსაზღვრავს ვოკალური სტილის თავისებურებას. ამ უკანასკნელზე უფრო დეტალურად შევჩერდები.

რაიკის მუსიკალურ-თეატრალური ნაწარმოების ვოკალურ სტილზე საუბრისას უპირველეს ყოვლისა უნდა განვსაზღვროთ როგორია თავად კომპოზიტორის დამოკიდებულება საოპერო ვოკალური ხმისადმი, როგორც ასეთისადმი.

საოპერო ჟანრის განვითარების ისტორია ვოკალური ხმის და შემსრულებლობის განვითარების ისტორიაცაა ამავე დროს. “მოცარტის დროს ვოკალური ხმის სიძლიერეს უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა. მას უნდა შესძლებოდა 35 კაციანი ორკესტრის გადაფარვა და დარბაზის ყველა ნაწილში მსმენელამე მიღწევა. ჟღერადობის გაძლიერების სურვილით, ვაგნერმა შექმნა გიგანტური ორკესტრი, აიგო სპეციალური დარბაზი, რომელიც თავისი არსით წარმოადგენდა ჟღერადობის გაძლიერების პრე-ელექტრონულ ფორმას... თანამედროვე ეტაპზე პატარა მიკროფონების გამოგონებამ უდიდესი გავლენა მოახდინეს ტრადიციულ ვოკალურ სტილზე; მიკროფონების გამოყენებამ რეალობად აქცია ის, რაც მანამდე პრაქტიკულად მიუღწეველი იყო - ძლიერი ჟღერადობა მიღწევადი გახდა ნონ ვობრატოს ხმით შესრულებისას [41]. ზემოთთქმული რეალიზებულია ძველი საოპერო მუსიკის შემსრულებლების მიერ “გამოქვაბულში”.

ინოვაციური ხედვა შეეხო ისეთ უმნიშვნელოვანეს საკითხსაც, როგორცაა ვოკალური ინტონირების პრობლემა. “გამოქვაბულის” ვოკალური სტილი იქმნება მეტყველებითი და სასიმღერო ვოკალური ინტონაციით. ორივე მათგანი თანაბრად არის წარმოდგენილი და მკვეთრად გამიჯნული “მოქმედების არეალი” გააჩნიათ: სალაპარაკო ინტონაციური პლასტი წარმოდგენილია ეკრანზე გასული ინტერვიუერების ჩანაწერებით, ხოლო სასიმღერო კი სრულდება ვოკალისტ-შემსრულებლების მიერ ცოცხლად. უნდა აღინიშნოს, რომ რაიკი მეტყველებითისა და სასიმღეროს შორის საუკუნეების მანძილზე არსებულ “დავას” არ წყვეტს რომელიმეს უპირატესობით. ამის საფუძველი თავად კომპოზიტორის სიტყვისადმი დამოკიდებულებაშია. რაიკს აინტერესებს არა იმდენად სიტყვა, რამდენადაც ხმა, რომელიც ამ სიტყვას წარმოთქვამს; შესაბამისად ვოკალური ინტონირება მეტყველების და სიტყვის ჟღერადობიდან მომდინარეობს [42]. “თითოეული ადამიანის არსი მის ხმაშია, შესაბამისად კი ჟღერა და ბაში. საკმარისია ჩაწეროთ ხმა მის ცვალებადობაში, რომ ინტონირების უსასრულო ვარიანტებს მიიღებთ. ბგერის მაგიის საშუალებით კი რეალობის მოდელი რებაა შესაძლებელი” [43]. ამ უნიკალური “მეტყველებითი ინტონაციის” მისაღებად, რაიკმა იმოგზაურა ახლო აღმოსავლეთში და ჩაწერა დასავლეთ იერუსალიმელი ებრაელები I აქტისთვის, პალესტინელი არაბები II აქტისთვის, ხოლო ნიუ იორკელი და ტეხასელი ამერიკელები კი III აქტისთვის. “რატომ ვწერდი მათ? მათი საუბრებში უნდა მეპოვნა ის მონაკვეთები, რომელსაც შემდეგ ნაწარმოებში გამოვიყენებდი. პირველ რიგში ვეძებდი ხმის მუსიკალურ ტონს, შემდეგ ვშიფრავდი მათ მეტყველებას, გადამქონდა პიანინოზე და ვწერდი ჩემს კომპიუტერში. ასე მაგალითად, ჩვენ წინასწარ შევხვდით ალ-აქსას მეჩეთის წარმომადგენელს და შეარჩიეთ ნაწილები, რომელსაც ის შეასრულებდა. მან დაიწყო გალობა გამაოგნებელი ხმით ლა მინორში. ჩანაწერის გაკეთების შემდეგ კი დავიწყებუნა მეტყველების იმ ადგილებისა რომლებსაც მივყავდით ან იყვნენ ლა მინორში. ასე, რომ ყველაფერი რაც ისმის “გამოქვაბულში” მომდინარეობს ლაპარაკის მელოდიიდან. მხოლოდ მას შემდეგ რაც საჭირო ჟღერადობა ვიპოვე დავიწყებუნა ინსტრუმენტების და ჰარმონიის ძებნა” [44]. ამგვარი მიდგომა არა მარტო ინსტრუმენტულ მუსიკაში ჩამოყალიბებული საკომპოზიტორო აზროვნების პრინციპებიდან მომდინარეობს, არამედ რაიკის ებრაული წარმომშობითაც იყო განპირობებული. ამ თვალსაზრისით, გამოქვაბულის ინტონაციური დრამატურგიასთან დაკავშირებით უნდა გამოიკვეთოს საკითხი ებრაულ ფსალმუნებთან მიმართების შესახებ.

