

UDC -78.03

## ელექტროაკუსტიკური მუსიკის საწყისები მიხეილ შულღიაშვილის ნაწარმოებებში „ინვერსია“ და „მულტიპლიკაცია“

ბარაბაძე ნია

ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი მარინა ქავთარაძე

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

### ანოტაცია:

სტატიაში განხილულია ქართული ელექტრონული/ელექტროაკუსტიკური მუსიკის საწყისები მიხეილ შულღიაშვილის ნაწარმოებებში „ინვერსია“ და „მულტიპლიკაცია“. კვლევის მთავარ ობიექტად წარმოდგენილია მიხეილ შულღიაშვილის საკომპოზიტორო მიდგომები, ესთეტიკა და სააზროვნო პრინციპები, მათემატიკისა და ლოგიკის როლი მის შემოქმედებაში, სწრაფვა კონსტრუქციულობისკენ.

**საკვანძო სიტყვები:** ელექტრონული/ელექტროაკუსტიკური მუსიკა, მიხეილ შულღიაშვილი, „ინვერსია“, „მულტიპლიკაცია“.

### შესავალი

კომპოზიტორი, როგორც წესი, რეაგირებს იმ შესაძლებლობებზე, რომელსაც ეპოქა სთავაზობს, ხანდახან კი შემოქმედებითი აზროვნება წინ უსწრებს ტექნოლოგიურ განვითარებას, ისეც ხდება, რომ მუსიკას იმაში ხედავენ, რაშიც სხვას აქამდე არასდროს დაუნახავს. აკადემიურ სივრცეში დაბადებული ელექტროაკუსტიკური მუსიკა, რომელიც მოგვიანებით მასობრივ ხასიათს შეიძენს და მეინსტრიმად გადაიქცევა, დღეს დიდი ინტერესის საგანია.

სტატია ეძღვნება ქართული ელექტროაკუსტიკური მუსიკის ერთ-ერთი პიონერის, მიხეილ შულღიაშვილის ელექტროაკუსტიკურ ოპუსებს. მართალია, მიხეილ შულღიაშვილის პერსონა და შემოქმედება არაერთხელ აღმოჩენილა ყურადღების, დაკვირვებისა თუ კვლევის ობიექტი, მაგრამ არა მისი ელექტრონული ოპუსები. ქართული ელექტროაკუსტიკური მუსიკის ისტორია თავისი კონკრეტული მაგალითებით, არ არის შესწავლილი ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში. აქედან გამომდინარე, სტატიაში წარმოდგენილი პრობლემატიკა, ნააზრევი სიახლეს წარმოადგენს.

სამწუხაროდ, „ქართველ ქსენაკისად“ წოდებული კომპოზიტორის ნაწარმოებთაგან ბევრი მის სიცოცხლეში არ გამოცემულა და ცხადია არც შესრულებულა, შულღიაშვილის მუსიკამ მსმენელამდე გზა მხოლოდ მისი გარდაცვალების შემდეგ ნახა. ის იმ კომპოზიტორთა რიცხვს მიეკუთვნება, ვისი შემოქმედებაც ნონკონფორმისტული მუსიკის ნიმუშია. შულღიაშვილი ახლებურად მოაზროვნე არტისტი იყო, რომელიც არახელსაყრელ გარემოში მოხვდა. მუსიკალური ენისა თუ აზროვნების თვალსაზრისით იმ ეპოქის საქართველოსთვის მისი შემოქმედება ნოვაცია იყო, რომელიც არ აღმოჩნდა ჯეროვანი ყურადღების ღირსი.

მიხეილ შულღიაშვილის ხელთ არსებული ლოგიკა და მათემატიკა მხატვრული სახის შესაქმნელი იარაღია. მისი, როგორც მთავარი ესთეტიკური და ემოციური ინტერესი იყო მუსიკის მექანიზმებთან წვდომა. სტატიაში შემდეგ კითხვებს გაეცემა

პასუხი: როგორია მიხეილ შულღიაშვილის საკომპოზიტორო მიდგომები, ესთეტიკა და სააზროვნო პრინციპები? რა არის ის კონკრეტული ასპექტები, რაც მეტყველებს მის სწრაფვაზე კონსტრუქციულობისკენ და ელექტრონული/ელექტროაკუსტიკური მუსიკის შექმნისკენ?

### ისტორიული ექსკურსი

მე-20 საუკუნეში წინა პლანზე წამოწეული ინდივიდუალური აზროვნება, რომლისკენაც საქართველოშიც ისწრაფვოდნენ, იკრძალებოდა და ნორმიდან გადახვევად მიიჩნეოდა. ქართული ავანგარდული მუსიკის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფიგურაზე, მიხეილ შულღიაშვილზე, საუბრისას შეუძლებელია არ შევხვით იმ პერიოდის საბჭოთა საქართველოში არსებულ პოლიტიკურ სიტუაციას. ვფიქრობ, ეს კომპოზიტორის შემოქმედების სწორ კონტექსტში გააზრებას გაგვიადვილებს.

ინფორმაციული ვაკუუმი და ცენზურის წნეხი, რომელშიც ქართული მუსიკა აღმოჩნდა, დიდ უფსკრულს აჩენდა დანარჩენ სამყაროსთან, რომელიც სიახლეებს ეწაფებოდა და ვითარდებოდა. გასაბჭოებიდან მოყოლებული კულტურულ ცენტრად მოსკოვი იქცა, ქვეყანა იზოლირდა და განცალკევდა დანარჩენი მსოფლიოსგან. ერთმანეთს მოდერნიზმი და სოცრეალიზმი დაუპირისპირდა. კომპოზიტორები ჯერ უნდა ყოფილიყვნენ საბჭოთა მოქალაქეები და მხოლოდ შემდეგ კომპოზიტორები. უტოპიურ სახელმწიფოში ინდივიდების დევნა ყოველდღიურ, ნორმალურ მოცემულობად იქცა. ყველაფერი ის, რაც საბჭოთა იდეოლოგიას არ ერგებოდა, ერთიანდებოდა არაოფიციალური, ნონკონფორმისტული ხელოვნების სახელის ქვეშ [1]. მუსიკალური ნაწარმოები ხომ ცოცხალი მხოლოდ მაშინ არის, როცა ის ჟღერს. იმ თხზულებათა უმეტესობას, რომელიც ცენზურის აზრით ეწინააღმდეგებოდა სოცრეალიზმის დადგენილ ნორმებს, შესრულება არ ღირსებია.

ოკუპირებული ქართული მუსიკის ისტორია შეიძლება ორ ნაწილად გავყოთ, სტალინის გარდაცვალებამდე და მისი გარდაცვალების შემდეგ, ე.წ. „დათბობის“ პერიოდად. ჩვენთვის ამ შემთხვევაში სტალინის გარდაცვალების შემდგომი წლებია მნიშვნელოვანი. „დათბობის“ პერიოდში მაინც გამოჩნდა რაღაც იმედი, რკინის ფარდა სულ ოდნავ გაიხსნა და გარკვეული დოზით დასავლეთიდან ინფორმაციის ნაკადმა შემოაღწია. „სწორედ ამ დროს მიეცათ ქართველ კომპოზიტორებს შესაძლებლობა აღმოეჩინათ ახალი გავლენები, როგორცაა ახალი ვენის სკოლა, ჯონ კეიჯი, ბელა ბარტოკი და პოლონეთის ავანგარდი.“ [2] ქართული „არაოფიციალური მუსიკის“ ისტორია სწორედ სტალინის გარდაცვალების შემდეგ დაიწყო და პერესტროიკამდე გაგრძელდა.

საბჭოთა კავშირში უკვე 60-იანი წლებიდან აქტიურად იწყება ექსპერიმენტები ელექტრონული/ელექტროაკუსტიკური მუსიკის მიმართულებით. იქმნება ANS სინთეზატორი, რომელზე მანიპულირებით და სხვადასხვა ტექნიკის გამოყენებით იწერება არაერთი მნიშვნელოვანი მუსიკალური ნიმუში, მათ შორის კინომუსიკა (ედუარდ არტემიევი ქმნიდა მუსიკას ანდრეი ტარკოვსკის ფილმებისთვის). როგორც წესი, კინოსტუდიებში არსებული ტექნიკური ბაზის მეშვეობით ხერხდებოდა ჩაწერები და ახალი ჟღერადობების მიგნება, ექსპერიმენტების ჩატარება.

