

უაკ: 78; 78.08; 781.4; 781.6; 784.1; 785.1

## სივრცე-დრო და ახალი კონტრაპუნქტი ქართულ მუსიკაში (რეზო კიკნაძის და ეკა ჭაბაშვილის შემოქმედების მაგალითზე)

თამარ ფუტყარაძე

ხელმძღვანელები: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოც. პროფესორი მარიკა ნადარეიშვილი და სამუსიკო ხელოვნების დოქტორი ასოც. პროფესორი ეკა ჭაბაშვილი

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

### ანოტაცია:

*XX-XXI საუკუნის მუსიკაში კონტრაპუნქტის ახალი ფორმები უკვე სცდება იმ გაგებას, სადაც მხოლოდ ჟღერადი მასალის მუსიკალურ სივრცეში პოლიფონიური პრინციპით განლაგება მოიაზრებოდა. მულტიმედიაური აზროვნების ეპოქაში კონტრაპუნქტი იღებს გაცილებით ფართო გაგებას, რაც ასევე დაკავშირებულია კომპოზიტორების მიერ მუსიკაში სივრცე-დროითი კატეგორიის მუსიკალურ პარამეტრებად გააზრებასთან, როდესაც კომპოზიტორი მიზანმიმართულად ქმნის ნაწარმოებში სასურველ მუსიკალურ სივრცესა და დროის სახეობას. სტატიაში გთავაზობთ სხვადასხვა ავტორების სივრცე - დროითი კატეგორიების კლასიფიკაციას და XX-XXI საუკუნის პოლიფონიის ფორმათა ჩვენ მიერ მოდიფიცირებულ კლასიფიკაციას. აქვე განხილულია ახალი კონტრაპუნქტის ზოგიერთი სახეობა რეზო კიკნაძისა და ეკა ჭაბაშვილის რამდენიმე ნაწარმოების მაგალითზე.*

*საკვანძო სიტყვები:* კონტრაპუნქტის სახეები. ეკა ჭაბაშვილი, საგუნდო ნაწარმოები, „ქორალი“, „პოეტი“. რეზო კიკნაძე „ანტიფონია“, „ზარი“.

პროფესიული მუსიკალური ხელოვნების განვითარების ყველა ეტაპზე სივრცე-დროის კონცეფცია არასდროს ყოფილა ისეთი აქტუალური, როგორც XX-XXI საუკუნეში. ამ პერიოდში კომპოზიტორების ყურადღება სწორედ მუსიკალური სივრცისა და დროის პარამეტრის სხვადასხვა რაკურსით გააზრებისკენ არის მიმართული. „დროის“ ფენომენი სამეცნიერო ლიტერატურაში მრავალგვარ კონტექსტშია მოაზრებული. გამოყოფენ ბიოლოგიურ, ფსიქოლოგიურ, მხატვრულ, რელიგიურ, ისტორიულ და ა.შ. დროის ნაირსახეობებს. იმისდა მიხედვით, თუ როგორაა მხატვრულ ნაწარმოებში რეალიზებული დრო, გასული საუკუნიდან დღემდე დროსთან მიმართებით დაიწყეს ისეთი ეპითეტების გამოყენება, როგორცაა „შემჭიდროებული“, „გაფართოებული“, „ვერტიკალური“, „ჰორიზონტალური“, „მრავალშრიანი“, „ვირტუალური“, „პულსირებული“, „ამორფული“, „მრავალპარამეტრული“, და ა.შ.

მოგეხსენებათ, სივრცე-დროითი კატეგორიის გარეშე მუსიკა არ არსებობს. მაგრამ მათი მუსიკალურ პარამეტრებად გააზრება დაიწყო XX საუკუნეში.

კომპოზიტორი მიზანმიმართულად ზემოქმედებს მათზე სხვა მუსიკალური პარამეტრების მეშვეობით და ქმნის ნაწარმოებში სასურველ მუსიკალურ სივრცესა და დროის სახეობას; და არა პირიქით, როგორც მანამდე იყო, როცა ნაწარმოების დროით-სივრცული გარემო სპონტანურად იქმნებოდა სხვა მუსიკალური პარამეტრების გავლენით.

მუსიკალური დრო, როგორც პარამეტრი იმართება რიტმულ-მეტრული ელემენტებით ყველა ასპექტში - ბგერის ფიზიკიდან მოყოლებული (იგულისხმება სიხშირული ბუნება) მუსიკალური ფორმის შემადგენელი ნაწილების გრძლიობებში გადატანილი დროის მასშტაბით დამთავრებული.

მუსიკალური სივრცე, როგორც პარამეტრი იმართება ფაქტურული ნაირსახეობებით, ანუ მუსიკალური მასალის მუსიკალურ სივრცეში დალაგებით (აქ შემოდის დროის პარამეტრის გამოყენების გადაწყვეტილებებიც, რადგან მუსიკა დროში განვითარებადი მოვლენაა და ეს დრო სივრცეში მიმდინარეობს), რასაც ნაწილობრივ განაპირობებს საკომპოზიციო ტექნიკები და წარმოშობს, სწორედ, კონტრაპუნქტის ნაირსახეობებსაც.

განსაკუთრებით ნოვატორულად დრო გამოვლინდა მრავალპარამეტრულ სერიალიზმში, მინიმალიზმში, პოლისტილისტიკაში, ალვატორიკაში, ელექტრონულ მუსიკაში, ინტერდიმენსიაში, მულტი-ტოპოფონიკაში და ა.შ. ამ მცირე ჩამონათვალიდანაც კი ჩანს, თუ რამდენად მრავალფეროვანია მუსიკალური დრო XX-XXI საუკუნის კომპოზიციისა და რამდენად ახალ კოორდინატებს იძენს იგი.

