

მუსიკისმცოდნეობა MUSICOLOGY

Modeling of Cultural Memory Codes in the Works of Georgian Composers

კულტურის მეხსიერების კოდების მოდელირება
ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებაში

Leila Maruashvili

Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire

Professor

+995 593733783, Leila.Maruashvili@tsc.edu.ge

Abstract. Cultural memory absorbs and preserves the achievements of almost all peoples of the distant and recent past. Usually, the text stored in cultural memory undergoes updating and transformation. Similar to other fields of art, musical memory is characterized by creative nature, while its constituent codes constantly evolve. Consequently, the memory of musical culture is not a passive storage of codes; on the contrary, it is modeled in a variety of different ways in the composer's creative laboratory.

The paper analyzes the modeling process of one of the main immanent phenomena of musical memory - traditional polyphony in the works of various composers of the Georgian compositional school (S. Tsintsadze, S. Nasidze, G. Kancheli, N. Gudiashvili, E. Chabashvili). Particularly, the process of adapting the characteristic codes of folk thinking to the latest technological achievements of composition, specific means of form creation, new types of polyphonic texture, has been studied.

Keywords: Cultural memory code; Text; Intertext; Context; Denotatum; Folk polyphony; Polyphony.

ლეილა მარუაშვილი

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის

სახელმწიფო კონსერვატორია

პროფესორი

+995593733783. Leila.Maruashvili@tsc.edu.ge

აბსტრაქტი. კულტურული მეხსიერება შთანთქავს და ინახავს შორეული და ახლო წარსულის თითქმის ყველა ხალხის მიღწევებს. ჩვეულებისამებრ, კულტურის მეხსიერებაში დაცული ტექსტი განიცდის განახლებასა და ტრანსფორმირებას. მუსიკალური მეხსიერება, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგების მეხსიერება, გამოირჩევა კრეატიული ბუნებით, ხოლო მისი შემადგენელი კოდები მუდმივად ვითარდება. შესაბამისად, მუსიკალური კულტურის მეხსიერება არ არის კოდების პასიური

საცავი. პირიქით, იგი მრავალგვარი ხერხებით მოდელირებას განიცდის კომპოზიტორთა შემოქმედებით ლაბორატორიაში.

ნაშრომში გაანალიზირებულია მუსიკალური მეხსიერების ერთ-ერთი მთვარი იმანენტური ფენომენის - ტრადიციული მრავალხმიანობის განსახიერების პროცესი ქართული პროფესიული სკოლის კომპოზიტორების შემოქმედებაში (ს. ცინცაძე, ს. ნასიძე, გ. ყანჩელი, ნ. გუდიაშვილი, ე. ჭაბაშვილი). კერძოდ, გამოკვლეულია ფოლკლორული აზროვნებისთვის დამახასიათებელი კოდების ადაპტაციის პროცესი კომპოზიციის უახლეს ტექნოლოგიურ მიღწევებთან, ფორმაქმნადობის სპეციფიკურ ხერხებთან და პოლიფონიური ფაქტურის ახალ ტიპებთან.

საკვანძო სიტყვები: კულტურის მეხსიერების კოდი; ტექსტი; ინტერტექსტი; კონტექსტი; დენოტატი; ხალხური მრავალხმიანობა; პოლიფონია.

შესავალი. ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებაში კულტურის მეხსიერების კოდების მოდელირების კვლევა ინსპირირებულია კულტურის შესწავლის სემიოტიკური მეთოდის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, აკადემიკოსის, ლიტერატურათმცოდნის, კულტუროლოგის იუ. ლოტმანის სამეცნიერო თეორიებით. კერძოდ, მისი ნაშრომით - „მეხსიერება კულტუროლოგიურ გაშუქებაში“ (ლოტმანი, 1992). ამ ნაშრომში მეცნიერი განიხილავს კულტურის მეხსიერებას, როგორც კოლექტიურ ინტელექტს, რომელშიც ინახება კონსტანტური ტექსტები. რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, კულტურული მეხსიერების მექანიზმი ხასიათდება არა მხოლოდ შენახვის, არამედ ტექსტების გადაცემის და უფრო მეტიც, ახალი ტექსტების შემუშავების ფუნქციით. ლოტმანის განმარტებით, კონსტანტური ტექსტები, თავის მხრივ, შედგება კოდებისგან, თავისებური გასაღებებისგან, რომელთა მეშვეობით ხდება კონკრეტული კულტურის გაგება და იდენტიფიცირება. კულტურის მეხსიერების შესწავლისას გასათვალისწინებელია, რომ კოდებიც ხასიათდებიან ინვარიანტულობით და მუდმივი ტრანსფორმირების შესაძლებლობით. ამ პროცესს ასე აღწერს მეცნიერი: „... ტექსტები, რომლებმაც თავიანთი ორგანიზაციის სირთულის თვალსაზრისით მიაღწიეს ხელოვნების დონეს, სულაც არ შეიძლება იყვნენ მუდმივი ინფორმაციის პასიური საცავი, რადგან ისინი საწყობები კი არა, გენერატორები არიან“ (ლოტმანი, 1992: 200).