სწორედ ამ კონტექსტში, შეუძლებელია არ ვახსენოთ ნონ-კონფორმისტი კომპოზიტორი ნათელა სვანიძე. რამდენად გასაოცარიც არ უნდა იყოს, ქართული ელექტროაკუსტიკური მუსიკის ერთ-ერთი პიონერი ქალია, ახალციხეში

დაბადებული კომპოზიტორი - ნათელა სვანიძე (1926-2017). ბოლო პერიოდში მის მიმართ ინტერესი განახლდა, ის ქართულ რეალობაში არა მხოლოდ თავისი შემოქმედებით და პროგრესული იდეებით არის მნიშვნელოვანი, არამედ პედაგოგიური მოღვაწეობითაც. ნათელა სვანიძის შემოქმედება შეიძლება ორ პერიოდად განვიხილოთ, ტონალური პერიოდი, რომელიც 1963 წლამდე გაგრძელდა და მეორე, ახალი ესთეტიკისა და საინტერესო ექსპერიმენტებით დახუნძლული. მისი ნაწარმოებები თითქმის არსად არ სრულდებოდა. ამასთან დაკავშირებით დანაწილებით აღნიშნავდა: „მე ადრე ვარ მოსული... მე ელექტრონული მუსიკისთვის ვარ გაჩენილი, მაგრამ ჩვენთან ამ მუსიკის შექმნისთვის არანაირი ტექნიკური საშუალება არ არის“. იმ დროს როცა კარლჰაინც შტოკჰაუზენი, იანის ქსენაკისი, ჯონ კეიჯი და სხვები ახალი მიგნებებით იყვნენ დაკავებული ევროპასა თუ ამერიკაში, ამის პარალელურად რკინის ფარდის მიღმა ნათელა სვანიძე სინთეზატორ Synth-100-თან ექსპერიმენტირებდა. მისი, როგორც ახალი არტისტის დაბადების მანიფესტაციაა 1974 წელს შექმნილი ნაწარმოები „ქართული ლამენტაციები“, რომლის ერთ-ერთი ნაწილი „Epitaphium“ ქართული ელექტრონული მუსიკის პირველ ჩანასახად შეიძლება მივიჩნიოთ. [3]

აუცილებლად უნდა ვახსენოთ კომპოზიტორი, მეცნიერი და გამომგონებელი ნოდარ მამისაშვილი, რომლის შემოქმედება სავსეა მრავალფეროვანი მასალით, სხვადასხვა ჟანრითა და ტექნიკით. ის პირველი ქართველი კომპოზიტორია, რომელმაც ალექტორიკის ტექნიკა გამოიყენა თავის ნაწარმოებებში. მის შემოქმედებაში ძალიან ცხადად იგრძნობა მე-20 საუკუნის კომპოზიტორებისთვის დამახასიათებელი განსაკუთრებული ინტერესი და სწრაფვა მეცნიერებისა თუ სხვა სახელოვნებო სფეროების მიმართ. უნდა აღინიშნოს, რომ ნოდარ მამისაშვილი 90-ზე მეტი გამოგონების ავტორია მეცნიერების სხვადასხვა სფეროში, მათგან კი განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია მისი მიგნებები აკუსტიკის სფეროში. ჩვენთვის მნიშვნელოვანია მამისაშვილის ელექტრონული ოპუსები - V სიმფონია - მაგნიტოფონების, 3 როიალის, ტენორისა და სოპრანოსთვის; VII სიმფონია სახელწოდებით „კენი კოსმოსში“ ელექტრონული ნიმუშია და არცერთხელ არ შესრულებულა. ცოტა ხნის წინ კი აღმოაჩინეს მისი აქამდე უცნობი ელექტრონული ოპუსი, რომელიც ვიდელოვნებ მალე იხილავს დღის შუქს.

### პანორამული აღქმა და სწრაფვა კონსტრუქციულობისკენ

მიხეილ შულლიაშვილი იონა ტუსკიას რექტორობის პერიოდში სწავლობდა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში კომპოზიციას ანდრია ბალანჩივადის კლასში. მან კონსერვატორიაში გაიცნო ნოდარ მამისაშვილი, რომელთან ურთიერთობაც მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა გარკვეული ინტერესების თანხვედრის თვალსაზრისით, სწორედ მამისაშვილისგან გაეცნო თანამედროვე მასალებს. მიხეილი ორჯერ გარიცხეს კონსერვატორიიდან იმ მოტივით, რომ კაკაფონიას წერდა. მისი მისწრაფებები და ინტერესები, საკომპოზიტორო ენა, ტექნიკა და ესთეტიკა იმ პერიოდის არც ცენზურისთვის და პრინციპში არც მსმენელისთვის არ იყო მისაღები. თავის დროზე, მისი მუსიკა მიიჩნეეს როგორც ბრუტალური, ხმამაღალი და გაუგებარი. დადგენილი წესების მიხედვით, მუსიკა უნდა ყოფილიყო მარტივად გასაგები და სოცრეალიზმის იდეოლოგიის მატარებელი, ყველაფერი ის, რაც ახალ საკომპოზიტორო ტექნიკას გულისხმობდა, იყო უარყოფილი - აბსტრაქციონიზმი, ექსპრესიონიზმი და კონცეპტუალური ხელოვნება.

მე-20 საუკუნის მუსიკალური კატაკლიზმები, მგონი, ჯერაც არ გვაქვს ბოლომდე გააზრებული. მუსიკის აღქმა ადამიანებს განსხვავებული აქვთ, პირველადი იმპულსი ალბათ ყველასთვის ერთია, მაგრამ აღქმა დამოკიდებულია ბევრ ასპექტზე, მათ შორის განათლებაზე, სმენაზე და ასე შემდეგ. მთავარი ალბათ მსმენელის წინასწარი ესთეტიკური განწყობაა, დიდი ხანი მუსიკის სმენა მხოლოდ სიამოვნების მინიჭებასთან იყო ასოცირებული. დღეს კი ვთანხმდებით იმაზე, რომ მუსიკას და ზოგადად ხელოვნებას არ აქვს მხოლოდ სიამოვნებისა და სილამაზის ფუნქცია, შეიძლება მუსიკალურმა ნაწარმოებმა მსმენელი შეძრას და დიდხანს აფიქროს იმაზე, თუ როგორ მუშაობს კომპოზიტორი, რისი თქმა სურს.

თუ გავიხსენებთ ელექტრონული მუსიკის<sup>1</sup> განვითარების ძირითად კერებს - Musique concrète (კონკრეტული მუსიკა), რომელსაც 1948 წელს პარიზში ჩაეყარა საფუძველი, tape music (ფირის მუსიკა), რომელიც 1952 წელს ნიუ იორკში ჩამოყალიბდა (დამატებული ჯონ კეიჯის Music for Magnetic Tape) და Elektronische Musik (ელექტრონული მუსიკა), რომელიც კიოლნში 1952-53 წლებში დაარსდა - სწორედ ამ სამ გეოგრაფიულ ცენტრში „ცირკულირებული“ იდეები ფორმირდა სხვადასხვა კომპოზიტორის შემოქმედებაში. ნელ-ნელა რკინის ფარდის მიღმა თანამედროვე სამყაროს შემოდგომამ, „ვარშავის შემოდგომამ“ და სხვა ფაქტორებმა განაპირობა საქართველოში ელექტრონული მუსიკის შექნა. მართალია, ქართული „ავანგარდის“ წიაღში დაბადებული ელექტროაკუსტიკური მუსიკის ნიმუშები რაოდენობრივად არ იყო ბევრი, მაგრამ იმისთვის საკმარისი აღმოჩნდა რომ სრულიად ახალი მიმართულება გაეჩინა ქართული მუსიკის ისტორიაში და დღესაც აქტუალური ყოფილიყო. სანამ უშუალოდ მიხეილ შულლიაშვილის ელექტროაკუსტიკურ ნიმუშებს განვიხილავდეთ, მინდა შევეხო მის სააზროვნო პრინციპებსა თუ საკომპოზიტორო მიდგომებს.

70-იან წლებში ყალიბდება მიხეილ შულლიაშვილის საკომპოზიტორო ენა, სწორედ ამ დროს, 1972 წელს იქმნება მისი „ეგზერსისი“, რომელსაც ის პირველ ოპუსად მიიჩნევს (პირველი შესრულება ნანა ხუბუტიას ეკუთვნის). 80-იანი წლებიდან მიხეილის ყურადღება გამახვილებულია პედაგოგიურ საქმიანობაზე. მისი დღე იწყებოდა და მთავრდებოდა მუსიკით, დამოკიდებულება მუსიკის მიმართ და აღქმა იყო პანორამული, დაწყებული უძველესი დროიდან თანამედროვე მუსიკით დამთავრებული, სულ იჯდა ფორტეპიანოსთან და არჩევდა სხვადასხვა ეპოქის მუსიკას. მისი მუსიკისადმი პანორამული ხედვა გამოიხატა კედელზე გაკრულ, მისივე ამოჭრილ და პატარა ფურცლებზე დაწერილ მუსიკის ისტორიაზე, თითოეულ კომპოზიტორზე იყო ზოლი - რომელ წელს, რა ნაწარმოები შეიქმნა. მის სამუშაო ოთახში გაკრული ფურცლები ქმნიდა გარკვეულ იერარქიას და მუსიკის ისტორიის პანორამას [4].

იმ მიზეზით, რომ მიხეილ შულლიაშვილის არქივი დაკარგულია, მათ შორის ზოგიერთი პარტიტურა არ არის შემორჩენილი, მიზანშეწონილად მივიჩნევ ჩემი კვლევა დავაფუძნო მისი თანამედროვეების, ისევე როგორც მისი მოსწავლის, შვილისა და მეგობრების, შემსრულებლების ზეპირ ისტორიებზე, რომელთა ნაწილი რადიო თუ სატელევიზიო გადაცემებშია შემონახული, ნაწილიც კი თავად ჩაწერე.

