

## მრავალენობრიობა, როგორც სტილური კატეგორია და მხატვრული ხერხი XX საუკუნის მუსიკალურ ხელოვნებაში

მარინა ქავთარაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, PHD

თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორია  
ასოც. პროფესორი

### ანოტაცია

XX საუკუნის კომპოზიტორთა მუსიკაში შეიძლება გამოიკვეთოს ვერბალური ენის გამოყენება სხვადასხვა მნიშვნელობით: 1) ტრადიციული, შინაარსობრივი დატვირთვით; 2) როგორც მუსიკალური ინტონაციის საფუძველი 3), როგორც ფონიკურ-კოლორისტული სემანტიკის მატარებელი ფენომენი; 4) „სიმბოლო“, „ნიშნის“ ფუნქციით. ამავე დროს, აღინიშნება კომპოზიტორების მიერ არა მარტო ერთი (მათ შორის უცხო), არამედ რამოდენიმე ენის ერთ ნაწარმოებში გამოყენება, რის შესაბამისად იქმნება მრავალენობრიობა. სხვადასხვა ენებზე, მათ შორის არამშობლიურ ენაზე შექმნილი საკომპოზიტორო ნაწარმოების მაგალითები მრავლადაა მუსიკალურ კულტურაში, როგორც ადრეულ XIV-XVII, ასევე XX-XXI საუკუნეებში. განსაკუთრებით აქტუალური ხდება პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ენობრივი პლურალიზმი.

დასახული პრობლემის „ენობრივი პოლიფონიის“ შუქზე XX საუკუნის კომპოზიტორების, მათ შორის თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებაში პოლიენობრიობის სხვადასხვა ასპექტის ჩვენებისას ჩანს, თუ როგორ არის რეალიზებული მათში XX საუკუნის ეს მხატვრული იდეები.

**საკვანძო სიტყვები:** მრავალენობრიობა, ენა როგორც ნიშანი, პოსტმოდერნი, ვია ყანჩელი, იოსებ ბარდანაშვილი, ზურაბ ნადარეიშვილი.

„მე კი ვერაფრით ვერ მიპოვნია  
სიტყვა, რომელიც ახსნის ყველაფერს“  
ოთარ ჭილაძე

როგორ ვიპოვოთ „სიტყვა, რომელიც ახსნის ყველაფერს“? პოეტის მიერ ნათქვამი ეს სტრიქონები არსის ძიების და მისი გამომხატველი სიტყვის შესახებ, ადამიანის მარადი მისწრაფების გამომხატველია - გაიაზროს, ახსნას და ვერბალურად ჩამოაყალიბოს თავისი არსებობის საზრისი.

XX-XXI საუკუნეებში სიტყვისა და მუსიკის კავშირმა ახალი თვისებები შეიძინა. განსაკუთრებით გაიზარდა ინტერესი ვერბალური ენის სტრუქტურისადმი, როგორც მუსიკალური კომპოზიციის მოდელისადმი. მუსიკაში გამოყენებულმა სიტყვამ შეიძინა ახალი, მათ შორის სუგესტიური ფუნქციები. მკვლევართა ინტერესი სიტყვისა და მუსიკალური ტექსტების ურთიერთობისადმი, უპირველეს ყოვლისა, ემყარება მათ

შორის აღმოცენებულ „შემხვედრ მოძრაობას“ (ე. რუჩიევსკაია) და კავშირს, მუსიკაში მეტყველებით და ლიტერატურასა და პოეზიაში მუსიკალურ ინტონაციას; ამ კონტექსტში აღმოცენებული ბგერათსიმალეობრიობა, რიტმი, სინტაქსური სტრუქტურები, ვერბალური და მუსიკალური ტექსტების შინაარსობრივი დონეები – მუსიკის და სიტყვის, როგორც ერთიანი მხატვრული მთელის შესწავლის შესაძლო ასპექტებისა მხოლოდ ნაწილია.