როგორც ცნობილია, ებრაული წარმომშობის მუსიკაში ასახვის სურვილი, რაიკს ჯერ კიდევ, 70-იანი წლებში გაუჩნდა. ეს ბუნებრივიც იყო, თუ გავითვალისწინებთ, რომ

კომპოზიტორი ლევიტა შთამომავალია და მუსიკალური გენები უძველესი დროიდან მოსდგამს; ამდენად ყველაზე ნათელი და მარტივი გზა სურვილის განსახორციელებლად იქნებოდა ძველებრავლ ტექსტზე დაწერილი ფსალმუნების გამოყენება. მით უფრო, რომ თავად კომპოზიტორს, იუდაიზმის ტექსტებს შორის, ფსალმუნები ყველაზე მუსიკალურ ტექსტებად მიაჩნია. თუმცა, ”მთავარ პრობლემას კონკრეტული ფსალმუნის არჩევა წარმოადგენდა. თორასგან და წინასწარმეტყველური წიგნებისგან განსხვავებით, ფსალმუნებს ტრადიციული მელოდიები უდევთ საფუძვლად. ეს მელოდიები დაიკარგა აშკენაზურ ებრაულ ტრადიციაში; მაგრამ ისინი შეინარჩუნა იემენერმა ებრაულმა ტრადიციამ. მე ლევიტა შთამომავალი ვარ და მიუხედავად იმისა, რომ კარგად არ ვიცნობ იემენური სიმღერის და შესრულების პრინციპებს; გარკვეული წარმოადგენა მაინც მაქვს მის შესახებ და ზოგიერთი პრინციპი გამოვიყენე კიდეც “გამოქვაბულში” [45]. მიუხედავად იმისა, რომ რაიჰი პირდაპირ არ იყენებს ფსალმუნებს, იგი იყენებს მათ, როგორც უნივერსალურ ტექსტს “მე ავიღე ფსალმუნთა წიგნი ინგლისურად და ძველებრავლად და დავიწყე მათი დაკვრა ფორტეპიანოზე. ჩემი იდეა იყო მეპოვნა ისეთ უნივერსალურ ტექსტი, რომლითაც მივმართავდი, როგორც ებრაელს ისე არაებრაელს” [46]. სწორედ ამის შედეგია ძველი აღთქმიდან, თუ თორადან ეკრანზე დაწერილი უნივერსალური ციტატები, რომლებიც შორს დგას ვიწრო რელიგიურ-კონფესიური და ეროვნული შინაარსისგან. ამ გზით, რაიჰი უპირისპირდება თვითგამოხატვის კულტს და ქმნის იმ ტიპის მდგომარეობას, სადაც ინდივიდუალური ფიქრისა და გრძნობისაგან თავისუფალს, შეუძლია კონცენტრირდეს ერთი უწყვეტი მუსიკალური პროცესის და იდეის გადმოცემაზე.

გამოქვაბულის მრავალმნიშვნელოვანი ქვეტექსტი უდიდეს როლს ასრულებს, როგორც ინტონაციური დრამატურგიის, ასევე ფორმადქმნადობის პრინციპების ჩამოყალიბებაზე.