რეზო კიკნაძე თავის ერთ-ერთ სტატიაში მიხოს შესახებ: „მიხო დაუჯერებლად განათლებული იყო. გასაოცარია, როგორ ახერხებდა ინფორმაციის მაშინდელ

<sup>1</sup> „ელექტრონული მუსიკა“ როგორც ტერმინი, პირველად 1949 წელს მეიერ-ეპლერმა გააჟღერა

ვაკუუმში ამა თუ იმ მასალის მოძებნას, ამა თუ იმ ტექნიკის ან ესთეტიკის ათვისებას, რა ლოგიკის მეშვეობით შეიმეცნებდა ან მიაგნებდა ამა თუ იმ სიახლეს: მისი ცოდნა უსაზღვრო იყო და იმდენად მრავალმხრივი, რომ უსასრულოდ შეეძლო მუსიკაზე (და მის მიღმაც) საუბარი, ახსნა და ანალიზი. ერთადერთი, რაზეც გაკვეთილებზე პრაქტიკულად არასოდეს უსაუბრია, იყო - მისი შემოქმედება, მისი საკუთარი თხზულებები. [...] მისი ბოლო ნაწარმოები 1979 წლით თარიღდება. მას შემდეგ იყო მუსიკა მხატვრული და დოკუმენტური ფილმებისთვის, სატელევიზიო პროდუქციისა და ანიმაციისთვის, მაგრამ არაფერი იმგვარი, რასაც ის თავად თხზულებად დაადგენდა და დაასრულებდა, თუნდაც მხოლოდ უჯრაში შესანახად.“ [5]

მიხეილ შულლიაშვილის ელექტროაკუსტიკური მუსიკა იყო ფიქრისა და მუსიკალური სივრცის ინტერესის საგანი. მის შემოქმედებაში მოიძებნება ორი ნაწარმოები, რომელიც ჩემი კვლევის საგნის სპეციფიკიდან გამომდინარე განსაკუთრებულ ყურადღებას და მნიშვნელობას იძენს - ერთია ფორტეპიანოსა და მაგნიტოფონისათვის შექმნილი ნაწარმოები სახელწოდებით „ინვერსია“ (1972/76/79 წელი) და მეორე „მულტიპლიკაცია“ (1977-1979) 12 ფორტეპიანოსთვის ან ერთი ფორტეპიანოსა და მაგნიტოფონისთვის. სწორედ, ამ ნაწარმოებების მაგალითზე შევეცდები ზემოთ დასმულ შეკითხვებს ვუპასუხო.

### „ინვერსია“

პირველი ნაწარმოები, რომელსაც მინდა შევეხო არის „ინვერსია“. ნაწარმოების სახელშივე იკითხება მიხეილ შულლიაშვილის შემოქმედებაში მათემატიკისა და ლოგიკის როლი, ასევე კავშირი პოლიფონიურ აზროვნებასა და საკომპოზიტორო ტექნიკასთან. ინვერსია გოტფრიდ ლაიბნიცის მიერ კომბინატორიკაში დამკვიდრებული ტერმინია, რომელიც დისკრეტულ ობიექტებს, სიმრავლებებს და მათ კავშირებს შეისწავლის. ეს ტერმინი ამას გარდა, დაკავშირებულია მათემატიკის სხვა მიმართულებებთანაც - ალგებრა, გეომეტრია და ალბათობის თეორია. ფუნქცია ანუ ასახვა, მათემატიკაში ერთ-ერთი ძირითადი ცნებაა, რომელიც გამოსახავს ერთი ტიპის ცვლადი სიდიდეების კავშირს სხვა ცვლად სიდიდეებთან. ვფიქრობ, ამ ნაწარმოების შემთხვევაში საქმე სწორედ ფუნქციასთან გვაქვს, სადაც ობიექტის სარკისებურ არეკლვას ვხედავთ. შეუძლებელია არ შევეხოთ პოლიფონიისთვის დამახასიათებელი საკომპოზიტორო ტექნიკის გამოყენებას, რომელიც თავს იჩენს ინვერსიაში.<sup>2</sup> ჯერ კიდევ 1923 წელს არნოლდ შონბერგმა გამოხატა მელოდიური და ჰარმონიული წარმოდგენის ეკვივალენტობა, როგორც „მუსიკალური სივრცის

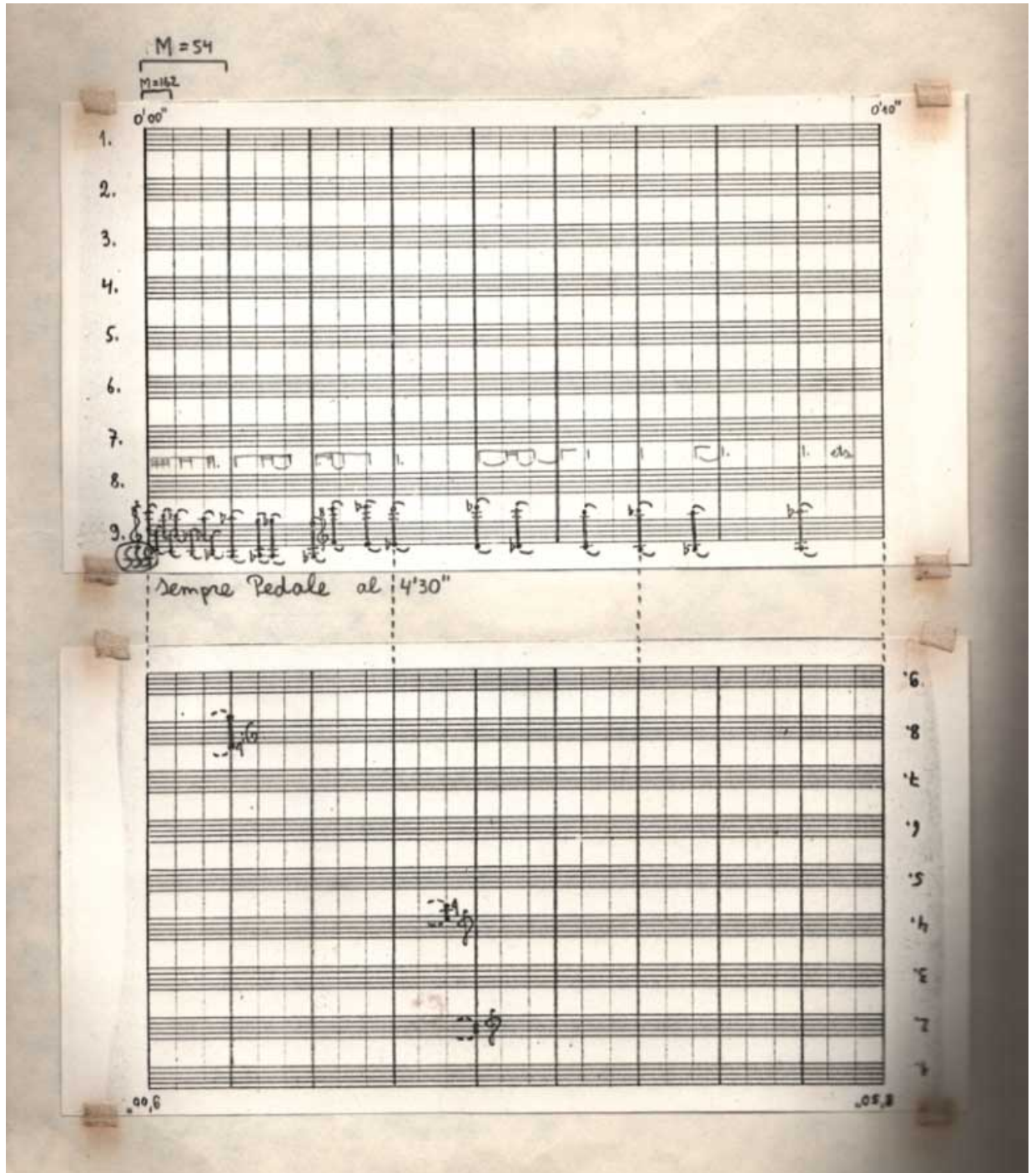
<sup>2</sup> „კონტრაპუნქტი ეს არის ლათინურიდან დამკვიდრებული ტერმინი პოლიფონიური წერის ტიპისთვის, რაც გულისხმობს ორ ან მეტ მელოდიურად წარმოქმნილ ხმას, რომელიც დაკავშირებულია და აგრძელებს ერთმანეთს, როგორც მაგალითად ფუგა და სხვა ხელოვნების ფორმები. უფრო კონკრეტულად კი, ტერმინი გვესმის როგორც მოძრაობა, რომელიც აკავშირებს ორ ან მეტ ჭეშმარიტად დამოუკიდებელ ხმას“. [6] თუმცა, ეს სიტყვა გამოიყენებოდა როგორც სტილისტური ტერმინი ჯერ კიდევ მე-17 საუკუნის მეორე ნახევარში, მე-16 საუკუნის ბოლოს საეკლესიო მუსიკასთან მიმართებაში (განსაკუთრებით ჯოვანი პიერლუიჯი და პალესტრინას მუსიკასთან). ამან გამოიწვია ის რომ „კონტრაპუნქტი“ როგორც წესი გაიგივებულია „პოლიფონიასთან“. კონტრაპუნქტი, კანონი, ფუგა და მოტეტი არის ტექნიკა და ფორმები, რომლებშიც ვითარდება მრავალხმიანობა. მოტივის დამუშავების ხერხებს შორის მნიშვნელოვანია ხაზი გავუსვათ იმიტაციას, რომელიც გადამწყვეტ როლს თამაშობს და სწორედ ის განაპირობებს ხმების თანაბარუფლებიანობას. იმიტაციის რამდენიმე სახეობა არსებობს და მათ შორის არის სწორედ ინვერსია. არსებობს ინვერსიის სამი ვარიანტი: ინტერვალის, მელოდიის და აკორდის.