ამ თვალსაზრისით, ვოკალური მუსიკა წარმოადგენს საკომპოზიტორო შემოქმედების ნაყოფიერ სფეროს სიტყვის და მუსიკის ურთიერთობაში „ახალი აღმოჩენებისათვის“, რაც განპირობებულია მხატვრული აზროვნების ორი სისტემის – სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთგამამდიდრებელი დიალოგით. სიტყვის ნებისმიერი ჩართვა ინსტრუმენტულ მუსიკაში, კერძოდ სიმფონიაში, იწვევს ვოკალური მუსიკის გამოცდილების რაიმე დოზით გამოყენებას. ეს კარგად ჩანს ჯერ კიდევ ბეთჰოვენისა და მაღერის შემოქმედების მაგალითზე, სადაც სიტყვის გამოყენება ინსტრუმენტულ მუსიკაში, უპირველეს ყოვლისა, კონცეფციაში დაფარული აზრობრივი შრის სიტყვით გაცხადებას ნიშნავდა.

XX საუკუნის კომპოზიტორთა მუსიკაში შეიძლება გამოიკვეთოს ვერბალური ენის გამოყენება სხვადასხვა მნიშვნელობით: 1) ტრადიციული, შინაარსობრივი დატვირთვით; 2) როგორც მუსიკალური ინტონაციის საფუძველი 3) როგორც ფონიკურ-კოლორისტული სემანტიკის მატარებელი ფენომენი; 4) „სიმბოლო“, „ნიშნის“ ფუნქციით. ამავე დროს, აღინიშნება კომპოზიტორების მიერ არა მარტო ერთი (მათ შორის უცხო), არამედ რამოდენიმე ენის ერთ ნაწარმოებში გამოყენება, რის შესაბამისად იქმნება მრავალენობრიობა.

XIX-XX საუკუნის მიჯნიდან დაწყებული, მუსიკაში სწორედ სიტყვას შემოაქვს დროის მხატვრული სახე, მთელი მისი მრავალსახეობითა და სირთულით; „დროის სახე“ მრავალი ნიშნით ხასიათდება, მათ შორის მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ბუნებრივ (ეროვნულ) ენაზე სიტყვიერ ტექსტს, რომელიც ისტორიულად ჩამოყალიბებული მეტყველების (ორიგინალური ენის) სახით არის მოცემული. ბუნებრივი ენის დომინირება აღინიშნება როგორც ლიტერატურაში, ისე XX საუკუნის მუსიკაში. ამით არის განპირობებული თანამედროვე მეცნიერებაში ვოკალური მუსიკის შესწავლისათვის მნიშვნელოვანი – მუსიკისა და ბუნებრივი ენის ურთიერთობა.

XX ს-ის ლიტერატურისთვის დამახასიათებელია მხატვრულ ტექსტში ორი და მეტი ბუნებრივი ენის შეთავსება. მწერლებიდან, რომლებიც იყენებდნენ სხვადასხვა ენებს, გამოირჩევიან: რ. მ. რილკე, ფ. ტანცერი, რ. თაგორი, გ. რევენიხი, ჟ. ბრაუნი, გ. ბერგი, ვ. ნაბოკოვი, მ. ცვეტაევა, ი. ბროცკი, გ. რობაქიძე, გ. მარგველაშვილი და სხვა. ასეთ ფონზე XX ს-ის მუსიკაში მრავალენობრიობა არა შემთხვევითი, არამედ თანამედროვე ხელოვნების ზოგადკულტურული ტენდენციის, გლობალიზაციის გამომხატველია.

კომპოზიტორისათვის ბუნებრივი (მშობლიური) და არამშობლიური, უცხო ენის როლი მუსიკალური ნაწარმოების შინაარსობრივ-აზრობრივი და ინტონაციური სტრუქტურის ჩამოყალიბებაში პრინციპულად ახალი რაკურსია მუსიკისა და სიტყვის დამოკიდებულების შესწავლაში და ნაკლებადაა დამუშავებული მუსიკისმცოდნეობაში. ამ თემის განსახილველად მდიდარი მასალა გვხვდება სხვადასხვა ეპოქის მუსიკაში, თუმცა, განსაკუთრებით აქტუალური ხდება პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში, რომლისთვისაც

ენობრივი პლურალიზმი (როგორც ვერბალური, ისე მუსიკალური) მნიშვნელოვანი მახასიათებელია.