მხატვრული დროის ერთ-ერთი საკლასიფიკაციო მოდელის თანახმად [1] გამოიყოფა: მონოდრო, რომელიც ვითარდება ჰორიზონტალში, პოლიდრო, რომელიც შეიცავს ჰორიზონტალს და ვერტიკალს, მულტიდრო, რომელიც შეიცავს ჰორიზონტალს, ვერტიკალს და დიაგონალს (სიღრმე). ხსენებული 3 მუსიკალური დრო ხორციელდება მუსიკალურ სივრცეთა შემდეგ ნაირსახეობებში: ვერტიკალურ-ბგერათსიმალღებრივი, ჰორიზონტალურ-დროითი და სიღრმითი [2]; რაც საბოლოოდ აისახება ფაქტურათა მრავალფეროვნებასა და სხვადასხვა ტიპის კონტრაპუნქტის წარმოშობაში. დროისა და სივრცის პარამეტრების ნაირსახეობები, შესაძლოა, შემდგენაირად დავაკავშიროთ:

სქემა 1: დროისა და სივრცის ნაირსახეობები

დრო	სივრცე
მონოდრო, რომელიც ვითარდება ჰორიზონტალში (ერთგანზომილებიანი)	ვერტიკალურ-ბგერათსიმალღებრივი
პოლიდრო, რომელიც შეიცავს ჰორიზონტალს და ვერტიკალს (ორგანზომილებიანი)	ჰორიზონტალურ-ლინეარული
მულტიდრო, რომელიც შეიცავს ჰორიზონტალს, ვერტიკალს და დიაგონალს (სიღრმე, სამგანზომილებიანი)	სიღრმითი

ახალი სივრცე-დროითი კატეგორიების კლასიფიკაცია დაახლოებით შემდეგნაირად შეიძლება მოვახდინოთ:

**პირველი ჯგუფი** ანუ მონოდრო ერთგანზომილებიანი სივრცე-დროითი ნიშნულით, მიუხედავად იმისა, რომ მთელ რიგ ნოვაციებს შეიცავს, მაინც არ კარგავს კავშირს წინა საუკუნეების ტრადიციებთან, მის ქვეჯგუფებად შეიძლება გამოვყოთ:

1. რიტმული ორგანიზების ახალი ფორმები, ანუ ეს არის კლასიკური სასიმღერო და საცეკვაო მეტრის რღვევა, ასიმეტრიული რიტმები და მეტრები, აპერიოდული გამეორებადობა და ა. შ.;
2. რიტმული სტრუქტურების გამოყოფა, რიტმის აქცენტირება და მასზე ყურადღების გამახვილება;
3. რიტმული პარამეტრის სერიალიზაცია;
4. მრავალპარამეტრულობა;
5. ტოტალური სერიალიზაცია.

**მეორე ჯგუფი, პოლიდრო,** დაკავშირებულია დროის უფრო მნიშვნელოვან მოდიფიკაციასთან, სადაც ერთგანზომილებიანობის შეცვლა ხდება ორგანზომილებიანი სივრცულ-დროითი ნიშნულით. აქ გამოვყოფთ შემდეგს:

1. ერთპარამეტრულობის შეცვლა და დროის უკუსვლის გამოყენება, სადაც გვხვდება, რიტმის, მეტრის და დროის უკუფორმები, ანუ უკუსვლით გატარება და სხვა. მაგალითად, ბერგის ლირიკული სიუიტაში;
2. ერთპარამეტრულობის შეცვლა და დროითი მოვლენების აღრევა, რაც, მაგალითად, ციმერმანთან გვხვდება და ის წრიულად მოძრავ დროს წარმოქმნის;
3. დროის შემჭიდროება (პუნტილიზმი);
4. დროის გაჩერება, რომელიც დამახასიათებელია მინიმალიზმის ტექნიკისათვის.
5. დროის გაფართოება, რომელიც აღემატება ადამიანის აღქმის უნარს, სადაც დროითი პარამეტრი არის მაქსიმალურად გაფართოებული მუსიკალური მასალის პრეზენტირების პროცესში;
6. სხვადასხვა დროითი ფენების კონტრაპუნქტული დაშრევა;
7. დროის ვერტიკალური ჩაჭრა, რომლის ყველაზე თვალსაჩინო და მნიშვნელოვანი მაგალითია შტოკჰაუზენის მომენტფორმა; შტოკჰაუზენის კონცეფციის მიხედვით, მომენტფორმას არ გააჩნია მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები, არ გააჩნია არც დასაწყისი, არც განვითარება და არც დასასრული, ის უბრალოდ ერთიანი დროითი კონტინუუმიდან ამოღებული პატარა მონაკვეთია;
8. მონომერული დრო, რომელიც იზომება არა ტაქტით, არამედ უმცირესი გრძლიობით.