კულტურული მეხსიერება შთანთქავს და ინახავს შორეული და ახლო წარსულის თითქმის ყველა ხალხის მიღწევებს. ჩვეულებისამებრ, კულტურულ მეხსიერებაში დაცული ტექსტი განიცდის განახლებას და ტრანსფორმირებას.

მეთოდები. ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებაში კულტურული მეხსიერების კოდების მოდელირების პრობლემის გადასაჭრელად ფუძემდებლური იყო მეცნიერების ისეთ სფეროებში შემუშავებულ კატეგორიებზე დაყრდნობა, როგორცაა სემიოტიკა და კულტუროლოგია. შესაბამისად, პრობლემის ინტერდისციპლინარული კვლევის მეთოდი ყველაზე ახლობელი აღმოჩნდა. მიზეზ-შედეგობრივი, ინტერდისციპლინარული და ვიწრო მუსიკალური კავშირების დასადგენად, ანალიზის კომპარატიულ-ისტორიულ მეთოდს მივმართეთ, რომელმაც შესაძლებელი გახადა კოდების მოდელირების პროცესის ევოლუციის ძირითადი ეტაპები, ასევე მისი ტრანსფორმაციისა და მოდიფიკაციის მიზეზები უფრო მკაფიოდ დაგვეხასიათა. საკუთარი, დამოუკიდებელი დასკვნები გაკეთდა ობიექტური ინფორმაციის კვლევის და მუსიკოლოგიაში მიღებული მთლიანი თეორიული ანალიზის მეთოდის გამოყენების საფუძველზე.

მსჯელობა. ლოტმანის მოსაზრებები კულტურის მეხსიერების სემანტიკურ დანიშნულებაზე, რომელშიც ინახება ტრანსფორმაციის ფუნქციით აღჭურვილი ტექსტები, ესადაგება მუსიკალურ მეხსიერებასაც. ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგების მეხსიერება, მუსიკალურიც გამოირჩევა კრეატიული ბუნებით და მისი შემადგენელი კოდები მუდმივად ვითარდება. ამით მუსიკალური მეხსიერება განსხვავდება ინფორმატიულისგან, რომელიც მეტწილად უკავშირდება ინფორმაციის შენახვას და არა გენერაციას. არც მუსიკალური მეხსიერებაა კოდების პასიური საცავი, პირიქით, იგი სხვადასხვა მრავალგვარი ხერხებით მოდელირებას განიცდის კომპოზიტორთა შემოქმედებით ლაბორატორიაში.

ლოტმანის აზრით, სემიოტიკის პოზიციებიდან, მუსიკალური მეხსიერებაც მოიცავს საერთო, კონსტანტურ „ტექსტებს“. ტექსტი (ლათ. *textus* - ქსოვილი), ხელოვნებათმცოდნეობაში ფართე გაგებით კულტუროლოგიის პოზიციებიდან, ხელოვნების დარგების მხატვრული ნაწარმოებებია, მათ შორის - მუსიკალურიც. ჩვენთვის, მუსიკოსებისთვის, ტექსტის გაგება შეიძლება გაუტოლდეს ქართული კულტურის მუსიკალური მეხსიერების ისეთ შრეებს, როგორცაა, მაგალითად, ტრადიციული ფოლკლორი, ან ძველი პროფესიული გალობა.