სხვადასხვა ენებზე, მათ შორის არამშობლიურ ენაზე შექმნილი საკომპოზიტორო ნაწარმოების მაგალითები მრავლადაა მუსიკალურ კულტურაში, როგორც ადრეულ XIV-XVII, განსაკუთრებით ბაროკოს ეპოქაში და XX-XXI საუკუნეებში. ეს ფაქტი მოწმობს იმას, რომ უცხო ენოვან ტექსტზე შექმნილი მუსიკა საინტერესოა როგორც სპეციალური სამეცნიერო კვლევის საგანი.

ნაწარმოების ლიტერატურულ ტექსტში უცხო ენას ფართოდ მიმართავდნენ ორლანდო ლასო, გეორგ ფრიდრიჰ ჰენდელი, რომელიც შეიძლება მსოფლიო მოქალაქედ ჩაითვალოს. ჰენდელის უზარმაზარი ვოკალურ-ინსტრუმენტული მემკვიდრეობა მოიცავს ნაწარმოებებს შვიდ ევროპულ ენაზე (იტალიური, ინგლისური, ლათინური, ბერძნული, ესპანური, ფრანგული და გერმანული).

XX საუკუნის კომპოზიტორები ხშირად იყენებენ უცხოენოვან ტექსტს ან ცალკეულ სიტყვებს ორიგინალის ენაზე თარგმანის გარეშე, რომელიც მუსიკალური ნაწარმოების აზრობრივ კოდს ქმნის.

XX ს-ში არამშობლიურ ენაზე შექმნილი მუსიკალური ნაწარმოების პანორამა მეტად ფართოა: ჩ. აივზის *Qu'il m'irai bient* ფრანგულ ენაზე; ცხრა ინგლისური სიმღერა პ. ჰინდემიტისა ინგლისურ ენაზე; კ. ორფის *De temporum fine comedia* ძველბერძნულ ენაზე; ენების მიმართ დიდი ინტერესი ქონდა ი. სტრავინსკის და სულ უფრო აფართოვებდა ენობრივ ველს თავის შემოქმედებაში არა მარტო საოპერო ჟანრში (მაგ., „ოდიპოს მეფეში“, სადაც ორი ენა - ფრანგული და ძველი ლათინური არის გამოყენებული), არამედ საკულტო ნაწარმოებებშიც (ლათინური და ძველებრაული *Threni*-ში, ლათინური და ინგლისური ენა „წარღვნაში“). რუსულ ენასთან ერთად ის იყენებდა ლათინურს, ინგლისურს, ძველებრაულს (აბრაამი და ისააკი). როგორც ცნობილია, შემოქმედების ბოლო პერიოდში ქართული საგალობლების მოსმენის შემდეგ ის დაინტერესდა ქართული ენის შესწავლით და სურდა მისი გამოყენება მესაში.

XX ს-ის მუსიკის ფენომენია ერთ მუსიკალურ ნაწარმოებში ორი, სამი და მეტი ენის მონაცვლეობა. ამის მაგალითებია: ბ. ბრიტენის ორენოვანი „სამხედრო რეკვიემი“, ლ. ბერნსტაინის *Songfest* (ინგლისურ-გერმანული); კ. ორფის *Carmina Burana* (ლათინური, ძველებური გერმანულ და ფრანგული); ვ. ციმერმანის *Freude* (გერმანულ-ინგლისური); კ. პენდერეცკის *Dies irae* (ძველბერძნულ-ლათინური); ე. დენისოვის *Requiem* (ფრანგულ-ინგლისურ-ლათინური); ლ. ბერიოს *Seven Folk Songs* (ფრანგულ-ინგლისურ-გერმანულ-იტალიურ-სომხურ-აზარბაიჯანული), ფ. კარაევის *Journey to love* (ინგლისურ-ფრანგულ-ესპანურ-იტალიურ-თურქულ-რუსული) და მრავალი სხვა.

