

უაკ - 78

**„დროის ფაქტორი“ XX საუკუნის საგუნდო მუსიკაში
(გ.ლიგეტის „Requiem“-ისა და ს.ნასიძის „ვედრები“-ს
შედარებითი ანალიზის მაგალითზე)**

მედეა ქავთარაძე

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია,
გრიბოედოვის ქ.8. 0108 თბილისი, საქართველო

ანოტაცია:

აბსტრაქტი - მუსიკალური ხელოვნების განვითარების ისტორიის მანძილზე, დროისა და სივრცის პრობლემა არასოდეს ყოფილა ისეთი მწვავე, როგორც მე-20 საუკუნეში. საუკუნეების მანძილზე შექმნილი წარმოდგენების და სტერეოტიპების მსხვერვეა იქცა ბიძგად მრავალი ახალი თეორიის გაჩენისთვის, რომლებიც ადამიანის ინტერესთა მრავალ სფეროს მოიცავდნენ. ცნობილია, რომ XX საუკუნეში განსაკუთრებული კვლევისა და დიდი ინტერესის სფეროდ იქცა დროისა და სივრცის ურთიერთდამოკიდებულება. დროის და სივრცის ახალი კონცეფციები კარდინალურად შეეხნენ მუსიკასაც, რომელიც თავისი პირვანდელი ბუნების გამო, აღმოჩნდა მნიშვნელოვანი ობიექტი ამ სიახლეების დემონსტრირებისთვის. სტატია ეძღვნება დროის პარამეტრის ფაქტორს მე-20 საუკუნის საგუნდო მუსიკაში. დროისა და რიტმის კონცეფციებს და მათ ზეგავლენას მე-20 საუკუნის მუსიკალური სტილების წარმოშობაზე, მედიტაციური მუსიკის ნიმუშების - გ.ლიგეტის „Requiem“-ისა და ნასიძის „ვედრების“ მაგალითზე.

საკვანძო სიტყვები: დრო, სივრცე, გ.ლიგეტი, ს.ნასიძე, ვედრება, საგუნდო მუსიკა, მედიტაციური მუსიკა

მუსიკალური ხელოვნების განვითარების ისტორიის მანძილზე, დროისა და სივრცის პრობლემა არასოდეს ყოფილა ისეთი მწვავე, როგორც მე-20 საუკუნეში. საუკუნეების მანძილზე შექმნილი წარმოდგენების და სტერეოტიპების მსხვერვეა იქცა ბიძგად მრავალი ახალი თეორიის გაჩენისთვის, რომლებიც ადამიანის ინტერესთა მრავალ სფეროს მოიცავდნენ. ცნობილია, რომ XX საუკუნეში განსაკუთრებული კვლევისა და დიდი ინტერესის სფეროდ იქცა დროისა და სივრცის ურთიერთდამოკიდებულება. დროის და სივრცის ახალი კონცეფციები კარდინალურად შეეხნენ მუსიკასაც, რომელიც თავისი პირვანდელი ბუნების გამო, აღმოჩნდა მნიშვნელოვანი ობიექტი ამ სიახლეების დემონსტრირებისთვის.

ამგვარად, დრო და სივრცე XX საუკუნის მუსიკის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მუსიკალურ პარამეტრებად იქცა. მრავალი კომპოზიტორისთვის ეს ფენომენი მუსიკალური სტილის და ახალი საკომპოზიციო ტექნიკის წარმოშობის საფუძვლი გახდა; ამ საკითხზე დაიწერა უამრავი სამეცნიერო სტატია, სადაც XX საუკუნის ცნობილი კომპოზიტორების მოსაზრებებია აღწერილი, მათ შორის, შტოკაუზენის, ლიგეტის, ვებერნის, კეიჯის და ა.შ. დრო და სივრცე განსაზღვრავს სისტემის შიგნით

მიმდინარე პროცესებს და ზემოქმედებს ჰარმონიისა და მელოდიკის, რიტმისა და ფაქტურის ჩამოყალიბებაზე; ასახება აკუსტიკურ თავისებურებებზე ინსტრუმენტობაში; დროისა და სივრცის ფაქტორი ასევე დიდ როლს თამაშობს მხატვრულ-გამომსახველობითი კრიტერიუმების შერჩევისას ამა თუ იმ სტილსა და მიმდინარეობაში. ამგვარად, დროისა და სივრცის გარეშე მუსიკა არ არსებობს, თუმცა XX-ე საუკუნეში მოხდა ამ ორი ფენომენის გააზრება, როგორც სხვა მუსიკალურ პარამეტრებზე ზემოქმედების საშუალება და არა სხვა მუსიკალური პარამეტრების ზემოქმედებით მიღებული შედეგი.

მიუხედავად იმისა, რომ ნებისმიერი ეპოქის მუსიკაში ყოველი მუსიკალური ელემენტის მონაწილეობა აუცილებელია საბოლოო პროდუქტის მისაღებად. ყველა ეპოქას ქონდა საკუთარი პრიორიტეტები მუსიკის შექმნის პარამეტრების მიმართ და სწორედ ეს დამოკიდებულებები ზემოქმედებს მუსიკის განსხვავებულობაზე. მაგალითად, შუასაუკუნეების მუსიკაში რიტმი და მეტრი, ხოლო ბაროკოში ტემბრი უკანა პლანზეა გადატანილი, დინამიკური ნიშნები კი უგულვებელყოფილი და ა.შ. ასევე XX საუკუნეშიც მუსიკალური პარამეტრების გადააზრება მოხდა, გამოიყო 4 ძირითადი ელემენტი სიმაღლე, რიტმი, ტემბრი და ინტენსივობა, სადაც რიტმი და ტემბრი უპირატესობით სარგებლობს. სწორედ რიტმისა და ტემბრის მოდიფიკაცია ზემოქმედებს დროის და სივრცის პარამეტრზე. ტემბრისა და რიტმის გაგებამ უფრო ფართო მაშტაბით განაპირობა საკომპოზიციო ტექნიკებში სხვადასხვა კრიტერიუმების შემუშავება დროისა და სივრცის პარამეტრებზე ზემოქმედებისთვის.

სტატია ეძღვნება დროის პარამეტრის ფაქტორს მე-20 საუკუნის საგუნდო მუსიკაში. დროისა და რიტმის კონცეფციებს და მათ ზეგავლენას მე-20 საუკუნის მუსიკალური სტილების წარმოშობაზე, მედიტაციური მუსიკის ნიმუშების - გ.ლიგეტის „Requiem“-ისა და ნასიდის „ვედრების“ მაგალითზე.

დრო - მუსიკალური ისტორიის ახალი ციკლის ერთ-ერთი მთავარი მხატვრული პრობლემა გახდა. 20 საუკუნის მუსიკა ხასიათდება რიტმის და დროის აღქმის მრავალფეროვნებით. ჩვენ არ ჩავუღრმავდებით ფილოსოფიურ და სხვა არათემატურ პრობლემებს, რომლებიც უკვე ათწლეულებია ცხარე დისკუსიის საგნად არის ქცეული. უბრალოდ განვასხვავებთ დროის 2 სფეროს: მეტაფიზიკურს და ადამიანურს. მეტაფიზიკური დრო არავისზე და არაფერზე არ არის დამოკიდებული, ის ჩვენი არსებობის საზღვრებს გარეთაა და მიმდინარეობს ჩვენგან დამოუკიდებლად. ადამიანური კი განიზომება ჩვენი დედამიწაზე ყოფნის მონაკვეთით. თვით ამ დროის შიგნით არსებობს სხვადასხვა სახეობები: ფსიქოლოგიური დრო (რომელსაც ჩვენ განვიცდით და ონტოლოგიურისგან განსხვავებით აქვს უკუსვლის თვისებაც), მხატვრული დრო (მხატვრული ნაწარმოების მიმდინარეობის დრო, მათ შორის მუსიკალური ნაწარმოებისაც), არსებობს ასევე რელიგიური დრო, მითოლოგიური, ისტორიული, ფიზიოლოგიური და მრავალი სხვა. მე-20 საუკუნეში, ტერმინი „დროს“ მიმართ დაიწყეს ისეთი ეპითეტების გამოყენება, რომლებიც ადრე წარმოუდგენელი იყო ამ კონტექსტში: შეკუმშული, გაფართოებული, გაჩერებული, ვერტიკალური, ჰორიზონტალური, მრავალშრეებიანი, სფეროსებრი, დრო-მომენტი, პულსირებული, ამორფული, გლუვი, ვირტუალური... ეს ყოველივე-მუსიკალური დროის მახასიათებლების განმარტებებია.

მუსიკა თავად ქმნის თავის დროს, ის შეიძლება იყოს გაზომილი და მატერიალიზდება ბგერით სტრუქტურებში - რიტმში, რომელიც ასახავს „რიცხვების

მიმდინარეობას დროში“. დრო - ფართე მცნებაა, რომელსაც გააჩნია ინდივიდუალური ხასიათი, თავისი ბუნებით მრავალწახნაგოვანია და წარმოადგენს ვირტუალურ სივრცეს მრავალი ასპექტის რეალიზაციისთვის. ეს თავისებური ფონია, სფერო-რომელშიც მოქმედებენ რიტმები. მაგრამ რიტმის აღქმა შესაძლებელია არა მხოლოდ ბგერათა გრძლიობების ორგანიზებით, არამედ სხვა, უფრო ფართო გაგებით: ტემპრების რიტმი, სივრცეში მოძრაობა, ჰარმონიული ფორმები, დროის გარკვეული მონაკვეთების პროპორციები. როგორც კ. შტოკჰაუზენმა აღნიშნა, ყველაფერს შეუძლია ფუნქციონირება რიტმის ასპექტში.

დრო და რიტმი, ფაქტიურად არიან ერთი და იგივე ცნების სხვადასხვა წახნაგები. და ეს ცნებაა- „დინება“. დროც და რიტმიც მიედინებიან. (RHYTHMOS-ბერძულად დინებას ნიშნავს). როგორ მიედინებიან ისინი, რომელ მხარეს, რა სისწრაფით - ეს უკვე კონკრეტული ნაწარმოების კონკრეტული პრობლემაა. ამგვარად, მუსიკა, რომელიც თავიდანვე არის დაგეგმილი მეტრით, რიტმით და ტემპით, ვერ იარსებებს დროის ფარგლების გარეთ.