**მესამე ჯგუფი მულტიდრო,** სადაც გაერთიანებულია დროითი პარამეტრის ყველაზე ახლებურად გააზრების ფორმები სამგანზომილებიანი სივრცე-დროითი ნიშნულით. ამ ტიპის ნიმუშები მცირეა მუსიკალურ ლიტერატურაში, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ისინი ძალიან მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ:

1. არამეტრული გაშვებული დრო, რომელიც არანაირი ფარგლებით არ არის შეზღუდული და დამოუკიდებლად მიედინება;

2. პოლიდრო მულტისივრცულ კატეგორიაში, რომელიც მრავალშრიანი დროისაგან იმით განსხვავდება, რომ ეს შრეები ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად ვითარდება და არ ემსახურება ტრადიციული კონტრაპუნქტის შექმნას, სადაც მრავალშრიანი დროითი კატეგორია ერთ სივრცეშია დაშრეებული;

3. გახსნილი დრო ანუ მუსიკალური პროცესების განვითარების და დენადობის ახალი აღქმა. ძირითადად გვხვდება ღია ფორმებში, რომელიც გვთავაზობს შემთხვევითი კომპონენტების არჩევანს და არ არის დადგენილი ამ კომპონენტების ზუსტი მონაცვლეობა;

4. პოლი დრო და ღია დრო ყველაზე მეტად ახასიათებს დროის სამგანზომილებიან - მულტი სივრცე-დროით კატეგორიას, მისი ნიმუშები ძირითადად გვხვდება ელექტრონულ და მულტიმედიურ კომპოზიციებში, რომელშიც არამუსიკალური ხელოვნების სხვადასხვა სინთეზს ვხვდებით მუსიკასთან. ასევე ძალიან ხშირად ინტერაქტიულ მუსიკაშიც გვხვდება; შეიძლება აქვე აღვნიშნოთ, რომ სწორედ ამ ტიპის დროითი პარამეტრის ფარგლებში იქმნება ახალი კონტრაპუნქტის ზოგიერთი ნაირსახეობა.

ასევე, ძალიან მნიშვნელოვანი ტიპი მეოცე საუკუნეში არის ჩუმი დრო, რომელიც კიდევ ერთი, ასე ვთქვათ, უკიდურესობაა მუსიკალურ დროსთან მიმართებაში, და რომელზეც არაერთი კომპოზიტორი მუშაობდა. ყველაზე კარგად ეს დრო გამოვლინდა ჯონ კეიჯის შემოქმედებაში და მის ნაწარმოებში 4:33, როდესაც მან სიჩუმის სრული ინტეგრაცია მოახდინა მუსიკაში.

ზემოთ აღწერილი კლასიფიკაცია ეყრდნობა „კომპოზიციის თეორია“ წიგნში [1] მოყვანილ კატეგორიზაციას, რომელიც ჩვენ მიერ არის მოდიფიცირებული.

თანამედროვე მუსიკოლოგიურ კვლევებში ტერმინი „პოლიფონია“ ხშირად ჩანაცვლებულია ტერმინით „კონტრაპუნქტი“, რადგანაც დღესდღეობით ტრადიციული პოლიფონიის ძირითადი კატეგორიებიდან - ფუგა, კანონი და კონტრაპუნქტი - პირველ პლანზე სწორედ ეს უკანასკნელი - კონტრაპუნქტი გამოდის. XX საუკუნეში ტერმინი კონტრაპუნქტი სცდება მხოლოდ მუსიკალურ სფეროს და სხვა სახელოვნებო დარგებშიც ფიგურირებს, მაგალითად, კინოსა და თეატრში. [3].

კონტრაპუნქტის განმარტება მერიამ-ვებსტერის<sup>1</sup> ლექსიკონზე დაყრდნობით შემდეგნაირია:

1. ა) კომპლემენტარული ან კონტრასტული მოვლენა.

ბ) ხელოვნების ნიმუშში (როგორცაა, მაგალითად, დრამა) კონტრასტული ან ურთიერთქმედი ელემენტების გამოყენება.

2. ა) მოცემულ მელოდიას დამატებული ერთი ან მეტი დამოუკიდებელი მელოდია (ზევიდან ან ქვევიდან);

<sup>1</sup>[https://www.merriam-webster.com/dictionary/counterpoint#:~:text=%3A%20a%20complementing%20or%20contrasting%20item,art%20\(such%20as%20a%20drama\)](https://www.merriam-webster.com/dictionary/counterpoint#:~:text=%3A%20a%20complementing%20or%20contrasting%20item,art%20(such%20as%20a%20drama))

ბ) ერთი ან მეტი დამოუკიდებელი მელოდიების კომბინაცია საერთო ჰარმონიულ მუსიკალურ ქსოვილში, სადაც შენარჩუნებულია თითოეული მელოდიის ლინეალური ხასიათი (პოლიფონია).

ჩვენი აზრით, მუსიკაში კონტრაპუნქტის ახალი ფორმები უკვე სცდება იმ გაგებას, სადაც მხოლოდ ჟღერადი მასალის მუსიკალურ სივრცეში პოლიფონიური პრინციპით განლაგება მოიაზრებოდა. მულტიმედიური აზროვნების ეპოქაში კონტრაპუნქტი იღებს გაცილებით ფართო გაგებას. ამგვარად, აღქმის ნებისმიერი ორი წერტილი, რომელიც განსხვავებულ სივრცე-დროით კატეგორიაშია გააზრებული და დემოსტრირებული, ქმნის ახალი კონტრაპუნქტის სახეობას.

