

UDC -78.01

მუსიკალური პალიმფსესტი: გ.ყანჩელის შემოქმედების „მუსიკალური მეტაფორები“ და ბაროკოს ეპოქის მუსიკალური სტილი

ნათია დეკანოსიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასისტენტ-პროფესორი,
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია,
გრიბოედოვის ქ.8. 0108 თბილისი, საქართველო

ანოტაცია:

გია ყანჩელის სიმფონიური ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელია მუსიკალური ენის მეტაფორიზება. ამ მიზნისათვის კომპოზიტორი ტიპიზირებულ ჟანრულ მოდელებს მიმართავს, ამა თუ იმ სტილის რეპრეზენტატიული სახის თავისებურებებს იყენებს. ეპოქის ტიპიზირებულ ინტონაციურ ფონდზე დაყრდნობით ყანჩელი მუსიკალური სახეების უნივერსალურ მოდელებს, თემა-სიმბოლოებს ქმნის. ყანჩელის შემოქმედებაში მწუხარების სფეროს ამსახველ მუსიკალურ სახეებს ხშირად ბაროკოს თემატიზმთან, კონკრეტულად კი ბახის პასიონურ ინტონაციურ სფეროსთან მივყავართ. ბაროკოს და ავტორისეული მუსიკის დამოკიდებულება ყანჩელის შემოქმედებაში არაერთმნიშვნელოვანია და ერთის მხრივ ის შეიძლება შევადაროთ პალიმფსესტის ფენომენს – მრავალმრიან მხატვრულ ტექსტს, რომელშიც ერთი ტექსტი მეორეს ეშრეგება.

საკვანძო სიტყვები: მეტაფორა, თემა-სიმბოლო, კოლიზია „Pro et contra“, ბაროკო, პასიონურობა, პალიმფსესტი.

გ. ყანჩელის სიმფონიურ ნაწარმოებებში გამოკვეთილი, თითქოსდა ხელშესახები კონცეფციური შრის არსებობა განაპირობა ერთის მხრივ დრამატურგიის რელიეფურობამ, მეორეს მხრივ კი, მუსიკალური თემატიზმის განსაკუთრებულმა თავისებამ – მუსიკალური სამყაროს მიღმა არსებული მოვლენების ნათელი და მკაფიო ასოციაციები გამოიწვიოს. სწორედ ამ ასოციაციების მექანიზმის საშუალებით ხდება ყანჩელის მუსიკალური ენის მეტაფორიზება. ხშირად კომპოზიტორები ასოციაციურ პროცესებს კონკრეტულ ჭრილში წარმართავენ, მსმენელის წარმოსახვაში წინასწარ „დაგეგმილ“ ასოციაციებს იწვევენ. ამ შედეგის მისაღწევად ავტორები ხშირად ტიპიზირებულ ჟანრულ მოდელებს მიმართავენ, ამა თუ იმ სტილის რეპრეზენტატიული სახის თავისებურებებს იყენებენ. როგორც ნ.ზეიფასი აღნიშნავს, კონკრეტული ეპოქის ტიპიზირებულ ინტონაციურ ფონდზე დაყრდნობით ყანჩელი მუსიკალური სახეების უნივერსალურ მოდელებს ქმნის, „ისინი სამყაროს მთლიან მოდელთან მიმართებაში მყოფი სიმბოლოების რანგში აჰყავს“ [1: 351]. ყანჩელის ნაწარმოებებში მეტაფორული შრის დატვირთულობა ინტელექტუალური საწყისის მნიშვნელოვან როლზე მიუთითებს, ინფორმატიული ხდება მხატვრულ-მუსიკალური სახის არამარტო ემოციური, არამედ სემანტიკური მახასიათებელი, ამ შემთხვევაში გადატანითი მნიშვნელობების სფერო - მეტაფორული და სიმბოლური.

