

უაკ - 781

**ახალი თუ კარგად დავიწყებული ძველი?
(თანამედროვე ფაქტურულ-პოლიფონიური ხერხების
გააზრება გ.ყანჩელთან)**

ლეილა მარუაშვილი

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია
გრიბოედოვის 8/10, 0108, თბილისი, საქართველო

ანოტაცია

სტატია ეძღვნება XX საუკუნის ზოგიერთი სტილური ტენდენციის განხილვის კონტექსტში თანამედროვე პოლიფონიური აზროვნებისათვის დამახასიათებელი ფაქტურული სახეების გამოკვლევას გამოჩენილი ქართველი კომპოზიტორის გ. ყანჩელის სიმფონიური შემოქმედების მაგალითზე.

საკვანძო სიტყვები: გ. ყანჩელი, პოლიფონია, ზემრავალხმიანობა, მიკროპოლიფონია, სტრუქტურული პოლიფონია, კვაზიპოლიფონია, პოლიდროული დრამატურგია.

კვლევის ძირითადი საკითხის განხილვას თვით გია ყანჩელის სიტყვებმა მისცა ბიძგი. მან ერთ-ერთ ინტერვიუში თქვა: “ მე მეჩვენება, რომ ყველაფერ ახალს გააჩნია თავის თავში ის, რაც უკვე ადრე იყო შექმნილი. შეიძლება ეს თვალში საცემი არ არის და აშკარად არც ისმის, მაგრამ, თუ ახალი ხელოვნება ნამდვილად სრულფასოვანია, მაშინ, მასში წარსული ეპოქების შრეები აუცილებლად მოიძებნება “[1. გვ. 67].

რთულია არ დაეთანხმო გამოჩენილ კომპოზიტორს, ვინაიდან კარგად ცნობილია, რომ ხელოვნების ძირითადი ტენდენციების განვითარებას ახასიათებს სპირალზე მოძრაობა. ამიტომაც, რომ ახალში ძველის მარცვლები ყოველთვის მოიძებნება. ხელოვნების თითქმის ყველა დარგის სპირალისებრი განვითარება კი გვაფიქრებინებს, ამ პროცესში რა განიცდის ცვლილებებს და რა დოზით? მიჩნეულია, რომ ახალში, ძველთან შედარებით, პირველ რიგში გამოხატვის ხერხები და ფორმები ექვემდებარებიან შეცვლას.

ხშირად ჩვენ, მუსიკის თეორეტიკოსები, პარალელურს “ძველთან” მუსმცოდნეობის ისეთ სფეროებში აღმოვაჩენთ, როგორიცაა ტერმინოლოგიური აპარატი. მაგალითად, ყველასთვის ცნობილია XX საუკუნის მუსიკალური ფორმების ტიპოლოგია ო. სოკოლოვის მიხედვით, რომელიც უშვებს მუსიკალური ფორმის ლოგიკური ორგანიზაციის ორ პრინციპს – განახლებას და გაიგივებას, ან მ. არანოვსკის და ქ. ბოლაშვილის კლასიფიკაციის მიხედვით ფორმების ორ ახალ დეფინიციას – ექვივალენტური და ალტერნატიული ფორმები. ორივე ტიპოლოგია იმსახურებს ყურადღებას, მეტიც, - მეორეს აქვს აქტიური გავრცელება საგანმანათლებლო პრაქტიკაში. მაგრამ, ბევრი დამეთანხმება, რომ ორივეში შეიძლება იყოს დანახული

ბ. ასაფიევისეული იგივეობისა და კონტრასტის პრინციპთან სიახლოვე.

ბევრი ახალი ტერმინი შემოიჭრა მუსიკისმცოდნეობაში XX საუკუნის მუსიკის პოლიფონიურ-ფაქტურული ფორმებისა და ხერხების განსაზღვრის დროს. ამ კონტექსტშიც შეიძლება გავიხსენოთ ზემოთ მოყვანილი გამოთქმა: ახალი - ხშირად

დავიწყებული ძველია. ამავდროულად, პოლიფონიური აზროვნების რენესანსი XX საუკუნის მეორე ნახევარში, ძველი პოლიფონიისთვის დამახასიათებელი ფაქტურული სახეობების რიგის გაფართოვება, თვით პოლიფონიის იმანენტური თვისებებისა და მხარეების გამდიდრება, ხშირად კი გადააზრება, - მოითხოვდა გარკვეულ ტერმინოლოგიურ ცვლილებებს. სწორედ ამან განაპირობა „ძველი“ დეფინიციების გადაკეთება და „ახალის“ გამოგონება. თუმცა, მიუხედავად ამ პროცესის აუცილებლობისა, ხშირად ახალი ტერმინები ძველის კორექციის შედეგად არის შექმნილი.