დროის იდეების ასეთი გრანდიოზული აღზევება და რიტმის სტრუქტურების ახალი ფორმების გაჩენა არ მომხდარა უცებ, ან მოულოდნელად. კარგად არის ცნობილი, რომ მე-19 საუკუნის დასასრულს, ტონალური სისტემა იმყოფებოდა კრიზისულ მდგომარეობაში. ტონალობის გაფართოებამ მიაღწია ლოგიკურ დასასრულს. გაჩნდა აუცილებლობა ბგერითი ორგანიზაციის ახალი ფორმების მოძებნის, დასრულდა ტონალურობის ჰეგემონია და განთავისუფლდა ადგილი სხვა მუსიკალური ელემენტების ფორმირებისთვის, პირველ რიგში კი - რიტმისთვის.

არ იქნება გადაჭარბება, თუ აღვნიშნავთ, რომ ევროპული მუსიკის განვითარება, პირველ რიგში, ჰარმონიის განვითარებაა. ინდივიდუალიზაციის პროცესმა, რომელიც ვითარდებოდა რომანტიზმის ეპოქის ჰარმონიის სისტემაში, მიგვიყვანა იქამდე, რომ მისი მოქმედების არეალში დაიწყეს მუსიკალური ენის სხვა ელემენტების ჩართვა. რიტმის ინდივიდუალიზირება იყო მომდევნო ნაბიჯი, ჰარმონიის ინდივიდუალიზირების შემდეგ. ამ პროცესის განვითარების ფონზე ხდება მუსიკის ჰარმონიული პულსის ცვლილებები, რომელიც შედარებით სტაბილური მოვლენაა და ფუძემდებელია საცეკვაო რიტმების და სასიმღერო მეტრის. რომანტიკოსებმა მისი საზღვრები ერთდროულად ორივე მხარეს გადაწიეს: თანაჟღერადობის მაქსიმალურად სწრაფი ცვლიდან მივიდნენ მაქსიმალურად ნელ ცვლაზე, მაგ: აკორდული პასაჟებიდან-სრულ უმოძრაობამდე (ვაგნერი-„რეინის ოქრო“). მე-20 საუკუნის მუსიკაში ეს ხაზი გაგრძელდა ორივე მიმართულებით, შესაძლო სმენით ბარიერამდე, მაგ: “STIMMUNG” -შტოკჰაუზენის, რომელიც წარმოადგენილია დროის განუზომელ მონაკვეთში ერთადერთი აკორდის გათამაშებით. მეორეს მხრივ, ჰარმონია ნაწილდება არა აკორდებად, როგორც რომანტიკოსებთან, არამედ მრავალ წერტილად - ბგერებად, როგორც პუანტილისტურ მუსიკაში და ყოველი მათგანი არის მაქსიმალურად კონცეპტირებული ინფორმაციის მატარებელი.

ამგვარად, დრო და რიტმი აღმოჩნდა მუსიკალური ხელოვნების ეპიცენტრში. მე-20 საუკუნის მუსიკაში დროისა და რიტმის განთავისუფლებაში ფასდაუდებელი როლი შეასრულა კომპოზიტორების დაინტერესებამ არაევროპული კულტურებით. თითქმის არ არსებობდა კომპოზიტორი, რომელსაც არ აღელვებდა ეს ახალი რეალიები. წერდნენ სამეცნიერო ნაშრომებს. ზოგიერთი კომპოზიტორი ქმნიდა თავის ნაწარმოებებს „ახალი დროის“, „ახალი რიტმის“ გათვალისწინებით, გაჩნდა დიდი რაოდენობის მუსიკალური

ნაწარმოებები, რომელთა სათაურებში უხვად ფიგურირებს სიტყვა „დრო“, მაგ.: ო.მესიანის „ქრონოქრომია“, „დროის მზერა“; ს.გუბაიდულინას „დროის ზომები“, „დროის ფიგურები“; ჯ.კრამბის „დროისა და მდინარის ექო“; კ.პენდერეცის „დროის სული, „დროის და სიჩუმის განზომილება“ და მრავალი სხვა...

გამოვარჩევთ საკომპოზიციო ტექნიკებს, რომლებშიც დროს შეეხო ყველაზე ნოვატორული რეფორმები:

ა) „სერიალიზმში“, სადაც სხვადასხვა პარამეტრების სერიალიზაცია, ბგერათსიმაღლეების სერიის გარდა არის გრძლიობების, ტემბრის, დინამიური ნიშნების, არტიკულაციის ნიშნების სერიები.

ბ) „მინიმალიზმში“, სადაც რიტმულ-მელოდიური შრეების ხანგრძლივი განმეორება ქმნის უფრო მსხვილი რიტმული ერთეულის ანუ ფორმის რიტმის ფუნქციონირების აუცილებლობას, სადაც მაკრო სამყაროს დრო შემოდის და მუსიკალური მატერიის აღქმის მასშტაბს ცვლის.

გ) „პოლისტილისტიკა“, სადაც სხვადასხვა მუსიკალური დროის პულსისა და სხვადასხვა სტილების, ეპოქების, ციტატების, ალუზიების დროთა გადაკვეთას და ზოგჯერ შეჯახებასაც კი კომპოზიციაში შეჰყავს „უცხო“ დროის ფაქტორი.

დ) „ალეატორიკა“, საკომპოზიციო ტექნიკა, სადაც მუსიკალური ნაწარმოების კონსტრუქცია დაკავშირებულია მუსიკალური სტრუქტურების თავისუფალი არჩევითობის პრინციპთან. ამიტომ იყენებს დროს, რომელიც არ კონტროლირდება კომპოზიტორის მიერ.

დ) „ელექტრონული მუსიკა“ შექმნილი ელექტრონული აპარატურის მიერ, რაც საშუალებას გვაძლევს გამოვიკვლიოთ ბგერის მიკრო სამყარო, შევქმნათ ნებისმიერი სირთულის აკუსტიკური და რიტმული სტრუქტურები და შევადწინოთ დროის ყველაზე ფარულ შრეებში.

ე) „ინტერდიმენსია“- ჟღერადობის დიმენსიური სივრცის დისპოზიცია, ორი ან მეტი განზომილების სივრცეში. ეს ყველაფერი რეალიზდება მუსიკალური თვითმყოფადობის სხვადასხვა დონეებზე. მაგ: მოქმედება სცენაზე, სადაც შემსრულებლები მოძრაობენ და თამაშობენ რეალურ ან წარმოსახვით სამყაროში, ანდა შემსრულებლების და ხმის წყაროების განთავსება სცენის გარეთ, სხვადასხვა აკუსტიკურ წერტილებში.

ასეთი მოკლე მიმოხილვის დროსაც კი ვხედავთ, რომ მე-20 საუკუნის მუსიკაში დრო იცვლება და იძენს ახალ კოორდინატებს. მისი ზოგადი კლასიფიცირება კი ასე გამოიყურება:

ერთი განზომილების დრო-მონოდრო (ჰორიზონტალური)

ორი განზომილების დრო-პოლიდრო (ჰორიზონტალური და ვერტიკალური)

სამი განზომილების დრო-მულტიდრო (ჰორიზონტალი, ვერტიკალი და სიღრმე)

ზემოთ ჩამოთვლილის კონკრეტიზირება რომ მოვახდინოთ და შექმნილი სურათის ზოგადი დახასიათება შევძლოთ, დავეყრდნობოთ ჩვენი თემის მოვლენები 3 ჯგუფად, რომლებიც ასახავენ დროსა და რიტმის განვითარების პროცესის სხვადასხვა სტადიებს.

1 ჯგუფი. მიუხედავად რევოლუციური ინოვაციებისა, ეს ჯგუფი მუსიკალური დროის კონტინუუმის ძირეულ ცვილებებთან მაინც არ არის დაკავშირებული. ამ ეტაპზე რიტმულ-დროითი საფუძვლები, საკმაოდ მყარად ინერჩუნებენ პოზიციებს, თუმცა რყევები იგრძნობა.

თანდათან ჩნდება რიტმული ორგანიზაციის ახალი ფორმები, როგორცაა

კლასიკური სასიმღერო მეტრის ბადის დარღვევა - არასიმეტრიული რიტმები და მეტრები, აპერიოდული განმეორებები; სხვადასხვანაირი „პოლიქრონები“ - დროის მრავალნაირი პოლისტრუქტურები, ანუ პოლიმეტრი, პოლირიტმი, პოლიტემპი. ეს ყოველივე არარეგულირების ტენდენციის გამოვლინებაა, მაგ: სტრავინსკის „კურთხეული გაზაფხული“ (1913), „ქორწილი“ (1923), აივზის „უპასუხოდ დარჩენილი შეკითხვა“ (1908);

რიტმული სტრუქტურების გამოყოფა, ყურადღების გადატანა რიტმზე, მაგ: ბერგის „ვოცეკი“ (1917-1921) - მე-3 მოქმედების მე-3 სურათი - ინვენცია რიტმზე; შოსტაკოვიჩის „ცხვირი“ (1930) - დასარტყამი ინსტრუმენტების ანტრაქტი მე-2 სურათში.

რიტმული პარამეტრების სერიალიზაცია - გოლიშევის სიმებიანი ტრიო „ZWOLFTONDAUER MUSIK“ (1914) - ბგერითი სიმალღებების და გრძლიობების რიგები; კლაინის „მანქანა-თვით სატირა ტონალობის მიღმა“ (1919) - რიტმული სერია.

მრავალპარამეტრულობა - ვებერნი, „სიმფონიური ორკესტრი“ op.21 (1928), „კონცერტი“ op.24 (1934), „ვარიაციები“ op.27.

ტოტალური სერიალიზაცია - გრძლიობათა, შესვლებს შორის ხანგრძლივობათა და ტემპების სერიები, ო.მესიანის „4 რიტმული ეტიუდი“ (1949-50), პ. ბულეზის „სტრუქტურები Ia“ (1950-51).

2 ჯგუფის მოვლენები დაკავშირებულია დროის ფაქტორის უფრო სერიოზულ მოდიფიკაციასთან. მაგალითად, დროის მიმართულება წარსულიდან მომავლისკენ სწორხაზოვანად ან გადახრებით (სხვადასხვა მხარეს) დროის მოცულობის რაიმე შუალედური რგოლიდან, რომელიც ადამიანის მიერ დროის აღქმის ველის დიაპაზონში ხვდება.