ერთიანობა“. ქუდის მაგალითის გამოყენებით შონბერგმა განმარტა, რომ ქუდი იგივე რჩება იმისდა მიუხედავად, მას უყურებთ ქვემოდან თუ ზემოდან, ერთი მხრიდან თუ მეორე მხრიდან. ანალოგიურად, პერმუტაციები, როგორცაა Retrograde, Inversion და Retrograde Inversion არის მუსიკალური სივრცის შექმნის საშუალება. მნიშვნელოვანია, რომ კომპოზიტორი აქტიურად ისწრაფვის ძველი და თანამედროვე მუსიკალური მიდგომების, ხერხებისა თუ პლასტების გამოყენებისკენ.

მიხეილ შულლიაშვილის „ინვერსია“ დაწერილია ფორტეპიანოსა და მაგნიტოფონისთვის, სათაური სწორედ ნაწარმოების კონცეფციასა და სტრუქტურაზე მიანიშნებს - ის, რასაც ფორტეპიანოზე უკრავს შემსრულებელი, პირიქით, შებრუნებულად ჟღერს მაგნიტოფონში. მიხოს ინვერსია რეალურად reverse არის, უკანდატრიალებული ფირის „რევერსია“. (კიდევ უფრო ზუსტი Umkehrung (შებრუნება, ინვერსია) ცვლის თავად ნოტების ფიზიკურ კონტურს, თუმცა ეს შესაძლებელია მხოლოდ ელექტრონულ მუსიკაში).

„ინვერსია“ სწორედ ისეთი სახით არის შემორჩენილი, კომპოზიტორს რომ უყვარდა, დიდ ფურცლებზე დაწებებულ, თავისი ხელით გამოჭრილ სანოტო ხაზებზე დაწერილი ტექსტით. (ასეთი სახით მისი სხვა კომპოზიციებიც არის შემორჩენილი, მათ შორის საორკესტრო ნაწარმოები „პოლიქრონია“, რომელის პრემიერაც ავსტრიაში, ქალაქ გრაცში სულ რამდენიმე წლის წინ შედგა).





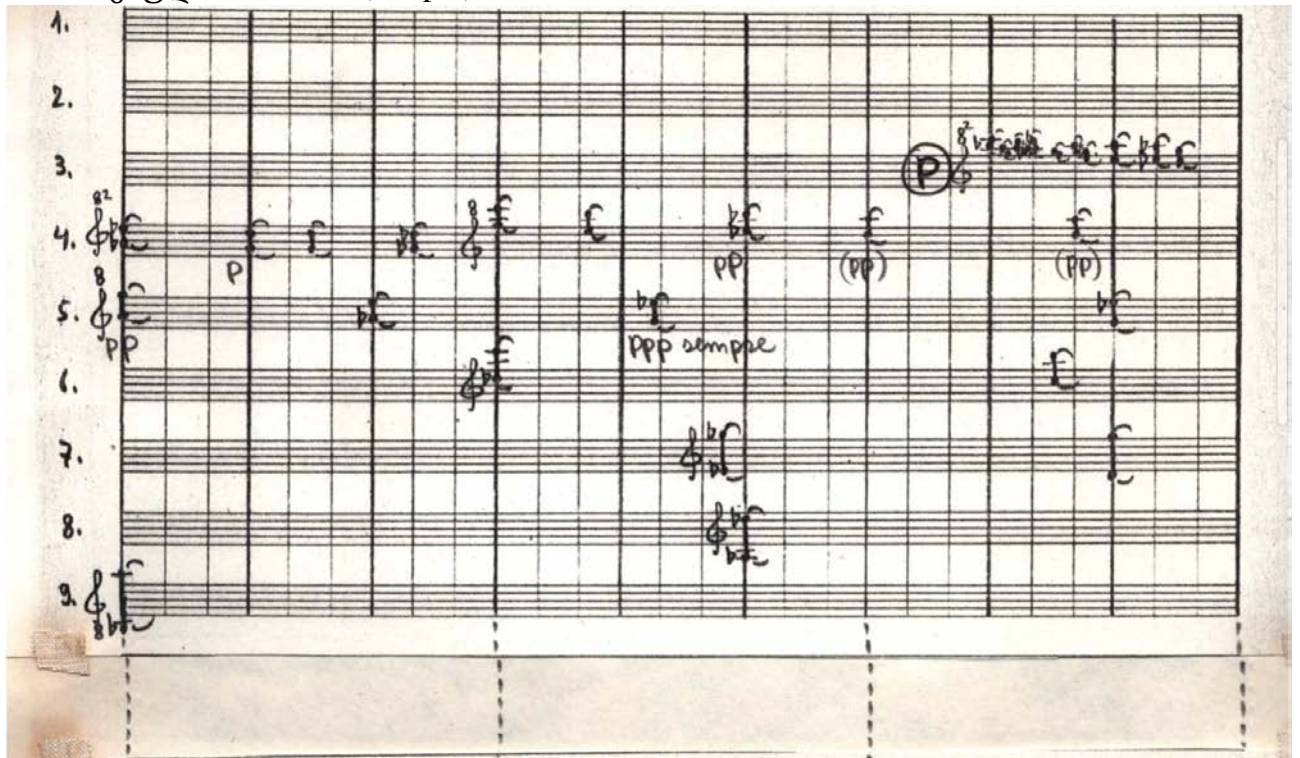
სანოტო მაგალითი N1 – „ინვერსია“ პარტიტურა

ფორტეპიანოს პარტია 9 ხაზზეა განაწილებული, ნოტები შტილების გარეშეა ჩაწერილი, დასაწყისში მითითებული  $M=54$  და  $M=152$  ტემპის აღმნიშვნელია, მაგნიტოფონის ჩანაწერში ფორტეპიანოს პარტია 3-ჯერ არის აჩქარებული. საინტერესო ფაქტია, რომ კომპოზიტორის შვილი - დათო შულლიაშვილი და მოსწავლე - რეზო კიკნაძე იხსენებენ რომ ნაწარმოების მთლიანობის გასააზრებლად და გასაგებად მიხეილ შულლიაშვილი ხშირად ჩაიწერდა ხოლმე მას მაგნიტოფონზე, ააჩქარებდა და შემდეგ ასმენინებდა თავის მოწაფეებს. [7] ნოტაციასთან მიმართებაში საინტერესოა ისიც, თუ როგორ იცვლება დინამიკის ნიშნები მთელი ნაწარმოების მანძილზე. კომპოზიტორს ცხადია ესეც ზუსტად აქვს განსაზღვრული.

1									ppp
2								pp	ppp
3							p	pp	ppp
4						mp	p	pp	ppp
5					m	mp	p	pp	ppp
6				mf	m	mp	p	pp	ppp
7			f	mf	m	mp	p	pp	ppp
8		Ff	f	mf	m	mp	p	pp	ppp
9	fff	Ff	f	mf	m	mp	p	pp	ppp