აქვე დავძენ, რომ მე, ისევე როგორც ყველა თანამედროვე მკვლევარი, პოლიფონიის ქვეშ ვგულისხმობ ერთდროულობაში მყოფი ხაზების შეთავსებას, რომლებიც დამოუკიდებელნი არიან ან მიისწრაფიან დამოუკიდებლობისაკენ. ეს ხომ ნებისმიერი ეპოქის პოლიფონიის ურყევი კანონია, რომელიც პოლიფონიას სხვა სახის მრავალხმიანობისაგან განასხვავებს. ამავდროულად, ხაზგასასმელია ამ მოყვანილ განსაზღვრებაში შემავალი ერთეულების (ხაზების) დამოუკიდებლობის ან ერთდროულობის ხარისხის გაგება. სწორედ ამ აღნიშნული კრიტერიუმების გააზრება იცვლება, ვინაიდან ევოლუციონირებს ამ ერთეულების შერწყმის ნორმები. ბუნებრივია, რომ ეს ევოლუცია ძირითადად ვერტიკალურ ურთიერთობებს უკავშირდება. ამ პროცესის შედეგად სწორედ ვერტიკალური ცვლილებები განაპირობებენ პოლიფონიის სხვადასხვა სტილური მაჩვენებლების ჩამოყალიბებას, როგორც მთლიანად ისტორიულ ასპექტში, ასევე – ინდივიდუალურად, ცალკეული კომპოზიტორის შემოქმედებაში.

განვიხილოთ თუ როგორ იცვლება მიდგომა პოლიფონიის მთავარი მაჩვენებლების მიმართ. ხაზს თანამედროვე მუსიკაში ხშირად ცვლის “შრე”, რომლის ქვეშ ნაგულისხმებია მეტ-ნაკლებად რთული მრავალხმიანი კომპლექსი ან ცალკეული ხმა, რომელიც, როგორც წესი, უნისონში სრულდება ერთგვაროვანი ინსტრუმენტების ჯგუფით. ასეთი შრეების ერთდროული შეთანხმება XX საუკუნეში შრეთა კონტრაპუნქტის ფაქტურულ სახეობას დაედო საფუძვლად. ხშირად შრეთა პოლიფონია ძველებური პოლიფონიისათვის დამახასიათებელი, ანუ ტრადიციული ხერხებთანაა მიახლოებული და ორი ძირითადი - იმიტაციური და არაიმიტაციური - სახით შემოიფარგლება.¹ მიუხედავად ამ ორი სახეობის გავრცელებისა, ამ პრობლემაზე მუშაობის დროს დაგვჭირდა ახალი ტერმინების შემოღება, რადგანაც სონორული მუსიკისთვის დამახასიათებელი პოლიფონიური ფაქტურის სპეციფიკა სრულფასოვნად ვერ აიხსნებოდა იმ ტერმინოლოგიური აპარატის მეშვეობით, რომელიც არსებობდა ადრე. ამიტომ მოგვიწია ისეთი ტერმინების შემოღება, როგორიცაა:

შრეთა ჰომოგენური (ჰომოს – ბერძ. - ერთიანი, ტოლი, საერთო) **პოლიფონია** (იმიტაციურის ნაცვლად) და

შრეთა ჰეტეროგენური (ჰეტეროს – ბერძ. - სხვა) **პოლიფონია** (სხვადასხვა თემიანის ნაცვლად).

შრეთა პოლიფონიის მრავალფეროვანი მაგალითები გ. ყანჩელის შემოქმედებაში წარმოდგენილია შემდეგი სახეებით: ჰომოგენური, ჰეტეროგენური, რიტმული, სტერეოფონიური. ყანჩელთან შრეთა პოლიფონია ქმნის განსაკუთრებულ გამომსახველ შესაძლებლობებს, ვინაიდან უშვებს ისეთ კონტრასტულ დაშრევებს, როგორიცაა მღერადის და ბრაზუნის, ან იერით დაშრევებს - ხმაურის და ვიბრირების, გაჭიმულობის და მელოდიურობის.

¹ შრეთა პოლიფონიის სახეების კლასიფიკაცია იხ. [2. 105]

XXს. მუსიკაში ყალიბდება პოლიფონიური ფაქტურის განმარტების სხვა ტერმინებიც, მაგრამ ისინიც უპირობოდ შემოვიდნენ ხმარებაში პოლიფონიური მრავალხმიანობის კრიტერიუმების გადააზრების თუ განვითარების შედეგად. ახალი ტერმინების შორის, გარდა შრეთა პოლიფონიის, აღსანიშნავია შემდეგი: ზემრავალხმიანობა, მიკროპოლიფონია, კვაზიპოლიფონია, მულტიფონია, სონორული და სტერეოპოლიფონია. ამ სახეებს აქტიურად და მიზანმიმართულად იყენებს თავის შემოქმედებაში გამოჩენილი ქართველი კომპოზიტორი გ. ყანჩელი.