თანამედროვე ქართულ პროფესიულ მუსიკაში პოლიფონიისა და კონტრაპუნქტის საკითხები შესწავლილია დ. არუთინოვ-ჯინჭარაძის, ლ. მარუაშვილის, მ. ტაბლიაშვილის, მ. ნადარეიშვილის შრომებში, სადაც მეტწილად ყურადღება ეთმობა პოლიფონიური ფორმებისა და ჟანრების, კონკრეტული ტექნიკური ხერხების გამოყენების თავისებურებებს, მაგრამ სივრცე-დროისა და კონტრაპუნქტის ურთიერთქმედების კონტექსტში ეს პრობლემა თანამედროვე ქართულ მუსიკაში დღემდე არ გამხდარა სპეციალური კვლევის საგანი. აღნიშნული პრობლემატიკის კვლევა გადავწყვიტეთ ორი თანამედროვე, განსხვავებული სტილის მქონე კომპოზიტორის - რეზო კიკნაძისა და ეკა ჭაბაშვილის შემოქმედების მაგალითზე. კვლევის მიზანია რეზო კიკნაძისა და ეკა ჭაბაშვილის შემოქმედებაში კონტრაპუნქტის სპეციფიკური ფორმების გამოვლენა და შეფასება. აქედან გამომდინარე, კვლევის ამოცანაა აღნიშნული კომპოზიტორების ნაწარმოებებში ახალი კონტრაპუნქტის სახეების ანალიზი, მათი შედარება და კონტრაპუნქტის საკლასიფიკაციო მოდელში მოცემულ კონკრეტულ სახეებთან მისადაგება.

კონტრაპუნქტის პრობლემატიკის კვლევისას ძირითადად ვეყრდნობოდით ტ. კიურეგიანის მიერ შემოთავაზებულ XX საუკუნის პოლიფონიის სახეების კლასიფიკაციას [4], სადაც კონტრაპუნქტი განხილულია არა მხოლოდ როგორც დამოუკიდებელი ხმების კომბინაცია, არამედ როგორც ჟღერადი (და არაჟღერადი) მასალის დროისა და სივრცის ჭრილში გააზრებული მოვლენა, რომელიც გავლენას ახდენს უშუალოდ ნაწარმოების საერთო იდეაზე. ამგვარად, კლასიფიკაციის კრიტერიუმები უფრო გამსხვილებულია; ავტორი ყურადღებას ამახვილებს კონტრაპუნქტის არსზე, როგორც აზროვნების კატეგორიაზე და არა მხოლოდ, როგორც პოლიფონიის სხვადასხვა სახის ტექნიკაზე.

გთავაზობთ XX-XXI საუკუნის პოლიფონიის ფორმათა ჩვენ მიერ მოდიფიცირებულ კლასიფიკაციას, რასაც უმეტეს შემთხვევაში დართული აქვს კონტრაპუნქტის სახეების მოკლე აღწერა. გამოვყავით:

### I. პოლიფონია მუსიკალური მასალის დონეზე:

1. სონორული პოლიფონია: წერტილების, სონორული შრეების, სონორულ-ალეატორიკული შრეების, ფონურად გააზრებული ვერბალური ტექსტების პოლიფონია, ელექტრონული კონტრაპუნქტი;
2. სხვადასხვა ბგერითი სახეების ან ტიპების პოლიფონია;
3. სტილების პოლიფონია;

4. ერთიანი სტრუქტურების კონტრაპუნქტი.

**II. პოლიფონია ფორმალურ-ონთოლოგიურ დონეზე მოიცავს ორ სახეს:**

1. მრავალდროითი კონტრაპუნქტი;

2. სივრცული პოლიფონია.

**III. ზგერის შემადგენელ ერთეულთა პოლიფონია:**

1. შიდაზგერთი პოლიფონია: სპექტრული პოლიფონია, პარამეტრების პოლიფონია;

2. ერთპარამეტრული პოლიფონია: რიტმული, ზგერათსიმალღებრივი;

**IV. ვიზუალური პოლიფონია:**

1. მიკროპოლიფონია (ინტერსონორული კონტრაპუნქტი);

2. კვაზი პოლიფონია.

ორივე ქართველი კომპოზიტორი - რ. კიკნაძე და ე. ჭაბაშვილი - საკუთარ შემოქმედებაში ფართოდ მიმართავენ პოლიფონიას მუსიკალური მასალის დონეზე. კერძოდ, ე. ჭაბაშვილის „ქორალი“, „აპოკალიფსში“, „კოპალაში“, „პოეტი“ გამოყენებულია წერტილების, სონორული შრეების, სონორულ-ალეატორიკული შრეების, ფონურად გააზრებული ვერბალური ტექსტების, ელექტრონული კონტრაპუნქტი. კონტრაპუნქტის მსგავსი სახეები, ასევე წარმოდგენილია რ. კიკნაძის „ნოქტიურნებში“, „ანტიფონიაში“. სხვადასხვა ზგერთი სახეების ან ტიპების, სტილების, ერთიანი სტრუქტურების კონტრაპუნქტი გამოყენებულია ჭაბაშვილის („ციალი“, „აპოკალიფსი“, „პოეტი“) და კიკნაძის („ანტიფონია“, „გრაფონიმები“, „მარცვლები“).

პოლიფონიას ფორმალურ-ონთოლოგიურ დონეზე, მრავალდროით და სივრცულ კონტრაპუნქტს განსაკუთრებით მრავლად მიმართავს ევა ჭაბაშვილი („ციური სხეულები“, „ქორალი“, „პოეტი“). ეს ფორმები გვხვდება რეზო კიკნაძესთანაც („ანტოფონია“, „ოთხი მკაცრი ბაგატელი“, „სცენა“).