თვით მუსიკალური ტექსტიც, ისევე როგორც ყველა განსხვავებული დარგების ტექსტები, ფლობს კოდებს, რომლებიც გვერგო ჩვენ წინაპრებისგან. სწორედ მათი მეშვეობით ხდება ამა თუ იმ კულტურის იდენტიფიცირება. ასეთ კოდებს მიეკუთვნება მუსიკალური ენის სტილური მახასიათებლები, მაგალითად, - ჰარმონიული, ან პოლიფონიური აზროვნების, მელოდიკის, მეტრის, რიტმის, ფაქტურის და სხვა გამომსახველობის ხერხების თავისებურებები. სწორედ ამ კოდებს იყენებენ კომპოზიტორები შემოქმედებით პროცესში. საბოლოოდ კი აქცევენ მათ **ინტერტექსტად**. ინტერტექსტი - ფართე გაგებით - ნებისმიერი ტექსტი, ან მისი შემადგენელი კოდია, რომელიც ჩაქსოვილია ძირითად ტექსტში. თანამედროვე კულტურა გაჟღენთილია ინტერტექსტებით. ინტერტექსტი აღმოჩნდა კულტურის მეხსიერების იმ მექანიზმად, რომლის მეშვეობით მოხდა წარსული გამოცდილების გადააზრება კულტურის თანამედროვე სინქრონულ ჭრილში.

კომპოზიტორის მიდგომა კოდებისადმი რამოდენიმე განსხვავებული მიმართულებით შეიძლება იყოს წარმოდგენილი:

- მეხსიერების კოდის რომელ ელემენტს იყენებს კომპოზიტორი - ინტონაციას, რიტმულ საქცევს, ჰარმონიის ელემენტს, მასალის გადმოცემის ტიპს, ჟანრს, შესრულების მანერას და სხვ.
- როგორ იყენებს კოდის ელემენტს - პირდაპირ, ირიბად, შეგნებულად, გაუცნობიერებლად, განზოგადებულად, ტრანსფორმირებულად და სხვ.
- კოდის სესხებისას რა მეთოდით ხდება მისი გამოყენება - ციტირება, ექვივალენტური გადამუშავება, დერივაციული ვარირება და სხვ.

მუსიკალური მეხსიერების კოდების მოდელირების პროცესის ანალიზისას აუცილებელია საავტორო-სტილური **კონტექსტების** გათვალისწინება. კონტექსტად (ლათ. *context* - კავშირი) შეიძლება ჩაითვალოს ყველაფერი, რაც სტილურად, სემანტიკურად დაკავშირებულია ძირითად ტექსტთან. მხედველობაში გვაქვს მუსიკალური ნაწარმოების ის ძირითადი კონტექსტი, რომელშიც ინერგება ფოლკლორული ან რაიმე სხვა ინტერტექსტი. თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებითი ლაბორატორიის საავტორო-სტილური კონტექსტები კომპლექსურ ხასიათს ატარებენ, ვინაიდან მათში მოიძებნება სხვადასხვა დოზით ევროპული ტრადიციების, როგორც სტილური, ასევე ახალ ტექნოლოგიებზე დამყარებული ზეგავლენები. ამ ჭრილში აღსანიშნავია გაფართოვებული ქრომატული ტონალობის, ნეომოდალობის, პოლი და ნეოსტილისტური, ავანგარდული თანამედროვე ტექნიკის და სხვ. კონტექსტები.

ცხადია, რომ ქართველი კომპოზიტორების პრაქტიკაში ინტერტექსტების, ან მათი შემადგენელი კოდების მოდელირების ყველა ასპექტის შესწავლა მოითხოვს ძალზე ფართო, მრავალმხრივ და მიზანმიმართულ კვლევას. მხედველობაში უნდა იქნეს მიღებული ქართული, და არა მხოლოდ ქართული, მუსიკისმცოდნეობის კვლევის ერთ-ერთი ყველაზე აქტუალური მიმართულება, რომელიც კომპოზიტორი-ფოლკლორის პრობლემას ეძღვნება. ამ სფეროში დაგროვდა საკმაოდ მდიდარი გამოცდილება. ამიტომ, ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, შემოვიფარგლებით წაყენებული პრობლემის მხოლოდ ზოგიერთი ასპექტის გაშუქებით.