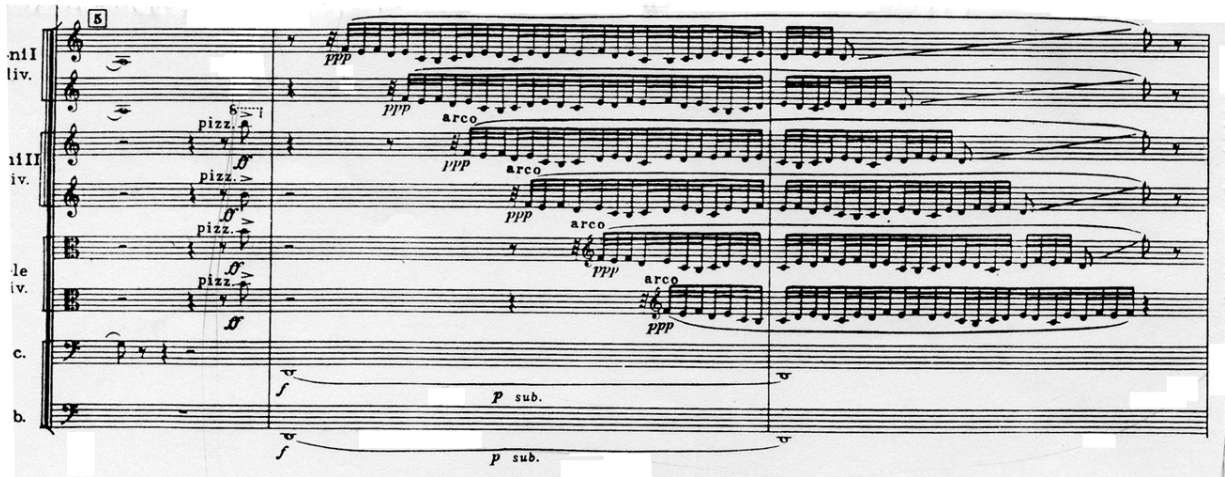
ზემრავალხმიანობა შეიცავს ხმების ისეთ რაოდენობას, რომლის აღქმა დამოუკიდებელი ხმების დანიშნულებით შეუძლებელია. ხმების რაოდენობა შეიძლება მერყეობდეს 8-დან - 80-დე. ამ დროს ხმები კარგავენ ინდივიდუალობას, მრავალხმიანობა კი - პოლიფონიურობის ეფექტს. საბოლოოდ, ზემრავალხმიანი ფაქტურის მაგალითები აღიქმება როგორც მონოლითური სონორული ტებრული „ლაქები“. ზემრავალხმიანობის მაგალითები გვხდება გ.ყანჩელის ბევრ ნაწარმოებში, დაწყებული პირველი სიმფონიით. მაგრამ, რამდენად შეიძლება ჩაითვალოს ეს მოვლენა მხოლოდ XXს. მონაპოვრად? ესეც ხომ არ არის კარგად დავიწყებული ძველი?

XX საუკუნის ზემრავალხმიანობას აქვს ანალოგი XVII საუკუნის კათოლიკურ მესაში, რომლის a capella გუნდების ხმების რაოდენობა აღწევდა 24-ს, 48-ს. ცხადია, ეს მოვლენა შემჩნეული აქვთ მუსიკისმცოდნეებს. მაგრამ საინტერესოა კომპოზიტორების აზრიც ამ მოვლენის თაობაზე. მოვიყვან პ. ბულეზის დაკვირვებებს: „არსებობს პოლიფონია, რომელიც შეიცავს აურაცხელ რეალურ ხმას, რომელთა აღქმა ძნელდება სწორედ ამ სიმრავლის გამო. ამავე დროს, არსებობს ოთხხმიანი პოლიფონიაც, რომლის კონტრაპუნქტურული ხრიკების აღქმა ყურით თითქმის შეუძლებელია“ [3. გვ 41.]. პოლიფონიური სტრუქტურების პირველი ნაირსახეობა ცნობილია ზემრავალხმიანობის სახელით.¹ (მუსიკისმცოდნეობაში დამკვიდრებულია აგრეთვე ს. სლონიმსკის სინონიმური ტერმინიც - ჰიპერმრავალხმიანობა).

