

ბერნდ ალოის ციმერმანი "ჯარისკაცები"

(1918-1970)

ნანა შარიქაძე

PhD, ასოცირებული პროფესორი

ვ.სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

ანოტაცია

წინამდებარე სტატიაში განხილულია მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის გერმანული მუსიკალური თეატრის კლასიკოსის ბერნდ ალოიზ ციმერმანის პლურალისტური ოპერა "ჯარისკაცები". 1962 წელს დაწერილი ერთადაერთი ოპერა აღიარეს XX საუკუნის II ნახევრის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ნაწარმოებად საოპერო ჟანრის ისტორიაში. "ჯარისკაცები" საინტერესოა, როგორც საოპერო ჟანრის ისტორიული განვითარების თვალსაზრისით, ისე პლურალისტური ოპერის ჟანრული თავისებურებების კუთხით. სტატიაში ყურადღება გამახვილებულია შემდეგ საკითხებზე: "ჯარისკაცების" შექმნის ისტორია, იდეურ-მხატვრული თავისებურება; პლურალისტური ოპერა, ნაწარმოები გაანალიზებულია კომპოზიციური სტრუქტურის, ინტონაციური და ჟანრულ-სტილური დრამატურგიის კუთხით.

საკვანძო სიტყვები: ბ.ა. ციმერმანი, პლურალისტური ოპერა, სფეროსებური დრო, ჟანრი, სტილი, სტილიზაცია, პოლისტილისტიკა, დრამატურგია.

„ჩვენ, ე.წ. საშუალო თაობის მუსიკოსები“, აღმოგჩნდით უფროსი (ფორტნერი, ეგვი, ორფი) და ახალგაზრდა (შტოკჰაუზენი, ბულეზი, ნონო და სხვ) თაობის კომპოზიტორთა შორის.

ადგილი, რომელიც ჩვენ გვეკუთვნის უფროსმა თაობამ დაიკავა; ჩვენი უმოქმედობა კი ხელს აძლევს მხოლოდ ახალგაზრდებს, რომლებიც ალბათ, უკანმოუხედავად გაგვასწრებენ. ასეთია 1000 წლიანი რაიხის გულუხვი „საჩუქარი“; იმ რაიხისა, რომელმაც ახალგაზრდობა მოგვპარა“- ბერნდ ალოის ციმერმანი.

ბერნდ ალოის ციმერმანს საოპერო კომპოზიტორთა შორის განსაკუთრებული ადგილი უკავია. ციმერმანი საოპერო ჟანრის ერთ-ერთი ყველაზე რადიკალური ნოვატორი, პლურალისტური ოპერის ერთ-ერთი ბრწყინვალე წარმომადგენელი და მომავლის მუსიკალურ-თეატრალური კონცეფციის შემქმნელია. მიუხედავად იმისა, რომ თითქმის ყველა ჟანრში მოღვაწეობდა, მისი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა მრავალრიცხოვანი არ არის. ციმერმანის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა სრულყოფილად სწორედ ოპერა „ჯარისკაცებში“ წარმოჩინდა. მეტიც, მუსიკის ისტორიაში სწორედ „ჯარისკაცებით“ დაიმკვიდრა თავი; 1962 წელს დაწერილი ერთადაერთი ოპერა აღიარეს XX საუკუნის II ნახევრის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ნაწარმოებად საოპერო ჟანრის ისტორიაში.

ბერნდ ალოს ციმერმანის სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლა გერმანიისთვის და მსოფლიოსთვის მეტად დრამატულ ისტორიულ მოვლენებს დაემთხვა; კერძოდ, ჰიტლერის ხელისუფლებაში მოსვლას, II მსოფლიო ომს და გერმანიის ორ სახელმწიფოდ გაყოფას. ციმერმანი არის კარლჰაინც შტოკჰაუზენის, პიერ ბულეზის, ლუიჯი ნონოს თანამედროვე. ამ ფაქტს თავად ცინიკურად ახასიათებდა „მე ვარ ყველაზე უფროსი ახალგაზრდა თაობის კომპოზიტორთა შორის“; ამავე დროს, ის არის მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი თაობის ავანგარდისტთა შორის ერთ-ერთი ყველაზე ტრაგიკული ბედის მქონე დასავლეთ გერმანელი კომპოზიტორია. ისტორიული და პოლიტიკური პერიპეტიებიდან გამომდინარე, ციმერმანი საკუთარ თავს დაკარგულ თაობასთან აიგივებდა. ამავე დროს მეორე მსო-ფლიო ომის შემ-დგომი თაობის კომპოზიტორებისგან (ე.წ. დარმშტატის სკოლის წარმომადგენლებისაგან - შტოკჰაუზენი, ბულეზი, ნონო და სხვ) განსხვავებით, ბ.ა.ციმერმანს არ გაუწყვეტია კავშირი ტრადიციასთან. ეს განსაკუთრებით ცხადად ვლინდება მუსიკალურ ენაში. ციმერმანის ინტონაციური ენის საფუძველს დოდეკაფონური სისტემისა და ახალი, პოსტვებერნისტული მუსიკალური ენის შერ-წყმა წარმოადგენს. კავშირი ტრადიციასთან ჩანს მის ოპერაში „ჯარისკაცები“, რომლისთვისაც განსაკუთრებით სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა ა.ბერგის მუსიკალური თეატრის ტრადიცია.

ციმერმანი დაიბადა 1918 წლის 18 მარტს ბლისჰაიმში, კიოლნთან ახლოს, ორთოდოქსი კათოლიკების ოჯახში. ზოგადი განათლება მიიღო კერძო კათოლიკურ სკოლაში, სადაც პირველად ეზიარა მუსიკას. ნაცისტების ხელისუფლებაში მოსვლის შემდეგ, გერმანიაში დაიხურა ყველა კერძო სკოლა და მშობლებმა მომავალი კომპოზიტორი მიაბარეს საჯარო კათოლიკურ კოლეჯში. სწავლის დასრულებისთანავე, 1937 წელს, ციმერმანმა მუსიკალური განათლების მიღების მიზნით, ჩააბარა კიოლნის უნივერსიტეტში მუსიკისმცოდნეობის, კომპოზიციის და მუსიკის მასწავლებლის სპეციალობებით. პარალელურად გაიარა პედაგოგიკის ორი სემესტრი „მასწავლებელთა დახელოვნების უნივერსიტეტში“ (Hochschule für Lehrerausbildung) ბონში. თუმცა, არმიაში გაწვევის გამო, 1939 წელს იძულებული გახდა შეეწყვიტა სწავლა. კომპოზიტორი მონაწილობდა სამარ მოქმედებებში პოლონეთის, საფრანგეთის და საბჭოთა კავშირის ტერიტორიებზე. ჯანმრთელობის მდგომარეობის გამო, 1942 წელს დაითხოვეს ჯარიდან.

არმიიდან დემობილიზების შემდეგ დაასრულა სწავლა კომპოზიციის სპეციალობით ფ.იარნახთან და გ.ლემახერთან, ხოლო მუსიკისმცოდნეობის განხრით კი პ. მისთან. 1945 წლისთვის ციმერმანს შექმნილი აქვს თორმეტამდე ნაწარმოები სხვადასხვა ჟანრში: საფორტეპიანო პიესები, კონცერტი დიდი ორკესტრისთვის, "Sinfonia prosodica", მუსიკა თეატრისათვის და რადიოსთვის, გამოყენებითი მუსიკა, ჯაზური კომპოზიციები.

1948-1950 წლებში ის მონაწილეობდა დარმშტადტის ახალი მუსიკის საზაფხულო კურსებში, სადაც სწავლობდა რენე ლეიბოვიცის და ვოლფგანგ ფორტნერის ხელმძღვანელობით. სწორედ დარმშტადტის ახალი მუსიკის საზაფხულო კურსებზე, 1952 წლის ივლისში, ერთ-ერთ მორიგ კონცერტზე, კ.შტოკჰაუზენისა (შპიელკრეუზ) და პ.ბულევის (სტრუქტურები) საფორტეპიანო ნაწარმოებებთან ერთად, პირველად შესრულდა ბ.ა.ციმერმანის საფორტეპიანო ციკლი „სავარჯიშოები“ (Exertizien). ეს ერთი შეხედვით დიდი წარმატება იყო, მაგრამ ამავე დროს მწარე რეალობაც; ციმერმანმა აღმოაჩინა, რომ „ჩამორჩა და თაობებს შორის მოექცა; მაშინ როდესაც მისი ინდივიდუალური სტილის ფორმირების პროცესი ჯერ კიდევ არ დასრულებულიყო, მისი ახალგაზრდა კოლეგები ხმაურით „მიიწვედნენ“ წინ“. მუსიკალური სტილის და საკომპოზიტორო ტექნიკების ათვისების თვალსაზრისით, ციმერმანი დინამიურად ვითარდებოდა, პირველი ნეოკლასიციტური თხზულებებიდან თავისუფალ ატონალობამდე და სერიულ მუსიკამდე. 1956 წლიდან კომპოზიტორი მხოლოდ სერიალურ ტექნიკაში მუშაობდა. მის ზოგიერთ ნაწარმოებში ვხვდებით ჯაზის გავლენასაც (მაგალითად, სავიოლინო კონცერტი ან საყვირის კონცერტი). კომპოზიტორის ინდივიდუალური სტილის ჩამოყალიბების პროცესი კი 50-იანი წლების დასასრულამდე გაგრძელდა და დაგვირგვინდა, როგორც თავად უწოდებდა, პლურალისტური "Klangkomposition" ტექნიკის შექმნით. საკუთარი მხატვრულ-ესთეტიკური შეხედულებები ჩამოყალიბებული აქვს შრომებში „ინტერვალი და დრო“ (1957წ), „კომპოზიტორის ხელობის შესახებ“ (1968წ).