სიმბოლურ დრამატულ კოლიზიას „Pro et contra“, რომელიც ყანჩელის მთელი შემოქმედების მანძილზე ვარიირებას განიცდის, ახასიათებს ორივე პოლუსის

წარმომადგენელი მხატვრულ-მუსიკალური სახეების კონსტანტურობა, განმეორადობა. ამ თვისებების გამო კრიტიკოსები კიდევაც საყვედურობდნენ ყანჩელს, რომ ის მეორდება თავის სიმფონიურ ნაწარმოებებში. კომპოზიტორის ყოველ ახალ ნაწარმოებში უკვე გამოყენებული მუსიკალური სახე-სიმბოლოები ახალ დრამატულ კოლიზიას აყალიბებს, ისინი უკვე ახალი „იდებების დრამის“ „პერსონაჟების“ როლში გვევლინება. ამასთანავე, ყანჩელის ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელია „სიუჟეტების“ უცვლელი კონტექსტის ცვალებადობასთან ერთად. ამ შემთხვევაში სხვადასხვა ნაწარმოებში მსგავსი კონცეფცია წარმოდგენილია მუსიკალური ენის თვალსაზრისით და ჟანრულ-სტილურად განსხვავებული, მაგრამ სინონიმურად მსგავსი მნიშვნელობის თემატური მასალით.

ყანჩელის ნაწარმოებებში კონსტანტური მუსიკალური სახეების არსებობა საშუალებას გვაძლევს ვისაუბროთ მისი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ გამჭოლ, განმეორებად მოტივებზე. მათი წარმოდგენისათვის კომპოზიტორი მიმართავს გარკვეულ ჟანრულ და სტილურ მოდელებს, მყარ ინტონაციურ სფეროებს, „მზა სიტყვის“ კულტურულ ელემენტებს, რომლებიც უკავშირდება ბაროკოს ან კლასიკურ ტრადიციებს, კანონურ კულტურებს (ფოლკლორი, საეკლესიო მუსიკის სხვადასხვა პლასტს).

ყანჩელის ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელი სემანტიკური კონსტანტები დრამატული კოლიზიის „Pro et contra“ პოლუსების გარშემო იყრის თავს. როგორც ჯ. კახიძე აღნიშნავდა, „მისი დრამატურგია ყოველთვის ამენებულია მკვეთრ კონტრასტებზე, დრამატულ, ზოგჯერ კი ტრაგიკულ დაპირისპირებებზე“ [2: 252]. დრამატული კოლიზიის „Pro et contra“ პოლუსებს შორის კონფლიქტი, რომელიც ურთიერთსაწინააღმდეგო და ერთმანეთთან შეურიგებელ მხარეთა ბუნებიდან გამომდინარეობს, ხშირად რჩება გადაუწყვეტელი. ტრაგიზმის გრძნობა წარმოიშობა წინააღმდეგობების გადალახვის, მათი გადაწყვეტის შეუძლებლობის გააზრების შედეგად. როგორც ზეიფასი წერს, „ხელოვნების ერთ-ერთი «მარადიული» თემაა ოდითგანვე ცნობილი და გადაუწყვეტი წინააღმდეგობა თვით ადამიანის არსებობაში, რომელიც ფეხებით დგას მიწაზე, ხოლო მისი სახე მიმართულია ზეცისკენ“ [2: 253-254]. ზეიფასის აზრით სწორედ ამ წინააღმდეგობით იკვებება ყანჩელის „დინამიკური სტატიკა“.

ადამიანის ყოფის სუბსტანციური ტრაგიზმი, მატერიალური სამყაროს და თვით ადამიანის წარმავლობა - ყანჩელის სამყაროს სურათის ტრაგიზმის სიღრმისეული მიზეზი ხდება. ტრაგიკული კოლიზიები, რომლებიც ეხებიან სამყაროს ნაკლოვანებებს, იდეალების განხორციელების შეუძლებლობას, ადამიანური არსებობის წარმავლობას, განსაზღვრავს მისი მრავალი ოპუსის „სევდის“ ტონალობას. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია თვით გვიანი თხზულებების სახელწოდებები: „სევდა ნათელი“, „ქართ დატირებული“ (გ.ორჯონიკიძის ხსოვნისადმი მიძღვნილი ლიტურგია), „სიცოცხლე შობის გარეშე“, „Abii ne viderem“ („წავედი რომ არ მენახა“), „ფრთების გარეშე“, „Lament“ (ლუიჯი ნონოს ხსოვნისადმი მიძღვნილი სევდიანი მუსიკა), „დატირების შემდეგ“, „Exil“ (გადასახლება, განდევნა), „სევდისფერი ქვეყანა“, „სიმი“ („უსიხარულო ფიქრები ვიოლონჩელოსა და ორკესტრისათვის“).