სპექტრული და პარამეტრების, რიტმული და ზგერათსიმალღებრივი კონტრაპუნქტი სახეზეა როგორც ჭაბაშვილის „აპოკალიფსში“, ასევე კიკნაძის ნაწარმოებებში: „ოთხი მკაცრი ბაგატელი“, „ზარი“ და „მარცვლები“. მიკროპოლიფონია, იგივე ინტერსონორული კონტრაპუნქტი წარმოდგენილია ჭაბაშვილის „ფრესკებში“, „ციურ სხეულებში“ და კიკნაძის „ანტიფონიაში“.

ორივე კომპოზიტორის შემოქმედებაში ვხვდებით ზემოაღნიშნული კონტრაპუნქტის ფორმებს განსხვავებული ფუნქციით დროსთან და სივრცესთან მიმართებაში; ამიტომ უფრო დეტალურად განვიხილავთ რ. კიკნაძისა და ე. ჭაბაშვილის ოთხი ნაწარმოების მაგალითზე ქვემოთ მოყვანილი კონტრაპუნქტის სახეებს:

**I. მუსიკალური მასალის დონეზე:** წერტილების, სონორული შრეების, ალეატორიკული, ვერბალური ტექსტების, ელექტრონული კონტრაპუნქტი, სტილების კონტრაპუნქტი.

**II. პოლიფონია ფორმალურ-ონთოლოგიურ დონეზე:** მრავალდროითი კონტრაპუნქტი, სივრცული კონტრაპუნქტი.

### III. ვიზუალური კონტრაპუნქტი (მიკროპოლიფონია).

რ. კიკნაძის „ანტიფონია“ (1993) 20 სიმებიანი საკრავისათვის, პირველყოვლისა, თავისი განლაგებით იქცევს ყურადღებას. 12 ვიოლინო განლაგებულია დირიჟორის პირდაპირ ნახევარმთვარისებურად, მათ უკან ერთმანეთთან დაჯგუფებულია ალტები (4), ჩელოები (3) და კონტრაბასი, თუმცა რეალურად სახეზე ორი ურთიერთდაპირისპირებული ჯგუფია. (ც. 11, ც. 12). მუსიკალური მასალა აგებულია ავტორის პედაგოგების - მიხეილ შუღლიაშვილისა და ფრიდჰელმ დოელის სახელებისა და გვარების გამოყენებით<sup>2</sup>. მუსიკალურად მჟღერი (მაგ. FriEDHEIm ყოველი დიდი ასოთი აღნიშნული ბგერა მუსიკალურად გამოსახება, დანარჩენი არაჟღერადი ასო-ბგერები წარმოდგენილია პატარა ასოებით და მუსიკაში გამოსახულია როგორც პაუზები) ნაწარმოებში თანდათანობით *ppp*-ზე ხდება ინსტრუმენტების ჩართვა (ც. 1, ც. 2). სცენაზე საკრავების განლაგება რკალისებურია, ინსტრუმენტები ერთგვრიან თანმიმდევრულად, რაც წარმოქმნის სტერეოფონულ ჟღერადობას. იქმნება აკუსტიკური წერტილები, რომელიც შესაბამისად აკუსტიკურ თაღებს ქმნის (ც. 5). ნაწარმოების დასასრულს (ც. 13), შემსრულებელი, სურვილისამებრ, ირჩევს ტონს, მოტივს ან პასაჟს მთელი ნაწარმოებიდან. ამ შემთხვევაში კომპოზიტორი იყენებს, ერთგვარი, ავტოციტატის პრინციპს, იგულსხმება, ამავე ნაწარმოებიდან აღებული თემატური მასალის ახალ სივრცულ კონტექსტში გამეორება, რაც თითქოს გვაბრუნებს უკვე განვლილ დროში. ეს ხერხი საინტერესოა, როგორც მუსიკალური დროის პარამეტრის, ასევე სივრცული კონტექსტის გადააზრების თვალსაზრისით. ავტორი მუსიკალური მასალის ალეატორიკული არჩევანისა და აკუსტიკური გადაძახილების მეშვეობით სპონტანურად გვაბრუნებს ნაწარმოების „სხვადასხვა დროებში“ და ქმნის განვლილი „მრავალდროითობის“ შეგრძნების ალუზიას ერთ სივრცეში.

„ანტიფონიაში“ გვხვდება: წერტილების, სონორული შრეების, ალეატორიკული, მრავალდროითი, სივრცული, ვიზუალური კონტრაპუნქტი.

მაგალითი 1: რ. კიკნაძე, „ანტიფონია“ (ც. 13)

<sup>2</sup> „მუსიკალური“ ასოები გადაიქცნენ ბგერებად, „არამუსიკალური“ ასოები კი - რიტმულ ფუნქციას ასრულებენ.

13

Vn. 1. Einzelne Töne, Fragmente und Passagen aus z. 1-12, nach eigener Wahl, unabhängig voneinander, spielen; das Zeichen zum Einsatz und Abbruch gibt der Dirigent (jeden einzeln!) und bestimmt den gesamten Ablauf.

Vn. 2. Einzelne Töne, Fragmente und Passagen aus z. 1-12, nach eigener Wahl, unabhängig voneinander, spielen; das Zeichen zum Einsatz und Abbruch gibt der Dirigent (jeden einzeln!) und bestimmt den gesamten Ablauf.

Vn. 3. Einzelne Töne, Fragmente und Passagen aus z. 1-12, nach eigener Wahl, unabhängig voneinander, spielen; das Zeichen zum Einsatz und Abbruch gibt der Dirigent (jeden einzeln!) und bestimmt den gesamten Ablauf.