ქართული ხალხური მუსიკა ყოველთვის წარმოადგენდა კულტურის მეხსიერების იმ ნოყიერ ნიადაგს, რომელზედაც ყალიბდებოდა პროფესიული მუსიკის ეროვნული თვითმყოფადობა. ცხადია, რომ ორი მიმართულების ურთიერთდამოკიდებულება იძენს განსაკუთრებულ ინტერესს მაშინ, როდესაც ხალხურ მუსიკას ახასიათებს განვითარებულობის მაღალი დონე და ჟანრულ-სტილური დიაპაზონის სიფართოვე. საქართველო ამ თვალსაზრისით უნიკალური ქვეყანაა, ვინაიდან მისი მუსიკალური ფოლკლორი გამოირჩევა ჭეშმარიტი პოლიენობრიობით, და თავის საუკეთესო ნიმუშებში აღწევს სრულყოფილების ისეთ დონეს, რომ მისი შემოქმედებითი ათვისება და განვითარება შესაძლებელია მხოლოდ მაღალი პროფესიული ოსტატობის პირობებში.

ცალკე განხილვას იმსახურებს ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებითი აზროვნების სპეციფიურობა, რომელიც, ბუნებრივია, ხასიათდება სხვადასხვაგვაროვანი მიდგომებით, ფუნქციონირების მრავალფეროვანი მეთოდებით, განსხვავებული დინამიკით, მაგრამ, აღსანიშნავია საერთო ნიშნებიც, რაც ქართული მუსიკალური მეხსიერების ერთ-ერთ მთავარ კოდს - ქართული ხალხური სიმღერის მუსიკალური ენის **დენოტატს** უკავშირდება. დენოტატი - კოდის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია. ქართული ტრადიციული მუსიკის ჭრილში დენოტატს, უპირობოდ, პოლიფონია წარმოადგენს.

რა ფორმით ხდება დენოტატის გამოვლენა ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებაში? მოვიყვანთ რამოდენიმე მაგალითს. ს. ცინცაძის შემოქმედებაში კოდების მოდელირება ხორციელდებოდა ორი განსხვავებული გზით. თან, ორივე მიდგომა უკავშირდებოდა თვით კომპოზიტორის შემოქმედებით ევოლუციას. ადრეულ კვარტეტებში და საკვარტეტო მინიატიურებში კომპოზიტორი პირველწყაროსათვის ტიპური ინტონაციური საქცევების ციტირებას იყენებდა. საავტორო მიდგომა კი წმინდა ვოკალური ბუნების ინტონაციის ინსტრუმენტულ, კერძოდ - კვარტეტულ ჟღერადობაში გადმოტანის მცდელობას წარმოადგენდა.

60-70-იანი წლების კვარტეტებში კი კომპოზიტორი ხალხური მაგალითის მხოლოდ საწყის ინტონაციაზე ამახვილებს მსმენელის ყურადღებას. ამრიგად, სიმღერის კოდი თემატური მასალის შთამაგონებელი, საწყისი ინტონაციური ბირთვია, რომელიც აღიქმება ნაწარმოების მთავარ დრამატურგიულ ელემენტად. ასეთია V კვარტეტის I ნაწილის მთავარი თემა, რომლის პირველწყაროს წარმოადგენს ლირიკულ-სატრფიალო სიმღერა „შავო მერცხალო“. მისი შემდგომი განვითარება კი მთლიანად კომპოზიტორის შემოქმედებით ჩანაფიქრს უკავშირდება.

კოდების მოდელირების მეორე მიდგომა უკავშირდება ს. ცინცაძის აზროვნების წმინდა პოლიფონიურ ბუნებას, რაც მიზანდასახულად და თანამიმდევრულად ვლინდება ადრეული ოპუსებიდან დაწყებული. კომპოზიტორი უხვად იყენებდა პოლიფონიურ ფორმებს, მაგრამ მაშინაც, როდესაც ნაწარმოებს არ ედო საფუძვლად პოლიფონიური ჟანრი ან ფორმა, მასალის განვითარების ძირითადი პრინციპი, მიუხედავად ფორმაში ადგილმდებარეობისა, თავისი არსით ყოველთვის წმინდა პოლიფონიურია. კომპოზიტორი მიისწრაფვის მელოდიური ხაზების მაქსიმალური ინდივიდუალიზაციისადმი, რაც თავის მხრივ, შედეგად, ქმნის ხმებს შორის კონტრასტს.

აღსანიშნავია, რომ მასალის მსგავსი ვერტიკალური ორგანიზაცია გურული მრავალხმიანობის იმანენტურ თვისებას წარმოადგენს. ამას აღიარებდა თვით კომპოზიტორიც, როდესაც ამბობდა: „ჩემი პოლიფონიის წყარო - გურული სიმღერაა. მე მხიბლავს მასში ყოველი ხმის დამოუკიდებელი ჟღერადობა და ამავდროულად მათი გასაოცარი შერწყმულობა. ჩემი საკვარტეტო სტილის ძირითად სტიმულს სწორედ ეს გარემოება წარმოადგენს“ (სეხნიაშვილი, 1982: 8).