მწუხარების სფერო ყანჩელის მუსიკაში სხვადასხვა იერს იძენს. ყველაზე უშუალოდ და ღიად ისე ვლინდება ტირილის ინტონაციაში. უფრო გაშუალებულად - „ჩაპლინისეულ“ სენტიმენტალურ ვალსში, ბავშვობის ნოსტალგიის ამსახველ ფაქიზ და თითქოს დაუცველ მუსიკალურ სახეებში.

გია ყანჩელის ნაწარმოებებში მწუხარების სფეროს უნივერსალიზმი მჟღავნდება იმაშიც, რომ კომპოზიტორი მათ სძენს არამარტო ინდივიდუალურ-პიროვნულ, არამედ ყოვლისმომცველ, მთელი სამყაროს დონის მასშტაბს. კონკრეტული ადამიანის ტანჯვა მის ნაწარმოებებში გარკვეულწილად მთელი კაცობრიობის ტანჯვის იდეას უკავშირდება.

ყანჩელის შემოქმედებაში მთელი კაცობრიობის, სამყაროს მწუხარების სფეროს ამსახველი მუსიკალური სახეები ეყრდნობა მყარ ასოციაციურ კავშირებს, აპელირებს იმ მუსიკალური ტრადიციას, რომელშიც მოცემული სფერო ხორცშესხმულ იქნა მხატვრული ზემოქმედების უმაღლესი მაჩვენებლით და აღიბეჭდა ამაღლებულ მუსიკალურ სახეებში, რომლებიც მარადიულობის გრძნობას უხმობს. ყანჩელის შემოქმედების ამ ხაზს ბახის შემოქმედებასთან, მისი პასიონების ინტონაციურ სფეროსთან მივყავართ. ყანჩელის შემოქმედებაში „პასიონური“ სფერო, როგორც მთელი კაცობრიობის ტანჯვის მეტაფორა პირველად შემოდის IV სიმფონიიდან და შემდგომ კონსტანტად იქცევა.

ყანჩელის მუსიკაში „პასიონური“ სფეროს გადმოცემის თავისებურება ხდება ბახის პასიონური ლექსიკისათვის დამახასიათებელი იმდენად არა რომელიმე ერთი სახეობრივ-ინტონაციური მოდელი, არამედ «ვნებანის» მუსიკალური ენის თავისებურებების მთელი კომპლექსი. ბახის «ვნებანის» თემატიზმის მკაფიო ასოციაციები წარმოიშვება მაგალითად ეპიზოდში Calmo [ც.11] VI სიმფონიიდან. ეს პასიონური თემატიზმისათვის დამახასიათებელი ქორეული ინტონაციების სუბმოტივური ჯაჭვია და მელოდიური ხაზის გაორმაგება პარალელური ტერციებით და სექსტებით. ეს ასევე მელოდიკის წინსვლითი ხასიათის განვითარებაა, რომელიც ყოველ ახალ საფეხურს დიდი ძალისხმევით შდეგად, რთულად იბყრობს (საფეხური მეტაფორული „გოლგოთისკენ“). აღსანიშნავია ეპიზოდის Calmo თემატიზმის ჰარმონიული საფუძველი – თანმიმდევრობა I II₂ V₉ I, ან I II₂ VII₇ I, რომელიც ბახის «მათეს პასიონის» თავისებური ემბლემია, VI სიმფონიას ბახის «მათეს პასიონთან» საერთო აქვს ასევე ტონალობა მი მინორი - პირველი გუნდის ტონალობა. ცნობად სმენით „კვალს“ აქ ტოვებს პირველი გადახრის ტონალობის ცენტრი ლა (მაჟორი), რაც ასევე «მათეს პასიონის» მასიური საგუნდო ნომრისთვისაც არის დამახასიათებელი (მათეს პასიონში ლა მინორია).