Vn. 4. Einzelne Töne, Fragmente und Passagen aus z. 1-12, nach eigener Wahl, unabhängig voneinander, spielen; das Zeichen zum Einsatz und Abbruch gibt der Dirigent (jeden einzeln!) und bestimmt den gesamten Ablauf.

Vn. 5. Einzelne Töne, Fragmente und Passagen aus z. 1-12, nach eigener Wahl, unabhängig voneinander, spielen; das Zeichen zum Einsatz und Abbruch gibt der Dirigent (jeden einzeln!) und bestimmt den gesamten Ablauf.

Vn. 6. Einzelne Töne, Fragmente und Passagen aus z. 1-12, nach eigener Wahl, unabhängig voneinander, spielen; das Zeichen zum Einsatz und Abbruch gibt der Dirigent (jeden einzeln!) und bestimmt den gesamten Ablauf.

Vn. 7. Einzelne Töne, Fragmente und Passagen aus z. 1-12, nach eigener Wahl, unabhängig voneinander, spielen; das Zeichen zum Einsatz und Abbruch gibt der Dirigent (jeden einzeln!) und bestimmt den gesamten Ablauf.

Vn. 8. Einzelne Töne, Fragmente und Passagen aus z. 1-12, nach eigener Wahl, unabhängig voneinander, spielen; das Zeichen zum Einsatz und Abbruch gibt der Dirigent (jeden einzeln!) und bestimmt den gesamten Ablauf.

Vn. 9. Einzelne Töne, Fragmente und Passagen aus z. 1-12, nach eigener Wahl, unabhängig voneinander, spielen; das Zeichen zum Einsatz und Abbruch gibt der Dirigent (jeden einzeln!) und bestimmt den gesamten Ablauf.

Vn. 10. Einzelne Töne, Fragmente und Passagen aus z. 1-12, nach eigener Wahl, unabhängig voneinander, spielen; das Zeichen zum Einsatz und Abbruch gibt der Dirigent (jeden einzeln!) und bestimmt den gesamten Ablauf.

Vn. 11. Einzelne Töne, Fragmente und Passagen aus z. 1-12, nach eigener Wahl, unabhängig voneinander, spielen; das Zeichen zum Einsatz und Abbruch gibt der Dirigent (jeden einzeln!) und bestimmt den gesamten Ablauf.

Vn. 12. Einzelne Töne, Fragmente und Passagen aus z. 1-12, nach eigener Wahl, unabhängig voneinander, spielen; das Zeichen zum Einsatz und Abbruch gibt der Dirigent (jeden einzeln!) und bestimmt den gesamten Ablauf.

Vla. 1. I E S O

Vla. 2.

Vla. 3.

Vla. 4.

Vc. 1.

Vc. 2.

Vc. 3.

Cb.

რ. კვიციანიძის „ზარი“ (2010) ოთხი ბლოკფლეიტისთვის ეძღვნება ქართველი მხატვრის, თენგიზ მირზაშვილის ხსოვნას. მხატვრის სახე კომპოზიტორს ნაწარმოებში სვანური „ზარით“ აქვს გამოხატული, რომელიც „კომპოზიციის ჩონჩხს“ წარმოადგენს, რომლის ჟღერადობის ხანგრძლიობა ოთხჯერაა გაზრდილი. დროის მასშტაბის გაფართოება ზემოქმედებს, როგორც ნაწარმოების ფორმაზე, ასევე ბგერით მასალაზეც. ავტორის აზრით: „ორიგინალის ბგერები "მარცვლებად" მოიაზრება და მრავალნაირ ტრანსფორმაციას განიცდის მელოზომირების, პირდაპირი ციტირების, მეტ-ნაკლებად შორეული პარაფრაზირების სახით ბანსა და სუბბასში, თუ შემავსებელი ან კონტრასტული კომენტარის სახით ტენორში“ (ინტერვიუ რ. კვიციანიძესთან ჩაწერილია 2015 წელს).

ასევე მხატვარს უკავშირდება გამოყენებული ჩინელი პოეტის ბო-ძიუს ლექსის ტექსტი, ჩინურ, ქართულ, გერმანულ და ინგლისურ ენებზე. აქაც, „ანტიფონის“

მსგავსად, „მრავალი დროით“ ერთი სივრცე იქმნება. კომპოზიციის დასასრულს ავტორი „ერთიან სივრცეში“ ტენორ ბლოკფლეიტის მულტიფონის მეშვეობით (ტ. 32), (რომელიც ნაწარმოების ბოლომდე ერთვება შიგადაშიგ), თითქოს „ჭრის“ საერთო სურათს, თუმცა ჩვენი აზრით, ეს მხოლოდ მიკროდონეზე ხდება და სივრცის „გახლეჩვას“ არ იწვევს.

ნაწარმოებში „ზარი“ გვხვდება: წერტილების, სონორული შრეების, ალუბორიკული, ვერბალური ტექსტების, სტილების, მრავალდროითი კონტრაპუნქტი.