მუსიკალურ ნაწარმოებში გამოყენებული პოლიენობრიობის ეფექტი, ენების რაოდენობისა და განსხვავებული ბგერითი წყობის მიუხედავად - ავტორის ცნობიერებაში წარმოიშობს „თავისი“ (მშობლიური) და „სხვისი“ (უცხო) ენების თავისებურ დიალოგს. ჩვენს მიერ სტატიაში დასმული პრობლემის კონტექსტში „ენობრივი პოლიფონია“ წარმოიშობს პოლიენობრიობის ფენომენს, რომელიც განსაკუთრებით აქტუალურია პოსტმოდერნიზმის ხანაში. მრავალენობრიობა ეხმიანება სხვადასხვა პოლისისტემურ წარმონაქმნებს, მათ შორის ისეთებს როგორცაა –

პოლისტილისტიკა, პოლიკილოობა, პოლიმოდალობა, პოლიმეტრია, პოლირიტმია, პოლიფუნქციონალობა, პოლიაკორდიკა და სხვ. [1]

იმდენად, რამდენადაც თითოეული ბუნებრივი ენა გარკვეული კულტურული იდენტობის მატარებელი ფენომენია, პოლიენობრიობაც შეიძლება გაგებულ იქნას როგორც პოლიკულტურული მოვლენა, სადაც კულტურის ენის ცნების გაგება არ არის ერთმნიშვნელოვანი და შეიძლება განხილულ იქნას სხვადასხვა დონეზე: სემიოტიკურზე, ლინგვისტიკურზე და სემანტიკურზე.

დასახული პრობლემის – „ენობრივი პოლიფონიის“ შუქზე თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორების გია ყანჩელის, ზურაბ ნადარეიშვილის და იოსებ ბარდანაშვილის შემოქმედებაში პოლიენობრიობის სხვადასხვა ასპექტის ჩვენება, საშუალებას მოგვცემს კონკრეტულად დავინახოთ თუ როგორ არის მათ მიერ რეალიზებული XX საუკუნის ზემოთაღნიშნული მხატვრული იდეები.

გია ყანჩელი თითქმის ყველა თავის ვოკალურ და ვოკალურ-ინსტრუმენტულ ნაწარმოებში მიმართავს პოლიენობრიობას (მხედველობაში გვაქვს ვერბალური ენა). პოლიენობრიობისადმი მისი პირველი მიმართვის ცდაა ოპერა „და არს მუსიკა“; თემის გლობალურობა ხაზგასმულია ხუთენოვანი ტექსტის გამოყენებით. თითოეული ენა – ნიშანი-სიმბოლოს ფუნქციას იძენს, მაგალითად: შუმერული ენის ცალკეული სიტყვების გამოყენება უკავშირდება ბავშვებს, რომლებიც ომის კატასტროფის შემდეგ თავიდან სწავლობენ მეტყველებას და „აღმოაჩენენ“ მუსიკალური ინტონაციის მშვენიერებას; სიტყვას „და არს მუსიკაში“ ტემბრულ-სემანტიკური მნიშვნელობაც გააჩნია; შექსპირისეული ინგლისური ტექსტი /„to be or not to be“/ ჰამლეტის მარადიულ „ყოფნა-არყოფნის“ კითხვას სვამს. მეორე აქტში „ჩადგმულ ოპერაში“ /„სიყვარული და მსხვერპლი“/ იტალიური და ფრანგული ენების დაპირისპირებით ეს მარადიული კითხვა თეატრალურ-კარნავალურ სიბრტყეშია გადაწყვეტილი. ქართული ენა ფინალში ნაწარმოების მითოლოგიას გადმოგვცემს; ოპერა-მისტერიის ფინალში მშობლიური – ქართული ენა მუსიკის ყოვლისშემძლე ძალას ქადაგებს: „პირველთაგან იყო გალობაი და გალობაი იყო ცისა სადარი“. [2] „და არს მუსიკაში“ სიტყვისადმი მინიმალისტური დამოკიდებულება და მისი სიმბოლოს მნიშვნელობით გააზრება მეტყველებს ყანჩელის, როგორც სიმფონისტის აზროვნებაზე.

ყანჩელის *Styx* -ში პროგრამული სათაური წარმოადგენს სემიოტიკურ კოდს, რომელიც კონცეფციური დატვირთვისაა და მასში ნაწარმოების დედააზრია დაშიფრული. პროგრამულობა პირველ რიგში ვლინდება ნაწარმოების ვერბალურ ტექსტში, რომლის სტრუქტურა ნაწარმოების მხატვრულ გარემოში ახალ სემანტიკას ავლენს. ერთი შეხედვით, აქ არ არის ერთიანი განვითარების მქონე ვერბალური ტექსტი, რომელიც უზრუნველყოფს ნაწარმოების „შინაარსობრივ“ სიმწყობრეს. ტექსტის ენობრივი სტრუქტურა ქმნის მუსიკალური კომპოზიციის კარკასს, რომელიც პირდაპირ ახდენს ზეგავლენას *Styx*-ის ფორმაქმნად პრინციპზე; იკვეთება ტექსტის განსაკუთრებული სუგესტიური ფუნქციაც. ორენოვან ვერბალურ ტექსტში შერწყმულია მარადიულობასთან ასოცირებული სიტყვა-სიმბოლოები, რომლებიც გარკვეულ აზრობრივ ბლოკებს ქმნიან (ტამრების, მონასტრების სახელწოდებები – „ალავერდი“, „სიონი“, „ატენის სიონი“, „ბეთანია“), დიდება უფლისა და ღვთისმშობლისა;