კომპოზიციური სტრუქტურის მონოლითურობის პრობლემაც კი “დოკუმენტური მასალიდან” გამომდინარე წყდება; მასში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ჰარმონიული ერთიანობის საკითხია. სხვა მრავალი რელიგიური ტაძრის მსგავსად, გამოქვაბულიც ინტონაციურად და ჰარმონიულად აირეკლავს განსხვავებულ ისტორიულ-კულტურულ შრეს. “ეს ჟღერადობა იქმნება მლოცველი ებრაელი ჰასიდების [47], იატაკზე მსხდომი მუსულმანებისა და ერთმანეთში მოლაყბე ისრაელის არმიის ჯარისკაცებისგან. თუ ყურს მიუგდებთ ჟღერადობის ტალღებს და რხევას გაიგონებთ, რომ “მოზუტუტე” ხმა ძლიერდება ოთახის რეზონანსული სიხშირით, რაც საბოლოო ჯამში ლა მინორად გარდაიქმნება. I აქტი სრულდება სწორედ ლა მინორით [48]”. ლა მინორი მთელი ნაწარმოების კილოჰარმონიულ საფუძველს წარმოადგენს, რაც კომპოზიტორის ანალიზიდან გამომდინარე სავსებით ბუნებრივია: “ჩემი მიზანია შევქმნა დოკუმენტურ

წყაროსთან მაქსიმალურად მიახლოებული აკუსტიკა. . . მაკფელას გამოქვაბულის მეჩეთის რეზონანსული სიხშირე ისეა მოწყობილი, რომ მანამ სანამ ეს ნაგებობა იარსებებს ნებისმიერი ინტონაციური “ქმედება” დაკავშირებული იქნება ლა მინორთან” [49]. ასე მაგალითად, ალ-აქსას მეჩეთის წარმომადგენელი გალობს II აქტის დასაწყისში ლა მინორში, ებრაელი მეცნიერი - ნოური საიმონი საუბრობს ისმაილზე ასევე ლა მინორში. ისმაილი პირველად გვხვდება ნაწარმოების დასაწყისში, შემდეგ “ზრუნდება” II აქტში გალობისას და აბრაამის გარდაცვალებას გვაუწყებს კვლავ ლა მინორში. ეს უკანასკნელი იცვლება მხოლოდ III აქტში: “გამოქვაბული არ არსებობს ამერიკაში, მის შესახებ არაფერი იცოდნენ; მივიჩნე რომ შეუსაბამო იქნებოდა ნაწარმოების ლა მინორში დასრულება; მითუმეტეს, რომ ამერიკელი ინტერვიუერების მთელი რიგი სამეტყველო კადანსები უფრო დო მინორისკენ იხრებოდა. ამიტომაც დავასრულე “გამოქვაბული” დო მინორში, ლა მინორის ნაცვლად” [50]. აღნიშნული ორი ტონალობა ნებისთ თუ უნებლიეთ 3 კულტურულ სივრცეს უკავშირდება. სიმბოლურია ის ფაქტიც, რომ ლა მინორი “ერთი ფუმიდან წამოსული” ებრაელი და მუსულმანი ინტერვიუერების გამაერთიანებელ ჰარმონიულ საფუძველს წარმოადგენს (I-II აქტებში); მითუმეტეს, რომ ისინი მეტად ინფორმირებულნი არიან “თავიანთი” წარსულის შესახებ, ვიდრე ამერიკელი ინტერვიუერები.

ამგვარად, დოკუმენტური ვიდეო ოპერა “გამოქვაბული” ხანგრძლივი მიების კანონზომიერი, ისტორიულად განპირობებული და ნოვატორული შედეგია. ამასთან, ვიდეო ოპერა სწორედ ის ჟანრული მოდელი აღმოჩნდა, რომელშიც დაფიქსირდა მხატვრულ-ესთეტიკური და ტექნიკური ბაზის მზაობა და ერთ მხატვრულ მთლიანობად გაერთიანდა მუსიკალურ-თეატრალური და ტექნოლოგიური საწყისები. აღნიშნულმა კი ხელი შეუწყო ისეთი თეატრის ჩამოყალიბებას, რომელიც “თანაბრად ემსახურება ვიდეოს და მუსიკას – სტივ რაიჰი.