„აუტსაიდერობის“ მწარე შეგრძნება, რომელიც ჯერ კიდევ დარმშტადტის კურსებზე ყოფნისას ჩნდება კომპოზიტორის ცხოვრებაში, სიცოცხლის ბოლომდე თან სდევს მას. 1958 წლიდან ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას კიოლნის მუსიკის უნივერსიტეტში. 1965 წელს აირჩიეს ხელოვნების აკადემიის წევრად. ცხოვრების ბოლო წლები გაატარა გროსკონიგსდორფში, კიოლნთან ახლოს. წლებთან ერთად, უარესდებოდა კომპოზიტორის ფიზიკური და სულიერი მდგომარეობა, რასაც თან დაერთო მხედველობის გაუარესება. მძიმე დეპრესიის ფონზე 1970 წლის 10 აგვისტოს ციმერმანმა სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულა.

I. „ჯარისკაცები“ - შექმნის ისტორია; იდეურ-მხატვრული თავისებურება

ოპერა „ჯარისკაცები“ დაიწერა იაკობ მიქაელ ლენცის იმავე სახელწოდებანი პიესის მიხედვით. ლენცის „ჯარისკაცების“ მიხედვით, ოპერის შექმნის იდეა ციმერმანს გაუჩნდა ჯერ კიდევ 1954 წელს, კიოლნში ნანახი დრამატული სპექტაკლის შემდეგ. თავად მუსიკაზე მუშაობა სამი წლის დაგვიანებით დაიწყო, მას შემდეგ რაც მიიღო დაკვეთა კიოლნის საოპერო თეატრისგან. მისი პრემიერა შედგა 1965 წელს კიოლნის თეატრში. ოპერა ეძღვნება ჰანს როსბაუდს.

რითი შეიძლება აიხსნას ის ფაქტი, რომ ციმერმანმა ერთადერთი ოპერის საფუძვლად სწორედ მე-18ს-ის დრამატურგის ი.მ.ლენცის „ჯარისკაცები“ აირჩია?

ი.მ.ლენცის პიესაში დასმულია ადამიანის უხემ ძალასთან დაპირისპირების პრობლემა, რომელიც XX საუკუნის I ნახევრის ისტორიული მოვლენების ფონზე ზედროულ დატვირთვას იძენს. ძალადობა და ომი, როგორც მძაფრი სოციალური ქვეტექსტის მქონე თემა განსაკუთრებით აქტუალურია ციმერმანისთვის უპირველეს ყოვლისა სუბიექტური თვალსაზრისით. კომპოზიტორზე დამთრგუნველად იმოქმედა მეორე მსოფლიო ომმა. სწორედ აქედან არის დაკარგული თაობის კომპლექსი და საკუთარი შემოქმედების ჯეროვნად დაუფასებლობის მუდმივი შეგრძნება. „ჯარისკაცები“ ის სამყაროა, სადაც ძალა ადგენს ცხოვრების კანონებს, ძალა განსაზღვრავს ადამიანთა ბედს და ძალა არის სიმბოლო საზოგადოებისა, რომელშიც ერთმანეთის დათრგუნვა და დამორჩილება არსებობის საფუძველია. ასეთი საზოგადოების ცხოვრების ფორმა კი სამხედრო ცხოვრების წესი და მსოფლადქმეა. ეს უზუსტესად არის პიესის სათაურში წარმოჩენილი, რომელიც პიესა/ოპერის იდეურ-მხატვრული განვითარების პროცესში სიმბოლურ დატვირთვის იძენს.

თუმცა, ტოტალური ძალადობის თემით დაინტერესებას კომპოზიტორის მხრიდან ობიექტური საფუძველიც გააჩნდა: მეორე მსოფლიო ომმა მოახდინა ანტიადამიანური დამოკიდებულების და არნახული სისასტიკის დემონსტრირება, შექმნა ძალადობის „მრავალფეროვანი“ სურათი: ძალადობა მორალური, ფსიქიკური, ფიზიკური და ბოლოს ძალადობა, როგორც მუქარა კაცობრიობის არსებობისათვის. მდიდარი ისტორიული და სოციალურ-კულტურული კონტექსტიდან გამომდინარე, II მსოფლიო ომმა უდიდესი გავლენა იქონია ევროპულ და განსაკუთრებით გერმანულ მუსიკალურ კულტურაზე. ომმა, უმალ გააცოცხლა, არც ისე შორეულ წარსულში, I მსოფლიო ომით გამოწვეული მოუშუშებელი სულიერი იარები. „მსოფლიო ბატონობის“ ბოდვით გამოწვეულ ნგრევას ტოტალური სახე ჰქონდა, რომლის მასშტაბიც მოითხოვდა კითხვებზე პასუხის თავიდან გაცემას, ადამიანის რაობის ახლებურ გააზრებას და უკვე ახალი ისტორიული გადმოსახედიდან მომხდარის შეფასებას. ასეთი ტვირთის ზიდვა, მხოლოდ მუსიკალურ თეატრს შეეძლო, რადგან იგი თავისებური საზოგადოებრივი ტრიბუნა გახლდათ 50-60-იანი წლების გერმანიაში. გარდა ამისა, მეორე მსოფლიო ომმა მეტად მტკივნეულად დასვა საკითხი მორალური პასუხისმგებლობის შესახებ, რაც ასევე მოითხოვდა „ადეკვატური პასუხის“ გაცემას. ამდენად, კვლავ აქტუალური გახდა ექსპრესიონისტული მიმდინარეობა, რომელმაც ახალი ძალით იფეთქა 50-60-იანი წლების გერმანულ მუსიკალურ თეატრში (გ.ტრაიბმანი, ვ.ფორტნერი, ბ.ა.ციმერმანი). ნოექსპრესიონისტული გერმანული მუსიკალური თეატრის პრინციპებმა და ტრადიციასთან მიმართების თავისებურებებმა ყველაზე ტიპურად სწორედ ციმერმანის „ჯარისკაცებში“ იჩინა თავი.

ოპერა „ჯარისკაცები“ შედგება 4 აქტისა და 15 სცენისგან. ლიბრეტო თითქმის უცვლელად იმეორებს ი.მ.ლენცის პიესის ტექსტს. კომპოზიტორი იყენებს პიესის იმ მონაკვეთებს, რომლებიც ხაზს გაუსვამდნენ ადამიანის ფატალურ დაპირისპირებას უხეშ ძალასთან. ეს კარგად ჩანს, თუ შევადარებთ ლენ-ცის პიესის და ცი-მერმანის ლიბრეტოთა თანმიმდევრობას; ლენცის დრამის 35 სცენა ციმერმანმა შეამჭიდროვა 15-მდე; კომპოზიტორმა პიესიდან სრულად ამოიღო გამეორებებზე აგებული 6 სცენა. დაუმატა ლენცის მიერ დაწერილი 3 პა-ტარა ლექსი და ლოცვა “მამაო ჩვენო” ლათინურ ენაზე. პიესის დანარჩენი სცენები ციმერმანმა ხელუხლებელი დატოვა. არც მათი თანმიმდევრობა შეცვალა, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ სცენათა გაერთიანებას სიმულტანურ მოქმედებაში. კომპოზიტორმა მაქ-სიმალურად შეამოკლა სიტყვიერი ტექსტიც.

სიუჟეტის შესახებ ციმერმანი წერდა „მე შთამაგონებს ამ პიესაში არა იმდენად კლასობრივი დრამა, ან სოციალური ასპექტი, რამდენადაც გარემოება... ადამიანები, რომელთაც შეიძლება შევხვედროდით ყოველ დროს, საკუთარი ნების გაუთვალისწინებლად აღმოჩნდნენ ჩათრეულნი ვითარებაში, საიდანაც გამოსავალს ვერ პოულობენ: ვერც ჯარისკაცები, ვერც მარი, ვერც შტოლციუსი, ვერც დეპორტი და სხვანი... ჯარისკაცი არის ურჩხული, რომელიც დროდადრო ნებაყოფლობით მსხვერპლს მოითხოვს უბედური ქალის სახით, რათა შეწყალებულ იქნენ სხვათა ცო-ლები და შვილები. ადამიანისა და ძალის ფატალურ ჭიდილში კომპოზიტორს სიმძიმის ცენტრი გარემოებათა საბედისწერო ხასიათზე გადააქვს, შესაბამისად, იდეის გადმოცემისას, ციმერმანის ყურადღების ცენტრში ექცევა არა სახის ფსიქოლოგიური დახასიათება, ან გმირის ინდივიდუალური პორტრეტი, არამედ საბედისწერო გარემოება. ამ უკანასკნელის აქცენტირებით ბ.ა.ციმერმანი პრობლემას გვიჩვენებს, როგორც მოცემულობას. ასეთი გააზრებით კი კონკრეტული ისტორიული დროის კუთვნილებისგან “ათავისუფლებს” მომხდარს, რითაც პატარა ადამიანის ტრაგედია ზედროულ, მარადიულ მნიშვნელობას იძენს.