მაგალითი 2: რ. კიკნაძე, „ზარი“

44

*irgendem Multiphonic, scharf intensiv, sehr dissonant*

*rhythmisch, aber nicht zerhackt, beliebige mikrotonale Abweichungen durch Alternativgriffe* *doloroso, aber keinesfalls pathetisch, eher resigniert, sotto voce*

*rhythmisch, aber nicht zerhackt, beliebige mikrotonale Abweichungen durch Alternativgriffe* *doloroso, aber keinesfalls pathetisch, eher resigniert, sotto voce*

*rhythmisch, aber nicht zerhackt, beliebige mikrotonale Abweichungen durch Alternativgriffe* *doloroso, aber keinesfalls pathetisch, eher resigniert, sotto voce*

47

*irgendem Multiphonic, scharf intensiv, sehr dissonant*

*parlando ... gesprochen ... geflüstert ... morendo*  
 რომელი სადგურზე მივალ, თბილისში ჩახიხე  
 everena da kodlelo sobetsi davecherebi  
 sheni leqebis diabnashi

*parlando ... gesprochen ... geflüstert ... morendo*  
 Jedesmal an einer Pflerestation steige ich ab,  
 Ihre umher zwischen Wänden und Säulen  
 und suche deine Gedächtnis.

*parlando ... gesprochen ... geflüstert ... morendo*  
 mai dao yi ming xim xia ma  
 xun qiang zhe zhe mi ju zhe

*parlando ... gesprochen ... geflüstert ... morendo*  
 Whenever I got to a horse station I would dismount,  
 and meander around walls and pillars,  
 hoping to find your poems

ე. ჭაბაშვილი ნაწარმოებებს ქმნის თავისივე შექმნილი „მულტი-ტოპოფონიური“ ტექნიკით. კომპოზიტორის აზრით, „მულტი-ტოპოფონიური“ საკომპოზიციო ტექნიკით ხდება ხელოვნების განსხვავებულ დარგებში არსებული „ფენომენების“ ჰარმონიულად შერწყმა. აქედან გამომდინარეობს კონტრაპუნქტის განსაკუთრებული სახე, რომელმაც ასახვა ვერ ჰპოვა მოყვანილ კლასიფიკაციაში. მხედველობაში გვაქვს ე. წ. „დარგების კონტრაპუნქტი“ (ავტორის ტერმინი), რაც გულისხმობს სხვადასხვა ხელოვნების დარგის შეთავსებას კონკრეტულ ნაწარმოებში.<sup>3</sup> ამ შემთხვევაში კონტრაპუნქტული აზროვნება მაკროდონეზეა გაგებული.

ე. ჭაბაშვილის საგუნდო ნაწარმოებში „ქორალი“ (2006) კომპოზიტორი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს გუნდის განლაგებას და თვლის, რომ სწორედ იგი წარმოქმნის „აკუსტიკურ მქდერ წერტილებს“. გუნდის განლაგების შედეგად პირველი და მეორე სოპრანოების გადაძახილებით წარმოიქმნება ბგერის აკუსტიკური „ვირტუალური კედლები“, რასაც განაპირობებს ერთი მუსიკალური ბგერის (რე) სიხშირის

<sup>3</sup> „დარგების კონტრაპუნქტი“ კომპოზიტორისათვის თითქმის მთელი შემოქმედების მამოძრავებელი ღერძია (გამოყენებულია მის წანაწარმოებებში „66“, „ხმაური და მძვინვარება“, „გზაზე“, „მოხეტიალე სურვილები“ და ა. შ. ).

მიკროტონური ცვალებადობა მიღწეული სხვადასხვა ვერბალური ხმოვანი ფონემების ცვლის მეშვეობით. ჩვენი აზრით, ვერბალური ტექსტის (გალაქტიონ ტაბიძე „შავი ყორანი“) და ხმოვანი რიგის სახით, ნაწარმოებში იკვეთება ორი შრე – ორი „ფსიქოდრო“. ეს არის ორი კომპლემენტარული მუსიკალური მასალა – „მუსიკა მუსიკაში“, რაც ერთმანეთთან სივრცულ კონტრაპუნქტს ქმნის. თითქოს მუსიკალური ჟღერადობა თან სდევს ლექსს. ეს შეიძლება განპირობებულია იმითაც, რომ გალაქტიონის ლექსი უფრო სუბიექტურ განცდას გადმოგვცემს, ხოლო ე. ჭაბაშვილის შემთხვევაში ის ბევრად სცილდება ეგზისტენციალურ ფარგლებს. კომპოზიტორი ტექსტს თითქოს სხვა განზომილებიდან უყურებს. ბოლო ტაქტში (ტ. 63) დამატებულია აუდიო ჩანაწერი – წვიმის ხმა, რომლის იმიტირებას გუნდიც ახდენს, რაც მიიღწევა ფრჩხილების ნაზი კაკუნით რაიმე საგანზე (მაგალითად, ფურცელზე, რომელზეც დაბეჭდილია საგუნდო პარტია). გუნდის ჟღერადობა ნელ-ნელა ქრება, ხოლო აუდიო ჩანაწერის კი, პირიქით – უფრო და უფრო ძლიერდება, ამით ჩანს, თუ როგორ გაიჟღერა ლექსმა და როგორ დატოვა „ნისლიანი სურნელი“. ავტორს თითქოსდა სურს, შევიგრძნოთ წვიმის ხმის ბუნებრივი ჟღერადობა და მსმენელს შეუქმნას რეალისტური ატმოსფერო იმ გარემოში, სადაც კომპოზიტორის ხედვით ლექსის „სიუჟეტი“ ვითარდება. „ქორალში“ გვხვდება წერტილების, სონორული შრეების, ალეატორული, ვერბალური ტექსტების, ელექტრონული, სტილების კონტრაპუნქტი (ალუზიური მომენტი), მრავალდროითი, სივრცული კონტრაპუნქტი.