რაც შეეხება მიკროპოლიფონიას (დ. ლიგეტის ტერმინი), იგი წარმოიშვება ექსტრემალური დროის პირობებში, როდესაც მუსიკალური მოძრაობა უკიდურესად სწრაფია. რაც აიხსნება არა იმდენად ტემპით, რამდენადაც წვრილი გრძლიობების არსებობით. გარდა ამისა, ამგვარი მაგალითები სულ რამდენიმე ტაქტის მანძილზე გრძელდება. დავამატებდით, რომ არსებობს საპირისპირო ტენდენციაც, რომელიც დაკავშირებულია მოძრაობის უკიდურეს შენელებასთან. შესაბამისად, ასეთ ტექნიკას ვუწოდებდით მაკროპოლიფონიას. მიკროპოლიფონიის უმნიშვნელოვანესი პირობაა ხმების რაოდენობა. მასში კონტრაპუნქტების შერწყმა საერთო ჟღერადობაში ხმების რაოდენობის პირდაპირპროპორციულია. ამიტომ, ასეთ ფაქტურაში ხშირად გამოიყენება ჰიპერმრავალხმიანობა.

მიკროპოლიფონიის საინტერესო მაგალითს ვხვდებით ყანჩელის II სიმფონიაში (იხ. მაგ. პ. ც. 5):

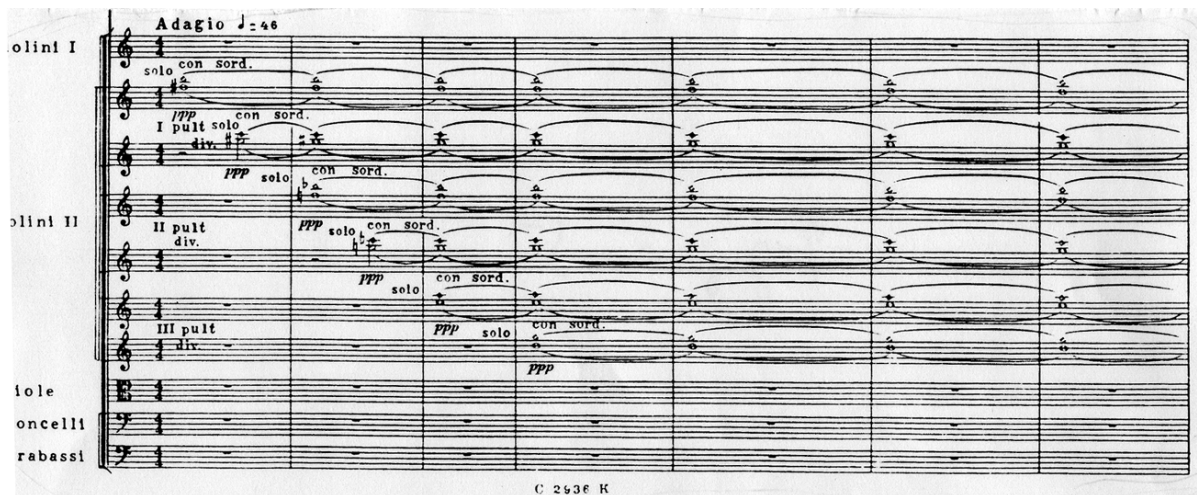
¹ ფაქტურის ეს სახეობა განიხილება ს. ხოლოპოვას შრომებში. იხ. [4. გვ.7]



ეს არის იმიტაციური მიკროპოლიფონიის მაგალითი. ცხადია, რომ ამ ფაქტურის იდენტიფიცირება სმენით შეუძლებელია, ჩვენ მხოლოდ ანალიზის შედეგად, თვალთ, შეგვიძლია მივაკუთვნოთ ეს მაგალითი პოლიფონიურ ფაქტურას. ამიტომაც ვარქმევთ მას – ჰომოგენურ მიკროპოლიფონიას.

XX ს. კვაზიპოლიფონიური¹ ფაქტურა კი - შერეული ფაქტურის ანალოგია, ვინაიდან ასეთ სტრუქტურებში ხდება ჰარმონიული ან მონოდიური ფაქტურის პოლიფონიზება. პირველ შემთხვევაში იქმნება ჰარმონიული კვაზიპოლიფონია. აქ ხაზების მიმდევრობითი ჩართვა საბოლოოდ გვამღევეს ჰარმონიულად ჩამოყალიბებულ ჟღერადობას. იგი შეიძლება დაეყრდნოს ტრადიციული ტერციული სტრუქტურის მქონე აკორდს, ან XX ს. მუსიკისთვის უფრო დამახასიათებელ კლასტერს.