მნელია ამ ჟანრული მოდელის განვითარების შემდგომ პერსპექტივაზე საუბარი. თუმცა, ერთი რამ ცხადია, სტივ რაიჰის შემოქმედებაში მას არ ამოუწურავს განვითარების პოტენციალი, რასაც 1998-2002 წწ შექმნილი ტრილოგია, “სამი ამბავი” ადასტურებს.

გამოყენებული ლიტერატურა და შენიშვნები:

1. სტივ რაიპი (1936 ნიუ-იორკი) 60-იანი წლების ამერიკული მუსიკალური მი ნი მა ლი ზმის ერთ-ერთი ბრწყინვალე წარმომადგენელი; XX საუკუნის II ნახევრის “გაწელილი ფა ზუ რი” (“Gradual shifting phase”) საკომპოზიტორო ტექნიკის შემქმნელი; და დღეს უკვე XX საუკუნის კლასიკად ქცეული ნაწარმოებების “It’s gonna rain”, “Come out”, “Drumming” და სხვ ავტორი. 1957წ დაამთავრა კალიფორნიის უნივერსიტეტის ფილოსოფიური ფაკულტეტი წარჩინებით; მომდევნო ორი წელი სწავლობს მილს კოლეჯში კომპოზიციას; 1958-1961წწ მუსიკალურ განათლებას იღებს ჯულიარდის მუსიკალურ სკოლაში; უდიდეს ინტერესს იჩემს არაევროპული მუსიკისადმი. კერძოდ, 1970 წლის ზაფხულში განის უნივერსიტეტში აფრიკის შესწავლის ფაკულტეტზე სწავლობს დასარტყამ ინსტრუმენტებზე დაკვრას. 1973-74წწ კი სწავლობს ბალინეზიურ გამელანს სიეტლში და ბერკლიში; 1976-77წწ ნიუ-იორკსა და იერუსალიმში ეუფლება გალობის ტრადიციული ფორმებს. 1966წ ჩამოაყალიბა 18 კაციანი ანსამბლი, რომელიც ხშირად მართავს კონცერტებს სხვადასხვა დონის საკონცერტო დარბაზებში (კარნეგი-ჰოლი, კლუბები) და ასრულებს განსხვავებული ტიპის მუსიკას (ექსპერიმენტული, არაევროპული, ჰაუს მუსიკა და სხვ.). 1999წ მიიღო გრემი საუკეთესო თანამედროვე კლასიკური კომპოზიციისათვის „Different trains“. 1994წ სრაიპი აირჩიეს ამერიკული ხელოვნების აკადემიის საპატიო დოქტორად, 1995 წელს ლინკოლნ ცენტრმა მოაწყო სრაიპის ნაწარმოებთა რეტროსპექტივა. 2000წ დასახელდა ამერიკის წლის კომპოზიტორად. მუსიკაში განსაკუთრებული მიღწევებისთვის 2007 წელს დაჯილდოვდა Polar music prize. 2009 წელს კი, პირველად პულიტცერის ჯილდოს ისტორიაში გაიცა პრიზი კომპოზიტორისთვის. სტივ რაიპმა იგი მიიღო ორმაგი სექსტეტისთვის.
2. ვილიამ დაკვორტი, ტომ ჯონსონი, აკირა ასადა, რებეკა ვკიმი, გეოფ სმიტი, ნიკოლა ვოლკერ სმიტი, ბრუს დუფი, დევიდ ალენბაი და სხვ.