„ვნებანის“ სემანტიკას VI სიმფონიაში, ისევე როგორც კომპოზიტორის ბევრ სხვა თხზულებაში უკავშირდება თვით მოძრაობის ტიპი – სამწილადი „ნაბიჯისებრი“ რიტმი ტაქტის წილების დამძიმებული პულსაციით. სამწილადი მოძრაობის მსგავსი ტიპი ითავსებს სხვადასხვა მიმართულების რიტმულ იმპულსებს – „აღმავალ“ (იამბური ტერცის მიზანმიმართულება) და „დაღმავალი“ (ქორეულის დამამძიმებელი, დამამუხრუჭებელი ბუნება). ამ საფუძველზე წარმოშობილ მოძრაობის ტიპს აქვს ძლიერი ასოციაციური პოტენციალი, ის აღიქმება, როგორც რთული, ტანჯვის გზის განზოგადებული სახე. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია VI სიმფონიის ეპიზოდის Calmo-ს და «და არს მუსიკას» I სურათის დრამატურგიული ანალოგია. მსგავსია მათი დასაწყისები ტირილის ინტონაციით, რაც V სიმფონიის Adagio-ს შემდეგ ყანჩელის ლირიკის „ცნობადი ნიშანი გახდა“. ამ ნაწარმოებებს მსგავსი აქვთ მასალის განვითარების პროცესიც, ორივე შემთხვევაში მუსიკალური თემატიზმის მოძრაობის პროცესში წარმოიშვება მნიშვნელოვანი მოვლენა - წინანდებური სტატიკის და ოთხწილადი თანაბარზომიერი მეტრის გადალახვა წინსვლითი ტიპის, „პასიონური“ სამწილადობით. გაწონასწორებული ოთხწილადობის და წინსვლითი ხასიათის

სამწილადობის მსგავსი დაპირისპირება «და არს მუსიკაში» მომავალშიც შენარჩუნებული იქნება. მათი ოპოზიცია უფრო აშკარად აღინიშნება ოპერის ფინალურ სურათში „აპოთეოზი“, სადაც გაიჟღერებს ოპერის I სურათის ერთგვარი არაზუსტი რითმის სახით. „და არს მუსიკაში“ VI სიმფონიის მონათესავე პასიონური სფერო სულიერი „გზის“ მეტაფორა ხდება.

პასიონურ მოტივებთან ასოცირდება ასევე ოპერის ეპიზოდი სურათიდან „გამოღვიძება“, სადაც მოცემულია თითქოს ბოროტების ყოვლისშემძლეობის წინაშე აღმდგარი კაცობრიობის სცენა. მისი მასალის და სინტაქსის თავისებურებანი გადაძახილში არის პასიონურ გუნდებთან Turbae – სასტიკი ბრბოს შემახილებთან, რომელსაც შურისძიება სურს. მსგავსი ასოციაციების მართებულობა მტკიცდება კლავირის პირველად ვარიანტში შემონახული ქართულენოვანი ტექსტითაც, რომელიც შემდგომ უფრო შენიღბული და ნეიტრალური შუმერულით შეიცვალა. ეს პირველადი ტექსტია: „გასალანძლია, ჩასაქოლია, მოსაკლავია, დასაწვავია“, რომელიც ასოცირდება პასიონებიდან ქრისტეს გასამართლების და ჯვარცმის სცენის დროს ბრბოს რეპლიკებთან და შემახილებთან.