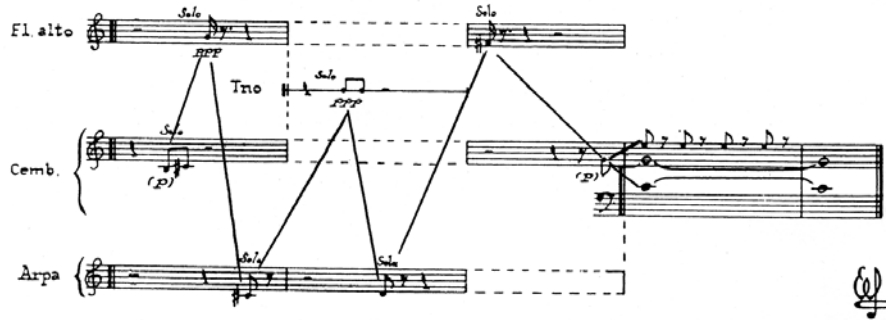
ჰარმონიული კვაზიპოლიფონიის ხერხით იწყება ყანჩელის მეორე სიმფონია:



კვაზიპოლიფონიური ჰარმონია ყალიბდება აქ ფრაზა - წერტილების საფეხურეობრივი მოძრაობის შედეგად. მეორე ვიოლინოთა კიბოსებური კვარტული სვლა თანდათანობით დაბლა ეშვება და ბოლოს „გაშესებულ“ ინტონაციით იქცევა. ამ დისონირებული თანხმოვნების ჰარმონიულ შინაარსს შეადგენს ბუნებრივი კილოს შემადგენელი ბგერების ერთდროული ჟღერადობა.

¹ ახალი პოლიფონიური ფაქტურის სახეების შესახებ იხ.: [5]

კვაზიპოლიფონიის მეორე შემთხვევაში ხდება მონოდიური ფაქტურის პოლიფონიზება. პირობითი მელოდიის ყველა ბგერა სხვადასხვა რეგისტრში და ტემბრში იფინება. ამ დროს მათგანიზებული საწყისია რიტმი, რომელიც ხელს უშლის ბგერების იზოლირებულ აღქმას. ამ ხერხით ამთავრებს ყანჩელი მეხუთე სიმფონიას. ერთმანეთს ენაცვლებიან ჩემბალოს, ალტის, ფლეიტის, არფისა და პატარა დოლის განსხვავებული ტემბრის მქონე ცალკეული მელოდიური ბგერები. იქმნება ერთიანი მეტად ფაქიზი, გამჭირვალე ხაზი, ე. წ. „წერტილების თემა“¹, რომელიც მიიღება ბგერათა სწრაფი მონაცვლეობით:



ახალი ფაქტურულ-პოლიფონიური ხერხების რიგს მიეკუთვნება სტერეოპოლიფონიაც. თავისი არსით იგი ტექნოლოგიურად ემყარება ტრადიციული პოლიფონიის ხერხებს, მაგრამ ამ დროს სრულიად ახალია – საორკესტრო სივრცის გააზრება. ყანჩელი თავის სიმფონიებში იყენებს ტრადიციული ორკესტრის შესაძლებლობებს, მაგრამ ორკესტრის ჯგუფების და ცალკეული ინსტრუმენტების ჩვეული, ტემბრული ფუნქციები გადააზრებულია, ინსტრუმენტები ხშირად მაქსიმალურად განცალკევებულია. ჯგუფების თანდათანობითი ჩართვა ანახლებს აღქმის სივრცულ შთაბეჭდილებას. ასე იქმნება **ილუზორული სტერეოპოლიფონია**.

ყანჩელი მიმართავს **რეალურ სტერეოპოლიფონიასაც**.² რეალური სტერეოპოლიფონია იბადება მხატვრულ ნაწარმოებში ფიზიკური სივრცის გამოყენებით, რომელსაც კომპოზიტორი გაიაზრებს, როგორც მხატვრულ ფენომენს. ამ დროს კომპოზიტორი იყენებს ორკესტრის განსაკუთრებულ განლაგებას და ამით ახლებურად გაიაზრებს შიდასაორკესტრო სივრცის შესაძლებლობებს. რეალური სტერეოპოლიფონიის უაღრესად საინტერესო მაგალითს ვპოულობთ კომპოზიტორის მეორე სიმფონიაში. უკვე პირველი ტაქტებიდან კომპოზიტორის მიერ იქმნება იშვიათი ტემბრი – სტერეოფონიური ჟღერადობა. ყანჩელი იყენებს ზარის რეკვის ეფექტს, რომელიც გაისმის კულისებიდან. ზარების რეკვა ჰქმნის სტერეოპოლიფონიური ფაქტურის პირველ შრეს. მეორე შრეს ჰქმნის პირველი ვიოლინოების ორხმიანი ფაქტურა (სიმფონიის ძირითადი თემა). სწორედ ამ ორი შრის გაერთიანება პოლიფონიურ ქსოვილში იძლევა რეალური სტერეოფონიის ეფექტს