დროის სწორხაზოვანი მიმართულების შეზღუდვა, დროის უკუსვლა - ეს ყველაფერი ნათლად ჩანს ა.ბერგის „ლირიულ სუიტაში“ (1925-26) მე-3 ნაწილის რეპრიზაში (მეხსიერებაში წაშლილი მოგონებების ამოტივტივების შთაბეჭდილება რჩება). პ. ჰინდემიტის ოპერა-სკეტჩი „წინ და უკან“ (1927); ლ. ნონო „Incontri“ (1955; სიმეტრიის ცენტრი 109 ტაქტში); ა.ვოლკონსკის „სარკის სუიტაში“ N4, „სხივები“ და სხვა.

დროის სწორხაზოვანი მიმართულების შეცვლის, დროითი მოვლენების შერევის მეშვეობი - ყველაზე ნათელი მაგალითია დროის პარამეტრის ბ.ა.ციმერმანისეული გაგება „სფერისებური დრო“ (Kugelgestalt der Zeit), რაც ნიშნავს დროის ისეთ მდგომარეობას, როდესაც საზღვრები იშლება აწმყოს, წარსულისა და მომავალს შორის და რეალური დროის არსებობის ეს სამივე ფორმა თავსდება მუსიკალურ დროში, რაც ერთიანდება კოლაჟის მეშვეობით. ამიტომ შესაძლებელია მომავალი წარსულზე ადრე დადგეს, მაგ: ოპერა „ჯარისკაცები“-ს მე-2 აქტის მე-2 სცენაში. აქ ერთდოულად 3 სცენაა, რომლებიც ასახავენ სხვადასხვა დროსა და ადგილას მომხდარ მოვლენებს.

დროის შეკუმშვა - ვებერნის შემოქმედების ძირითადი მხატვრული იდეაა: „შეკუმშვა, კონცეტრირება, მაქსიმალური მრავალფეროვნება და ამავდროულად მკაცრი გათვლა და დროითი ურთიერთობების კონტროლი.“ დროის შესახებ ასეთი კონცეფციის ორგანულობა იმაში მდგომარეობს, რომ შეკუმშულობა თანაბრად ნაწილდება მუსიკის ყველა პარამეტრზე: მელოდიკაზეც, ჰარმონიაზეც, ტემბრულ სტრუქტურებზეც, ფორმაზეც.

დროის გაჩერება (სტატისტიკური დრო)- მინიმალიზმის ტექნიკის ერთ-ერთი გავრცელებული კონცეფციაა. დროის სვლა ჩერდება, მოცემული მომენტი იწელება,

მასში არ არის მოქმედების მიმდინარეობა, რომელიც მიდის საბოლოო მიზნამდე ან ახალ რეჟულტატამდე. სტატიური დროის კონცეფციის გამოხატულება შეიძლება იყოს საკმაოდ მარტივი, თუმცა საჭიროებს გამეორებადი რიტმული სტრუქტურების გამომგონებლურ მიგნებებს. მაგ: ადიტიური პროცესი (ფ. გლასთან), როდესაც მარტივი 5-6 ნოტიანი ფიგურაცია ფართოვდება და იკუმშება მრავალნაირად და ამავდროულად ინარჩუნებს ერთი და იგივე მელოდიურ კონფიგურაციას. მაგრამ ნოტების ჩამატება-ამოკლების გამო იძენს აბსოლუტურად განსხვავებულ რიტმულ მოხაზულობას, ან რიტმული ციკლები: ორიან მეტი სხვადასხვა სიგრძის რიტმული მოდულების წაფენა, რომლებიც მთლიანი ციკლის შესრულების შემდეგ საბოლოოდ უბრუნდებიან ათვლის საწყის წერტილს.

დროის გაფართოება იმ ზღვრამდე, რომელიც აღემატება ადამიანის მიერ დროის დინების ტემპის აღქმისთვის მისაღები ნორმის ფარგლებს. რაც მიიღწევა მონოტონური რიტმული პუსლირებით და უცვლელი ჰარმონიის ფონზე „პატერნების“ გამეორებით. მაგ: ტ.რაილის „IN C“ (1964) - 90 წუთის განმავლობაში მსმენელი შეჰყავს ჰიპნოზურ ტრანსში. ასევე შტოკჰაუზენის „პროცეს-კომპოზიციები“ ისეა შექმნილი, რომ მისი ჟღერადობის ხანგრძლივობა არ არის შეზღუდული, „Momente“-ს ერთ-ერთი ვერსია 2 საათი და 30 წუთი გრძელდება, „Fresco“ 4 ორკესტრისთვის 5 საათზე მეტ ხანს. ჯ.კეიჯის „მუზიკირკი“- 3 საათი, ამ ჰეპინინგის პარტიტურა წარმოდგენილია მასში თავმოყრილი ნაწარმოებების სიით და სქემით, სადაც ასაჟღერებელი ნაწარმოებების შესვლების დროებია ასახული. მ.ფელდმანის მეორე სიმებიანი კვარტეტის შესრულება, ავტორის ჩანაფიქრის მიხედვით, 6 საათს გრძელდება.

დროითი შრეების წაფენა (კონტრაპუნქტები). კ.შტოკჰაუზენის სუპერ-პოლიფონიური კომპოზიცია „Gruppen“ განკუთვნილი 3 ორკესტრისა და 3 დირიჟორისთვის მაგალითია სამშრიანიდროითი კომპოზიციის, რომელშიც ყველა ჯგუფს აქვს საკუთარი დროის სტრუქტურა, რომელიც განიზომება მეტრონომული ტემპური შკალით. მსმენელი, რომელიც იმყოფება დროის რამოდენიმე ზოლს შუაში, აღიქვამს ტემპების სტერეოფონიულ ეფექტს და ამის ხარჯზე იქმნება სიღრმისეული განზომილების აღქმა.

კ.შტოკჰაუზენი ოპერაში „სამშაბათი“ ციკლიდან „სინათლე“ უფრო შორს მიდის, ქმნის ახალ რვაშრიან კომპოზიციას. „ოქტოფონიის“ - ნაწილში, ინსტრუმენტალისტების 2 ჯგუფის და მომღერლების გარდა, ჟღერს ელექტრო მუსიკა, რომლის ტრანსლირება ხდება 8 დინამიკიდან. ისინი განლაგებულია დარბაზის ირგვლივ. აქ წარმოდგენილია დროის 8 შრის ერთობლიობა.

დროის ვერტიკალური ჭრა კ.შტოკჰაუზენის „მომენტ-ფორმების“ განსაკუთრებულობაა. მასში მუსიკალური მასალის მიზეზ-შედეგობრივი კატეგორიის ხერხით განვითარების მრავალსაუკუნოვანი კონცეფციის საფუძვლიანი გადაზრება ხდება. „მომენტ-ფორმებს“ არ გააჩნიათ დასაწყისი, შუა ნაწილი და დასასრული, ამ გაგებების ტრადიციული თვალსაზრისით. არ ექვემდებარება კანონს: „წარსულიდან მომავლისკენ, აწმყოს გავლით“. ყველაფერს ყოველთვის ჰქონდა დასაწყისი და დასასრული. ფორმა ცოცხლობს მხოლოდ მომენტებით, ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად, თავისთავში ჩაკეტილი. ასე ხსნის ამას თავად შტოკჰაუზენი. საკითხავია, როგორ მიიღწევა ეს ყველაფერი პრაქტიკაში. დროის განზომილების მაქსიმალური ემანსიპაციის მისაღწევად, კომპოზიტორი შეგნებულად ქმნის ერთმომენტთან ვერტიკალურ ჭრებს დროის დინების ნაკადში. აქ არ იქმნება

„მომენტები“, როგორც საერთო ხანგრძლივობის ნაწილი, გამომდინარე აქედან მიიღება ნაწარმოების უნებლიე ხანგრძლივობა.

მონომეტრული დრო, რომელიც იზომება არა ტაქტით, არამედ უმცირესი გრძლიობით, რაც საშუალებას იძლევა, „დავთვალოდ“ მთელი ნაწარმოები საერთო უმცირესი კონკრეტული ერთეულით, (მეოთხედით, მერვედით და ა.შ.). ასეთი მონომეტრობის მაგალითად, რომელშიც ასეთი ათვლის ერთეული გამოხატულია მთელი პიესის განმავლობაში, არის შნიტკეს „ცხოვრების აღწერა“ ოთხი მეტრონომისთვის, დასარტყამებისა და ფორტეპიანოსთვის. ყველა მუსიკალური მოვლენა ვითარდება 4 მეტრონომის უწყვეტი დარტყმების ფონზე, რომლებიც სხვადასხვა ტემპისაა (120-90-80-60), მაგრამ საოცრად შეხმატკბილებულია მათი დარტყმების პულსი. უწყვეტი რიტმული პულსი სიმბოლოა დროის შეუჩერებელი სვლის.

3 ჯგუფი მოიცავს დროისადმი მოპყრობის და ახალი შეგრძნებების გაჩენის რადიკალურ მაგალითებს. ისინი ზეინდივიდუალიზირებული ერთეული ნიმუშებია. მიუხედავად ამისა, ისინი იკავებენ მნიშვნელოვან ადგილს კომპოზიციური მიხედვების სფეროში და ახდენენ მუსიკალური კომპოზიციის მაქსიმალურად გაფართოებული საფუძვლების დემონსტრირებას.

მიშვებული (არამეტრიზირებული) დრო, სადაც დრო არ არის მოქცეული ტაქტობრივ ჩარჩოებში, რაც იწვევს სრულიად ახალ შეგრძნებებს ამ დროსთან, რიტმთან და მთლიანად მუსიკალურ პროცესთან მიმართებაში. ყოველგვარი დამაბულობა მოხსნილია - დრო ხან „იწელება“, ხან უცებ „იკუმშება“ და მერე ისევ „იწელება“.