პრობლემის ზედროულ ასპექტში გააზრებას ხელი შეუწყო კომპოზიტორის შეხედულებამ “სფეროსებური დროის” შესახებ. ეს რა თქმა უნდა არ არის დამოუკიდებელი ფილოსოფიური მოძღვრება; ციმერმანის შეხედულებას უშუალო წინამორბედებიც ჰყავს ა.ბერგსონის, ე.ჰუსერლის, მ.ჰაიდეგერის და ჟ.გებსერის თეორიის სახით, დროის შესახებ. სწორედ მათგან აიღო კომპოზიტორმა დროის ერთიანობის იდეა და დროის „ისტორიული“ გააზრების პრინციპი. დროთა ერთიანობის ქვეშ წარსულის, აწმყოს და მომავალი დროის გაერთიანება იგულისხმება. ყოველივე განმეორებადობის წესს ემორჩილება; ვინაიდან დრო გაჩერებულია, გამოსავალიც არ არის; ხოლო სფეროსებურობის ქვეშ კი ციმერმანი გულისხმობს მეთვალყურეს (მსმენელი-მაცურებელი), რომელიც გამჭვირვალე სფეროს ცენტრშია მოთავსებული, მის წინ არის აწმყო, მარცხნივ წარსული, ხოლო მარჯვნივ

მომავალი. ჯარისკაცებში დრო გამჭვირვალეა. ჩვენ ერთდროულად განვიცდით სა-მივე დროში მომხდარ მოვლენებს. XVIII საუკუნის ჯარისკაცები ცეკვავენ XX სა-უკუნის მუსიკის - ჯაზური სვინგის ფონზე, რაც სიმბოლურად გამოხატავს ოპერის მთავარ იდეას - ასე იყო, არის და იქნება. მე-18 და მე-20 საუკუნეების ერთმანეთთან დაკავშირებით კომპოზიტორი „ისტორიის მობილიზებას“ ახდენს, რითიც ხაზს უსვამს, რომ მოქმედების დრო არის გუშინ, დღეს, ხვალ.

დროთა გაერთიანება, ანუ “ისტორიის მობილიზება” მუსიკალურ ენაზე და საკომპოზიციო ტექნიკაზეც ახდენს გავლენას. კომპოზიტორი იყენებს კოლაჟს, ციტატას, სერიალიზმის ტექნიკას, შუასაუკუნეების იზორიტმული მოტეტის ტექნიკას. ეს არის სწორედ ციმერმანის მიერ შექმნილი პლურალისტური მეთოდის კომპოზიცია, რაც ასე განავითარა კომპოზიტორმა 60-იანი წლების საორკესტრო ნაწარმოებებში.

ადამიანის უხეშ ძალასთან დაპირისპირების ზედროულობას მხოლოდ იდეური განზოგადება არ უზრუნველყოფდა. აუცილებელი იყო კონფლიქტის ჩვენება სხვადასხვა დონეზე, მისი წარმოჩენის სიმულანტურობა. ეს უკანასკნელი კი გულისხმობდა არა მარტო საოპერო ჟანრის ფარგლებში არსებული გამომსახველობითი ხერხების მაქსიმალურ გამოყენებას, არამედ ტრადიციული ჟანრის მნიშვნელოვან გარდაქმნასაც. სწორედ საოპერო ჟანრის რეფორმა გახდა ციმერმანის საოპერო რეფორმატორად გამოცხადების მიზეზი. ამ თვალსაზრისით კი ციმერმანის ტოტალური მუსიკალური თეატრი კიდევ ერთი ეტაპია საოპერო ჟანრის განვითარებაში, მის რეფორმირებაში.

II. პლურალისტური ოპერა – მომავლის თეატრი.

ციმერმანს თავდაპირველად სურდა შეექმნა ოპერა 12 სცენისთვის, რომლის შუაშიც მყურებელი მოთავსდებოდა. პარტიტურის პირველი ვერსიის გაცნობის შემდეგ, ურთულესი ტექნიკური მოთხოვნების და გიგანტური შემადგენლობის გამო, კიოლნის თეატრის მესვეურებმა უარი განაცხადეს ციმერმანის იდეის განხორციელებაზე და თავად ოპერა არამესრულებად, ანუ "unspielbar" ოპერად გამოაცხადეს. 1963-64 წლებში, ვილა მასიმოში ყოფნისას, ციმერმანმა გადაამუშავა ოპერა სადადგმო თვალსაზრისით. თუმცა, არც ამ ვარიანტში უთქვამს უარი ტოტალური თეატრზე, ანუ იმაზე, რასაც თავად ოპერის მომავალს უკავშირებდა.

ტოტალური თეატრის ანუ “მომავლის თეატრის” დანიშნულებას ბ. ა. ციმერმანი ყველა თეატრალური ხერხის კონცენტრირებაში ხედავს: “არქიტექტურა, სკულპტურა, ფერწერა, მუსიკალური თეატრი, დრამატულ თეატრი, ბალეტი, კინო, ბგერის გამამღიერებელი ტექნიკა,” ტელევიზია, ბგერითი ჩაწერისა და ბგერითი რეჟისურის ტექნიკა, ელექტრონული მუსიკა, კონკრეტული მუსიკა, ცირკი, მიუზიკლი და მოძრაობისა და ჟესტის ყველა “ფორმის თეატრი” უნდა ერწყმოდეს ერთმანეთს და ქმნიდეს ფენომენს,

რომელსაც პლურალისტური ოპერა ეწოდება”. ამ უკანასკნელის პირდაპირ წინამორბედად ე.პისკატორის პოლიტიკური თეატრი გვევლინება. აქვე ხაზგასმით უნდა ავღნიშნოთ, რომ ოპერა “ჯარისკაცების” სრულყოფილი აღქმა (რომ აღარაფერი ვთქვათ მის კონკრეტულ ჟანრულ და სტილურ ანალიზზე) სცენური დადგმის ნახვის გარეშე შეუძლებელია. ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს ფინალური სცენის (IV-3) გადაწყვეტაში: უწყვეტი კინოპროექციის ფონზე ინთქმებიან ჯარისკაცები და უსასრულობაში უჩინარდებიან, ისმის ოფიცრები ბრძანების, ქალების გოდების, თვითმფრინავთა ხმაურის, ტანკების გასროლის, აფეთქებული რაკეტების ხმა. ეს კონკრეტული ხმები ახშობს ყოველივეს და ტოტალური განადგურების სურათს ქმნის; სცენის ფინალში სამხედრო ხმები არნახულ კულმინაციას აღწევს და უეცარი პაუზის შემდეგ მთელი ორკესტრის უნისონზე (ბგერა “რე”) განილევს. ამ დროს უკანა პლანზე, ძლივს შესამჩნევად გამოდის ატომური აფეთქების შედეგად გამოწვეული სოკოსებური ღრუბელი. ყოველივე ეს კომპოზიტორს ზუსტად აქვს მითითებული პარტიტურაში.

III. ნაწარმოების დრამატურგიული ანალიზი.

ოპერა „ჯარისკაცები“ დაწერილია სერიალურ საკომპოზიციო ტექნიკაში. ბ.ა.ცი-მერმანის საკომპოზიტორი აზროვნების თავისებურება ვებერნისა და პოსტვებერნისტულ საკომპოზიციო ტექნიკიდან მომდინარეობს, რაც ტრადიციისა და ახლის ერთგვარ სინთეზს წარმოადგენს ახალ ისტორიულ პერიოდში. „სერიის სამხედრო სეგმენტებად დაყოფა, დისონანტურ ჰარმონიათა მდორე მოძრაობა, თავისუფალი პერმუტაცია და ძირითადი რიგებიდან ცენტრალურ საყრდენთა გამოყოფა აახლოვებს „ჯარისკაცების“ სტილს ვებერნის სერიულ მუსიკასთან“. ამას გარდა, პარალელურად ანვითარებს სერიიდან გამოყოფილ სეგმენტებს და მათი ნაირგვარი შეერთებით მუსიკალური ქსოვილის უნიფიცირებას ახდენს. პოსტვებერნიზმთან სიახლოვეს „ტოტალური რიტმული ორგანიზებით და მეტრულ რიგთა ინვერსიით“ ავლენს.

ოპერის მთელი მუსიკალური მასალა საწყისი სრულინტერვალური სერიიდან ამო-იზრდება: A-F-Fის-ჩის-E-D-Ab-B-G-ჩ-ჰ-Dის. მისგან ციმერმანს გამოჰყავს სი-მეტ-რი-ული სერია A-F-Fის-ჩის-E-D / Ab-B-G-ჩ-H-Dის, რომლის მეორე ექვსტონიანი სეგმენტი პირ-ველის რეტროვერსუსს წარმოადგენს ტრიტონიდან.