ყანჩელის შემოქმედებაში ბაროკოს მაღალ სტილთან კავშირი მხოლოდ „პასიონური“ სფეროს ინტონაციებით არ შემოიფარგლება. ეს სტილური პლასტიკომპოზიტორის შემოქმედებაში შეიძლება გამომჟღავნდეს სარაბანდას ან ჩაკონას რიტმით (მაგ.: III სიმფონია, 3 ტაქტი მე-5 ციფრამდე; VI სიმფონია, ციფრი 17; «და არს მუსიკას» ფინალი ციფრი 79), ასევე ბახის ჯვრის მოტივის მსგავსი ინტონაციით.

«და არს მუსიკას» II მოქმედებაში ბაროკოს მაღალი სტილის „სიტყვა“ განსაზღვრავს მუსიკალური და სცენური პლანების შეუთანხმებლობას. მუსიკა აქ ანგრევს სტურუას პოლიტიკური თეატრის რეალიებს, მისი სცენური სახეების კარნავალურ-გროტესკულ სამყაროს, უპირისპირებს მათ სრულიად სხვა მასშტაბის კოლიზიას - მთელი სამყაროს მასშტაბის ტრაგედიას. ამ სურათის თემატიზმის ბაროკოსეული „გენები“ მჟღავნდება, ერთის მხრივ, „ტრაგიკული პაუზის“ თემატური მასალის პირდაპირი მსგავსებით, ანალოგიით ბახის დო-დიეზ მინორული ფუგის („კ.ტ.კ.“ I ტომი) მეორე თემასთან, მეორეს მხრივ, ამავე სურათის ერთ-ერთ ეპიზოდში ფრანგული უვერტიურის Grave-ს მოდელზე დაყრდნობით აგებულია მუსიკალური მასალა ([ც.20], რემარკიდან „და ისევ ჟღერს მუსიკა“).

ყანჩელის შემოქმედებაში მკაფიოდ წარმოდგენილი ბაროკოს „კვალი“ არ აღიქმება როგორც რაიმე გარეგანი, უცხო. უფრო მეტიც, ის წარმოადგენს ზოგადი მნიშვნელობის, დრო და ჟამის მიერ შეურყეველი ფასეულობების, ეთიკური კოორდინატების სფეროს, რომელიც კომპოზიტორის მსოფლმხედველობასთან მჭიდრო კავშირში იმყოფება და რომელიც ადამიანს ჭეშმარიტებასთან და მარადიულობასთან დამოკიდებულებაში აჩვენებს.

თავისებურია ბაროკოს შრის გარდატეხა ყანჩელის ნაწარმოებებში. მას არაფერი არა აქვს საერთო სტილიზაციასთან, ან „მოდელის მიხედვით“ მუშაობის პრინციპთან, რომელიც ნეოკლასიკოსი კომპოზიტორებისთვის არის ტიპური ან მოსტაკოვიჩის მუსიკისათვის დამახასიათებელი ბაროკოს სახეების ავტორის ინდივიდუალური სტილში სრული შერევით, განზავებით. ბაროკოს და ავტორისეული მუსიკის დამოკიდებულება ყანჩელის მუსიკაში არაერთმნიშვნელოვანია და ის შეიძლება შევადაროთ პალიმფსესტის ფენომენს – მრავალშრიან მხატვრულ ტექსტს, რომელშიც ერთი ტექსტი მეორეს ემრეება. მსგავსი დაშრეების შედეგად ძველი შრე არ ქრება, ის მაინც მოჩანს სხვა, უფრო ახალის შრის ქვეშ. ყანჩელთან ავტორისეული, თანამედროვე

ტექსტის მიღმა მოჩანს ბაროკოს მაღალი სტილი. მეორეს მხრივ ამ თვისების გამო ყანჩელის მრავალმრიანი ტექსტი იწვევს ასოციაციებს – შეიძლება მოგვაგონოს წარსულის დროთა ბადით დაფარულ მოვლენათა სახე, რომელიც არ ხდება მხოლოდ „ახლა და ამ ადგილას“, არამედ ღრმა წარსულში, ახლანდელ დროში და მომავალშიც, ანუ ყოველთვის.