მაგალითი 3: ე. ჭაბაშვილი, „ქორალი“

ე. ჭაბაშვილის „პოეტი“ შერეული გუნდისათვის (1996) დაწერილია ლაღო ასათიანის ტექსტებზე. შემსრულებელთა ჯგუფი იყოფა ორ ნაწილად: ერთი მათგანი ასრულებს „გრუნტის“ ანუ ფონის ფუნქციას, ხოლო მეორეში ძირითადი, რელიეფური მასალა ტარდება მუსიკალური და ვერბალური რეპლიკების სახით. ავტორს, აგრეთვე, აღნიშნული აქვს მუსიკალური რეპლიკების სტრუქტურულად

შესრულება. ნაწარმოების ფინალში სოლისტი ასრულებს ციტატას ქართული შუასაუკუნეების პროფესიული მუსიკიდან - საგალობლიდან „მენ ხარ ვენახი“, რაც ერთგვარ შემაჯამებელ ფუნქციას ასრულებს. „გრუნტში“ შვიდი ანსამბლია, რომელნიც ასრულებენ სონორული ჟღერადობის ტემბრულ ფონებს ნაპრალოვანი (ფრიკატივი) თანხმოვნების (შ, ს) მეშვეობით. ასევე ცალკე არის გამოყოფილი ანსამბლები, რომლებიც ასრულებენ მუსიკალურ რეპლიკებს (MR), ხოლო ტექსტუალური (ვერბალური) რეპლიკების (TR) შესრულება დავალებული აქვს მუსიკალური რეპლიკებისთვის შექმნილი ანსამბლებიდან გამოყოფილ ზოგიერთ შემსრულებელს.

საგულისხმოა, რომ „ქორალის“ მსგავსად, „პოეტშიც“ სახეზეა მომდერალთა სცენაზე არატრადიციული განლაგება. სწორედ სპეციფიკური განლაგება წარმოშობს „აკუსტიკურად მჟღერ წერტილებს“, რომელიც დამახასიათებელია „მულტი-ტოპოფონიური“ საკომპოზიციო ტექნიკისთვის. „პოეტში“ გვხვდება: სონორული შრეების, ალელატორიკული, ვერბალური ტექსტების, სტილების, მრავალდროითი, სივრცული კონტრაპუნქტი.

მაგალითი 4: ე. ჭაბაშვილი, „პოეტი“

The image displays a musical score for the piece "Poeti" by E. Chabashvili. It is divided into two main sections: MR (Musical Replication) and TR (Textual Replication).  
 The MR section (left) features six staves (I-VI) with various dynamics like *mp*, *pp*, *f*, and *ppp*. It includes lyrics in Georgian and some musical notations like *rit.* and *dim.*  
 The TR section (right) consists of seven staves (1-7) with lyrics and musical notations. It includes dynamics like *pp*, *mf*, and *ppp*, and markings like *dim.* and *rit.*  
 At the bottom, there is a section labeled "ბრუნებ(ი)" (Repetition) with staves A1.1, A5, B1, B2, B3, B4.5, and B4. It includes dynamics like *mf*, *pp*, and *ppp*, and markings like *dim.*, *ppp*, and *pp*.  
 The score concludes with a "FINAL" section starting at measure 414, marked *Adagio mp*, with lyrics "მენ ხარ ვენახი" and dynamics like *p*, *ppp*, and *ppp*.

**დასკვნა**

როგორც ანალიზმა ცხადყო, ორივე კომპოზიტორის შემოქმედებაში ხშირად გვხვდება „ახალი კონტრაპუნქტის“ ერთი და იგივე სახეები მუსიკალური ქსოვილის სხვადასხვა დონეზე, მაგრამ მიუხედავად ამისა, სწორედ მუსიკალური დროისა და სივრცის გააზრების განსხვავებული ხედვის გამო, მათი ფუნქცია მუსიკალური

მხატვრული იდეის გახსნისთვის განსხვავებულ ასპექტებშია წარმოდგენილი, რაც ჟღერადობრივ კატეგორიას და თვით ფაქტურას რადიკალურად ცვლის. რ. კიკნაძესთან კონტრაპუნქტის სახეები განვითარებას განიცდის უფრო ვერტიკალ-ჰორიზონტალში, ხოლო ე. ჭაბაშვილთან უფრო დიაგონალში ვითარდება. რ. კიკნაძესთან „მრავალი დრო“ „ერთ სივრცეშია“ მოქცეული, ხოლო ე. ჭაბაშვილთან - „მრავალი დრო“ „მრავალ სივრცეში“ არსებობს. რეზო კიკნაძესთან „დროები“ ფეთქავს, ქმედითა და „სივრცის“ შექმნაში იღებს მონაწილეობას. ხოლო ეკა ჭაბაშვილთან „ფსიქო ან მიკრო დროები“ თითქოს „გაქვავებულია“ და სუნთქავს მხოლოდ სივრცეების მეშვეობით.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Ценова, В. Музыкальное время. Ритм. //Теория современной композиции. Ответственный редактор Ценова, М., “Музыка”, 2005, стр. 71-122
2. Скребкова-Филатова, М. О художественных возможностях музыкального пространства. //Пространство и время в музыке. М., “Музыка”, 1991, стр. 64-75
3. Дубравская Т. Понятие полифонии в XX в. //Теория современной композиции. Ответственный редактор Ценова, М., “Музыка”, 2005, стр. 164-172
4. Кюрегян Т. Музыкальное письмо. Новый контрапункт//Теория современной композиции. Ответственный редактор Ценова, М., “Музыка”, 2005, стр. 182-197

სტატიაში მოცემულია ოთხი სანოტო მაგალითი და ერთი სქემა.

---

Article received: 2023-04-17