პერსონიფიცირების მიუხედავად, პირობითად დადებითი გმირებიც კი პრაქტიკულად მოკლებულნი არიან ინდივიდუალურ დახასიათებას. მარის თვისებები იმ ტიპიურ ნიშანთა ერთობლიობაა, რომელიც არა მარტო მარის, არამედ მარისნაირებს ახასიათებთ. მარის გზა მეოცნებე ქალიშვილიდან ქუჩის კახპამდე ერთ-ერთი კონკრეტული შემთხვევაა მრავალთაგან. ამდენად, ოპერის საორკესტრო შესავალშივე, ციმერმანი ადამიანის კონფლიქტს ძალასთან ზოგადი ინტონაციური სიმბოლოებით გადმოსცემს: ა) ე.წ. „პატარა

ადამიანის“ დამახასიათებელი ინტონაცია. მისთვის ტიპიურია მცირე დიაპაზონში მოძრაობა, ხის ჩასაბერთა ტემბრი, მუდმივად დაბრუნება უკვე გაქდერებულ ინტონაციებთან, რაც შეკრული წრის ასოციაციას ბადებს; ბ) „ძალის“ დამახასიათებელი ინტონაციური სიმბოლო, რომელიც მთელ ორკესტრთან ჟღერს, სადაც აშკარაა ლითონისა და დასარტყამის ტემბრთა დომინირება. ამგვარი გააზრებით ციმერმანი მოქმედებას აგებს ორ ერთმანეთთან დაპირისპირებულ დრამატურგიულ პლანზე, ე.წ. მოცემულობაზე: I. ობიექტური სინამდვილე, რეალური საზოგადოება - ჯარისკაცები; და II. კონკრეტული ადამიანები - მარი, შარლოტა, შტოლციუსი და სხვ. ამ სოციალურ ტრაგედიას ერთი შეხედვით ბანალური სასიყვარულო სამკუთხედი უდევს საფუძვლად: ახალგაზრდა ქალიშვილი მარი, მისი საქმრო შტოლციუსი და ავხორცი ოფიცერი დეპორტი. ზემოთთქმულიდან გამომდინარე, ოპერაში შეიძლება საუბარი არისტოტელესეული და არაარისტოტელესეული თეატრალური კონცეფციის გავლენაზე. არაარისტოტელესეული თეატრალური პრინციპები ვლინდება კომენტარებში (ბებია ვეზენერის დრა-მა-ტურგიული ფუნქცია II-2-ში), გუნდის მორალისტურ გააზრებაში; ასე მაგალითად, IV-3-ში ერთი და იგივე ბგერაზე განსხვავებული რიტმიზაციით ჟღერს ფრაზა – რატომ უნდა იტანჯებოდეს ის, ვინც დაჩაგრულია და ხარობდეს ის, ვინც უსამართლობას ჩადის? ე.წ. არისტოტელესეული ყველაზე საოპერო ეპიზოდებს კი “ჯარისკაცებში” წარმოადგენენ: “წერილის წერის” სცენა I-1, დეპორტისა და მარის არშიყოფის და ცდუნების სცენა II-2, გრაფინიას, შარლოტასა და მარის ტერცეტი III-5.

თვალი გავადევნოთ ოპერის ლიბრეტოს და მუსიკალურ დრამატურგიას: დრამატურგიის განვითარების თვალსაზრისით, ოპერა “ჯარისკაცები” იყოფა: 1. ცდუნებამდე, რომლის განვითარების ღერძს ინტერმეცო წარმოადგენს II-1 და II-2 სცენებს შორის; და 2. ცდუნების შემდეგ. მარის დაღმასვლა სოციალური კიბის საფეხურებზე. მისი დრამატურგიული განვითარების ღერძია ტრიბუნალის სცენა IV-1.

I აქტი, ექსპოზიცია

1 სცენა: მარის სახის ექსპოზიციაა. მამასთან ერთად, მარი ვეზენერი საცხოვრებლად გადმოვიდა არმენტიერედან ლილში. მარი წერს წერილს შტოლციუსის დედას. შარლოტა დასცინის დის გრძნობებს საქმროსადმი, რაც კამათში გადაიზრდება.

მუსიკალურად სცენა მარისა და შარლოტას სტროფებზე აიგება. სრულინტერვალური სერია პირველად სწორედ აქ ტარდება ფლეიტის ტემბრში. მისგან წარმოიქმნება: ა) მარის მონოლოგის სერიული რიგი I სცენის მე-5 სურათში (ნოქტურნი), სადაც მარის შინაგან მერყეობაა გადმოცემული; ბ) თავის მხრივ, ნოქტურნის სერიული რიგი დასაბამს აძლევს ბებია ვეზენერის წინასწარმეტყველების და შტოლციუსის ფიცის რიგებს.

სცენა 2: მარის საქმროს შტოლციუსის სახის ექსპოზიციაა. მარის სხვა ქალაქში საცხოვრებლად გადასვლასთან დაკავშირებით, შტოლციუსი სიყვარულისგან „ავადაა“. გუნება უცებ გამოუკეთდება, როცა დედა მარის წერილს მოუტანს.

შტოლციუსი 6 სერიული ვარიაციით არის დახასიათებული. რომელიც თავის მხრივ ორ სიმეტრიულ ნაწილად იყოფა (32+32). მათში აშკარად გამოიყოფა ცენტრი „დ“, რაც შესამჩნევი იყო მარის „წერილის სცენაშიც“ I-1.

სცენა 3: პატარა ადამიანისა და ძალის დაპირისპირების ექსპოზიცია

დეპორტი ოფიცერია, რომელიც მარის ეარშიყება. ოფიცერი დაპატიჟებს მარის თეატრში. მარის მამა წინააღმდეგია ამ ურთიერთობის და აფრთხილებს ქალიშვილს ფიცრების თავჯარიანობის შესახებ.

დეპორტი უმღერის არიოზოს მარის, რომელიც მარის საქმროს-შტოლციუსის რიგის ინვერსიას წარმოადგენს II-1-დან. ასეთი მსგავსების მიუხედავად, დეპორტის სახის მექანისტურობა, პლაკატურობა თავს იჩენს ერთი და იგივე ბგერის რეპეტიტივიზმში, მთელტონიანობაში, მარშის რიტმში.

სცენა 4: არმენტიერეს თხრილი. ქალების და მორალის შესახებ მსჯელობენ ოფიცრები პადრე ეიზენჰარდტთან. ერთ-ერთი ოფიცერი, ჰაუდი, გამოთქვამს აზრს, რომ კომედია უფრო ფასეულია ვიდრე ქადაგების კითხვა. ეიზენჰარდტი იმ აზრზეა, რომ ქალებმა შეარყიეს ჯარისკაცთა მორალური პრინციპები, „ერთხელ კახპა ყოველთვის კახპაა“. პადრე არ ეთანხმება ამ მოსაზრებას და აღნიშნავს, რომ „იძულების გარეშე, ქალი არასდროს იქცეოდა კახპად“.

დასარტყამები და სიმებიანი ტემბრები, მარშის რიტმი, მექანისტურობა ნათლად გვიხატავს ჯარისკაცთა „სამყაროს“.

სცენა 5: ვეზენერი მოუწოდებს ქალიშვილს სიფრთხილისკენ. მარი დაბნეულია.

II აქტი, კვანძის შეკვრა და კულმინაცია

სცენა 1: ოფიცრები ისვენებენ მაღამ რუს კაფეში არმენტიერში. ისინი უყვებიან შტოლციუსს, მარისა და დეპორტის ურთიერთობის შესახებ.

ინტერმეცო – კულმინაციის მომზადება

სცენა 2: კვანძის შეკვრა და I კულმინაცია

შტოლციუსი საყვედურის წერილს უგზავნის მარის. გოგონა თვალცრემლიანი კითხულობს წერილს; შემოდის დეპორტი; იგი აცდუნებს მარის. სცენაზე სიმულტანურად

მიმდინარეობს 3 მოქმედება: 1. მარი-დეპორტი, რომლებიც სასიყვარულო თამაშში ეფლობიან; 2. შტოლციუსისა და დედის სცენა, სადაც დედა ცდილობს დაარწმუნოს მიტოვებული შვილი, რომ ჯარისკაცთა კახპა-მარი მისი ღირსი არ არის. მაგრამ შტოლციუსი იცავს შეყვარებულს და ფიცს დებს, რომ შურს იძიებს დეპორტზე; 3. მეზობელ ოთახში მარის ბებია მღერის ხალხურ სიმღერას, რომელშიც ისმის წინასწარმეტყველური სიტყვები „ერთ დღეს შენი ჯვარი მოვა შენთან“.