ბაროკოს „კვალი“ იგრძნობა ყანჩელის შემოქმედების კიდევ ერთ გამჭოლ მუსიკალურ თემაში, რომელიც თითქმის უცვლელი სახით გხვდება კომპოზიტორის მთელ რიგ ნაწარმოებებში. ეს არის: „Lament“, „Exil“, „ღამის ლოცვები“, ასევე „და არს მუსიკა“. ამ ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელი მოკლე ფორმულური თემა ყანჩელის შემოქმედებაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სიმბოლო ხდება, რომელიც კომპოზიტორის სამყაროს სურათთან და ფასეულობებთან არის დაკავშირებული. ასეთი ფასეულობის მნიშვნელობა ენიჭება სიტყვას „იმედი“, მისი ქრისტიანული და ზოგადეკვიზისტენციალური მნიშვნელობით. თვით კომპოზიტორის თქმით, „მის ნაწარმოებებში იმედი უფრო მეტია, ვიდრე სიხარული და ზეიმი“ [3: 27], მისი მუსიკის ტრაგიკულ სამყაროში ყოველთვის რჩება ადგილი იმედისათვის.

ყოველ ახალ ნაწარმოებში ეს თემა იკავებს ერთგვარი პერსპექტივის ცენტრის, პატარა კუნძულის ადგილს, რომლზეც ცოცხლობს სადღაც შორს მყოფი სინათლე. ამ თემას შეიძლება მივუსადაგოთ სახარების სიტყვები: „ნათელი ბნელში ნათობს და ბნელმა იგი ვერ მოიცვა“ (იოანე 1:5). ამ ლაკონურ თემა-ფორმულას აქვს უნარი მომენტალურად გამოიწვიოს კათარზისის გრძნობა. თემა გამოირჩევა ამაღლებულობით, ეფემერულობით, მაგრამ მასში განსაკუთრებული გამომსახველი აზრი აქვს მინორული ტერციული ტონის გამაჟორებას. ეს ეფექტი ტოვებს მოციმციმე, სიბნელეში გზის მკვლევს სინათლის, თითქოს ზეციდან მოვლენილი კათარზისული საწყისის ასოციაციას. ბაროკოს მუსიკალურ სტილთან ამ თემას აახლოებს ჰარმონია, რიტმული ფიგურა, მელოდია (პუნქტური და ტირატა), მაგრამ ყველაზე მეტად მინორული თემის დაბოლოება ერთსახელიანი მაჟორის სამხმოვანებით. ამგვარ სვლაში თითქოს კონცენტრირებული სახით არის წარმოდგენილი ბაროკოს ტრადიციის არსი: დასკვნით მაჟორულ სამხმოვანებაში წინამორბედი დამაბულობისგან გათავისუფლება. ყოველ კონკრეტულ მუსიკალურ ნაწარმოებში „იმედის“ თემა-სიმბოლო განიცდის ვარირებას. ის შეიძლება იყოს ჩამქრალი, ანათებდეს უკუნეთ სიბნელეში, მოქმედებისკენ უბიძგებდეს. ყანჩელის ნაწარმოებებში ამ თემა-სიმბოლოს ქცევა, მისი სხვადასხვა სიტუაციაში გამოჩენა, ერთგვარი „გასაღების“ მსგავსად, კომპოზიტორის ინდივიდუალური დრამატურგიული ჩანაფიქრის გახსნის შესაძლებლობას აადვილებს. „იმედის“ თემას, როგორც ერთ-ერთ ლეიტმოტივს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს „და არს მუსიკაშიც“. სწორედ იმედი ანათებს იმ სიმბოლურ გზას, რომელსაც გადის მისტერიული პერსონაჟი anima (ადამიანის სული) მთელი ოპერის მანძილზე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. „Динамическая статика“ Г. Канчели. История отечественной музыки второй половины XX века . Отв. ред. Т. Н. Левая. Авт. коллектив: Валькова В. Б., Васильевна Н. В., Гуляницкая Н. С. И др. СПб.: Композитор, 2005. С. 350-368
2. Зейфас Н. М. Песнопения. О музыке Гии Канчели. М.: Советский композитор, 1991
3. Зейфас Н. М. Гия Канчели в Диалогах. М.:Музыка, 2005