3. სტივ რაიპის მულტიმედიური მუსიკალურ-თეატრალური ნაწარმოები “გამოქვამული” შეიქმნა 1989-1993 წლებში ვიდეო არტისტ ბერილ კოროტთან ერთად; პრემიერა შედგა ვენის მუსიკალურ ფესტივალზე 1993 წლის 12 მაისს. მას შემდეგ წარმატებით მოგზაურობს მსოფლიოს მუსიკალური თეატრების სცენებზე (ამსტერდამი, ბერლინი, პარიზი, ბრიუსელი, ლონდონი, აშშ და სხვ).
4. სტივ რაიპი; /Two Conversations with Bruce Duffie, October, 1985 & November, 1995 /<http://www.bruceduffie.com/reich.html/>
5. უნდა აღინიშნოს, რომ მუსიკაში ცოცხალი და ჩაწერილი მუსიკის დროითი პარამეტრის სინქრონიზაციის პრობლემა მრავალ-არხიანი ვიდეოს მუშაობის პრინციპიდან მომდინარეობს. კოროტმა სრულყო დროითი (ტიმინგ) სინქრო ნიზაცია მრავალ-არხიან (4 არხიანი) ვიდეოში, სადაც I და III - II და IV არხები ურთიერთშეაკავშირა (ინტერლოკუდ) მუსიკალური სტრუქტურებით.
6. სემპლი – პატარა ჟღერადი ციფრული ფრაგმენტი. იგი გამოიყენება ახალი ჟღერადობის ან ახალი მუსიკალური ნაწარმოების შესაქმნელად.
7. სემპლირება – სემპლის/ების ჩაწერის პროცესი; ამ ტექნიკისადმი ინტერესი რაიპს გაუჩნდა ჯერ კიდევ 1985 წელს, როცა ბეტი ფრიმანმა დაუკვეთა პიესა კრონოს კვარტეტისთვის; 1988 წ რაიპმა დაწერა “ იფფერენტ თრაინს” სადაც გამოიყენა სემპლირების ტექნიკა. მას საფუძვლად დაედო ადამიანის “სამეტყველო მელოდიის” მუსიკალური ინსტრუმენტებით აქტების იდეა. “გამოქვამულზე” მუშაობის ერთ-ერთი წინაპირობაც სწორედ ეს იყო.
8. ბერილ კოროტი (1945 წ, ნიუ-იორკი) ამერიკული ვიდეო-არტის ერთ-ერთი პიონერი. სამოდვაწყო ასპა რეზზე გამოვიდა 70-იან წლებში და ვიდეოინსტალაციებით “ტექსტი და კომენტარი” (1977 წ) დაიმკვიდრა ადგილი თანამედროვე ხელოვნების ოლიმპზე; ვიდეოსა და ვიდეოარტისადმი მიმღვნილი ჟურნალის “Radical software”-ის ერთ-ერთი დამაარსებელი და თანაავტორი (1970 წ). თეატრთან შეხება მოხდა მეუღლის სტივ რაიპის შემოქმედებით.
9. “ძალიან მალე გამოქვამულზე მუშაობის დაწყებიდან, მთელი მსოფლიო ალაპარაკდა სპარსეთის ყურის 2 თვიან ომზე (ოპერაცია “ ესერტ შტორმ”); მე და ბერილს გვიკვირებდნენ, რომ ნაწარმოები სწორედ ამ ომზე დაგვეწერა. ამ დროს ნიუ იორკ თაიმსის პირველ გვერდზე გამოჩნდა სტატია სათაურით “რაკეტა აბრაამის დაბადების ადგილის მახლობლად; საუბარი იყო იმ ადგილზე (ური, ერავის ტერიტორია, ბასრასთან ახლოს), სადაც აბრაამი დაიბადა. ეს ძალიან მაცდუნებელი იყო