პოლიდრო მრავალშრიანი დროსგან განსხვავდება, სადაც ნებისმიერ ფენას შესაძლოა მიენიჭოს კონტრაპუნქტის ფუნქცია. ამ შემთხვევაში საუბარია ერთდროულად მიმდინარე აბსოლუტურად დამოუკიდებელი მუსიკალური მოვლენების შეერთებაზე. მაგ: შტოკჰაუზენის ოპერაში- „ოთხშაბათი“, „Helikopter-Streichquartett“ სიმებიანი კვარტეტისა და 4 ვერტმფრენისთვის 4 პილოტით და 4 ხმის ტექნიკოსით. ნაწარმოები გრძელდება 50 წუთი და აქვს საკმაოდ ექსტრავაგანტული ჩანაფიქრი: შემსრულებლები გადაიან დარბაზიდან, თითოეული ჯდება თეატრის წინ მდგარ მისთვის განკუთვნილ ვერტმფრენში და უკრავს ჰაერში ფრენის დროს. დარბაზში დაყენებულ მონიტორებზე შეიძლება მათი დანახვა და მოსმენა. მუსიკოსები არა მხოლოდ იმყოფებიან სივრცის სხვადასხვა წერტილში, არამედ ისინი იმყოფებიან დარბაზის გარეთ. დროის და სივრცის აღქმის ეს შთაბეჭდილება შეუდარებელია. ეს არის სუფთა სახის ინტერდიმენსია, სადაც ერთი სივრცის მაგივრად პოლისივრცეა, ერთი დროის მაგივრად კი პოლიდრო.

ღია დრო (გახსნილი) მუსიკალური პროცესების ღია ფორმებში მიმდინარეობის ახალი შეგრძნებაა. ის იძლევა კომპონენტების შემთხვევითი შერჩევის საშუალებას და მათი თანმიმდევრობის თავისუფლებას. კომპოზიციისაში არ არის ზუსტი საზღვრები და ჩარჩოები. ის შესაძლოა დაიწყოს და დასრულდეს ნებისმიერ მომენტში. უნებლიე წესრიგი ცვლის ფორმების წყობის თანმიმდევრობას და ქმნის ყოველ ჯერზე მოვლენათა ახალ განვითარებას. ასეთ დროს კიდევ უწოდებენ მრავალმნიშვნელობითს. მაგ: ჰ.კაუელის „მოზაიკური კვარტეტი“, „ციკლი“ დასარტყამი ინსტრუმენტებისათვის; კ.შტოკჰაუზენის „საკონცერტო პიესა 11“; ამ კატეგორიაში მოიაზრება ჯ.კვიჯის ინდეტერმინიზმის გრანდიოზული პროექტი 5 ოპერისგან შემდგარი ციკლი „ევროპერა“, რაც 60 ევროპული ოპერის (გლუკიდან პუჩინის ჩათვლით) გიგანტური

კოლაჟია, სადაც ავტორის კომენტარის თანახმად, შემსრულებლებს მსოფლიო საოპერო ნიმუშებიდან ამოღებული ფრაგმენტები ნებისმიერი თანმიმდევრობით და/ან ერთდროულად შეუძლიათ შეასრულონ საკუთარი შეხედულების მიხედვით.

პოლიდრო და ღია დრო, სრულად წარმოაჩენენ მე-3 მუსიკალურ განზომილებას- მულტიდროს. მისი ნიმუშებია-ელექტრონული და მულტიმედიური კომპოზიციები. მათ აერთიანებთ ნებისმიერი არამუსიკალური ასპექტის ჩანერგვის იდეა. აქვე უნდა გავიხსენოთ ინტერაქტიული მუსიკა, რომელიც გულისხმობს, როგორც ელექტრონიკის გავლენას მუსიკოსებზე, ასევე პირიქით. მიმდინარეობს ხან სპონტანური, ხან კონტროლირებადი პროცესი, ერთობლივი მუზიცირება ცოცხალ მუსიკოსებსა და „შემოქმედებითად მოაზროვნე“ მანქანებს შორის. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ელექტრონიკა ხდება ისეთივე პარტნიორი, როგორებიც არიან მევიოლინე, კლარნეტისტი და ა.შ. საბოლოო მიზანი შეუძლებელია წინასწარ იყოს ცნობილი, რადგან გამოითვლება კომპიუტერული პროგრამის მიერ.

ასე ფართოვდება და იცვლება მუსიკალური დროის მნიშვნელობა და მივყავართ ისეთ უჩვეულო ფორმებამდე, როგორიც არის: **„მდუმარე დრო“** ანუ „სუფთა დრო“ - მეტაფორა, რომელიც დროის კონტინუუმის კიდევ ერთ უკიდურესობას ასახავს - სიჩუმეში დინებად დროს. ამის ნათელი მაგალითია ჯ.კეიჯის ცნობილი ნაწარმოები „4:33“ ნებისმიერი შემადგენლობისთვის.

დროის ფაქტორი მედიტაციურ მუსიკაში

ზემოთ განხილული დროის ფენომენის ყველაზე შთამბეჭდავი სახეობები (სტატიკური დრო, გაფართოებული დრო, მონომეტრული დრო, ღია დრო და ა.შ.) მედიტაციური მუსიკის სივრცეში ვლინდება, რადგან მედიტაცია არის მდგომარეობა, რომელშიც ადამიანი რეალური დროის პარამეტრის მიმართ გაუცხოვების გარეშე ვერ მოხვდება. ამგვარად, ყველაზე ნათლად დროის სახეცვლილება მედიტაციურ მუსიკაში ვლინდება და ჩვენს ყურადღებას სწორედ იმ მუსიკალურ ნიმუშებზე შევაჩერებთ, სადაც დროითი პარამეტრის მოდიფიკაცია ყველაზე ნათლად ჩანს. ამ მხრივ, მედიტაციური მუსიკის ჩვენთვის საინტერესო ნიმუშები შევარჩიეთ **ს.ნასიძისა** და **გ.ლიგეტის** საგუნდო შემოქმედებიდან. კონკრეტულად, ს.ნასიძის საგუნდო პოემა „ვედრება“ და გ.ლიგეტის „რეჟიემი“. ჩვენი მიზანია, მათი შედარებითი ანალიზის საფუძველზე ქართული მუსიკალური ნიმუში მსოფლიო პროფესიული მუსიკალური მხატვრულ-შემოქმედებითი პრინციპების ჭრილში განვიხილოთ. ეს დაგვანახებს ქართული საკომპოზიციო სკოლის წარმომადგენელთა შემოქმედებით ჩართულობას თავის თანამედროვე მუსიკალურ სიახლეებში. კვლევის საკითხისადმი ამგვარი მიდგომა, მის **აქტუალობასა** და **სიახლეს** განაპირობებს, ხოლო ამ ორი კომპოზიტორის ზემოთ ხსენებული ნაწარმოებების შედარებითი დასახიათება დღემდე არ გამხდარა მკვლევარების შესწავლის სპეციალური საგანი.

ჩვენი აზრით, ლიგეტისა და ნასიძის საგუნდო მუსიკას ერთი მნიშვნელოვანი საერთო მაჩვენებელი აქვს, ესაა დროის ფაქტორი, რაც მედიტაციურ მუსიკალურ ასპექტში ვლინდება. დროის პარამეტრის სახეობებიდან ორივე კომპოზიტორს ახასიათებს „დროის გაჩერება“ (სტატიკური) და „დროის გაფართოება“, რასაც აღწევენ ზოგჯერ მსგავსი (პოლიფონიური შრეები) და უფრო ხშირად განსხვავებული საკომპოზიციო ხერხებით (სონორული ჟღერადი მასივები ლიგეტისთან და ერთი ბგერის ოსტინატური ფონი ან გაბმული ბგერების ფონური შრეები ნასიძესთან). საბოლოოდ, ორივე კომპოზიტორი იყენებს მედიტაციური მუსიკის საკომპოზიციო

ტექნიკისთვის დამახასიათებელ ხერხებს. ერთის მხრივ, გ.ლიგეტის მიკროპოლიფონია, სადაც ჟღერადობა რიტმულად გრძელი გრძლიობის ბგერებთან ასოცირდება, ხოლო მეორეს მხრივ, გამეორებადი ბგერა ან ინტონაცია ს.ნასიძესთან, რაც მინიმალურ იმპროვიზაციულ რიტმულ ცვლილებას განიცდის და ინარჩუნებს გაბმულობის პრინციპს.

მე-20 საუკუნის უდიდესი კომპოზიტორი **გ.ლიგეტი** დაიბადა ტრანსილვანიაში, უნგრელი ებრაელების ოჯახში. ლიგეტის პიროვნება და შემოქმედებითი ცხოვრება საკმაოდ ტრაგიკულად აეწყო. დაბადებიდანვე მას ბევრი განსაცდელი ხვდა წილად. მეორე მსოფლიო ომის დროს, ჰიტლერის დიქტატურის გამეფების წლებში, ტერიტორიაზე ამოქმედდა ანტიებრაული კანონები და ამ საშინელმა მოვლენებმა წარუშლელი კვალი დატოვეს კომპოზიტორის მეხსიერებაში. ომის პერიოდის განცდები აღბეჭდილია მის „რექვიემში“, რომლის იდეაზეც კომპოზიტორი წლების განმავლობაში ფიქრობდა და საბოლოოდ 1956 წელს ნაწარმოები დაასრულა. კომპოზიტორმა მას „რექვიემი მთელი კაცობრიობისთვის“ უწოდა. მართლაც, მუსიკალურ ლიტერატურაში რთულად მოიძებნება კანონიკური ტექსტის უფრო მძაფრი და მსოფლიო სევდით სავსე ნაწარმოები.

ომის შემდგომი წლები ლიგეტიმ ბუდაპეშტის მუსიკალურ აკადემიაში გაატარა, ჯერ სტუდენტის სახით, შემდგომ მუსიკალურ-თეორიული დისციპლინების პედაგოგის ამპლუაში. 1956 წელს კი, კომპოზიტორი გაემგზავრა გერმანიაში და მომდევნო წლები ავსტრია-გერმანიას შორის ცხოვრობდა. ლიგეტი ცნობილი გახდა, როგორც მუსიკისმცოდნე და კომპოზიტორი. თუმცა თავად კომპოზიტორი არასოდეს არ ცდილობდა ავანგარდის მნიშვნელობის გაზვიადებას მუსიკის ისტორიაში, მისი შემოქმედება მაინც ევროპული ავანგარდის ნიმუშია. კრეინინას აზრით, კომპოზიტორის შეხედულებების ჩამოყალიბებაში დიდი როლი ითამაშა მისმა აღმოსავლურ-ევროპულმა აღზრდამ და თვალთახედვამ: „მისმა მზერამ გვერდიდან“ [1:51].