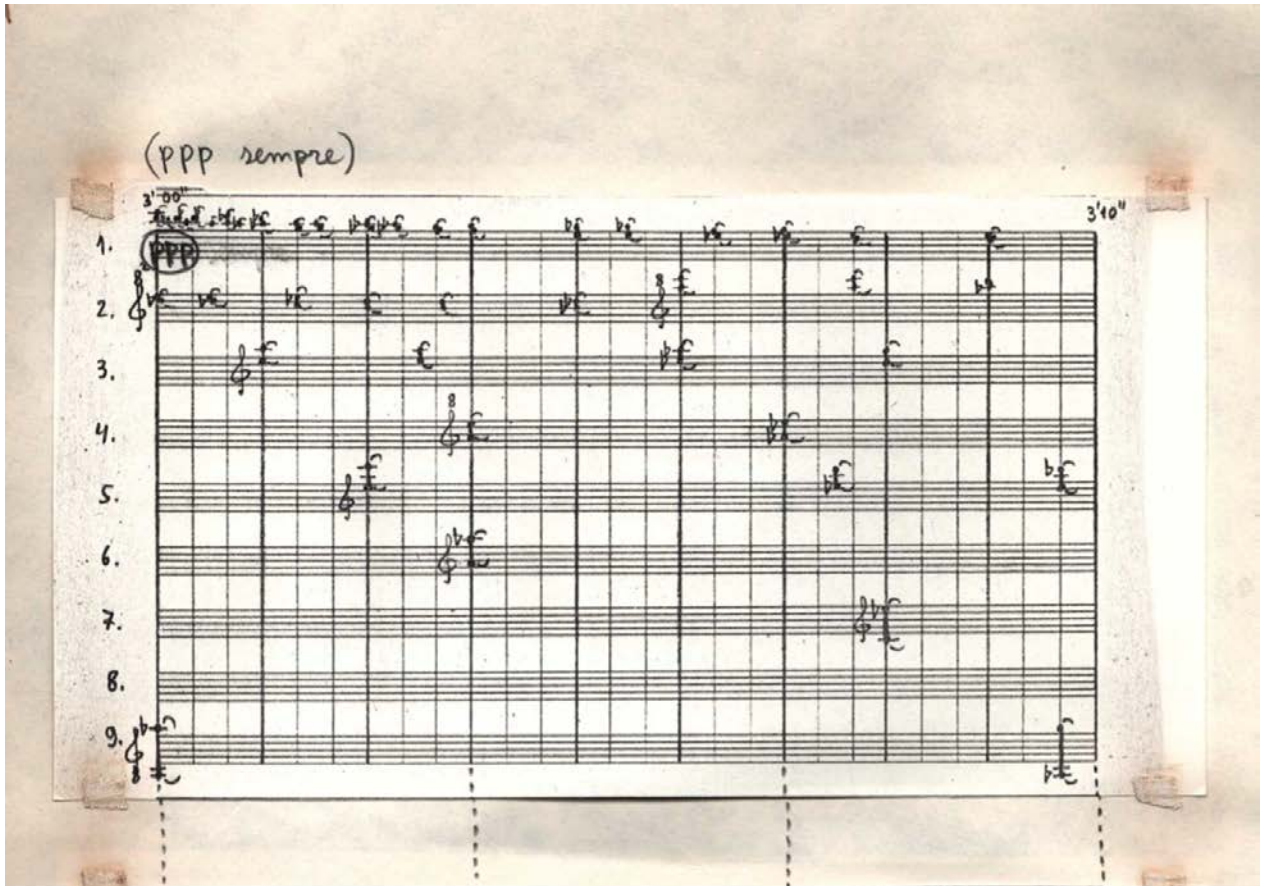
სქემა N1 - დინამიკის ნიშნების გრაფა

მე-20 გვერდიდან, სადაც ბოლოჯერ ტარდება ქრომატიული მოტივი, 8 გვერდის განმავლობაში კომპოზიტორს მითითებული აქვს ppp sempre, ნაწარმოების ზუსტად შუიდან, 28-ე გვერდიდან ბოლომდე ფორტეპიანოს პარტიაზე მითითებულია subito fff (sempre).



სანოტო მაგალითი N2 – „ინვერსია“





სანოტო მაგალითი N3 – „ინვერსია“

„ინვერსიაში“ ყველაფერი პულსში ჩასმული, წამებში დათვლილია. ტექსტში არ გვხვდება არანაირი rubato ან რაიმე სხვა მითითება, რომელიც დროის გაწელვას ან აჩქარებას გულისხმობს, ეს ზოგადად არ ახასიათებდა მიხეილ შულლიაშვილის მუსიკას და არც ამ კონკრეტულ შემთხვევაში გვაქვს ამასთან საქმე. მართალია, მთლიანი მუსიკალური მასალა მეტრულ ბადეშია ჩასმული, მაგრამ კომპოზიტორის მხატვრული ჩანაფიქრი და ტექნიკური გადაწყვეტა ერთობლიობაში ფაქტურულ-დროით ფლუქტუაციას (ფეთქვას) და ემოციურ მღელვარებას იწვევს. ტრიალებს და გიხვევს შენც ამ მუსიკის მორევში. ეს ის მუსიკალური სივრცეა, რომელიც კონტრასტზე და მოძრაობებზეა დაფუძნებული და არა მელოდიურ ხაზებზე. პიანისტი საკმაოდ რთული ამოცანის წინაშეა, მეტრონომული სიზუსტის დაკვრას საჭირო რომ ფირის ჩანაწერს არ აცდე, თორემ ნაწარმოების მთელი არსი და ეფექტი დაიკარგება. ამ სიზუსტესთან ერთად, ინვერსია ძალიან ექსპრესიულია. წკრიალა, სუფთა ჟღერადობასთან ერთად, შულლიაშვილი ხშირად იყენებს კლასტერებს ან დიდ მანძილზე პედალს, მაგრამ ეს არასდროს არის ჭუჭყი, ჟღერადობა ძალიან გამჭვირვალეა. ვფიქრობ, „ინვერსიის“ განსაკუთრებულობა იმაში მდგომარეობს, რომ კომპოზიტორი ერთი მუსიკალური მასალის ერთდროულად ორ სახეს გვთავაზობს, თითქოს პარალელურ სამყაროებში, დროით კონტინუუმში გადაყვავართ და ორი მხრიდან გვანახებს თავის ქმნილებას, რომლის საშენი მასალაც მკაცრად არის ორგანიზებული დროში და ფორმა ბოლომდე მის ხელშია. „ინვერსიის“ პირველი შემსრულებელი თამარ კორძაიაა, რომელიც მიხეილ შულლიაშვილის მუსიკის ერთ-ერთი მთავარი ინტერპრეტატორი და პოპულარიზატორია დღეს.

### „მულტიპლიკაცია“

მეორე ნაწარმოები, რომელიც ასევე ფორტეპიანოსა და ფირისთვისაა, არის „მულტიპლიკაცია“. ეს კომპოზიცია დაწერილია 12 ფორტეპიანოსთვის ან 1 ფორტეპიანოსა და მაგნიტოფონისთვის. პარტიტურაში პირველი გვერდები ფაქტობრივად ცარიელია, ეტაპობრივად, ყოველ გადაშლაზე მატულობს ხმების, შრეების რაოდენობა (ამ შემთხვევაშიც შტილების გარეშე), ისინი ქრომატიულ მოძრაობებზეა სრულად აგებული. ქრომატიზმი მიხეილ შულლიაშვილისთვის შეიძლება ითქვას თითქმის განუყოფელი იყო ნაწარმოებების დიდ ნაწილში, მით უფრო იმაში, რომელიც თავად დააჯგუფა ერთიან სისტემაში. საშენ მასალად პროგრესების რიგია წარმოდგენილი. ამ შემთხვევაშიც სათაური მათემატიკურ ტერმინს წარმოადგენს, მულტიპლიკაცია წრფივ ალგებრაში გამოიყენება როგორც გამრავლება. მულტიპლიკირების მეთოდი, რომელსაც მიხეილ შულლიაშვილი იყენებს, ვფიქრობ მისი მულტიპლიკაციის სტუდიაში მუშაობის პროცესში აღმოცენებული/შთაგონებულია და დანერგა მუსიკაში. გულისხმობს ყოველი მომდევნო შესვლას თანაბარი დროის შუალედით, იგივე იმიტაციას.

იმ მიზეზით, რომ პარტიტურის ბოლო ორი გვერდი ცარიელია, წლების მანძილზე ეს ნაწარმოები დაუსრულებელი ეგონათ. „თამრიკო კორძაიამ ერთ-ერთ რადიო ინტერვიუში მიამიტურად თქვა, სულ მოველი იქნებ „მულტიპლიკაცია“ სავარძლის ქვეშ იდოს და ახლა გამოჩნდესო. ამის მოსმენის შემდეგ პარტიტურას კიდევ ერთხელ ჩავხედე და მივხვდი, სინამდვილეში სავარძელი თვალებზე მქონია აფარებული, რადგან კომპოზიციას დაუსრულებლობის არაფერი ეტყობოდა. საერთოდ მამა წინასწარ ხაზავდა ხოლმე ტაქტებს, უცნაურია რომ ამ პარტიტურაში მოცემულია კიდევ დამატებითი ტაქტები, რადგან მისი კომპოზიციის აგების თუ შექმნის საწყისი ეტაპი თავიდან ბოლომდე, მთელი კომპოზიციის გააზრებას გულისხმობდა. ამის გამოხატულება კი ის იყო, რომ სანამ ნოტების წერას დაიწყებდა, ნაწარმოების გრაფიკულ სქემას ქმნიდა“ - აღნიშნავს დავით შულლიაშვილი ჩემთან ინტერვიუში. ნოტების გარეშე, გარკვეული სიმბოლოებით ჩაწერილი ნაწარმოების სქემა, სტრუქტურა მიხეილ შულლიაშვილის არა მხოლოდ საკომპოზიტორო შემოქმედების, არამედ ზოგადად მუსიკის შესწავლის ერთ-ერთი გეზი იყო, სურდა კონკრეტული ნაწარმოებების მთლიანობა დაენახა, ასე ხედავდა მუსიკის ისტორიასაც (სამწუხაროდ, მიხეილ შულლიაშვილის გრაფიკული ნოტაციის გარკვეული ნაწილი დაკარგულია). „ამ სისტემაზე ვმუშაობ 1973 წლიდან. ეს ტექნოლოგია ახლოსაა კომპიუტერულ მუსიკასთან და შესაძლოა ეს არის მიზეზი იმისა, რომ ეს ნაწარმოებები არ სრულდება. ვმუშაობ იმაზე, თუ როგორ გამოვხატო მუსიკალური ფორმა ადეკვატურად გრაფიკულად...“ [8]