შედეგად, ცინცამის კვარტეტების ტექსტი, სემიოტიკური გაგებით, ძირითადად, ისევე როგორც აღმოსავლეთ საქართველოს მრავალხმიანი სიმღერების დიდი რაოდენობა, ჰომოფონიურ-პოლიფონიური ბუნებისაა, რაც გულისხმობს ფორმის ჩამოყალიბებას ჰომოფონიური ნაწარმოებების მსგავსად, ხოლო მრავალხმიანი ქსოვილი ამ დროს გამსჭვალულია პოლიფონიური ხელწერისთვის დამახასიათებელი ხერხებით.

სხვაგვარად არის ასახული ხალხური პირველწყაროსადმი მიდგომა ს. ნასიძის შემოქმედებაში, რომელიც დასაბამს უკვე კამერულ სიმფონიაში იღებს. ნაწარმოების ინტონაციური მოდელის პროტოტიპს ქართული ორხმიანობის არქაულ შრეებში უნდა ვეძებოთ. პროტოტიპად შეიძლება ჩაითვალოს ხევსურული სიმღერა - „შავს ლუდსა“, რომელიც ხევსურული ორხმიანობის ძალზე იშვიათ ნიმუშს წარმოადგენს. ათწლეულის შემდეგ ასეთი ტიპის „მკვახე“ ორხმიანობა კომპოზიტორმა დაუდო საფუძვლად სხვა სიმფონიას - „პასიონე“-ს. ანალოგიები იმდენად ნათელია, რომ საჭირო არ არის ასეთი ორხმიანი ინტონირების სპეციფიკაზე შეჩერება.

ზოგადად, ნასიძის პოლიფონიური სტილი გამოირჩევა ღრმა ინდივიდუალობით, რაც უპირობოდ ხალხური პოლიფონიის კოდების ორგანული გარდატეხით აიხსნება. ნასიძე სამხმიანობის, სამფეროვნების, სამშრეობის, როგორც ხალხური მრავალხმიანობის გაბატონებული ფორმის პროტოტიპის, მომხრეა. კომპოზიტორი მიზანმიმართულად და ნაყოფიერად იყენებს, როგორც უკვე აღინიშნა, უძველეს გარდამავალ (მონოდიურსა და პოლიფონიურს შორის) წყობას - ჰეტეროფონიას.

შეინიშნება კონტრასტული კონტრაპუნქტის უპირატესობა პოლიფონიური ტექნიკის სხვა ტიპებთან შედარებით, რაც აიხსნება გურულ კონტრასტულ პოლიფონიასთან კავშირით. თავისი არსით ნებისმიერი კონტრაპუნქტი ნასიძის შემოქმედებაში, მათ შორის სონორულიც და შრეებისაც, კონტრასტულია. ამასთან, უმეტესწილად აიგება ბურდონული პოლიფონიის პრინციპით.

მნიშვნელოვანია აღინიშნოს ის ახალი პერსპექტივები და თანდართული სირთულეები, რომელიც დგება კომპოზიტორის წინაშე, როდესაც ის ცდილობს მოარგოს ახალი დროისთვის დამახასიათებელი ტექნოლოგიური მიღწევები, ფორმაქმნადობის სპეციფიკური ხერხები, პოლიფონიური ფაქტურის სრულიად ახალი ტიპები - **ფოლკლორული მეხსიერების კოდებს.**

სწორედ ამ კონტექსტს უკავშირდება ს. ნასიძის შემოქმედების ბოლო პერიოდის ნაწარმოებების პოლიფონიური აზროვნება, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ერთი მხრივ, წერის პოლიფონიური ტექნიკის საუკუნეების მანძილზე მოქმედი კანონების და მეორე მხრივ - წმინდად თანამედროვე მუსიკალურ-სტილისტური, ტექნოლოგიური და საკომპოზიტორო წერის სხვადასხვა ხერხების რთული ურთიერთკავშირი. ძველი და ახალი, კლასიკური და ფოლკლორული ტექსტების კოდების შეთანხმება იმდენად ბუნებრივია, რომ ს. ნასიძის ღრმად ინდივიდუალურ აზროვნებაზე მეტყველებს.