კეთილხმოვანი სიტყვები („ბიბინი“, „ვაიოს ველი“); ხალხური სიმღერების დასახელებები და გლოსოლალიები; ამ ქვეყნიდან წასული უახლოესი ადამიანების და მეგობრების სახელები; ბუნების მოვლენები („დარია თუ ავდარია“; „კრიალა ცა“); გალაკტიონის სტრიქონები („ქარი ქრის“); შექსპირის სტრიქონები „ზამთრის ზღაპრიდან“ ინგლისურ ენაზე „დრო დაუნდობელი და შემწყნარებელი“.

ეს უჩვეულო ტექსტური დრამატურგია თითქოს წარმოიქმნება ქვეცნობიერად, სპონტანურად, თუმცა, ყანჩელი ადასტურებს იმ ფაქტსაც, რომ ამ ბლოკებს უდაოდ ერთიანი აზრობრივი, გამჭოლი დრამატურგია გააჩნიათ. ნაწარმოებში, სადაც ტექსტები „დამონტაჟებულია“, რამდენიმე კომპოზიციური სახის პრობლემა ჩნდება. ტექსტი წარმოშობს აქტიურ დრამატურგიულ გზავნილებს, იძლევა ძირითად მიმართულებას და თავისებურად ახდენს დრამატურგიის „რეჟისირებას“. *Styx* ში სიტყვა თავისი იდეურ-აზრობრივი, მარგანიზებელი მნიშვნელობით, ქვეტექსტური და კონსტრუქციული თვისებებით, ქმნის მყარ საფუძველს ნაწარმოების სინთეზური სტრუქტურისათვის. სიტყვის სემანტიკის გახსნა წმინდა ტემბრული, დინამიკური, არტიკულაციური საშუალებებით ხდება. მაგალითად, *Styx*-ის კოდაში, როგორც ვერბალურ, ისე მუსიკალურ ტექსტში სტადიალურად არის ნაჩვენები „გასხივოსნების“ პროცესი, კომპოზიტორი მიზანმიმართულად ამთხვევს სიტყვებს აღმავალ დინამიკურ ტალღას, რაც შემდეგნაირადაა ნაჩვენები: სიტყვებზე „ბინდია“ – pp „თენდება“ – f, „გათენდა“ – ff, „სინათლე“ – fff. ფაქტურის თანდათანობითი შევსებით, ახალი ტემბრებით, ხშირი ჰარმონიული ძვრებით, და სიტყვაზე „სინათლე“ – გასხივოსნების სრული ილუზიით;

*Styx*-ში სიტყვა თავისი იდეურ-აზრობრივი, ქვეტექსტური მნიშვნელობით, მარგანიზებელი, კონსტრუქციული თვისებებით, საფუძველს ქმნის ნაწარმოების დრამატურგიული მთლიანობისათვის. [3]

ყანჩელის *Little Imber* -ის ვერბალური ტექსტი შერჩეულია სხვადასხვა წყაროებიდან. ესენია: ფსალმუნები, ნაწყვეტები რიტუალური ტექსტიდან (ზოროასტრული და მითრისტული ხასიათის) ანუ „ყველაზე გრძელი ღამე“; XVIII საუკუნის ინგლისელი პოეტის ჩარლზ უელსის სტრიქონები; ძველი ინგლისური ხალხური ლექსი – „პატარა იმბერი“; გარდა ამისა ნაწარმოებში ვხვდებით რამოდენიმე უცნობ ტექსტს, მათ გვერდით კი ქართული ტაძრების და მონასტრების დასახელებებს.