ს.ნასიძე მე-20 საუკუნის 60-იანი წლების ქართული საკომპოზიტორო სკოლის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია. კომპოზიტორის შემოქმედებითმა მემკვიდრეობამ ეროვნული პროფესიული მუსიკის საგანძურში გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრა. მისი მუსიკა მრავლისმეტყველია. ქართულ-ვოკალურ ლირიკაში ს.ნასიძის ვოკალური ციკლები ქართველი ხალხის პოეტური გენიისადმი მიმართვის მნიშვნელოვან მაგალითს წარმოადგენს. მისი ძირითადი თემატიკაა ყოფიერების არსის, კეთილისა და ბოროტის, წუთისოფლის წარმავლობისა და დედამიწაზე სიცოცხლის მუდმივობის შეცნობა. კომპოზიტორი ეხება ყოფიერების ამ „მუდმივ“ პრობლემებს და ქმნის ნაწარმოებს, რომელიც გამოდის ლირიკული ციკლის ჩარჩოებიდან და ღრმა ფილოსოფიური აზროვნებისა და განზოგადების სფეროსკენ მიისწრაფვის. აღსანიშნავია, რომ ს.ნასიძის „ვედრებაში“, როგორც ლიგეტის „რექვიემში“, თითქოს მთელი საქართველოს ნაღველია ჩადებული და მიუხედავად არასასულიერო ტექსტისა, ის მაინც ღვთისადმი მიძღვნილი ლოცვა-ვედრებაა.

ს.ნასიძე მოკრძალებული ხელოვანი იყო და აქტიურ საკომპოზიციო შემოქმედებით ასპარეზზე შედარებით მოგვიანებით გამოვიდა, ვიდრე მისი თანამედროვე კომპოზიტორები, როგორცაა, მაგალითად, გ.ყანჩელი, რომლის სიტყვებით: „დროის გარკვეულ პერიოდში ნასიძე იკრებდა ძალას, სინჯავდა ნიადაგს, შემდეგ უცბად და სავსებით მოულოდნელად წარმოგვიდგა ახალ სიმაღლეზე“ [2:30].

გ.ლიგეტის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელია ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი (რომელიც ზოგადად ახასიათებთ მე-20 საუკუნის ხელოვანებს) მისი მიდრეკილება არაერთგვაროვნებისკენ, ის აღნიშნავს: „ყველაფერი ერთგვაროვანი და სწორხაზოვანი უცხოა ჩემთვის, მე მიყვარს მინიშნებები, მრავალმნიშვნელობა და ქვეტექსტი“ [1:51].

ჩვენი აზრით, ლიგეტის მსგავსად, **ს.ნასიძის** მუსიკაშიც მრავალი მინიშნება და ქვეტექსტია, მის მუსიკაში ფარულად მიმდინარეობს ის პროცესები, რაც ავანგარდულ მუსიკას ახასიათებდა იმ პერიოდის ევროპაში. მის ნაწარმოებებში ღრმადაა ჩადებული შემსრულებლისთვის განკუთვნილი სიგნალები, რაც ინტერპრეტატორისგან სწორად წასაკითხვას მოითხოვს, ეს ინფორმაცია შეფუთულია ქართული ხალხური მუსიკისთვის დამახასიათებელი ინტონაციებითა და საკომპოზიციო ხერხებით, იქნება ეს პოლიფონიურ-ჰარმონიული თუ ტემბრალურ-ფაქტურული სტრუქტურები. მაგალითად, ხმათა პოლიფონიური შრეები თუ კვარტული ანდა კლასტერული აკორდები, ტექსტისა და რიტმულ ფიგურაციათა რეპეტიციულობა, რომელიც მრავალმხრივ ასიმეტრიულ რიტმულ-მეტრულ მოდიფიკაციას განიცდის და ამავდროულად ოსტინატურ ხაზებს ინარჩუნებს, ხალხურ მოტივად ქცეული ინტონაციური ბირთვები, რასაც ავტორი მთლიანი ჟღერადობის იმპროვიზაციული განვითარების წყაროდ იყენებს და სხვა. **ს.ნასიძე** ამბობს: “ვერც ერთი ქართველი კომპოზიტორი ვერ ასცდა ამ გავლენას, ვინაიდან ქართული მუსიკალური ფოლკლორი ისეთი ძლიერი ფენომენია, რომელიც ბატონობს ქართულ მუსიკალურ აზროვნებაზე. მან შეავსო ქართული მუსიკალური აზრის სივრცე და რაც შეეხება ჩვენს ხალხურ მუსიკალურ მემკვიდრეობას, იგი იმდენად სრულყოფილი და უნიკალურია, რომ მასში მუსიკალური გენია ერისა სრულად გამოვლინდა“ [3:174].

გ.ლიგეტის შემოქმედების გამორჩეული ხაზი ჟღერადობის უმდიდრესი წარმოსახვაა - „ფერთან, ფორმასთან, სიმკვრივესთან, მე ყველაფერთან მექმნება ჟღერადობასთან დაკავშირებული ასოციაციები და პირიქითაც“ [1:51]. აღსანიშნავია, რომ ლიგეტი გატაცებული იყო სახვითი ხელოვნებით და თავადაც ხატავდა, ამიტომ მისთვის დამახასიათებელი მუსიკის ვიზუალიზაციის ტენდენცია ბუნებრივი შედეგია, რაც მსმენელს მედიტაციური წარმოსახვისა და თვითჩადრმავების იმპულსს აძლევს.

ს.ნასიძის შემოქმედების გამორჩეული ხაზიც ჟღერადობის უმდიდრესი წარმოსახვაა. მისი შემოქმედების შესახებ არსებულ მუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში ძირითადად ყურადღება გამახვილებულია მისი სტილის ზოგად თავისებურებებზე (რ.ქუთათელაძე), ეროვნულობაზე (რ.წურწუმი), აღმოსავლური პოეზიისა და ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის ტრადიციების ურთიერთქმედებაზე (ნ.ქავთარაძე). რიგ შრომებში ყურადღება გამახვილებულია კომპოზიტორის ამა თუ იმ ჟანრზე: მაგალითად, კანტატა-ორატორიის თავისებურებებს შეისწავლის მ.ხვთისიაშვილი, სიმფონიებს განიხილავს ნ.ჟღენტი, კომპოზიტორის სიმფონიური მუსიკის პოლიფონიურ თავისებურებებს სწავლობს ლ.მარუაშვილი. მიუხედავად არსებული კვლევებისა, არავინ განიხილავს მის მუსიკას მედიტაციური მუსიკის კონტექსტში, არავინ უღრმავდება მისი საკომპოზიციო ტექნიკის ისეთ მხარეებს, რასაც მისი შემოქმედება მისივე თანამედროვეობისათვის დამახასიათებელი მუსიკალური ხელოვნების მხატვრული ღირებულებების გამო საერთაშორისო დონეზე გაჰყავს. ამის მიზეზი, შესაძლოა, იყო წინამორბედი რეჟიმის იდეოლოგია, რომელიც ამ კუთხით ნასიძის შემოქმედების წარმოჩენაში საფრთხეს ხედავდა. ამიტომ **ს.ნასიძის**

შემოქმედების განიხილვის ტექსტებში ხშირად თავშეკავებული ანალიზი და მოკრძალებული შექება ისმოდა.

გ.ლიგეტის საგუნდო ოპუსების სიაში ყველაზე მნიშვნელოვანი ნიმუშებია „რექვიემი“-სოლისტისთვის, ორი შერეული გუნდისთვის და ორკესტრისთვის და ასევე ნაწარმოები შერეული a cappella გუნდისთვის „Lux aeterna“, რომელიც „რექვიემის“ იდეების გაგრძელებაა. ეს ორი ნაწარმოები გამოირჩევა არა მხოლოდ თავისი შინაარსობრივი და სულიერი სიღრმით, არამედ ტექნიკით, რომელსაც თავად კომპოზიტორმა უწოდა მიკროპოლიფონია. ლიგეტის სიტყვებით - „ეს არის გამკვრივებული, რთული მელოდური ქსოვილი, რომელშიც იკარგებიან ცალკეული ხმები, ხოლო მუსიკალური ელემენტები არის მათი შერწყმა“ [1:52]. ერთ-ერთ ინტერვიუში კომპოზიტორი აღნიშნავს, რომ „პარტიტურაში დაფიქსირებული პოლიფონია, არ უნდა ისმინებოდეს, ჩვენ უნდა გვესმოდეს არა პოლიფონია, არამედ ის რასაც პოლიფონია წარმოადგენს. მე აღვნიშნავ ბევრ დეტალს, რომლებიც არ ისმის, მაგრამ ერთიანობაში ისინი თამაშობენ უზარმაზარ როლს მთლიანი შთაბეჭდილების შესაქმნელად“ [1: 52].

ს.ნასიძის საგუნდო ნაწარმოებებიდან აღსანიშნავია a cappella გუნდისთვის შექმნილი „ვედრება“ და „სპარსული პოეზია“. ს.ნასიძის სტილის თავისებურება პირველ რიგში განპირობებულია გარკვეული ავტორისეული მსოფლმხედველობით, მისი ყოველი ქმნილება საკუთარი ცხოვრებით ცხოვრობს. ერთ მთლიანობაში კი ისინი ნიჭიერი ოსტატის ხელით შექმნილ თავისებურ სამყაროს წარმოსახავენ. კომპოზიტორი მუდმივად აფართოვებდა თავისი მუსიკის სტილურ დიაპაზონს, ითვალისწინებდა თანამედროვე მუსიკალური ხელოვნების მიღწევებს, ინტენსიურად ითვისებდა თანამედროვე მხატვრული აზროვნების ძირეულ თვისებებს, რომელმაც თავი იჩინა 60-ანი წლების დასაწყისშივე. თანდათანობით დაგროვილი შთაბეჭდილებები, რაც საბოლოოდ განისაზღვრება სიტყვით „განცდილი“, შესატყვის ანარეკლს პოულობდა კომპოზიტორის შემოქმედებაში. მართალია, აქ ყოველივე არ იყო მხატვრულად თანაბარი, მაგრამ ეპიზოდურ ნაწარმოებებშიც არ წყდებოდა სტილის ძირეული დახვეწის პროცესი, კამერულ მუსიკაში აპრობირებული ხერხები შემდგომ გადავიდა მსხვილ ჟანრებში, ზოგჯერ ხდებოდა პირიქითაც, რითაც კვლავდაკვლავ მტკიცდებოდა შემოქმედებითი ჯაჭვის ერთიანობა ისეთ განსხვავებულ ნაწარმოებებს შორის, როგორცაა „ფიროსმანი“, კვარტეტი „ეპიტაფია“, ორმაგი კონცერტი და საგუნდო პოემა „ვედრება“. ეს, ერთგვარი, ერთიანობა მის სტილურ მაჩვენებლებში სწორედ მედიტაციური მუსიკისათვის დამახასიათებელმა საწყისმა გამოავლინა. ცნობილია, რომ ს.ნასიძე ასწავლიდა „პოლიფონიას“ და კარგად ფლობდა პოლიფონიურ ტექნიკას, რაც მის შემოქმედებით აზროვნებაშიც ნათლად ჩანს. ამ თვალსაზრისით ლიგეტის შემოქმედებით აზროვნებასთან საკმაოდ კარგი პარალელის გავლება შეიძლება, რადგან ნასიძისთვის დამახასიათებელი შრეების პოლიფონიის ფონზე, თვით მიკროპოლიფონიური ხერხებიც იკვეთება, თუმცა ლიგეტისგან განსხვავებით ის მთლიან მასივებს არ მოიცავს, შიგადაშიგ ჩნდება სონორული ჟღერადობები და გადაიზრდება სხვა პოლიფონიურ ხერხებში.