მაგრამ არ წამოვევით . . . აბრაამისა და მისი ოჯახის ისტორია გავლენას ახდენს მსოფლიოზე დღესაც; სანამ არ ჩაწვდებიან ამ ისტორიის ბიბლიურ და ყურანის დონეს, ვერავინ შეძლებს ახლო აღმოსავლეთში მიმდინარე პროცესების ახსნას, რადგან იქ თავისი არსით და ფესვებით რელიგიური ომი მიმდინარეობს” – სტივ რაიკი.” - Rebecca Y. Kim - From New Yourk to Vermont: Conversation with Steve Reich 2000, October 25, Vermont

10. კლაუს პეტერ კუპრი - გერმანელი დრამატურგი და რეჟისორი, მანჰეიმის ნაციონალური თეატრის დირექტორი (2005-2006 წწ); ვენის ფესტივალის მუსიკალურ-თეატრალური პროგრამის (1991-2002 წწ) ხელმძღვანელი და შვეცინგერის ფესტივალის სამხატვრო ხელმძღვანელი (1994-2008 წწ); კიოლნის საოპერო თეატრის რეჟისორი (1971 წ); სახელი გაითქვა, როგორც კლასიკური საოპერო რეპერტუარის, ისე თანამედროვე ოპერების დადგმებით, სწორედ კიოლნის საოპერო თეატრში განახორციელა არა ერთი თანამედროვე საოპერო დადგმა, მათ შორის ფ.გლასის საოპერო ტრილოგია (სატიაგრაჰა 1981 წ, ეხნატონი 1984 წ და ეინშტეინი სანაპიროზე 1988 წ).
11. რაიკი იუდაისტური ფესვებით საკმაოდ გვიან, 1974 წელს დაინტერესდა
12. სტივ რაიკი; /Rebecca Y. Kim - From New Yourk to Vermont: Conversation with Steve Reich 2000, October 25, Vermont/
13. ქალაქი ჰებრონი – პოლიტიკურად ერთ-ერთი ყველაზე სენსიტიური ადგილი ახლო აღმოსავლეთში, პალესტინელთა ქალაქი ვესტ ბანკში (West Bank), მდინარე იორდანეს დასავლეთ სანაპიროზე, ირუსალიმიდან 30 მილში; ქალაქი ცნობილია, როგორც ბიბლიური წყვილების განსასვენებელი ადგილი. ებრაელები, მუსულმანები და ქრისტიანები აღიარებენ რომ აქ განისვენებს აბრაამი. სწორედ ამის გამო ჰებრონს წმინდათა წმინდა ქალაქად აღიარებენ, როგორც მუსულმანები, ისე ებრაელები და ქრისტიანები. ებრაელებისთვის ის რიგით მეორე წმინდა ქალაქია, იერუსალიმის შემდეგ; ხოლო მუსულმანებისთვის კი წმინდა ქალაქების ოთხეულში შედის. ეს არის ერთადერთი ადგილი მსოფლიოში, სადაც ებრაელები და მუსულმანები ერთად იხრიან ქედს და ლოცულობენ;
14. სტივ რაიკი; /Two Conversations with Bruce Duffie October, 1985 & November, 1995 /<http://www.bruceduffie.com/reich.html>/
15. აბრაამის გარდაცვალებიდან, 2000 წლის შემდეგ, ჰეროდემ ააგო ნაგებობა, რომლისგანაც დღეს მხოლოდ კედელი შემორჩა; მე-8 საუკუნეში ე.წ. ჰეროდეს კედელთან ჯვაროსნებმა ააშენეს ბიზანტიური ეკლესია, მე-12 ს-ში კი აშენდა მეჩეთი. ამ პატარ ადგილას გვერდიგვერდ დგას სინაგოგა, მეჩეთი და ეკლესია.
16. სტივ რაიკი; /Two Conversations with Bruce Duffie October, 1985 & November, 1995 /<http://www.bruceduffie.com/reich.html>/
17. სტივ რაიკი; /Interview by David Allenby with Steve Reich and Beryl Korot 2002 12 may (ვენის პრემიერის ბუკლეტიდან)/
18. ხაზი უნდა გაესვას, რომ ტექნოლოგიურისა და თეატრალურის შერწყმის ესთეტიკა სათავეს იღებს 60-იანი წლების ამერიკული საუნივერსიტეტო კულტურიდან, რომელმაც ფაქტიურად საკუთარ წიაღში შვა ამერიკული ექსპერიმენტული ოპერა.
19. ჯ. კეიჯის “თეატრალური პიესა” 1960 წ; ლა მონტე იანგის “პიესა ფორტეპიანოსთვის” 1960 წ და სხვ
20. პერფორმანსის “ახალი” თეორიას კულტივირებენ XX საუკუნის 80-90-იან წლებში. იგი იმთავითვე ეზოთერულ, ელიტარულ ხელოვნებად იყო ჩაფიქრებული; მაგ.; უ.ბ.ჟორტენი “თანამედროვე დრამა და თეატრის რიტორიკა”, 1992 წ და ი.ბირინგერის “თეატრი, თეორია და პოსტმოდერნი” 1991 წ.
21. R.Brindle – New Music London 1975 p 147
22. სტივ რაიკი; /Interview by Richard Kessler, New Music Box (AMC), 1998/
23. სტივ რაიკი; /A.Tommasini – Abraham and Sarah and Video (of course) /The New York Times November 4, 2006/
24. ეშლის “სანიმუშო ცხოვრება” 1970
25. სტივ რაიკი; /Interview by Richard Kessler, New Music Box (AMC), 1998/
26. ასე მაგალითად, შონბერგის “ზედნიერი ხელი” წარმოადგენს დრამას მუსიკით.
27. მაგალითად, შონბერგის (“ზედნიერი ხელი”), ბარტოკის (“ლურჯწვერა მოხუცის ციხე-დარბაზი”), სტრავენსკის (“ოიდიპოს მეფე”), შტოკაუზენის (“სინათლე”) მუსიკალურ თეატრში, განსხვავებულ