*Little Imber*-ში ისტორიული და წმინდა ადგილების დასახელება – დავით გარეჯით იწყება. ამ ფაქტს თავისებურად ხსნის კომპოზიტორი: „იმბერი – ჩემთვის ესაა ფენომენალური ისტორიული კომპლექსის – დავით გარეჯის ძმობილი. იმბერის მსგავსად, დავით გარეჯის მახლობლადაც განლაგებული იყო რუსეთის ჯარი, როცა ისროდნენ იქვე პოლიგონზე, ნადგურდებოდა VIII-XIV საუკუნეების უნიკალური ფრესკები“ [4]. მიუხედავად ცალკეული აზრობრივად დასრულებული ტექსტებისა, კომპოზიტორმა უარი თქვა დრამატული შინაარსის თანმიმდევრულ გადმოცემაზე, ანუ ტექსტის განვითარების პროცესუალობაზე. „*Little Imber*“-ში ავტორმა ყურადღება გაამახვილა სიტყვის მელოდიურ, ფონეტიკურ თვისებაზე.

ყანჩელის მთელ რიგ ნაწარმოებებში, როგორცაა „სევდა ნათელი“, „Exill“ (ძველი აღთქმის, ჰანს ზაალის, პაულ ცელანას ტექსტებზე), „ქარის მერე“ (ახალი აღთქმის და გიოლდერლინის ტექსტებზე), „*Don't grieve*“ --ში („არ დაიდარდო“), ტექსტის შერჩევაში

მნიშვნელოვანია როგორც აზრობრივი, ისე ფონეტიკური მხარე. „მაღალ პოეზიაში უკვე არსებობს მუსიკა. გალაქტიონს თავისი მუსიკა აქვს, ბარათაშვილს და პუშკინს თავისი, ბროდსკის თავისი. ბევრი იწერება მათ ლექსებზე. მე არ შემოიძლია ამის გაკეთება იმიტომ, რომ მათ მუსიკაზე უკეთესს ვერ შევქმნი, ამიტომაც ვიღებ ხოლმე ერთ სტროფს ან ერთ ფრაზას, რომ პარალელურად შევქმნა მუსიკა იმ მუსიკისა, რომელიც ლექსში არსებობს. ერთი ნაწარმოები მაქვს „არ დაიდარდო“, სადაც თითო სტროფია აღებული გალაქტიონის, პასტერნაკის, რილკეს, შექსპირის, ბაირონის, მანდელშტამის, ტიუტჩევის, ბროცკის, დილან ტომასის პოეზიიდან“ წერს კომპოზიტორი. [5]

მაგალითად, *Don't grieve*-ში თემის გლობალურობა ხაზგასმულია მრავალენოვანი ტექსტის გამოყენებით, პოეტური ფრაგმენტები წარმოდგენილია ერთი-ორი პწკარით; საგულისხმოა, რომ ისინი უბრალო კონტრასტის პრინციპით არაა დამონტაჟებული, არამედ დაკავშირებულია აზრობრივად. მუსიკალურ სახეებში გახსნილია ლექსის იდეა, თითოეულ სტრიქონში ჩადებულია ღრმა აზრი.

ამგვარად, „და არს მუსიკაში“ და „სევდა ნათელში“ *Styx*-ში, *Don't grieve* - ში და *Little Imber*'-ში სიტყვისადმი არატრადიციული დამოკიდებულება; მაგალითად, „და არს მუსიკის“ ხუთენოვან ტექსტს გააყანჩელი აგებს წმინდა ფონეტიკურ-კოლორისტული პრინციპით. *Styx*-ში, *Don't grieve* - ში, და *Little Imber*'-ში სახეზეა სიტყვა-სიმბოლოების კონოტაციური ჯაჭვი. ასე მაგალითად, *Styx* -ში: „გალობა“, „სული“, „დიდება“, „ბიბინი“, „ალილოია“. *Don't grieve*-ში – „Небо крылом провело по земле“, „Синие кони на красной траве“, „Но видит бог есть музыка над нами“, „All is amiss Love is drying“. *Little Imber*'-ში – „I was glad when they said un tu me; Let us go tu the house of the Lord“, „Little Imber on the Downe, Seven meles from towne“, „Aleluia“. ამ სიტყვა-სიმბოლოებს ნაწარმოებში თავისებური სემანტიკური დატვირთვაც აქვთ და ზოგადად ნაწარმოებების კონცეფციასაც აყალიბებენ.