მუსიკა არ არის მხოლოდ დროში განფენილი სახელოვნებო ფორმა, არამედ ასევე წერილობითი სტეიტმენტიცაა. განვითარების პროცესში ნოტაციის ფუნქციაც გაფართოვდა. საქმე არ ეხება მხოლოდ იმის დამახსოვრებას და გახსენებას თუ სად რომელი ნოტი უნდა დავუკრათ. პარტიტურა ხშირად სცდება ხოლმე მხოლოდ პრაქტიკული დანიშნულების სახელმძღვანელოს და ხდება ზოგადი მუსიკალური შემოქმედებითი განაცხადის, ჩანაფიქრის ნაწილი. მე-20 საუკუნის შუა პერიოდში გაჩნდა მუსიკალური კონცეფციები, რომელიც ხაზს უსვამს გრაფიკული პარტიტურის უპირატესობას და ემსახურება შემსრულებლის თავისუფალ არჩევანს და არა შესრულების ზუსტ ინსტრუქციას (ჯონ კეიჯი, ერლ ბრაუნი...) ხმოვანი მასალის გაფართოებამ მიკროინტერვალების საფუძველზე, გამოიწვია მუსიკაში ახალი

აღნიშვნების შემოღების აუცილებლობა. გრაფიკებზე დაყრდნობით ხმის შესახებ პირდაპირი დასკვნების გაკეთება „ძნელდება“, „შეუძლებელი ხდება“. როგორც წესი, ამ ტიპის ნოტაციის მიზანია იყოს სტანდარტული ნოტაციის შემავსებელი, ან სულაც მისი ჩამნაცვლებელი. იმის გამო, რომ ნოტაციის ეს ფორმა არ არის ერთმნიშვნელოვნად განსაზღვრული, თითოეული კომპოზიტორი ქმნის საკუთარ აღნიშვნის სისტემას (ხშირად ერთ კონკრეტულ ნაწარმოებზე გათვლილს და მორგებულს), რომელიც შემსრულებლისთვის დამატებით ახსნას საჭიროებს ლეგენდის სახით. ნოტებსა და ჟღერადობებს შორის კავშირის პრობლემა, ან ის თუ რამდენად შესაძლებელია ისინი დაკავშირებული იყვნენ ერთმანეთთან, ახასიათებს ახალ მუსიკას, რომელიც აკუსტიკურ ინსტრუმენტებზე სრულდება და მით უფრო ელექტროაკუსტიკური მუსიკის შემთხვევაშია პრობლემატური. გადამწყვეტი ძირითადად ის კი არ არის კომპოზიცია ტონალურია თუ ატონალური, არამედ ჟღერადობები მუსიკალური არსით (ძირითადი ტონი და ობერტონი არიან ამ შემთხვევაში გარკვეულ დამოკიდებულებაში ერთმანეთთან). აღნიშვნები, რომლებსაც შეუძლიათ შეასრულონ როგორც შესრულების, ასევე ანალიტიკური ფუნქცია, ცნობილია მხოლოდ 1950-იანი წლებიდან. შტოკჰაუზენმა გამოაქვეყნა თავისი ორი ნაწარმოების „Telemusik“ და „Studie 2“ პარტიტურები. „Gesang der Jünglinge“-ის პარტიტურა არ გამოცემულა. ამის შემდეგ ცნობილი იყო კოენიგის (Gottfried Michael Koenig) და პატატიჩის (Patatic) პარტიტურები. [9]

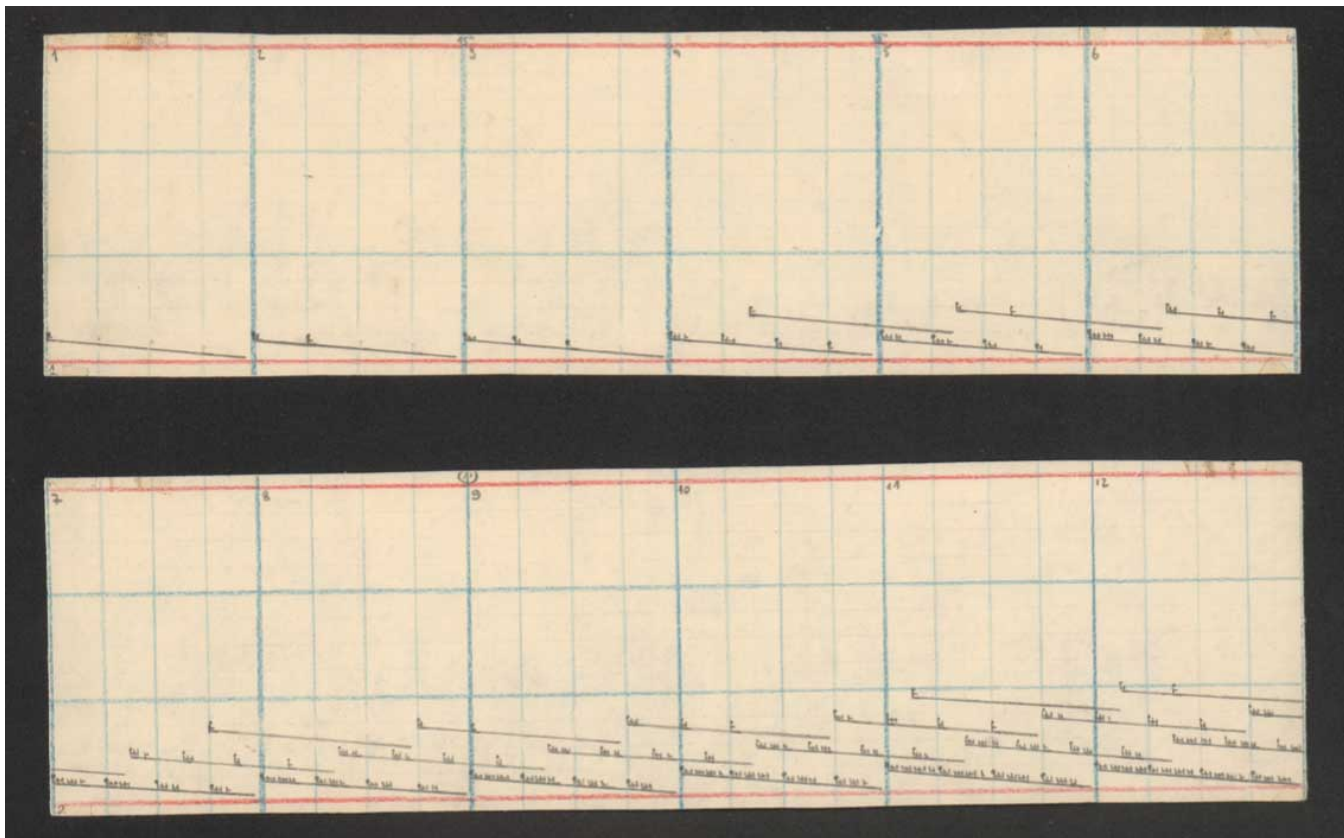
ერთის მხრივ, გრაფიკული ნოტაციის განვითარება შესაძლოა გავიაზროთ, როგორც მუსიკის ცვლილებების ინდიკატორი, განსაკუთრებით უწყვეტი Klangprozesse (ჟღერადი პროცესები) თამაშობენ უფრო და უფრო მნიშვნელოვან როლს თანამედროვე საკომპოზიციო პრაქტიკაში. გრაფიკული ნოტაციის დახმარებით, ეს უწყვეტი ხმის მოძრაობები შესაძლებელია ჩაიწეროს, მაშინ როდესაც ჩვეულებრივი მუსიკალური აღნიშვნა მხოლოდ დისკრეტულად განასახიერებს სიმაღლეებს და ხანგრძლივობას.<sup>3</sup>

კვლევის მთავარ საკითხს რომ დავუბრუნდეთ, „მულტიპლიკაციის“ პრემიერა 2021 წელს, თამარ კორძაიას „აქტუალური მუსიკის ფესტივალის“ close encounters ფარგლებში შედგა, ეს საღამო სიმბოლურად მიხეილ შულლიაშვილის 80 წლის იუბილეს დაემთხვა. „[...] ფორტეპიანოს განსაკუთრებული ადგილი უკავია (უფრო სწორად - ფორტეპიანოების; ხშირად სამს, ერთგან კი - თორმეტსაც კი!), როგორც განსაკუთრებულ მატარებელს მისი საკომპოზიციო იდეების, მისი დამოკიდებულებისა ფორმასთან, რიტმთან, ჟღერადობასთან (ტემბრთან), ფაქტურასთან და ა.შ.“ [10] „მულტიპლიკაციის“ პარტიტურის ბოლო გვერდზე მოცემულია მისი გრაფიკული ჩანაწერი, სადაც ნოტების გარეშე წარმოდგენილია ნაწარმოების რიტმული პარტიტურა, მაგრამ არა სრულად. ფაქტურა მიხეილ შულლიაშვილისთვის მასალის ორგანიზების ერთ-ერთი უმთავრესი ორიენტირია. თითოეული სტრუქტურული ელემენტი, რომელიც კომპოზიტორს აქვს დახაზული, ზუსტად შეესაბამება საწყის 24 გვერდზე უკვე ნოტების სახით ჩაწერილ ტექსტს (არ ვარ დარწმუნებული, მაგრამ ვფიქრობ რომ ნაწარმოების სრული გრაფიკული