განსაზღვრული საკითხის ჭრილში არანაკლებ საინტერესოა გ. ყანჩელის შემოქმედება, რომელშიც კონტექსტების სახით თანამედროვე პოლიფონიისთვის დამახასიათებელი ფორმებია წარმოდგენილი. მათ შორის დავასახელებთ - **შრეთა პოლიფონიას, კომპლემენტარულ-სონორულ კონტრაპუნქტს, მიკრო და**

მაკროპოლიფონიას, სტერეოპოლიფონიას.¹ ამავდროულად, მის ნაწარმოებში მსმენელი ხშირად ამოიცნობს ქართული პოლიფონიის არქაულ კოდებს, მის შემადგენელ დამახასიათებელ თავისებურებებს და მათ გარდასახავს თანამედროვე შეგრძნების პრიზმაში. მაგალითად, IV სიმფონიის ფაქტურა თითქოს „ამოზრდილია“ ძველებური ქართული საგალობლებისათვის დამახასიათებელი ვერტიკალის და ჰორიზონტალის ურთიეთკავშირებიდან. ამ შემთხვევაში არ შეიძლება საუბარი პირდაპირ ანალოგიებზე. მაგრამ, მოძახილების თავისუფალი ვარიანტები, მოძრაობა პარალელური ინტერვალებით, ზანის მწყობრი სეკუნდური სვლები, აკორდების მწკლარტე გადაბმულობა - ყველაფერი ეს ბადებს ასოციაციებს სწორედ ქართულ საგალობლებთან და მათთვის დამახასიათებელ მუსიკალურ ლექსიკასთან.

გ. ყანჩელის შემოქმედებაში ფოლკლორის კოდის მოდერატორის როლში შეიძლება აღმოჩნდეს არა იმდენად მისი რომელიმე ელემენტი - რიტმის, აკორდის ან ინტონაციის სახით, არამედ - არქაული სიმღერისთვის დამახასიათებელი შესრულების თანმდევი წეს-ჩვეულება, შინაგანი ემოციური ატმოსფერო. სწორედ ასე დაიბადა III სიმფონიის მხატვრულ-ესთეტიკური იდეა, რომლისთვის, ბატონი გიას თქმით, ფუძემდებლური აღმოჩნდა ჯერ სვანური „ზარის“ ფოლკლორული პირველწყარო, წეს-ჩვეულება და მხოლოდ შემდეგ, - „ზარის“ საწყისი დაღმავალი ინტონაცია.² ვეთანხმებით რუსუდან წურწუმიას მოსაზრებას, რომ „...ეს - ფოლკლორთან გაშუალებული დამოკიდებულებაა, მისი ხედვა არა „შიგნიდან“, არამედ გარკვეული დისტანციიდან... ასეთ დროს ფოლკლორული მონაწილეობს მხატვრული იდეის ქმნალობაში“ (წურწუმია, 2005: 170).

მეხსიერების კოდების მოდელირების ანალიზის დროს ძირითადი ყურადღება დაეთმო საკომპოზიტორო აზროვნების კატეგორიას, თანაც ყოველ ჯერზე ვამახვილებდით ყურადღებას მის პოლიფონიურ ბუნებაზე, რაც ბევრი მკვლევრის აზრით ქართველი კაცის იმანენტურ თვისებას წარმოადგენს. ამასთან ერთად, პოლიფონიური აზროვნების გამოვლინება ქართველი კომპოზიტორების ნაწარმოებებში გამოირჩევა ფუნქციონირების უსაზღვრო ამპლიტუდით და ხშირად ხასიათდება მოულოდნელი შედეგით. მოვიყვანოთ მხოლოდ ორ რადიკალურად განსხვავებულ მაგალითს.