კვანძის შეკვრა ცდუნების სცენას ემთხვევა II-2 დეპორტი აცდუნებს მარის. უნდა აღინიშნოს, რომ სიმულტანურობა ოპერის დრამატურგიის ყველა დონეზე იჩენს თავს და ადამიანი-ძალი შეტაკების ყველაზე დრამატულ კულმინაციას თანხვდება (II-2 და IV-1, IV-3). სიმულტანურობა II-2-ში პარალელური მონტაჟის თავისებურებაში იჩენს თავს. თითოეულ ეპიზოდს ინდივიდუალური ინტონაცია ახასიათებს: ა) დეპორტი – მარის „სასიყვარულო“ სცენა. მარი ნებდება ოფიცერს. მისი ინტონაციური მასალა დეპორტის სერიული რიგის ინვარიანტისგან იქმნება და ოფიცრის მეტრული და რიტმული დახასიათების გავლენის ქვეშ ექცევა (სქემა 16). ბ) შტოლციუსის და დედის სცენა. ეს უკანასკნელი ჯარისკაცთა კახპას უწოდებს მარის. ისმის შტოლციუსის ფიცის თემა, რომელიც აიგენა მარის მონოლოგის ინვერსიასა და 6 სერიული ვარიაციის მეტრულ რიგზე. ამასთან, იგი გავლენას ახდენს „შურისძიების“ ინტონაციური მასალის ჩამოყალიბებაზე; გ) ბებია უწინასწარმეტყველებს შვილიშვილს მომავალს. მოხუცი-ვეზენერი ოპერაში გარეშე თვალის ფუნქციას ასრულებს. იგი მარის ცდუნებამდე გამოდის წინა პლანზე და მღერის „სიმღერას ვარდზე“. სიმღერაში ერთმანეთს ერწყმის ერთმანეთთან დაპირისპირებული და შეუთავსებელი სფეროები: მთელტონიანობა, როგორც ჯარისკაცთა სიმბოლო და მარის მონოლოგის ინვერსიაზე აგებული სიმალღებრივი რიგი. ზემოთ ჩამოთვლილი პლანებიდან თითოეულს ინდივიდუალური ფუნქცია აკისრია კონფლიქტის განვითარების საერთო დრამატურგიაში. პირველი ადამიანისა და ძალის უშუალო კონფლიქტს ასახავს; მეორე შურისძიების პათოსით არის განმსჭვალული და კონტრმოქმედებისთვის ემზადება; მესამე კი „მთხრობელის“ ფუნქციას ასრულებს და მომავალი ტრაგედიისთვის გვამზადებს.

III აქტი, განვითარება

სცენა 1: პადრე და კაპიტანი პირველი საუბრობენ დეპორტის მეგობარ მაიორზე, რომელიც ლილში გადმოვიდა საცხოვრებლად. მარი მაიორის საყვარელია

სცენა 2: მარისთან უფრო ახლოს ყოფნის მიზნით, შტოლციუსი მოსამსახურედ დაიწყებს მუშაობას მაიორთან.

სცენა 3: დეპორტმა დატოვა მარი. მაიორთან ურთიერთობის გამო, შარლოტაც კი „ჯარსკაცების გოგოს“ ემახის დას. მაიორი ორივე დას პატიჟებს სასეირნოდ. ვერცერთი ცნობს მაიორის მოსამსახურეს შტოლციუსს.

სცენა 4: გრაფინია დელა რომი საყვედურობს თავის ახალგაზრდა შვილს, გრაფს, მარისთან ურთიერთობის გამო. ის ურჩევს შვილს დატოვოს ქალაქი და თავი დაანებოს ამ საეჭვო რეპუტაციის ქალს.

სცენა 5: გრაფინია მიდის მარისთან შესახვედრად.

IV აქტი, კვანძის გახსნა

სცენა 1 გენერალური კულმინაცია. მარი გამორბის სახლიდან. ბრუტალური ძალადობა. მარის გაუპატიურება. მარი უსულოდ აგდია მიწაზე. მას ეძებენ ახალგაზრდა გრაფი, მამა, შარლოტა, პირცელი და პადრე.

IV-1 სცენა ოპერის კულმინაციას წარმოადგენს. კომპოზიტორი მას შემდეგნაირად ახასიათებს: „მარის გაუპატიურება დრამის ყველა მონაწილეზე ძალადობის სიმბოლოა. ეს არის ფიზიკური, ფსიქიკური და სულიერი ძალადობა“.

IV-1 ორ ერთმანეთთან დაკავშირებულ პლასტზე აიგენა: სცენური, ანუ ჩვენს თვალწინ განვითარებული მოქმედება და კინოკადრებში ნაჩვენები ეპიზოდები. ციმერმანი თითქოს გამადიდებელი შუშით გვიჩვენებს კონფლიქტს. აღნიშნული პლანების გადაკვეთას მივყავართ თავისი სისტაკით ამაზრზენ ტრიბუნალის სცენამდე.

სცენური პლასტი შინაარსობრივად შემდეგ მონავეთებად იყოფა: ა) დეპორტი უბრძანებს ქვეშევრდომს, მარის გაუპატიურებას – ზოგადად „ძალის“ სიმბოლო 12 ტონიანი აკორდების ფონზე ჟერეს. სერიის ვერტიკალად გარდაქმნა ტოტალური ძალადობის სიმბოლოდ აღიქმება.

ბ) ბრძანების სისრულეში მოყვანა – საკუთრივ გაუპატიურების სცენა; მასში ანდალუზური ცეკვა ჟღერს II-1-დან, რომელიც სიმეტრიული სერიის პერმუტაციას წარმოადგენს. II-1 ეს ცეკვა ოფიცრისა და მიმტანის არშიყოების ეპიზოდშიც ჟღერდა;

მეორე სიმულტანური ეპიზოდი: ა) ყველანი - მღვდელი, შარლოტა და მამა - ეძებენ მარის; ბ) ყველა მოქმედი გმირი გაერთიანდა გუნდში, რომელიც დიდაქტიკური ხასიათისაა. ერთი და იმავე ნოტზე განსხვავებული რიტმით გაისმის ფრაზა „რატომ უნდა იტანჯებოდეს ის ვინც დაჩგრულია და ხარობდეს ის ვინც უსამართლობას სჩადის“. ეს ეპიზოდი ერწყმის ტრიბუნალის სცენას.

სცენა 2 „კვანძის გახსნა“. მაიორი და დეპორტი ვახშობენ. შტოლციუსი ემსახურება მათ. შემთხვევით ყურს მოკრავს ამბავს მარის შესახებ. შტოლციუსი ვირთხის საწამლავით კლავს დეპორტს და სანამ თავადაც მოიკლავს თავს საკუთარ ვინაობას გაუმხელს მომაკვდავ ოფიცერს. შტოლციუსი ყიდულობს საწამლავს – ისმის უკვე ნაცნობი სერიული რიგი. მთელი მუსიკალური მასალა ძალის ლაიტ სიმბოლოს ემორჩილება. ეს პლანი მთელი ოპერის ინტონაციური მასლის მონტაჟს წარმოადგენს: ძალის და პატარა ადამიანის ინტონაციები უპირისპრდება ერთმანეთს ტრიბუნალის სცენაში; საცეკვაო თემები ოფიცერთა სახეს უკავშირდებიან; ისმის შტოლციუსის ფიცის თემა; დროის ყოველგვარი შეგრძნება იკარგება, რასაც ერთი მიზანია აქვს ადამიანისა და ძალის შეტაკებას ზედროული ელფერი მიანიჭოს. ყოველივე რაც ჩვენს თვალწინ ხდება „იყო, არის და იქნება. . . ჟღერს სივრცე, ჟღერს ისტორია, ჟღერს ის, რაც არ შეიძლება რომ ჟღერდეს“: კონკრეტული მუსიკა, პანტომიმა, ფილმი. ინტონაციური მასალის განვითარების დინამიკის თვალსაზრისით, ნათელია, თუ როგორ იკავებს ადგილს „ძალის“ სიმბოლოს დამახასიათებელი დრამატული ინტონაციურ-გამომსახველობითი კომპლექსი. გენერალურ კულმინაციას კვანძის გახსნა მოჰყვება IV-3. შტოლციუსს სისრულეში მოჰყავს შურისძიების გეგმა.

სცენა 3: საერთო კატასტროფა. იგი ოპერაში გარე სამყაროს დაუმარცხებლობას ასახავს და ყველაზე ახლობელი ადამიანების გაუცხოების სურათის ჭრილშია ნაჩვენები. მარი ქუჩის მათხოვარია. შემთხვევით შეხვდება მამას და თხოვს დახმარებას. მამა და შვილი ვერ ცნობენ ერთმანეთს. გაისმის ომის კონკრეტული ხმა საორგანო პედლის ფონზე (დ), ვოკალში ჟღერს „მამაო ჩვენო“ ლათინურ ენაზე ორგანოს ტემბრის თანხლებით, რომელიც თავისებური ადამიანური თანაგრძნობის სიმბოლოდ იქცევა. კულმინაციურ მომენტში ჟღერს ყველა ინსტრუმენტული შემადგენლობა - სასცენო ორკესტრი, კულისებს მიღმა ორკესტრი, დიდი სიმფონიური ორკესტრი, კამერული ორკესტრი, სამხედრო ორკესტრი, ჯაზი ცომბო. დასასრულს კი მხოლოდ დოლის ტემბრი რჩება, როგორც უხეში ძალის გამარჯვების სიმბოლო.