- მაგრამ უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს ხელოვნებათა სინთეზის კონცეფცია, რაც მუსიკალურ დრამატურგიაში ფერისა და სინათლის აქტიური ჩართვით გამოიხატება.
28. ბ.ა.ციმერმანის ტოტალური თეატრი; ფინალური სცენა ოპერიდან “ჯარისკაცები”
 29. ვიდეომ, როგორც ხელოვნებამ, 60-იანი წლების მიწურულს მიიპყრო ყურადღება და იმთავითვე ხელოვნების სხვადასხვა სფეროებთან (სკულპტურა, ცეკვა, პერფორმანსი, თეატრთან) ინტეგრირების ნიშნით აღიბეჭდა.
 30. Конен В. Этюды о зарубежной музыке, М. 1975 стр 363.
 31. Two Conversations with Bruce Duffie October, 1985 & November, 1995 /<http://www.bruceDuffie.com/reich.html>
 32. ნ.შარიქაძე – სტივ რაიჰის მუსიკალური თეატრი /ამერიკის შესწავლის საკითხებისადმი მიძღვნილი V კონფერენციის კრებული, II, 2003, თბილისი/
 33. ინსტრუმენტული შემადგენლობა: 2 ფლეიტა, 2 ჰობოი, 2 კლარნეტი და სიმებიანი კვარტეტი; ასევე 3 კლავიშოანი, 2 ფორტეპიანო და 1 სემპლერი, რომელიც ძირითადად სიმებიანის ჟღერადობის ფუნქციას ასრულებს სპექტაკლის მანძილზე.
 34. სტივ რაიჰი; /Two Conversations with Bruce Duffie October, 1985 & November, 1995 /<http://www.bruceDuffie.com/reich.html>/
 35. [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Cave_\(opera\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Cave_(opera))
 36. მონაკვეთი ან თავი ყურანიდან
 37. bit of the background – როგორც რაიჰი უწოდებს მას
 38. სტივ რაიჰი; /Two Conversations with Bruce Duffie October, 1985 & November, 1995 /<http://www.bruceDuffie.com/reich.html>/
 39. ინდიელთა ტომი პუებლოს ტომთა ჯგუფიდან
 40. სტივ რაიჰი; /Two Conversations with Bruce Duffie October, 1985 & November, 1995 /<http://www.bruceDuffie.com/reich.html>/
 41. აღნიშნულ ტექნოლოგიურ მიზნებზე ყურადღება გამახვილებულია სტატის I ქვეთავში, ამიტომ არ განვმეორდები.
 42. სტივ რაიჰი; /Two Conversations with Bruce Duffie October, 1985 & November, 1995 /<http://www.bruceDuffie.com/reich.html>/
 43. ეს სტილი კომპოზიტორის 60-80-იანი წლების ინსტრუმენტულ მუსიკაში ჩამოყალიბდა, სადაც სასიმღერო/სალაპარაკო ხმა ინსტრუმენტის დატვირთვას იძენდა.
 44. სტივ რაიჰი; /Interview by Richard Kessler, New Music Box (AMC), 1998/
 45. სტივ რაიჰი; /Two Conversations with Bruce Duffie October, 1985 & November, 1995 /<http://www.bruceDuffie.com/reich.html>/
 46. სტივ რაიჰი; /Rebecca Y. Kim - From New Yourk to Vermont: Conversation with Steve Reich 2000, October 25, Vermont/
 47. სტივ რაიჰი; /Rebecca Y. Kim - From New Yourk to Vermont: Conversation with Steve Reich 2000, October 25, Vermont/
 48. ებრაელთა ორთოდოქსული სექტა პალესტინაში ჩვ.წ.აღ. II-III სს
 49. სტივ რაიჰი; /Two Conversations with Bruce Duffie October, 1985 & November, 1995 /<http://www.bruceDuffie.com/reich.html>/
 50. სტივ რაიჰი; /Two Conversations with Bruce Duffie October, 1985 & November, 1995 /<http://www.bruceDuffie.com/reich.html>/
 51. სტივ რაიჰი; /Two Conversations with Bruce Duffie October, 1985 & November, 1995 /<http://www.bruceDuffie.com/reich.html>/

Article received: 2011-08-31