გ.ლიგეტის „რექვიემი“ მისი ერთ-ერთი ყველაზე მასშტაბური და ცნობილი ნაწარმოებია. ის განსხვავდება ამ ჟანრის სხვა ნაწარმოებებისგან. აქ არ არის კანონიკურ ტრადიციებთან პირდაპირი კავშირი, მხოლოდ 4 ნაწილია შექმნილი კათოლიკური მესის გამოყენებით „Introitus“, „Kyrie“, „De Die Judieii Sequentia“ და „Lacrimosa“.

კომპოზიტორს შეაქვს ცვლილებები კანონიკურ ტექსტებშიც, მაგ: აქ არ არის საბოლოო სიტყვა „amen“. ასევე ტექსტში შეცვლილია პუნქტუაცია. აღსანიშნავია, სასვენი ნიშნების ჩანაცვლება მახვილის ნიშნით, რაც განსაკუთრებით მრავლად არის წარმოდგენილი მე-3 ნაწილში.

ს.ნასიძემ საგუნდო პოემა „ვედრება“ შექმნა 1980 წელს, მისი შემოქმედების ბოლო პერიოდში. ნაწარმოებს საფუძვლად დაედო დ.გურამიშვილის ტექსტი „დავითიანიდან“. „ვედრება“ 4 ნაწილისგან შედგება: „მამავ, შენი ძეო“; „ნუ მიენდობი საწუთროს“; „ყველას გვეწვევის სიკვდილი“ და „ეს კაცი ასე ილოცავს“. „ვედრება“-ს, ფორმისთავისებურებისა და მასშტაბის, გადმოცემის მანერისა და ხორცშესხმულ ხერხთა ინდივიდუალობის, კომპოზიტორის ოსტატობის და, მთლიანობაში, მხატვრულ-ესთეტიკური ღირსებისთვალსაზრისით, ანალოგი არ ეძებნება. თუმცა, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ასეთი ნაწარმოები ვერ შეიქმნებოდა, რომ არა ქართული-ხალხური საგუნდო შემოქმედება, რომ არა ქართული მრავალხმიანი მუსიკირების დიდებული ტრადიცია, რომ არა ეროვნული შინაგანი ესთეტიკური კულტურა, რომ არა ნიკო სულხანიშვილის ქართულ-ეპიკური სიმღერის შეუდარებელი საგუნდო ტილოები. ამ ფონზე „ვედრება“, თუ ერთის მხრივ, ეროვნულ-მაცოცხლებელ ტრადიციას უდგას კვალში, მეორეს მხრივ, ავტორი ზემოთ ხსენებულ ტრადიციებს საინტერესოდ იყენებს მე-20 საუკუნის საკომპოზიტორო ტექნიკასთან ერთობლიობაში და აწვითარებს ტენდენციას, რაც დამახასიათებელი იყო იმ პერიოდისთვის - არქაული მუსიკალურ-ჰარმონიული რესურსის ძიება და/ან არაეფროპული მუსიკალური სტრუქტურებით აზროვნება.

გ.ლიგეტის „რეკვიემი“-ს ბგერით სამყაროს თავად ლიგეტი ახასიათებს, როგორც დისონანსურ ქრომატულ მატერიას. მიკროპოლიფონიური ზემრავალხმიანობა გამოიყენება „Introitus“-ს და Kyrie“-ს გუნდურ ჟღერადობაში, გუნდის პოლიფონიურ ფაქტურაში ხდება დამოუკიდებელი ხმების დაშრევა. მაგ: პირველ ნაწილში ერთდოულად ჟღერს 12 გუნდური და 2 სოლო ხმა, ხოლო მე-2 ნაწილში-20 გუნდური ხმა, რაც ქმნის ხალხის ხმის უზარმაზარი მასის ხმაურის ასოციაციას. ამ ნაწილის კულმინაცია ბგერითი უზარმაზარი მასაა, რომელიც მიდის თავის დინამიურ საზღვრებამდე – ff. სავენკოს თქმით - „იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ჟღერს სამყაროს ღაღადი მოწყალეობაზე და თანაგრძნობაზე“ [1: 51].

ს.ნასიძის „ვედრების“ ძირითადი ინტონაციური ველი იქმნება ბგერათა სეკუნდურ ურთიერთობაში. მისი ჰარმონიული ბაზა სეკუნდური ინტერვალური დამოკიდებულებით თანდათან იზდება რეგისტრული შრეების მატებით, რაც ერთი ბგერის მონოტონური შრის ფონზე იწვევს ჰარმონიული საწყისის გამძფრებას და კვარტული აკორდის სონორულ ჟღერადობამდე მიყვანას. კულმინაციაში აკორდების მონაცვლეობით მიიღწევა ტემბრული ეფექტი - სხვადასხვა გრძლიობის ინტონაციური ფეთქვა, რომელიც რიტმულად ჩქარდება, ხოლო ინტონაციურად ნელდება, რასაც მიყვავართ რეპრიზულ ნაწილთან - მი ბგერის პულსართან. ნაწარმოებისთვის დამახასიათებელია ასიმეტრიული მეტრი (რასაც ასევე ვერბალური საწყისი ედება საფუძვლად) და ოსტინატური რიტმული ფიგურაცია; მასალის განვითარება, ორივე - ინტონაციურ და რიტმულ ასპექტში, მთლიანად იმპროვიზაციულია, თუმცა არ ცდება მონოტონურ ხასიათს, რასაც იმპროვიზირებულ რიტმულ ფიგურაციებში პულსარის უცვლელი გამეორება იწვევს; ფაქტურა, ძირითადად, პოლიფონიზირებული და მრავალფეროვანია კონტრაპუნქტული ხერხებით, მათ შორის ვხვდებით

მიკროპოლიფონიის ჩანასახსაც. ნაწარმოების საწყისი ეტაპიდანვე ჩანს ოსტინატურ ფონზე დაშრევებული კონტრასტული და იმიტაციური კონტრაპუნქტი. შინაარსობრივად ვერბალური ტექსტი ისეა კონტრაპუნქტული ხერხების მეშვეობით ხმებში განაწილებული, რომ რჩება ადამიანთა ღაღადის და ვედრების იმიტირების შთაბეჭდილება, რაც საერთო ფონიდან გამოყოფილ ხმათა წაფენის ეფექტითაა მიღწეული (ასეთი ხერხი მრავლადაა მთელი ნაწარმოების მანძილზე, ძირითადად I, III და IV ნაწილებში).

„რექვიემ“-ში **გ.ლიგეტი** იყენებს ორ ხუთხმიან შერულ გუნდს, თუმცა მეორე გუნდი საჭიროა მხოლოდ მე-3 ნაწილში, პირველი გუნდის უკეთ წარმოსაჩენად და რაც პარტიტურაშიარ არის ცალკე ჩაწერილი; აქ არის მხოლოდ მითითება: „coro 1+2“. გუნდში ქალთა პარტიები იყოფა სოპრანოზე, მეცო-სოპრანოზე და ალტზე, ხოლო მამაკაცთა პარტიები-ტენორზე და ბანზე. ყოველი პარტია იყოფა 4 ხმაზე, ამის წყალობით გუნდში შეიძლება ერთდროულად 20-მდე ხმა ისმოდეს. შესრულების რეკომენდაციებში, კომპოზიტორი წერს, რომ პირველი გუნდის შემადგენლობაში მინიმუმ 60 გუნდის წევრი უნდა იყოს, ხოლო მე-2 გუნდში 120 და მეტი. საშუალოდ „რექვიემი“-ს შესასრულებლად თითქმის 200 მომღერალია საჭირო.

ს.ნასიძის „ვედრება“-ის შესრულებისთვის ასეთი მასშტაბური, 200-კაციანი გუნდის მონაწილეობა საჭიროებას არ წარმოადგენს. მაგრამ საკმაოდ დიდი, შერეული გუნდი ნამდვილად დაამშვენებდა; ფაქტობრივად, მე-2 და მე-3 ნაწილებში ოთხივე ხმაში ძირითადად დივიზები გვხვდება. საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით საინტერესო იქნებოდა, პარტიტურაში მოცემული ჟღერადობის კლასტერული გამსუყება ასევე აისახებოდეს გუნდის შემადგენლობის მატებაში, რაც სონორულ ჟღერადობას უფრო ეფექტურს გახდიდა.

თავისი ნაწარმოებების უმრავლესობას **გ.ლიგეტი** აყოლებს რეკომენდაციებს. რექვიემი“-ის პარტიტურაში დართულია კომპოზიტორის განმარტებები გუნდისთვის, როგორცაა კოლექტივის განლაგება, შენიშვნები ინტონირების შესახებ, ასეთია, მაგალითად, შავი ხაზითგამოყოფილი გუნდის პასაჟები, რაც ვრცელდება ერთ ან ორ პარტიაზე, რომლებიც შეიძლება არ შესრულდეს აბსოლუტური ინტონაციით, მაგრამ ყველა შემთხვევაში უნდა იყოს ნამდერი და არა წაკითხული.