ოპერა “ქარისკაცები” საინტერესოა არა მხოლოდ საოპერო ჟანრის პლურალისტური გააზრების გამო, არამედ მნიშვნელოვანია სცენების სტრუქტურულ-კომპოზიციური ორგანიზების თვალსაზრისითაც. ოპერის თითოეული სცენა აიგება ერთი რომელიმე ჟანრის საფუძველზე თანმიმდევრულად გატარებული ლაიტ დანიშნულების პრინციპით. ასე მაგალითად:

I მოქმედება

პრელუდია

1 სცენა – მარი და შარლოტა, რონდო

2 სცენა – შტოლციუსი, ჩაკონა

3 სცენა – დეპორტი ეარშიყება მარის, რიჩერკარი 1

4 სცენა – ოფიცერთა კრედო, ტოკატა 1

5 სცენა - მარის და მამის დიალოგი, ნოქტურნი 1

II მოქმედება

ინტროდუქცია

1 სცენა – ოფიცრები - ტოკატა 2

ინტერმეცო – კოლაჟი

2 სცენა – მარის ცდუნება - კაპრიჩიო, ქორალი, ჩაკონა 2

III მოქმედება

პრელუდია

1 სცენა – ოფიცრები მორალზე საუბრობენ - რონდინო

2 სცენა – შტოლციუსი სამხედრო სამსახურს იწყებს - **representazione**

3 სცენა - მარი დეპორტის მეგობრის საყვარელია - რიჩერკარი 2

4 სცენა - გრაფინია ელოდება ახალგზრდა გრაფს - ნოქტურნი 2

5 სცენა - გრაფინია, მარი და შარლოტა- იზორიტმული სეიული მოტეტი

IV მოქმედება – კვანძის გახსნა

1 სცენა - მარის გაუპატიურება - ტოკატა 3

2 სცენა – შტოლციუსი კლავს დეპორტს და იკლავს თავს - ჩაკონა 3

3 სცენა – საერთო კატასტროფა - ნოქტურნი 3

ჟანრი ოპერაში რამდენიმე ფუნქციას ასრულებს: 1. ლაიტ ჟანრის, რაც ინდივიდუალიზირებული დახასიათების არ ქონის პირობებში, პერსონიფიცირების ერთადერთი საშუალებაა. მაგ მარის სახესთან დაკავშირებული ლაიტ ჟანრი ნოქტურნი (I-5, III-4, IV-3); შტოლციუსის დამახასიათებელი ინსტრუმენტული ლაიტ ჟანრი ჩაკონა (I-2, II-2, IV-2); ჯარისკაცთა ცხოვრების ამსახველი ლაიტ ჟანრი ტოკატა (I-4, II-1, IV-1) და სხვ.

2. ქვეტექსტის დატვირთვას იძენს, რითაც ხელს უწყობს ასოციაციური თაღების შექმნას. ციმერმანი ყურადღებას აქცევს სემანტიკურ დატვირთვაზეც ამახვილებს. მაგ: მარში, ტოკატა ჯარისკაცებს ახასიათებს. ეტიმოლოგიურად ტოკატა შეხებას, დარტყმას ნიშნავს. ეს ჯარისკაცთა ცხოვრების წესია. მთავარია უხეში ძალის დემონსტრირება, „საკუთარი უპირატესობის ხაზგასასმელად“, ერთი და იგივე აკორდის რამდენჯერმე ატაკით გაჟღერება. ასეთია ჯარისკაცთა სახე, რომელიც კულმინაციას IV-1 ტრიბუნალის სცენაში აღწევს.

უხეში ძალის მექანიკური ბუნების ამსახველ ლაიტ ქანრებს – მარში, ტოკატა – უპირისპირდება მარისა და შტოლციუსის ლაიტ ქანრები. ნოქტურნი მარის რომანტიკული ბუნების დამახასიათებელი ლაიტ ქანრია, რომელიც ქალიშვილის სულიერი მერყეობის დრამატულ სურათს გვიხატავს რომანტიკული ღამის ფონზე I-5. ჩაკონა კი შტოლციუსის სახეს ასხავს. შტოლციუსი სწორედ ჩაკონას ქანრის ფონზე დებს ფიცს მარის ცდუნების ეპიზოდში II-2 და სისრულეში მოჰყავს გეგმა IV_2.

პლურალისტური თეატრის იდეის რეალიზება პოლისტილისტიკურ საფუძველზეა შესაძლებელი. XX ს-ის II ნახევრის სტილისტურად ჭრელი მუსიკალური აზროვნებიდან გამომდინარე, გაძნელდა სულიერი ორიენტირის მოძიება. „თაობა, რომელიც კრიტიკულად განიცდის სხვადასხვა სტილისტური მიმდინარეობების ერთდროულობას . . . იძულებულია განსაზღვროს საკუთარი გამოხატვის სულიერი საფუძველები“. ასეთი სულიერი საფუძველად კომპოზიტორი კოლაჟის ხერხს მიიჩნევს. სწორედ მისი საშუალებით უსვამს ხაზს Intermezzo-ში ოპერის იდეური კონფლიქტის ეთიკურ დილემას (II-2 სურათის წინ). არჩევანს ი.ს.ბახის შემოქმედებაზე აჩერებს. ბახის შემოქმედებიდან აღებული ციტატებისა და „ძალის“ ლაიტთემის მონაცვლეობა, ადამიანური საწყისისა და ანტიადამიანურის შეუთავსებლობას უსვამს ხაზს: ჟღერს ბახის ქორალური მელოდია „მათეს პასიონიდან“ (N 2 მისი მე-8 და მე-14 ტაქტები), რომელსაც მოსდევს „ძალის“ ლაიტ თემა, მას უპირისპირდება ბახის ქორალი საორღანო წიგნიდან (BWV 631 ან 667). საყვირთან ჟღერს ქორალის მე-3-4 ტაქტები „Veni creator spiritus“. იგი ერთ-ერთი ყველაზე „პოპულარული“ პროტესტანტული ქორალია, რომლის ავტორი იყო ლ.ჰასლერი (1601 წ). ბახმა გადაამუშავა იგი პ.გერჰარდტის ტექსტზე. ციმერმანი იყენებს ქორალის მე-9 სტროფს.

მესამე კოლაჟი ჟღერს II-2-ში ბებია ვეზენერის სიმღერის შემდეგ. მას საფუძველად დაედო კვლავ ბახის ქორალი „მათეს პასიონიდან“ (#16) ბერგის სტილში. ციმერმანი იყენებს ქორალის მე-5 სტროფს. სწორედ მასზე აიგება ოპერის პირველი კულმინაცია.

ციმერმანი ახერხებს დიდ მანეროსა და მას შორის განფენილი „წყვეტილი დროის“ გართიანებას ერთ პიროვნულ-ემოციურ პლასტში, როცა პირველსაწყისთან კავშირის პირდაპირი დამყარებით აღევლინება ლოცვა-ვედრება არა მარტო კონკრეტული

პიროვნებების სულთა გადარჩენისათვის, არამედ მთელი კაცობრიობის სულიერი ტკივილის შემსუბუქებისათვის.

თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ციმერმანი ყველა ციტატას (მარის ცდუნების წინა ეპიზოდშიც და უშუალოდ ცდუნების სცენაშიც) იღებს ქრისტესადმი უშუალო მიმართვის მომენტიდან, გასაგები გახდება ავტორისეული კოლაჟის ეთიკურ-სიმბოლურ მნიშვნელობა.

კოლაჟის პარალელურად, ციმერმანი ოპერაში აქტიურად იყენებს სტილიზაციას. იგი დაკავშირებულია 60-იანი წლების გერმანული მუსიკალური თეატრის იმ ტენდენციასთან, რომელიც ისტორიული სიუჟეტის მოდერნიზებას ახდენდა თანამედროვეობისათვის დამახასიათებელი ენით. მე-20 ს-ში ასეთ პირობით ენად იქცა ჯაზი. ბ. ა. ციმერმანისთვის ჯაზი არის ყოფის პირობითი ენა. კომპოზიტორს დიდი ხნის მანძილზე უხდებოდა თავის რჩენა გამოყენებითი მუსიკის საშუალებით; აქედან არის ჯაზური იდიომები, როგორც ყოფის ხშირად კი უბრალოდ მოძაობის სიმბოლო. ჯაზური მუსიკის სტილისტური ელემენტები პირველად აღწევს სენტიმენტალურ ვარიაციებში, რომელსაც ცვლის სერიული ჯაზი ცოლ-ის სტილში. 50-იან წლებში შექმნილ „გრილი“ ჯაზის სტილს არ ახასიათებს გადაჭარბებული რიტმული ექსპრესიულობა; წინა პლანზე გამოდის ჰარმონიის, ტემბრის, პოლოფონიური ფაქტორის თავოსებურებანი, შემცირებული off-beat-ის და drive-ის როლი; იგი თავისუფლად იყენებს პოლიტონალურ, ატონალურ და დოდეკაფონურ ელემენტებს. ციმერმანი დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებთან ერთად სპეციფიკურ ინსტრუმენტულ შემადგენლობასაც იყენებს – კამერული ჯაზ ანსამბლი combo-ს სახით. იგი არის სოლისტთა ანსამბლი რომელიც იმპროვიზირებს რიტმ სექციის საშუალებით. ციმერმანი იყენებს შემდეგ ინსტრუმენტებს: High hat, დიდი დოლი, დიდი ტამ-ტამი, თეფშები. მათ უპირისპირდება სასცენო და სცენის მიღმა ანსამბლის ტემბრული ჯგუფი. combo და სასცენო ანსამბლი მოცემულ რიტმულ ნახაზს ვარიანტულ – ვარიაციულად ამუშავებს; სცენის მიღმა ანსამბლთან კი სრულინტერვალიანი სერიის სეგმენტები ჟღერს. ჯაზი სტილური სიტყვის (ხოლოპოვას გამოთქმა) ფუნქციას იძენს.