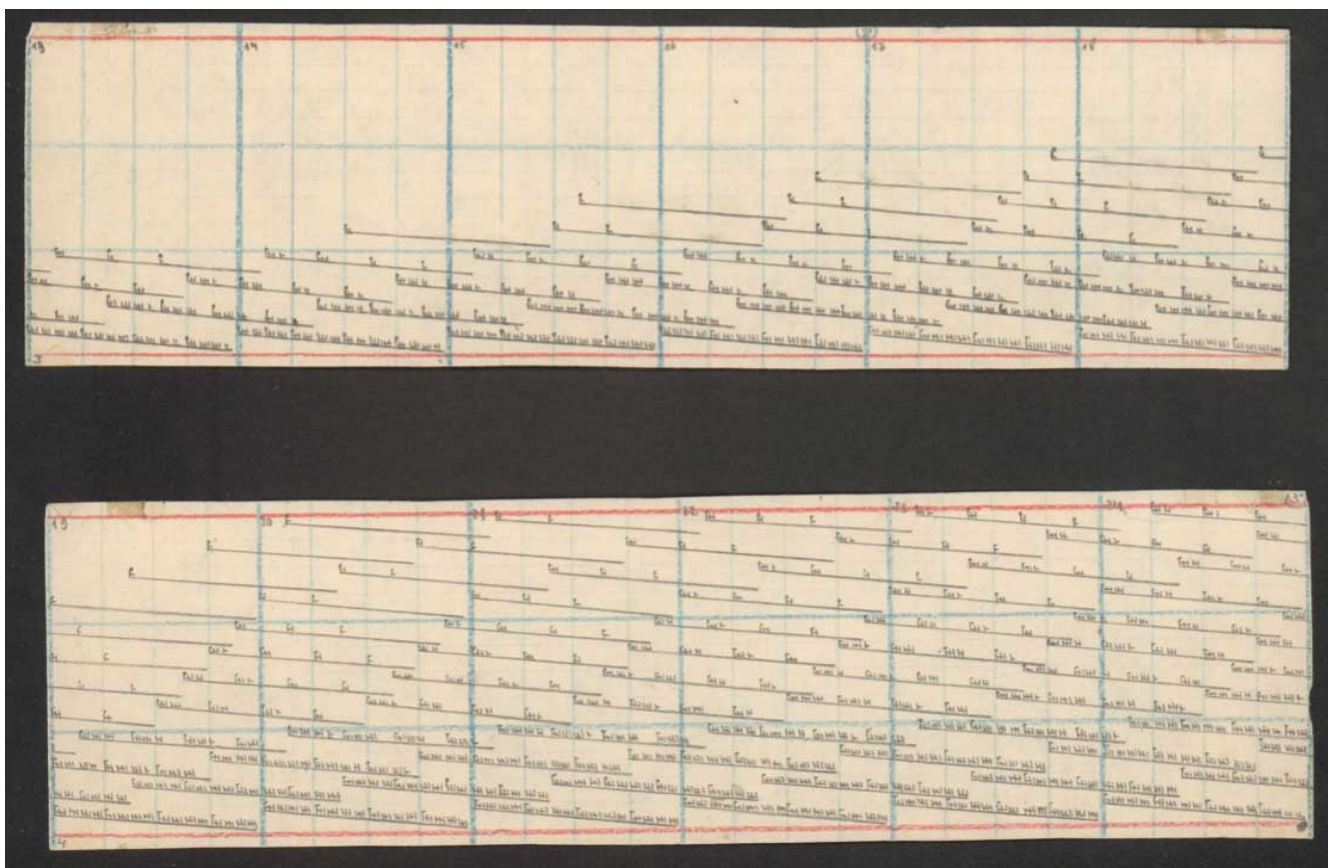
<sup>3</sup> ტერმინი მუსიკალური გრაფიკა ეკუთვნის რომან ჰაუზენშტოკ-რამატის, კომპოზიტორს და მუსიკალურ რედაქტორს, რომელიც მუშაობდა კრაკოვში, თელ-ავივსა და ვენაში. მისი ინიციატივით 1959 წელს დარმშტადტში შედგა მუსიკალური გრაფიკების გამოფენა Universal Edition-თან ერთად.



ჩანაწერი დაკარგულია, „მულტიპლიკაციის“ სანოტო პარტიტურა 68 გვერდს წარმოადგენს, რაც იმას ნიშნავს რომ 44 გვერდის რიტმული პარტიტურა აკლია).



სანოტო მაგალითი N4 – „მულტიპლიკაცია“



სანოტო მაგალითი N5 – „მულტიპლიკაცია“

როგორც უკვე აღვნიშნე, მთლიანი ნაწარმოები აგებულია ქრომატიულ სვლებზე, ამ შემთხვევაში მიხეილ შულლიაშვილის არჩევანი მეტად სადა, მარტივ მუსიკალურ მასალას ემყარება, განმეორებითი ქრომატიული მოძრაობები საბოლოოდ ნაწარმოების ფინალისკენ ქრომატიულ გამად იქცევა. „მულტიპლიკაცია“ რიტმული თვალსაზრისით არ არის კომპლექსური. კომპოზიციაზე თავისუფლად შეიძლება ვთქვათ რომ მინიმალისტურ ნიმუშს წარმოადგენს, მიხეილ შულლიაშვილი ამ შემთხვევაში აქცენტს ქრომატიული სვლების ფენებად დალაგებაზე და ტემბრებზე აკეთებს. ეს ე.წ. სეგმენტები ეტაპობრივად ედება ერთმანეთზე და რაღაც მომენტში პიკს აღწევს, შემდეგ კი ნელ-ნელა ისევ უკან იხევს. მინიმალიზმი, რომლითაც „მულტიპლიკაცია“ ხასიათდება მედიტატიურია, კომპოზიტორი რიცხვობრივი სამყაროს მეშვეობით აორგანიზებს მუსიკალურ მასალას და დროს. „ინვერსიის“ მსგავსად, ამ შემთხვევაშიც აქტიურად იყენებს პოლიფონიურ ფაქტურას. ნაწარმოები დაწერილია 12 ფორტეპიანოსთვის, ან ფორტეპიანოსა და მაგნიტოფონისთვის. ინსტრუმენტების ეს რაოდენობა ცხადია არ არის შემთხვევითი, მიხეილ შულლიაშვილის ყოველი მხატვრული გადაწყვეტილება თუ არჩევანი ემყარება ლოგიკას. როგორც უკვე აღვნიშნე მთელი ნაწარმოები დაფუძნებულია ქრომატიულ სვლებზე, რომელიც საბოლოოდ ქრომატიულ გამად იქცევა, 12 ფორტეპიანოს პარტიაში კი მკაცრად არის განსაზღვრული ქრომატიული სვლების მიმდევრობა (რა ბგერიდან უნდა დაიწყოს სვლა), 12 ფორტეპიანო = 12 ნოტი. იმიტაციური პოლიფონიური ფაქტურა „მულტიპლიკაციაში“ გამოყენებული. პრინციპში, მემგონი არ იქნება ხმამაღალი თუ ვიტყვით, რომ მიხეილ შულლიაშვილის შემოქმედებაში, მიუხედავად იმისა რომ ის ცალსახად მე-20 საუკუნის ახალ საკომპოზიტორო ტექნიკას, ესთეტიკასა თუ აზროვნების პრინციპებს იზიარებს, ამავე დროს იგრძნობა ბახის დიდი გავლენა, სიყვარული. სწორედ იოჰან სებასტიან ბახის მოღვაწეობის პერიოდში მომხდარი მნიშვნელოვანი მოვლენის, ტემპერირებული წყობის საფუძველზე, მიხეილ შულლიაშვილი ირჩევს 12 ფორტეპიანოს, რომელშიც რიგრიგობით, ნახევარტონიანი სხვაობით ატარებს ქრომატიულ სვლებს. აღსანიშნავია, რომ ქრომატიული სვლების ყოველი შემდეგი დასაწყისი და ახალი ბგერა მთელი ნოტებით არის გამოსახული, აქცენტირებულია.