გ.ლიგეტისგან განსხვავებით **ნასიძესთან** რაიმე მნიშვნელოვანი საშემსრულებლო რეკომენდაცია არ გვხვდება, მხოლოდ რამდენიმე ადგილზე აქვს მითითებული საშემსრულებლო ხერხი. (მაგ.: მე-3 ნაწილის ბოლოს - „თითქოს ჩურჩულით“; ან მე-4 ნაწილში 32 ციფრში - „მოკ.პირით“;), მისი პარტიტურაც ტრადიციულადაა ჩაწერილი, ისევე როგორც ლიგეტის, თუმცა III-IV ნაწილებში ვხვდებით თანამედროვე ნოტაციის ნიშანსაც - ბგერის გაგრძელებისთვის განკუთვნილ ხაზს. საშემსრულებლო ინტერპრეტაციისას ხმათა დაშრევების ხაზგასასმელად და ფონური მონოტონურობის შესანარჩუნებლად, ერთ-ერთი სასურველი ხერხია ბგერათა წარმოებისას შეიქმნას განსხვავებული ჟღერადობრივი ხარისხი თითოეული ინტონაციური პლასტისთვის, რაც საბოლოოდ შექმნის მრავალფეროვან ბგერითპალიტრას.

დეტალური ანალიზი

არსებობს **გ.ლიგეტის** „რექვიემის“ კლავირი, რომელშიც ფორტეპიანოს პარტია შეიცავს ნაწარმოების ორკესტრირების ძირითად მახასიათებლებს, ანუ ჰარმონიულ ფუძეს, თავისებურ „საყრდენ წერტილს“ ვოკალური და გუნდური პარტიების შესასწავლად. საორკესტრო ხმები ხშირად დუბლირებას უკეთებენ და მხარს უჭერენ

ვოკალურ-გუნდურ ხმებს და სწორედ კლავირის დახმარებით, მარტივად აგვარებენ „რექვიემი“-ს ჰარმონიულ ვერტიკალს, რომელიც ხშირ შემთხვევაში რთულად აღქმადია, მისი მიკროპოლიფონიური ტექნიკის გამო. მაგ: პირველინაწილის 69 ტ.-დან მოყოლებული ფორტეპიანოს პარტიაში ამოწერილია საორკესტრო კლასტერი - dis-e-f-fis-gis-a, რომელსაც შემდგომში ედება გუნდის ფონი, აქ საგუნდო ხმები უნისონიდან იყოფა ფენებად - dis-e-f-fis-gis-a-b-c.

გუნდი მონაწილეობს „რექვიემი“-ს სამივე ნაწილში, ხოლო მე-4 დასკვნით ნაწილში, კომპოზიტორი იყენებს ქალთა სოლო ხმებს: სოპრანოს და მეცო-სოპრანოს, რომლებიც აგრძელებენ წინა ნაწილების მიკროპოლიფონიური ხაზის იმიტირებას. სამი წინადადება მე-4 ნაწილში იწყება სოლო ხმებში ბგერა fis უნისონით, შემდეგ ხმები იყოფა ნახევარტონებად და იშლებიან ქვედა და ზედა სპექტრში სხვადასხვა ინტერვალებად. ამგვარად, ძალიან ექსპრესიული და დინამიურად მოძრავი მე-3 ნაწილის შემდეგ ჟღერს საკმაოდ მშვიდი დასკვნითი ნაწილი, რომელიც არ არის დიდი მოცულობის; მისი დინამიკა არ აღემატება pianissimos-ს; მაგრამ ეს ეფექტი არ ქმნის გამონათების შთაბეჭდილებას, პირიქით, მოღუშული და დეპრესიულია; მუსიკა გადმოგვცემს ადამიანის შიშის გრძნობას გარდაუვალი დასასრულის მიმართ.

„რექვიემი“-ს მე-3 ნაწილი ყველაზე ნოვაციური და კაშკაშაა თავისი აზრით თუ მასშტაბით და იკავებს ცენტრალურ ადგილს მთელს ციკლში. თავად კომპოზიტორი მას თვლის თავის საუკეთესო ქმნილებად. მე-3 ნაწილი შეიცავს ტექსტებს „Dies, Irae, Tuba mirum, Confutatis“, თუმცა თავად სახელწოდებები არ ფიგურირებს და საზღვრები წაშლილია. ტექსტები ერთმანეთშიაშერწყმული, ერთდროულად ჟღერს სხვადასხვა ხმაშიდა ერთმანეთში გადადის. მაგ: სიტყვები „mors stupebit et natura“ სრულდება „ხმამაღალი ჩურჩულით“, ფრაზა „Coget omnest ante thronum“ არღვევს ამ „ჩურჩულს“ და ჟღერს ჩვეულებრივად; ეს ქმნის საჭირო კონტრასტს ამ ორ წინადადებას შორის; ტექსტის ამ ნაწილს გუნდი სინქრონულადამბობს, ხოლო „cogomnes ante thronum“ იყოფა მარცვლებად და მერყეობს მამაკაცთა მაღალ ხმებს და ბანებს შორის, შემდეგ გადადის ქალთა სოლოში. სიტყვები, რომლებიც ითქმის ჩურჩულით დაყოფილია მოკლე სიგრძის მარცვლებათ. ისინი აქცენტირებულებია და ამიტომ ზუსტი სიმაღლე და შემადგენლობა არ ისმინება მკაფიოდ. თავად კომპოზიტორი აღნიშნავდა, რომ ეპიზოდში ინტონაცია არ არის ზოგადი მაჩვენებელი, ხოლო თავად ინტონირება შესაძლოა იცვლებოდეს, რადგან სრულად ექვემდებარება მუსიკის და ტექსტის გამომხატველ სტრუქტურას. ჩვენს წინ არის სონორისტიკის მაგალითი - გვესმის რაღაც თანაჟღერადობა, მაგრამ ვერ ვხსნით მის სტრუქტურას, ჩვენ გვესმის ჟღერადობის ჩანაცვლება მომდევნო ჟღერადობით, მაგრამ ზუსტად ვერ ვასახელებთ რა და როდის შეიცვალა. მე-3 ნაწილის გუნდურ ნაწილში სონორიკის ასევე ბევრი მაგალითია. მაგ: მე-3 ნაწილის დასაწყისში გუნდური ხმები უნისონიდან გარდაიქმნება სხვადასხვაგვარ რიტმულ ნახაზებად, ამავდროულად ამ ფიგურების ერთდროული ჟღერადობა არ გვაძლევს საშუალებას მკაფოდ მოვისმინოთ ინტერვალური შემადგენლობა. მაგ: მე-3 ნაწილის დასაწყისის მე-2 წინადადებაში - „Quantus tremor est futurus“-ში ხდება შეყოვნება და შემდეგ ყოველი გუნდური ხმა აგრძელებს თავის ინდივიდუალურ ხაზს. სმენისთვის ეს აღიქმება როგორც აქტიური, აქცენტირებული ყველა ხმის ერთდროული მოძრაობა, მაგრამ ამ მოძრაობის შემადგენელი რიტმი და სიმაღლე რთულად გამოსაყოფი და აღსაქმელია. კომპოზიტორი სძენს ან მოძრაობას კონკრეტულ ხასიათს, მუსიკის დინამიკას, ყველაფერს რაც გვაძლევს მოძრაობის შეგრძნების საშუალებას, მაგრამ მისი

კონკრეტიკის დაჭერის საშუალება არ გვაძლევს. მე-3 ნაწილი განსხვავდება ყველა დანარჩენისგან თავისი ნერვული ხასიათითაც. თუ პირველი, მეორე და მეოთხე ნაწილები მსგავსია თავისი შემადგენლობით, მე-3 ნაწილი შედგება მაქსიმალურად მკვეთრი და კონტრასტული ელემენტ-ეპიზოდებისგან. სავენკო ასე ახასიათებს მას: „თავბრუსდამხვევი ნახტომები ხმების მკვეთრად წყდება და იცვლება შებოჭილობით, გაყინულობით, ფორმის რღვევით, რაც ირაციონალურ პანიკას გვგვრის შეუცნობელის მიმართ“ [1:53]. მე-3 ნაწილში კომპოზიტორი შორდება დანარჩენი ნაწილების მიკროპოლიფონიას, რომელშიც მრავალი ხმის მოძრაობა ქმნიდა სტატისტიკურ ეფექტს. ლიგეტი თავად აღნიშნავდა, რომ „რეჟიემი“ ახლოა მის „თავგადასავალებთან“ და „ახალ თავგადასავალებთან“.

ს.ნასიძის მთელი ციკლი გაერთიანებულია მონოტონური პულსირებული ან გაბმული ბგერით, რომელიც სემიტონური თანაფარდობით იცვლება: I ნაწილში-მი, II ნაწილში - მი ბემოლ, III ნაწილში - რე, მხოლოდ IV ნაწილშია ნაკლებად მყარი ფონი, რომელიც ბოლოს ისევ მი ბგერაზე ბრუნდება. ნაწარმოების ეპიკურ თხრობაში ერთ-ერთი გადამწყვეტი როლი ნელ ტემპებს ენიჭებათ: „მამავ, შენი ძეო“ - Grave; „ნუ მიენდობი საწუთროს“ - Allegro; „ყველას გვეწვევის სიკვდილი“ - Andante; „ეს კაცი ასე ილოცავს“ - Andante con moto.