ოპერა “ჯარისკაცებში” პოლისტილისტიკა გულისხმობს არა მარტო მუსიკალური ხელოვნების ფარგლებში არსებული სხვადასხვა სააზროვნო კატეგორიების გამოყენებას, არამედ ხელოვნების მომიჯნავე სახეობათა თანასწორუფლებიან არსებობას. ამ მიმართულებით ნაბიჯები ა. ბერგმა გადადგა ოპერაში ”ლულუ”, სადაც გამოიყენა საოპერო ჟანრთან შედარებით, ხელოვნების ახალგაზრდა სახეობა კინო. “ერთმანეთთან შეხამებული თავგადასავალი და მათთან თანმდევი მოვლენები შეძლებისდაგვარად უნდა დავეუპირისპიროთ ერთმანეთს”. ამასთან, ბერგმა იპოვა მუსიკალური და კინო განვითარების ადეკვატური გადმოცემის ხერხი, შეიძლება ითქვას ერთერთი გამოსავალი – სტატიური დიაპროექციის ცვალებადი კადრების მონაცვლეობა. ეს პრინციპი პირდაპირ

უკავშირდება ბ.ა. ციმერმანის კინომონტაჟის ხერხს ოპერაში “ჯარისკაცები”, სადაც “ლულუს” მსგავსად დამაბულობის დინამიკა იქმნება კადრი-სიმბოლოების თანმიმდევრული ჯაჭვით. ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს ტრიბუნალის ეპიზოდსა და ფინალურ სცენაში IV-3. IV-1 ტრიბუნალის სცენაშიც დამაბულობის დინამიკას კინო კადრების თანმიმდევრული ჯაჭვი ქმნის, რომელიც ერთი და იგივე ძალადობის ეპიზოდის (გაუპატიურების) მრავალჯერ გამეორებაზე აიგება. კინო ეკრანი სცენაზე „მიმდინარე მოვლენებს“ ფართო პლანით გვიჩვენებს.

ძნელი სათქმელია, რამდენად სიცოცხლისუნარიანი და პრაქტიკული აღმოჩნდება ბ.ა. ციმერმანის ოპერა “ჯარისკაცებში” ჩადებული ტოტალური თეატრის იდეა, რომელსაც ხელოვნებათა სინთეზი უდევს საფუძვლად, მაგრამ ერთი უდავოა, მან გაარღვია ჟანრის ჩაკეტილობა და გარკვეული პერიოდით დაადუნა საოპერო ჟანრისა და მისი შესაძლებლობებისადმი ნიჰილისტურად განწყობილი ადამიანები.

გამოყენებული ლიტერატურა და შენიშვნები

1. Konold W – Bernd Alois Zimmermann //Dokumente und Interpretationen// Koln, 1986, გვ 18
2. იგი დაიწერა 1945 წ და მიემღვნა კიოლნის უმაღლესი სასწავლებლების ტუდენტებს, რომელბიც ომში დაიღუპნენ.
3. Пантиелеа Г – Бернд Алоиз Циммерман (в кн: XX век Зарубежная музыка, Очерки документы, Вып 1 М 1995, გვ 60)
4. პლურალისტური ლანგომპოსიტონი; პლურალისტური ნიშნავს მრავალსიტყვაობას, ლანგომპოსიტონ კი ტემბრულ კომპოზიციას. ციმერმანი მას იაზრებს, როგორც განსხვავებული ეპოქების და სტილების მუსიკის (შუასაუკუნეებიდან ბაროკომდე; კლასიციზმიდან ჯაზამდე და პოპ მუსიკამდე) კომბინირებას, დაფენას. ამ ტექნიკის გამოყენებისას ციმერმანი მიმართავს, როგორც ინდივიდუალური მუსიკალური ციტატის გამოყენების ხერხს (მაგ, საორკესტრო პიესა ჰოტოპტოსის), ისე კოლაჟის პრინციპს (ბალეტი *Mუსიქუე პოურ ლეს სოუპერს დუ ღოი* *Uბუ*)
5. გარდაცვალების წინ დაწერა *Ich wandte mich um und sah alles Unrecht das geschah unter der Sonne*, ორი მთხრობელის, ბანისა და ორკესტრისათვის. ნაწარმოების დასრულებიდან 5 დღის შემდეგ, მოიკლა თავი. ცნობილია, რომ ამავე პერიოდში ციმერმანი მუშაობდა მეორე ოპერაზე „მედეა“.
6. იაკობ მიქაელ ლენცი (1751-1792წწ), ლატვიელი-გერმანელი მწერალი და “*Sturm und Drung*”-ის ერთ-ერთი წარმომადგენელი, დაიბადა 1751 წლის 23 იანვარს სესვეგენში (ახლანდელი ლატვია) შეძლებულ ოჯახში. პირველი პოემა 15 წლის ასაკში დაწერა. სწავლობდა თეოლოგიას და მუსიკას (დორპატში და კიონიგსბერგში). კონიგსბერგში ესწრებოდა ემანუელ კანტის ლექციებს. სწორედ კანტმა გაუღვიძა ინტერესი ჟან-ჟაკ რუსოს შემოქმედებისადმი და ზოგადად ლიტერატურისადმი. 1769 წელს პირველად დაიბეჭდა ლენცის პოემა “ქვეყნის ტანჯვანი” (*Die Landplagen*). 1771 წელს, მამის სურვილის საწინააღმდეგოდ, მიატოვა სწავლა კონიგსბერგში და დაუკავშირდა იოჰან დანილუ ზალცმანს (შოციეტე დე პვილოსოპიე ეტ დე ბელლეს ლეტტრეს ჯგუფის

- დამაარსებელი). ლენცმა სწორედ ამ ჯგუფის შეკრებებზე გაიცნო ვ.გო Société de philosophie et de belles lettres-ით, რომელიც მისი კერპი გახდა. მწირი ინფორმაცია არსებობს ლენცისა და გოეთეს ურთერთობის შესახებ, არც ამ ურთერთობის გაწყვეტის მიზეზებია დაზუსტებული; 1777 წლიდან ი.მ. ლენცს აწუხებდა შიზოფრენიის შეტევები. მეგობრების და ოჯახის წევრების მზრუნველობის მიუხედავად, მდგომარეობა უარესდებოდა. 1792 წელს ლენცი გრდაცვლილი იპოვეს მოსკოვის ერთ-ერთ ქუჩაში. დღესაც უცნობია ი.მ.რ. ლენცის საბოლოო განსასვენებელი ადგილი.
7. ლენცმა პიესა „ჯარისკაცები“ დაწერა 1776 წელს; იგი „შტურმ უნდ დრუნგ“-ის ეპოქის ერთ-ერთ საუკეთესო პიესათა რიცხვს მიეკუთვნება. ეს პიესა მოგვიანებით გახდა ბიუხნერის შთაგონების წყარო დრამა „ვოიცეკზე“ მუშაობისას.
 8. „ჯარისკაცები“ ბერდ ალოიზ ციმერმანის ერთადერთი ოპერაა, რომელიც პირველად 1965 წელს დაიდგა და მას შემდეგ მყარად მოიკიდა ფეხი არა მარტო გერმანიის, არამედ მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის მუსიკალურ თეატრის რეპერტუარში. პირველად დაიდგა 1965 წლის 15 თებერვალს კიოლნის თეატრში; პირველი ამერიკული პრემიერა შედგა ბოსტონში 1982 წლის 7 თებერვალს, ნიუ-იორკში 1991 წ, ბრიტანეთში ინგლისის ეროვნულ ოპერაში დაიდგა 1996 წლის ნოემბერში, მოსკოვის დიდ თეატრში 1991 წელს და სხვ. „ჯარისკაცების“ სცენური დადგმის თერთმეტამდე მცდელობა არსებობს, მაგრამ 1987 წ. შტუტგარტის თეატრში გარი კუპერის მიერ განხორციელებული დადგმა საუკეთესოთა რიცხვს მიეკუთვნება.
 9. ჰანს როსბაუდი – (1895-1962) ავსტრიელი დირიჟორი. მიუნჰენის ფილარმონიული ორკესტრის (1945) სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორი, ბადენ-ბადენის რადიოს ორკესტრის მთავარი დირიჟორი (1945-1954); კლასიკური სიმფონიური მუსიკის უბადლო შემსრულებელი; XX საუკუნის მუსიკის უდიდესი მოამაგე და პოპულარიზატორი. მისი რეპერტუარი გამოირჩევა მრავალფეროვნებით: სტრავინსკი, მალერი, ბრუკნერი, ბულეზი, ჰარტმანი, შონბერგი. შონბერგის ოპერა-ორატორიის „მო-სე და აარონი“ პრემიერის დამდგმელი დირიჟორი.
 10. მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის ნეოექსპრესიონისტული გერმანული მუსიკალური თეატრი ვენის ახალი სკოლის ექსპრესიონისტული ოპერის ფესვებით საზრდოობს და მასთან არის სისხორცეულად დაკავშირებული. XX ს-ის 20-30-იან წლებში იქმნება ა.ბერგის „ვოცეკი“ (1919), „ლულუ“ (1934), ა.შონბერგის „მოსე და აარონი“ (1932), რომლებიც პირდაპირ თუ ირიბად უმზადებენ საფუძველს XX საუკუნის II ნახევრის გერმანულ მუსიკალურ თეატრს: ვ.ფორტნერის „სისხლიანი ქორწილი“, გ.ტრაიბმანის „იდიოტი“, ა.რაიმანის „ლირი“, რ.რიმის „იაკობ ლენცი“, ბ.ა.ციმერმანის „ჯარისკაცები“, ს.ერდინგის „თოვლის კაცი“ და სხვ.
 11. Б. А. Циммерман «Ленц и новые аспекты оперы» (В: Штутгартская гос-ая опера. Буклет).
 12. ციმერმანის კონცეფცია სფეროსებური დროის შესახებ გადმოცემულია სტატიებში „ინტერვალი და დრო“ (1957) და „კომპოზიტორის ხელობაზე“ (1968).
 13. გ. მიულერი – ახალი საოპერო შემოქმედების ტენდენციები გდრ-ში – „მუსიკა და საზოგადოება“; 1989, # 2
 14. გადამუშავებული ვერსიის რეალიზებაც დიდ ძალიხმევას მოითხოვს. ოპერა დაწერილია 16 მომღერლისა და 10 მოლაპარაკე ხმისთვის, გიგანტური სიმფონიური