ამგვარად, გააყანჩელი ფრაგმენტულ პოეტურ ტექსტს ამთლიანებს კონოტაციური პროცესით („STYX“-ი, „LITTLE IMBER“), სადაც ცალკეული სიტყვები და სტრიქონები ასოციაციური ჯაჭვით ლოგიკურად არიან ერთმანეთთან დაკავშირებული.

**ზურაბ ნადარეიშვილის** სტილს პოსტმოდერნისტული ხელოვნებისათვის ტიპური რამოდენიმე ნიშანი ახასიათებს – სტილის ორმაგი კოდირება, პრო-ისტორიულობა, ალუზიურობა, რაც გამოიხატა როგორც ნაწარმოების ჩანაფიქრის და იდეის, ისე – მუსიკალურ გამომსახველობითი საშუალებების დონეზე და ეფუძნება თამაშის ესთეტიკასა და პოლისტილისტიკას, მათ შორის, პოლიენობრიობას, როგორც ხერხისა და სააზროვნო პრინციპის გამოყენებას.

მაგალითად, ტიპური პოსტმოდერნისტული პასტიშია [6] ოპერა „Aphaniptera da Formisidae“, რომლის ლიბრეტო თავად ავტორმა შექმნა, ვერბალური ტექსტი ორენოვანია, ერთი - ქართული, ხოლო მეორე ფსევდოიტალიური, რომელიც იტალიურ სიტყვებში მარცვლების გადაადგილებაზე იგება. მას აზრობრივი დატვირთვა არ გააჩნია და ასეთი მიდგომა აიხსნება ზღაპრის ირონიული პარაბოლური მოდიფიკაციით. ავტორს სურს, რომ რწყილი და ჭიანჭველა იყვნენ არა „კუთხური“, „პროვინციული“, არამედ „განათლებული“ პერსონაჟები, რომლებიც „იტალიურად“, ფსევდოპათეტიკურად მეტყველებენ; სწორედ

ამით აიხსნება, რომ ნაწარმოებს ჰქვია არა რწყილი და ჭიანჭველა“ არამედ „*Aphaniptera da Formiside*“. [7] სიტყვას აქ შესაბამისი ფონეტიკურ-სემანტიკური დატვირთვა აქვს.

იოსებ ბარდანაშვილის სტილი ბიეროვნულია, შესაბამისად ბიენობრივიც; ის ორი კულტურის – ქართულისა და ებრაულის პირმშოა და ამ კულტურათა ტრადიციებს საკუთარი შემოქმედებითი სტილის ფარგლებში ორგანულად ავითარებს. მის ტრილოგიაში „*Children of God*“ ადამიანთა შორის ურთიერთსიყვარულის იდეა და იუდაიზმის, ისლამის, ქრისტიანული რელიგიების ფუნდამენტური ცნებები ხაზგასმულია პოლიენობრივი ტექსტებით ძველი აღთქმიდან, ყურანიდან, სახარებიდან – ებრაულ, არაბულ, ლათინურ და ქართულ ენებზე.

პოლიენობრივი ტექსტი მის ცნობიერებაში კონცეპტუალურად ერთ მთლიან ტექსტად ყალიბდება, რაც განსაკუთრებულ როლს ასრულებს კომპოზიტორის ინდივიდუალური სტილის ფორმირების პროცესში. ამ მოსაზრების დადასტურებას გვაძლევს კომპოზიტორის გამონათქვამებიც: „ჩემი მუსიკალური ენა ნიშანთა ენაა. მე ვფიქრობ, რომ ეს ძალზედ მნიშვნელოვანია; მე ისეთი სმენითი აღქმის და აზროვნების პროდუქტი ვარ, რომელიც ყველაფრიდან ყველაფერს იღებს და თავისებურ ადაპტაციას ახდენს . . . ამაში თეატრის ელემენტი ძევს. მე ვთამაშობ... ამ თამაშის ცენტრში – ჩემი მუსიკალური იდეაა...“ (ი. ბარდანაშვილი).