ყანჩელის სიმფონიებში ჩამოყალიბდა კიდევ ერთი ახალი ფაქტურული სახეობა. არის შემთხვევები, როდესაც პოლიფონიური ხაზების, ან შრეების ურთიერთდამოკიდებულება არ იძლევა საყრდენ წერტილებს, ე. ი. ფაქტიურად არ

¹ ეს ტერმინი ეკუთვნის ნ. ზეიფასს. იხ.: [6. გვ.125]

² სტერეოფონიის დაყოფა რეალურ და ილუზორულ სახეებად ეკუთვნის ა. შნიტკეს. იხ. [7. გვ 76-78]

აღწევს ჰარმონიულ შერწყმას. ამავე დროს ხმები ინარჩუნებენ პოლიფონიური ტექნიკის უმთავრეს პირობებს, ისინი არ კარგავენ დამოუკიდებლობას. ასე იქმნება მულტიფონია (პ. ბულეზის ტერმინი).

მულტიპოლიფონიის ბევრი მაგალითი გვხვდება ყანჩელის შემოქმედებაში: მაგრამ ყველაზე სახასიათოა მაგალითი მესამე სიმფონიიდან (პ. ც. 5 – III ტაქტი):

13

C 4086 K

ეს კონტრაპუნქტი ვითარდება მულტიფონიის ყველა კანონის დაცვით. პირველ შრეში მოცემულია ხის ჩასაბერთა ჯგუფის რეპლიკები, მეორეში – სპილენძის ტრადიციული წამოძახილები, მესამეში კი – ვიოლინოს „აღმაფრენები“. აქ ნებისმიერი შრე ხასიათდება ინდივიდუალურობით და დამოუკიდებლობით. მაგრამ, ამ დამოუკიდებლობას არ მისდევს ჰარმონიული წონასწორობის რაიმე საყრდენი წერტილი, ან ჰარმონიული შედეგი. ასეთ შემთხვევებში საერთოდ ძნელია განსაზღვრო, თუ რის საფუძველზე ხდება შრეების გაერთიანება, ამიტომ სახეზეა შრეთა მულტიფონიის უაღრესად რთული და მეტად თავისებური მაგალითი.

აღსანიშნავია კიდევ ერთი უაღრესად მნიშვნელოვანი გარემოება. იმ შემთხვევაში, თუ ყანჩელი, ისევე როგორც ნებისმიერი სხვა კომპოზიტორი, მიმართავს სონორულ ტექნიკას, სადაც ძირითად სამშენებლო ფაქტურულ ერთეულებს წარმოადგენენ სხვადასხვა პრინციპით გაერთიანებული დამოუკიდებელი სონორული შრეები – ყალიბდება **სონორული პოლიფონია**. სონორული პოლიფონიის გამოვლენის ფორმები ყანჩელთან შეიძლება პირობითად დაიყოს ორ ტიპად – ძველებური პოლიფონიისათვის დამახასიათებელი და XX საუკუნის პოლიფონიური აზროვნებით შთაგონებული:

I ტიპი

1. შრეთაჰომოგენურიპოლიფონია
2. შრეთა ჰეტეროგენური პოლიფონია
3. ოსტინატური ფორმები

II ტიპი

1. კომლემენტარულ-სონორული
2. მულტიფონია
4. მიკროფოლიფონია
5. სტერეოპოლიფონია

ყანჩელის პოლიფონიური აზროვნების ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა იქონია ეროვნულმა ტრადიციებმა (როგორც პროფესიულმა, ისე ფოლკლორულმა). ცხადია, რომ კომპოზიტორის “ურთიერთობა” ფოლკლორთან იმსახურებს ცალკე გამოკლევას.¹ დაყენებული პრობლემატიკის ჭრილში კი გავამახვილებთ ყურადღებას მხოლოდ ერთ ასპექტზე და ამ საკითხთან დაკავშირებით თვით ბ-ნი გიას მოსაზრებას მოვიშველიებთ. ყანჩელთან ჩატარებულ ყველა ინტერვიუში ბუნებრივად იბადებოდა კითხვა კომპოზიტორის ეროვნულ ფესვებზე. და ყოველთვის, ამ პრობლემაზე საუბრისას კომპოზიტორი უარყოფდა ორტოდოქსალურ ნიადაგობრიობას, აცხადებდა, რომ თავის შემოქმედებაში იგი ერიდება ციტირებას, თვლის, რომ ქართული ხალხური სიმღერა – საავტორო მუსიკაა.