I ნაწილი – ეს არის გალობა-ლოცვა, რომელიც რეჩიტატიულად ჟღერს მთელი ნაწილის მანძილზე. საგუნდო პოემა „ვედრება“ აიგება **მონოთემატური** განვითარების პრინციპით. პირველი ოთხი ტაქტი არის შესავალი, რის შემდეგაც ჟღერს თემა a (ც.1) – „მამავ, შენი ძეო ვითხოვ მიბოძეო“. a ელემენტი აიგება მდორე, რეჩიტატულ მოძრაობაზე მერვედებით; ვხდებით უსასრულო კანონს პრიმაში, სადაც დომინირებს ბგერა – „მი“. I თემა გადმოცემულია პოლიფონიურად უსასრულო კანონების და სასრული კანონების სახით, მეტწილად პრიმა-ოქტავური იმიტაციებით. ვინაიდან I თემა – a ელემენტი არის ლოცვა-თხოვნა, „ვედრება“ სწორედ პირველ ნაწილში იკვეთება, რომლის იდეა რეალიზირებულია კანონური ფორმით. ზოგადად მთლიანი ციკლის მოსმენისას სწორედ პირველ ნაწილში ვხვდებით „ვედრებას“, თხოვნას, გალობას, სადაც კომპოზიტორი ძალიან ახლოსაა ტექსტის ავტორთან დ. გურამიშვილთან და ცდილობს რეჩიტატიულ-მონოტონური სვლებით გამოხატოს გალობისა და ვედრების თხოვნა, სადაც დომინირებს ბგერა „მი“. სწორედ „მი“ ბგერის მონოტონური პულსარი, რომელიც მთლიანად ნაწილის ბოლომდე ჟღერს, ძირითად აკუსტიკურ არეალს იკავებს, დანარჩენი კი მინიმალური მოტივებია, რომელიც ამის გარშემო იმპროვიზირებს. იქმნება ინტონაციური სივრცის ბგერათა პალიტრა. „მი“-დან აღმავალი სვლა ფა#, სოლ, თითქოს შეთხოვნის ინტონაციაა, სოლ#-ის გაჩენა კი არის ინტონაციური სივრცის სიმკვრივეში შემოჭრილი სხივი. ბგერა „რე“ მი ბგერის გარშემო მოძრაობის ასოციაციას იწვევს. ხოლო როცა ჩნდება ახალი მოტივი (ც.2- 10/11 ტაქტი) თემა b დაღმავალი ინტონაცია „დო“ ბგერამდე ბანში იგივე ტექსტზე, თითქოს, დაჟინებულ თხოვნას ესადაგება. სწორედ ეს რეჩიტატიული მონოტონურობა გვაძლევს მედიტაციურ განცდას – მისი მუსიკალური დინამიზაცია და დრამატული განვითარების პოტენცია მდგომარეობს ინტერვალურ ზრდაში ბგერებს შორის (სეკუნდურ-ტერციული, კვარტა-კვინტური მონაცვლეობა), რითაც ხაზი ესმევა ქართულ ინტონაციას და ზოგჯერ გადაიზრდება კლასტერულ-სონორულ ჟღერადობაში.

ოთხივე ნაწილიდან ყველაზე დინამიური და ცენტრალური ნაწილი მეორეა. თავისი ფუნქციით ყველაზე მეტად შეესაბამება ლიგეტის რექვიემის მე-3 ნაწილს. მასში ყველაზე მეტი მუსიკალური „თავგადასავალია“, გამოირჩევა როგორც ინტონაციური-ფაქტურული მრავალფეროვნებით, ასევე კონტრაპუნქტული ხერხებისა დარიტმულ ფიგურაციათა აჩქარების ხარჯზე მუსიკალური მასალის დინამიზაციით. რეგისტრულად ხმათა უფრო მაღალ ტესიტურაში გადაადგილება მეორე ნაწილს უფრო დამაბულსა და აქტიურს ხდის, რაც მე-3 ნაწილში განიმუხტება რამდენიმე სოპრანოს (ჯგუფის ერთი მესამედი) პიანისიმოს ნიუანსზე სოლირებული მელოდიური ხაზის დროს ალტების გაბმულ რე-ბგერაზე. მესამე ნაწილი მთავრდება ჩურჩულის მაგვარი ტემბრალური ჟღერადობით გუნდში, რომელიც გადაიზრდება კლასტერულ აკორდში (b,c,des,d,dis,e,f,ges), რომლის ფონზე იწყება მე-4 ნაწილი სოპრანოების მელოდიური პარტიით, მსგავსად მე-3 ნაწილისა.

ს.ნასიძის „ვედრება“-ში მნიშვნელოვანია მხატვრული ჩანაფიქრის შერეული გუნდის იმ განსხვავებული ტემბრული შესაძლებლობებითრეალიზება, რაც გამოიხატება შესრულების განსხვავებულ მანერაში, ვიდრე კლასიკური ევროპული პროფესიული საგუნდო მუსიკისთვისაა დამახასიათებელი. ასევე საგუნდის ხმოთა ის გადმოსროლილი ხიდეები ს. ნასიძის სხვა ნაწარმოებებიდან, (კერძოდ: „ქართული-ხალხური“ პოეზიიდან და „ფიროსმანიდან“, „Passione“-დან და „დალაი“-დან,) რაც ავტორის შემოქმედების ერთგვარ შემაჯამებელ სტილურ თავისებურებას ქმნის. ეს კავშირები ინტონაციური მასალის მსგავსებაშიც იჩენს თავს, მუსიკალური აზრის გადმოცემის მანერაში, სადაც სტატიკურობა ჭარბობს, აქ ფართოდაა მოზიდული მრავალფეროვანი პოლიფონიური ხერხებიც, რომელთაც ზოგჯერ ენაცვლება ჰომოფონიური ფაქტურა. „ვედრები“-ს თავისებურებაა მუსიკალური „სუნთქვის“ უწყვეტობა ხანგრძლივი დროის მანძილზე, რაც ერთგვარად „დროის გაფართოების“ შეგრძნებას ტოვებს. მასში პოლიფონიური ოსტატობა სულ სხვა სახითაა წარმოდგენილი. კლასიკურ-ევროპული და ქართულ-ხალხური პოლიფონია აქ, რაღაც განსაკუთრებული ორგანულობით ერწყმის ერთმანეთს. წარმოშობს განუყოფელ მთლიანობის უწყვეტ ჯაჭვს. ფოლკლორთან მიმართებაში გადამწყვეტი იყო ის, რომ ნასიძემ გარკვეულ ეტაპზე მოახერხა ფოლკლორში ფსიქოლოგიური ინტონაციის დაჭერა, რასაც შემდგომში მოყვა მასალის „დამორჩილების“ პროცესი.

ეს ყველაფერი, ზემოთხსენებული, ერთი თვალის შევლებით, პირველი მოსმენით, შეიძლება ვერც იქნეს აღქმული. სწორედ ამასია ნასიძის მუსიკის სიღრმე, ის მხატვრული ღირსებები ნაწარმოებისა, რომელიც შესრულებიდან – შესრულებისაკენ შეიმეცნება და აღიქმება. სწორედ ამასთან დაკავშირებით მოვიყვანთ კომპოზიტორი გ.ყანჩელის ფრაზას: „მნიშვნელობა არა აქვს, მოსწონთ თუ არა ახალი ნაწარმოები პირველი შესრულებისას, საზომი ღირსების იქნება ის, მოსწონს თუ არა იგი მსმენელს მესამე, მეოთხე შესრულებისას მეტად, ვიდრე პირველად. ყოფილა შემთხვევა, როცა მომისმენია ნაწარმოები, ბევრი ნაწარმოები, რომლებიც პირველი შეხვედრისას დამაინტერესებდნენ ხოლმე, გამიტაცებდნენ კიდევაც, ხოლო მეორე შთაბეჭდილება უკვე ფერმკრთალდებოდა. აქ ნასიძის მუსიკაში სულ სხვაგვარადაა საქმე. მისი მოსმენის შემდეგ – მასში აღმოაჩენ სულ ახალ და ახალ მშვენიერებას, ახალ ღირსებებს, რომლის მუსიკასაც შეუძლებელია რამე დაამატო და შეუძლებელია მას რამე მოაკლო. აქ ყოველი ნოტი, ყოველი სიტყვა, ყოველი ინტონაცია ზუსტად თავის ადგილასაა.“ [3:102].

ამგვარად, ს.ნასიძე ეკუთვნის იმ კომპოზიტორთა, რომლებიც ითვალისწინებენ თანამედროვეთა გამოცდილებებს, რომელთაც „ახლისა“ და „უძველესის“ ანალიზისა და შემოქმედებითად გამოყენების უნარი გააჩნიათ და რომელთაც ძალუძთ ამ გამოცდილების წარმართვა.

დასკვნა

ვფიქრობ, ორივე კომპოზიტორის ნაწარმოებებში შეიმჩნევა ზოგადსაკაცობრიო იდეისა და განწყობის მსგავსება, 4 ნაწილიანობა, ერთი ნაწილის კონტრასტი დანარჩენ 3-თან (ლიგეტისთან მე-3, ნასიძესთან მე-2), პოლიფონიური აზროვნება და კონტრაპუნქტული ხერხების სიუხვე, ის ზოგადი ხაზები, რომლებიც მედიტაციურ მუსიკას ახასიათებს. ორივე ნაწარმოებში იკვეთება დროის პარამეტრზე შემოქმედების მცდელობა მსგავსი მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხებით, როგორცაა შრეების პოლიფონია, სონორული ჟღერადობები, თუმცა განსხვავებული საკომპოზიციო მეთოდით მიღწეულია: სონორული პლასტების მასივები ლიგეტისთან და ერთი ბგერით პულსირებული ხაზის თანდათანობითი გამსუყება, სეკუნდის ინტერვალიდან სონორულ აკორდამდე კვარტული აკორდის გავლით ნასიძესთან, რაც ბურდონისა და ოსტინატურობის ორიგინალური შეზავებაა. ამგვარად, მუსიკალური მასალის გამეორებით ან ტემბრული მასივების გაბმული ჟღერადობით ხან დროის გაფართოების ეფექტი, ხან კი დროის სტატიკური მდგომარეობა მიღწევა, რაც შეესაბამება მედიტაციურ მუსიკაში დროის პარამეტრის აღქმას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Батюк И.. Современная Хоровая Музыка: теория и исполнение. Москва: Московская консерватория редакционно-издательский отдел, 1999
2. ჟღენტი ნ.. ს.ნასიძის შემოქმედებითი ძიებების ზოგიერთი თავისებურება. კრებულში: ნარკვევები ს.ნასიძეზე. რედ.: წურწუშია, რ.. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 2003, გვ. 30-37
3. ქუთათელაძე, რ. (2007). „მზე კვლავ ამოვა“. სულხან ნასიძის ცხოვრება და შემოქმედება თბილისი. „საარი“.
4. Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло Л. Г.. Западный музыкальный АВАНГАРД после второй мировой войны. Москва: «Музыка», 1989.
5. Ценова В.С. (ред.). Теория Современной Композиции (Авторский коллектив). Москва: Музыка, 2005

Article received: 2017-10-14