ის, რაც თანამედროვე მუსიკისათვის გახდა ტიპური სტილური და ენათა პლურალიზმის თვალსაზრისით, ისრაელში არსებობდა გაცილებით ადრე. ეკლექტიკა იყო ჩადებული ისრაელის სახელმწიფოს თავად იდეაში, ამის გამო თანამედროვე ისრაელში აღინიშნა ისეთი მულტიკულტურალიზმი, როგორც არ არსებობს მსოფლიოს არც ერთ ქვეყანაში. მულტიკულტურალიზმის პირობებში, ერთი შეხედვით, ეჭვის ქვეშ დგება თავად ეროვნული მუსიკის იდეის რელევანტურობა. ამის საპასუხოდ, თავად ბარდანაშვილის სიტყვებს მოვიხმობ: „ხელოვნებაში პიროვნებაა საინტერესო. პიროვნება უკვე სახეა, ხოლო სახე, როგორც არ უნდა დამალო, ეროვნული ნიშნების მატარებელია“. ნიშანი-სიმბოლოს დატვირთვით, სინაგოგური და ქართული საგალობლები, სხვადასხვა ტექსტები გამოყენებულია იოსებ ბარდანაშვილის ოპერაში „მოგზაურობა ათასწლეულის დასასრულს“, სიმფონია #3 „Bameh Madlikin“-ში („რაც განგვმენდს“), „ლოცვებში“ და სხვ. [8]

იოსებ ბარდანაშვილის შემოქმედებაში პოსტმოდერნისტული ინტერტექსტუალურობა და ოპოზიცია “საკუთარი-სხვისი” გადავიდა არა სტილთაშორის (მათ შორის ეროვნულ სტილთა), არამედ XXI საუკუნისათვის დამახასიათებელ კულტურის ისტორიულ ტიპებს შორის ურთიერთობების დონეზე.

ამგვარად, თანამედროვე მუსიკაში სიტყვისა და მუსიკის ახალ ურთიერთობებსა და პოლიენობრიობაში აისახა პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი სხვადასხვა ესთეტიკური იდეალების, შემოქმედებითი იდეების, მხატვრული სტილების პლიურალიზმი, რომელმაც წარმოშვა მრავალფეროვანი, თავისი არსით ამბივალენტური გამომსახველობითი საშუალებები და ხერხები. მათ კონცეპტუალურ წანამძღვრებს წარმოადგენს „კულტურათა საერთო კოდები“ [9], რომლებიც განსაზღვრავენ კომპოზიტორის სტილის თავისებურებებს და მისი მხატვრული სისტემის პოეტიკას.

## გამოყენებული ლიტერატურა :

1. Теория современной композиции., ред., В. С. Ценова. «Музыка», Москва 2005 г., с. 26)
2. ქავთარაძე, მარინა. ჟანრულ-სტილური სინთეზი გია ყანჩელის ოპერაში `და არს მუსიკა // ჟურნ. „ხელოვნება“, თბილისი 1992წ. #9-10. გვ. 34-50. მთ. რედ. ნ. გურაბანიძე
3. ქავთარაძე, მარინა. გია ყანჩელის `შტუხ-ი` ანუ, რა ფერის შეიძლება იყოს სევდა// „კრიტიკა“, თბილისი 2009, #4 , გვ. 147-161, რედ., მ. კვაჭანტირაძე
4. Зейфас, Наталья. Гия Канчели в диалогах , Москва, 2005 , с. 526
5. Зейфас, Наталья. Гия Канчели в диалогах , Москва, 2005, с. 519-520
6. Ильин, Илья, Постмодернизм , Москва, 2001г. С. 189
7. ქავთარაძე, მარინა. სტილი, როგორც ნიშანთა სისტემა პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში//„სემიოტიკა“, თბილისი 2007 #1 , გვ. 53-62. მთ. რედ., ც. ბარბაქაძე
8. ქავთარაძე, მარინა. ჩემი მუსიკალური ენა ნიშანთა ენაა (ი. ბარდანაშვილის შემოქმედება კულტურათა ურთიერთობის ჭრილში)//„მუსიკოლოგიური ძიებანი“ თბილისი 2010 #1 , გვ. 114-127, რედ., მ. ქავთარაძე
9. Эко, Умберто. Заметки на полях "Имени розы". // Иностран. лит. - Москва,1988. №10, с. 88-104.

---

Article received: 2012-12-02