“ რაც უფრო მეტად გამოვხატავ თახვანისცემას გენიალური ანონიმების წინაშე, მით უფრო მკაფიოთ მესმის, რომ არა მაქვს უფლება მათ მიერ შექმნილს შევეხო. არა მაქვს პირველსაწყისი სრულყოფილი მასალის გადატანის უფლება ჩემს თხზულებებში, ან მისი ცალკეული ელემენტების გამოყენებით განუმეორებელი მთლიანობის დანგრევის. მე ვცდილობ მხოლოდ ქართული საგალობლების სულიერი სფეროსადმი მიახლოებას “ [6. გვ. 412].

მართლაც, კომპოზიტორის პარტიტურის პურცლებზე ჩვენ ვერ მოვძებნით ვერც ერთ კონკრეტულ გამომსახველობის ხერხს, რომელიც მიგვითითებს ფოლკლორულ წყაროზე. ამავე დროს, გ. ყანჩელი თავის შემოქმედებაში ხშირად ეყრდნობა ქართული პოლიფონიის სიღრმისეულ შრეებს და არქაულ ფოლკლორულ, თუ ძველი პროფესიული მუსიკისთვის დამახასიათებელ თავისებურებებს და გარდასახავს მათ თანამედროვე შეგრძნების პრიზმაში.²

¹ ამის შესახებ იხ. [8]

² ყანჩელი ნაკლებად ისწრაფვის იმიტაციური პოლიფონიური ფორმებისაკენ, რაც, ჩვენი აზრით, განპირობებულია კომპოზიტორის ეროვნული აზროვნების სპეციფიკურობით: იმიტაცია ხომ ნაკლებად დამახასიათებელია ქართული ხალხური პოლიფონიისათვის.

ამიტომ, რომ ეროვნული ყანჩელისთვის სულიერის და საკრალურის სიმბოლოა. შემოქმედების დიდი დროის მანძილზე კომპოზიტორი შეყვარებული იყო ორკესტრში, გატაცებული იყო ტემბრული დრამატურგიით და წერდა ძირითადად სიმფონიებს. მაგრამ, საზღვარგარეთ მოღვაწეობის პერიოდში, კომპოზიტორი “ჩაიძირა” საგუნდო შემოქმედების სფეროში.¹ უნდა ითქვას, რომ ყანჩელის ინტერესი გუნდისადმი მარტივად შეიძლება იყოს ახსნილი. პირველ რიგში იგი უკავშირდება თვით კომპოზიტორის ბუნებრივ ნიჭს. იგი ხშირად ინსტრუმენტულ ტემბრებსაც კი ადამიანის ცოცხალი ხმების მსგავსად აღიქვამდა.² მისი გუნდისადმი ინტერესის მეორე მიზეზი კი შეიძლება დავაკავშიროთ კომპოზიტორის პოლიფონიური აზროვნების სპეციფიკას. საგუნდო მრავალხმიანობა, როგორც ცნობილია, ქართული მუსიკალური კულტურის თავისებურ არქექტიპს წარმოადგენს. საგუნდო ნაწარმოებების ლიტურგიკული ტონუსის ფონზე, რომელიც დიდწილად ლოცვით-პოეტური სიტყვის მეშვეობითაა მიღწეული, ეროვნული ალუზიები საკრალური სიმბოლოების სახით აღიქმებიან.

ბოლო წლების ნაწარმოებებში გუნდი და ორკესტრი ყანჩელთან არა ფონისა და რელიეფის როლში გამოდიან, არამედ, - დამოუკიდებელი სემანტიკური ფუნქციის მატარებლები არიან. იკვლევს რა საგუნდო და ინსტრუმენტული საწყისების ურთიერთდამოკიდებულების კონკრეტულ ფორმებს გ. ყანჩელის საგუნდო შემოქმედებაში ე. ლუნიჩევა თავისი დისერაციის ერთ თავს “პოლიდროული დრამატურგიის” ფენომენს უთმობს. როგორც ვხედავთ – კიდევ ერთი, ახალი ტერმინი დაიბადა. რატომ მოხდა საჭირო ამ ტერმინის შემოღება და როგორ ხსნის ატორი ამ მოვლენას? იგი აღნიშნავს, რომ ორკესტრი და გუნდი ყანჩელის ბოლო წლების ნაწარმოებებში არა ფონის და რელიეფის დამოკიდებულებაში იმყოფებიან, არამედ – პარიტეტული სემანტიკური ფუნქციის მატარებლები არიან. თანაც, გუნდი – **სიჩუმის** პოლუსთან, საკრალურ სიმბოლიკასთანაა დაკავშირებული, ორკესტრი კი – **ბგერის** სფერო, დამანგრეველი საწყისის განსახიერებაა.³ არ არის გამორიცხული, რომ ბგერის და სიჩუმის ოპოზიცია უკავშირდება დროის და მეხსიერების კატეგორიებს. **პოლიდროული დრამატურგია** უშვებს სხვადასხვა დროების შეთავსებას და ურთიერთობას ერთი ნაწარმოების ფარგლებში. მაგალითად, სტიქსში – დროის 4 შრეა რეპრეზენტირებული:

დრო - უსასრულობა

დრო - მოქმედება

დრო - გახსენება

დრო - განცდა

მათი მონაცვლეობა ფორმირებს “სტიქსის” აგებულების სქემას. ხოლო ამ დროთა დაშრეება ვერტიკალში ახალი ტიპის პოლიფონიურ ფორმას ბადებს - **დროთა პოლიფონიას** [10]. დროთა პოლიფონია აგრძელებს ყანჩელის სიმფონიურ შემოქმედებაში (მე-2, მე-3, მე-4, მე-5, მე-6 ს.ს.) და “სევდა ნათელში” ჩამოყალიბებული პარალელური დრამატურგიისათვის დამახასიათებელი ორგანიზაციის პრინციპს,

¹ „სევდა ნათელი“ (1985), “Bright sorrow” (1985 - ეს ორი ნაწარმოები – საბჭოთა დროინდელია), „Styx“ (1999), “ Little Imber” (2003), „Amao omi” (2005), „Lulling the sun” (2008), „ Dixi” (2009).

² შემთხვევითი არ არის, რომ ნ. ზეიფასი თავისი პირველი მონოგრაფია, რომელიც ყანჩელის სიმფონიურ შემოქმედებას მიუძღვნა, დაარქვა “ საგალობლები”.

³ პირველად სიჩუმის და ბგერის დაპირისპირებაზე ყანჩელის შემოქმედებაში დაწერა ი. ბარსოვამ.

[9. გვ 118]

რომლის დროს პარალელურად არსებობს ორი კონფლიქტური სამყარო – მედიტაციურ-ჰერმეტიკი და აგრესიულ - ქმედითი.¹

მოკლე ანალიზმაც კი დაგვარწმუნა, რომ გ. ყანჩელის აზროვნება შემოქმედების ამ სფეროში გამოირჩევა დიდი თვითმყოფადობით, ორიგინალურობით, ტრადიციული და თანამედროვე პოლიფონიის ღრმა ცოდნით. გ. ყანჩელის შემოქმედებაში ახალი პოლიფონიური ფორმების კვლევისას, ვრწმუნდებით, რომ ასეთი ტიპის ნაშრომები შეიძლება დაეყრდნოს ღია ფორმების პრინციპს. ეს აიხსნება თვით პოლიფონიის განვითარების შეუწყვეტელი ტენდენციით, მეორე მხრივ კი - კომპოზიტორის შემოქმედების სპეციფიკური შესაძლებლობებით, რაც აშკარა საფუძველია იმისა, რომ მკვლევრებს კომპოზიტორის პოლიფონიური აზროვნების კვლევისას წინ ახალი აღმოჩენები ელოდებათ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Гия Канчели, композитор. წყარო:
2. http://www.lafamire.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=1838&Itemid=1042
3. მარუაშვილი ლ. პოლიფონია თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებაში. ნარკვევები. თბილისი, თსკ, 2013.
4. Булез П. Открытое пространство. В журн: Советская музыка, 1991, № 8.
5. Холопова В. Фактура., М., «Музыка», 1979.
6. Франтова Т. О новых функциях полифонической фактуры в советской музыке 60-ых годов// Проблемы музыкальной науки. Вып. 5.М. 1983
7. Зейфас Н. Песнопения. О Музыке Гии Канчели. М.,1991.
8. Шнитке А. Стерефонические тенденции в современном оркестровом мышлении // Статьи о музыке. М., 2004..
9. მარუაშვილი ლ. ქართული ხალხური პოლიფონიის ტრადიციების გარდასახვა პროფესიულ მუსიკაში. თრადიციული მრავალხმიანობის მეხუთე საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები. თბილისი. 2010.
10. Барсова. И Музыкальная драматургия Четвертой симфонии Гии Канчели//Музыкальный современник, вып.5., М.. 1984.
11. Линючева Е. Хоровое творчество Гии Канчели. Канд. диссерт... 2011. <http://cheloveknauka.com/horovoe-tvorchestvo-gii-kancheli#ixzz3s2MvvNay>
12. Холопова. В. Формы музыкальных произведений. С-П.1999.

Article received 2016-06-14

¹ პარალელური დრამატურგიის შესახებ იხ. [11. გვ. 455].