ორკესტრისთვის (100-მდე ინსტრუმენტი), რომელიც ტრადიციულ საორკესტრო ინსტრუმენტებთან და ჯაზო ცომბო-სთან ერთად შეიცავს: ხის ჯოხებს, სკამებს, მაგიდებს, მეტალის ნაწილებს; ამას ემატება მთელი რიგი სცენები, რომლებშიც მოქმედება სიმულტანურად მიმდინარეობს (მაგალითად II აქტის მე-2 სცენა, ან მთელი IV აქტი); სცენაზე განთავსებულია 3 კინო ეკრანი, 3 პროექტორი; ხმის გამაძლირებლები დამონტაჟებულია, როგორც სცენაზე, ისე დარბაზში.

15. Б.А.Циммерман–Интервал и время (рус. пер. Л. Левина-в. XX век. зар-ая музыка. Документ М. 1995 вып. 1.)
16. ინტერეს მოკლებული არ უნდა იყოს იმის აღნიშვნა, რომ ტოტალური თეატრის თეორია პისკატორმა შეიმუშავა არქიტექტორ ვ.გროპიუსთან ერთად, რაც გულისხმობდა სცენის, განათების/სინათლის, კინოს და ხმურის ყველა შესაძლო საშუალების გამოყენებას. ეს ანტი ვაგნერული გესამტკუნსტწერკ კონცეფციაა, რომელსაც არაფერი ჰქონდა საერთო ბაიროითელი მანესტროს „ხელოვნებათა სინთეზის“ მოდელთან.
17. შტუტგარტის დადგმა (რეჟისორი გ.კუპერი) ამ თვალსაზრისითაც გამოირჩევა. იგი ციმერმანის სცენური მოთხოვნებისა და პლურალისტური თეატრის შექმნის ყველაზე სრულყოფილ განსხეულებას წარმოადგენს. ბ.ა.ციმერმანის ოპერის გ.კუპერისეული დადგმა ცალკე მსჯელობის საგანია.
18. ანალიზი მიმდინარეობს პარტიტურის საფუძველზე. მაინცი, 1975 წ.
19. Пантиелев Г – Солдаты из Штутгарта (СМ 19906 №8) გვ 63
20. ციმერმანის გმირები გენეტიკურად არიან დაკავშირებული ბერგის ოპერის მოქმედ გმირებთან. ასე მაგ. მარის სახეში შერწყმულია მარის („ვოცეკიდან“) და ლულუს („ლულუ“) თვისებები. ეს კარგად ჩანს ჯარისკაცების სიუჟეტურ განვითარებაშიც. შეიძლება ითქვას, რომ III აქტამდე „ვოცეკის“ სიუჟეტური ქარგაა წამყვანი, რმელიც მარის შეცდენაზე დასრულდება (II აქტის მე-2 სურათში); ხოლო III აქტიდან კი „ლულუს“ სიუჟეტური ასოციაციები ამოტივტივდება, რაც მარის დაცემის და ფიზიკური განადგურების შემადრწუნებელ სურათს გვიხატავს. ეს არის მარის გზა ცხოვრების ფსკერისკენ. ამას გარდა, ძნელი არ არის შტოლციუსის სახეზე ვოცეკის თვისებათა პოვნა. ამაზე არა მარტო მკვლევლობისა და დაღუპვის ეპიზოდები მიუთითებენ (IV აქტის მე-2 სურათში), არამედ ვოცეკის ტიპური ფრაზების გამეორებაც „დიახ, ბატონო, კაპიტანო“; დეპორტი კი ტამბურმაჟორის შთამომავალია.
21. 21. Пантиелев Г. – Серийный метод композиции в современной опере ФРГ («Солдаты» Циммермана и «Лир» Раимана) (в: сб. тр. Проблемы муз-го искусства немецкоязычных стран М. 1990). стр. 108-127.
22. მოქმედების ადგილი ლილი და არმენტეირი, ფლანდრია; მოქმედების დრო: გუშინ, დღეს, ხვალ.
 მოქმედი გმირები და ვოკალური ხმები:
 ვეზენერი, მოდური საქონლით მოვაჭრე ლილიში, ბანი
 მარი, მისი ქალიშვილი, სოპრანო
 შარლოტა, მისი ქალიშვილი, მეცო სოპრანო
 ვეზენერის მოხუცი დედა, კონტრალტო
 შტოლციუსი, ქსოვილებით მოვაჭრე არმენტეირში, ბარიტონი
 შტოლციუსის დედა, კონტრალტო

დეპორტი, ოფიცერი ტენორი
 ახალგაზრდა კაცი, მეტყვევე speechgesang
 პირცელი, კაპიტანი, ტენორი
 ეიზენჰარდტი, მამაო, ბარიტონი
 ჰაუდი ოფიცერი, ბარიტონი
 მარი, ოფიცერი, ბარიტონი
 3 ახალგაზრდა ოფიცერი, ტენორი
 ბარონესა დე ლა როში, მეცო სოპრანო

23. Б.А. Циммерман –«Ленц и новые аспекты оперы» (В: Штутгартская гос-ая опера. Буклет).
24. Б.А. Циммерман –«Ленц и новые аспекты оперы» (В: Штутгартская гос-ая опера. Буклет).
25. ამ თვალსაზრისით, ციმერმანი ბერგის ოპერების პირდაპირი შთამომავალია. ა. ბერგის ორივე ოპერას აერთიანებს თითოეული სცენის აგება რომელიმე ინსტრუმენტული ფორმის საფუძველზე, თანმიმდევრულად გატარებული პრინციპით. გავიხსენოთ ჟანრის ანალოგიური გააზრება ა. ბერგის ოპერიდან “ლულუ”. მაგ.: სონატური ფორმა, რომელიც ლულუსა და შონის ურთიერთობის ლაიტმორმას წარმოადგენს; ან ქუასი რონდო ფორმა, როგორც ლულუ-ალვას ურთიერთობის დახასიათება.
26. Б.А. Циммерман –«Ленц и новые аспекты оперы» (В: Штутгартская гос-ая опера. Буклет).
27. ამის ნათელი მაგალითია საუკუნის დასაწყისში შექმნილი მთელი რიგი ოპერები: ე. კშენეკის “ჯონი უკრავს”, ა. შონბერგის “დღეიდან ხვალამდე”, ა. ბერგის “ლულუ”, ჰ. ჰენცეს “ბულვარე სოლიტუდი” და სხვ.
28. ა. ბერგის ფილმის სცენარის მითითებებიდან _ (წიგნში: М. Тараканов – Муз-ый театр А. Берга. М. 1975).
29. II აქტის საორკესტრო ოსტინატო-ს ფონზე კინოეკრანზე ნაჩვენები კადრები ერთდროულად აღწერს კვანძის შეკვრას და კვანძის გახსნის ეტაპებს. ინტონაციური მასალი კიბოსებური განვითარება პირდაპირპროპორციულია კინოკადრების მონტაჟისა.

Article received: 2012-02-18