ფორტეპიანო N1	As
ფორტეპიანო N2	G
ფორტეპიანო N3	Ges
ფორტეპიანო N4	F
ფორტეპიანო N5	E
ფორტეპიანო N6	Es
ფორტეპიანო N7	D
ფორტეპიანო N8	Des



ფორტეპიანო N9	C
ფორტეპიანო N10	H
ფორტეპიანო N11	B
ფორტეპიანო N12	A

სქემა N2 (პირველი 24 გვერდის მაგალითზე)

„მულტიპლიკაციის“ ნოტაციის საკითხს თუ განვიხილავთ, შეგვიძლია დავასკვნათ რომ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში გრაფიკული - რიტმული პარტიტურა და სანოტო პარტიტურა ერთმანეთის შემავსებელია. ჯერ რიტმული ნახაზი გაკეთდა 1978 წელს, მოგვიანებით 1979 წელს კი სანოტო პარტიტურა. განმეორებადი სტრუქტურები, რომელიც პარტიტურის სწრაფად გადაშლისას თვალისთვის მარტივი აღსაქმელია, თითქოს ანიმაციის პრინციპს ჰგავს და მოძრაობას ზუსტად ამის ფონზე ხდის შესამჩნევს. მუსიკალური პლასტების გამეორება ემოციური დატვირთვის ინტენსივობას იწვევს. „ინვერსიისგან“ განსხვავებით პარტიტურაში არ არის მითითებული არც ტემპი, არც დინამიური ნიშნები.

### დასკვნა

მიხეილ შულლიაშვილის კომპოზიციის პრინციპი არის რიცხობრივ მიმართებათა პრინციპი, ყველა გადაწყვეტილება, რომელსაც იღებს წერისას, ლოგიკას ემყარება და მკაცრად კონსტრუქციულია. ერთ-ერთ ინტერვიუში ნანა ხუბუტიამ აღნიშნა რომ: „მის მუსიკაში დევს სული, რომელიც მათემატიკას და რიცხობრიობას გადააქცევს ხელოვნების ნიმუშად“ [11].

„ინვერსიისა“ და „მულტიპლიკაციის“ ანალიზის საფუძველზე, ვფიქრობ, მიხეილ შულლიაშვილის ელექტროაკუსტიკური ოპუსები მეტად ემყარება ინსტრუმენტულ მუსიკას. განსხვავებით ნათელა სვანიძისგან, მიხეილ შულლიაშვილის შემთხვევაში არცერთ ნაწარმოებში საქმე არ გვაქვს სინთეზირებულ მასალასთან, მაგალითად ისეთ ჟღერადობასთან, ხმოვან სპექტრთან რომელიც სინუსური (Sinusgenerator) ან რომელიმე სხვა ტალღის ფორმის გენერატორით არის წარმოებული. კონკრეტული ნაწარმოების მაგალითი რომ განვიხილოთ, „ინვერსიის“ შემთხვევაში ფორტეპიანოს პარტია შეტრიალებულად და სამჯერ აჩქარებულად ჟღერს ჩანაწერში, ანუ ინსტრუმენტის ჟღერადობა ტრანსფორმირებულია. კონკრეტული მუსიკა გულისხმობს ყველა შესაძლო ჟღერადობისა და ხმაურის მიკროფონის მემვეობით ფირზე ჩაწერას და ელექტროაკუსტიკური აპარატურის დახმარებით მის შემდგომ დამუშავებას<sup>4</sup>. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ რომ მიხეილ შულლიაშვილის ელექტროაკუსტიკური მისწრაფებები ეფუძნება კონკრეტული მუსიკის, ფირის მუსიკის პრინციპებს. ის მაგნიტოფონს განიხილავს როგორც ტონალობისა და ინსტრუმენტაციის ტრადიციული წარმოდგენების

<sup>4</sup> ტრადიციული საკომპოზიციო პროცესი, რომლის დროსაც საწყისი აბსტრაქტული მხატვრული იდეა მრავალი ნაბიჯის შემდეგ პარტიტურამდე კონკრეტდება, ამ შემთხვევაში თავდაყირა დგება: კონკრეტული ხმოვანი ობიექტი იცვლება აბსტრაქტულ სტრუქტურამდე, მასალის თვისებების მანიპულირებით, (სანამ ის აბსტრაქტულ სტრუქტურას არ მიაღწევს) [12]

გაფართოებას (ეს მიდგომა კომპოზიციისადმი ჰგავს ოტო ლუენინგისა და ვლადიმერ უსაჩევსკის ხედვას) და არა როგორც სრულიად ახალი მუსიკალური მასალის შესაქმნელ ინსტრუმენტს.

ჩემი დაკვირვებით, შულლიაშვილის სხვადასხვა ნაწარმოებში შესამჩნევია ერთი და იმავე ელემენტების არსებობა, თითქოს ერთი მუსიკალური სააზროვნო თუ საშენი მასალა, რომელიც სხვადასხვა სახის გამოხატულებას ჰპოვებს ხოლმე სხვადასხვა ნაწარმოებში. ხშირად მხოლოდ შემადგენლობებიც კი მეტყველებს მის ექსპერიმენტულ და კვლევით მიდგომაზე მუსიკისადმი. სწორედ მუსიკალური პარამეტრების კონტროლის დაუოკებელი სურვილი ხსნის მის ინტერესს ელექტრონული მუსიკის მიმართ, რომლის აჟღერებასაც სამწუხაროდ ვერ მოესწრო. ჰერბერტ აიმერტმა (1897-1972) ელექტრონული მუსიკის თანდაყოლილი პოტენციალი ასე გამოხატა: კომპოზიტორი იმის გათვალისწინებით, რომ აღარ მოქმედებს მკაცრად დადგენილ ტონალურ სისტემაში, სრულიად ახალ სიტუაციაში აღმოჩნდება. ის ხედავს საკუთარ თავს როგორც მეთაურს ბგერათა სამყაროში, რომელშიც მუსიკალური მასალა პირველად ჩნდება, როგორც კონტინუიუმი ყოველი ცნობილი და უცნობი, ყოველი წარმოსახვითი და შესაძლო ბგერისა. ეს მოითხოვს ახალ განზომილებაში აზროვნებას, ერთგვარ გონებრივ მორგებას, რომელიც შეესაბამება ელექტრონული ჟღერადობის მასალას. [13]

მიხეილ შულლიაშვილი 1996 წელს გარდაიცვალა, სწორედ იმ წელს ფონდმა „ღია საზოგადოება საქართველო“ კომპიუტერული მუსიკის პატარა სტუდია დაუფინანსა და სანატრელ სამყაროში აღმოჩნდა, მთელი არსებით შეპყრობილი, ახალი ტექნიკებისა და მეთოდების განვითარებაზე ორიენტირებული. ოცნებობდა კომპიუტერულ მუსიკაზე, სინთეზურ ბგერაზე და წავიდა იმ დროს, როცა რეალურად ყველაზე მეტი შესაძლებლობა მიეცა საკუთარი იდეები, ჩანაფიქრები რეალობად ექცია.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Schmelz P. J., *Such Freedom, If only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw*, Oxford: Oxford University Press, 2009.
2. Sharikadze N., *Georgian Unofficial music as a fact of musical resistance*, Lietuvos muzikologija, t.21, 2020. pp. 44-51
3. ბარაბაძე ნ., „ელექტროაკუსტიკური მუსიკის რეტროსპექტივა და თანამედროვე ქართული რეალობა ალექსანდრე კორძაიას შემოქმედების მაგალითზე“, გვ. 44-47
4. დავით შულლიაშვილთან ჩემს მიერ ჩაწერილი ინტერვიუ, 2022 წლის 16 მარტი
5. Kiknadze R. *Mikheil Shugliashvili - ein persönlicher Blick auf den georgischen Xenakis*“, Zeitschrift NOTA BENE, 2019 Jahr (Herbst)
6. Adolph Bernhard Marx: *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. Band 4. Stuttgart 1837
7. კიკნაძე რ., „ექსტრამუსიკალური - მუსიკაში“, 2021 წელი, თბილისი, გვ.7
8. ქავთარაძე მ., „შესავალი“- მიხეილ შულლიაშვილი, სამი ნაწარმოები სამი ფორტეპიანოსთვის, ვარშავა PWN 2018 წელი
9. ბარაბაძე ნ., „ელექტროაკუსტიკური მუსიკის რეტროსპექტივა და თანამედროვე ქართული რეალობა ალექსანდრე კორძაიას შემოქმედების მაგალითზე“, გვ.56-60

10. კიკნაძე რ., „ექსტრამუსიკალური - მუსიკაში“, 2021 წელი, თბილისი, გვ.5
11. ჩიჯავაძე მ., საავტორო გადაცემა „კადენცია“, მიხეილ შულღიაშვილი - 80, 18.03.2021 <https://1tv.ge/audio/kadencia-chveni-fondi-mikheil-shughliashvili-80-pirvelinawili/>
12. ზარაბაძე ნ., „ელექტროაკუსტიკური მუსიკის რეტროსპექტივა და თანამედროვე ქართული რეალობა ალექსანდრე კორძაიას შემოქმედების მაგალითზე“, გვ.22
13. Von Blumröder Ch., „Die elektroakustische Musik: Eine kompositorische Revolution und ihre Folgen; (2017) Signale aus Köln: Beiträge zur Musik der Zeit. Wien: Verlag der Apfel.

სტატიაში გამოყენებულია:

5 სანოტო მაგალითი და 2 სქემა

-----  
**Article received:** 2023-12-27