პირველი ნ. გუდიაშვილის პოლიფონიური ციკლის „24 პრელუდია და ფუგა“ ანალიზისას აღმოვაჩინეთ. კომპოზიტორმა ორგანულად აითვისა ხალხური სასიმღერო ტრადიციების კოდები - პოლიფონიური მრავალხმიანობის სპეციფიკურობა, ხალხური სიმღერის ჟანრული მახასიათებლობა, მისი კილო-ჰარმონიული კანონზომიერებები. ამიტომ, რომ მისი პოლიფონიური ციკლი გაჟღენთილია წმინდა ქართული ინტონაციებით, კილოებით, აკორდიკით, კადანსებით. მაგრამ მოვიყვანოთ ქართული ხალხური აზროვნების გამოხატვის არაორდინარულ მაგალითს, რომელიც გამოვლინდა ისეთ კონსერვატიულ ჟანრში, როგორცაა ფუგა. მხედველობაში გვაქვს პოლიფონიური ციკლის რამოდენიმე ფუგის (VI, X, XX, XXIII) ექსპოზიციების ტონალური გეგმა, სადაც ტონიკა-დომინანტური მიხრილობის კილოების გარდა კომპოზიტორი აძლევს თემის დამატებით გატარებას სუბდომინანტურ ტონალობებში (ფუგის ექსპოზიციის მსგავსი ტონალური გეგმა არ შეესაბამება ტრადიციებს). ამრიგად, ტონალური გეგმა, რომელიც დგინდება მხოლოდ დროში განვითარების შედეგად, გუდიაშვილის ფუგებში (ვერტიკალში) ქართული ჰარმონიისთვის მეტად მახასიათებელ აკორდებს ეყრდნობა: კვარტ-კვინტაკორდს, სეკუნდაკორდს და ა.შ., რაც, ერთი მხრივ ნაკარნახებია კომპოზიტორის წმინდა მოდალური აზროვნებით, მეორე მხრივ კი - დაკავშირებულია ფუგის ფორმაში დროის ფენომენის ახლებურ გააზრება/ასახვასთან.

¹ ვრცლად ეს საკითხი განხილულია ავტორის ნარკვევში „ახალი პოლიფონიური ფაქტურის სახეები გია ყანჩელის სიმფონიურ შემოქმედებაში“ (მარუაშვილი, 2013: 131-167).

² ამის შესახებ წერს თავის მონოგრაფიაში ნ. ზეიფასი (Зейфас, 1991: 80).

მეორე მაგალითი რადიკალურად განსხვავდება წინა მაგალითისგან, მაგრამ ისევ ადასტურებს ქართველი კომპოზიტორების პოლიფონიური აზროვნების პრიორიტეტს. კომპოზიტორ ე. ჭაბაშვილს ეკუთვნის ნაწარმოები სახელწოდებით „პოლიფონიური ლექსები“. ნაწარმოები დაწერილია ოთხი სოლისტი-მკითხველისათვის და მასში გამოყენებულია პოლიფონიური მუსიკის ისეთი კონსერვატიული აკადემიური ჟანრები, როგორცაა პრელუდია, ქორალი, პასაკალია და ფუგა. ამავე დროს, ნაწარმოები ზეპირობითი მუსიკალური დამწერლობის მაგალითს წარმოადგენს. აქ საერთოდ შეუძლებელია სიტყვის „ნოტირება“ ხმარება, ვინაიდან არანაირ ნოტებს პარტიტურაში ადგილი არა აქვს.

ამ ციკლში შემაჯავლი პოლიფონიური ფორმების ანალიზი არწმუნებს მკვლევარს, რომ კომპოზიტორის მიერ ამ ჟანრების არჩევანი უდავოდ არა შემთხვევითი, არამედ გაბედული განზრახვის ცდა იყო. მაგრამ, ფაქტობრივად, პოლიფონიური აზროვნების გამოხატვა ხდება მეტად ორიგინალურად - არა მუსიკალური, არამედ წმინდა სამეტყველო ინტონაციის მეშვეობით. ტექსტის, სიტყვის, სამეტყველო ბგერის მიმართ დამოკიდებულება - მუსიკალური ფრაზის, მოტივის, მუსიკალური ბგერის მიმართ ჩვეული დამოკიდებულების იდენტურია. კომპოზიტორს პოეტურ ტექსტში „ესმის“ სწორედ მუსიკალური კეთილხმოვანება, მისთვის პოეტური სიტყვა მუსიკალური მოვლენის ადექვატურია.

ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი „ნოტაციის“ პირობითობა, იმპროვიზაცია-თამაში, სიმბოლიკის მრავალმნიშვნელობა, თეატრალიზებული ელემენტების შემოტანა და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, - პოლიფონიურობის ახლებური გაგება, ცალსახად მიგვითითებს „პოლიფონიური ლექსების“ პროტოტიპებზე, რომელიც კულტურის მეხსიერების სხვადასხვა ჟანრის ტექსტებში უნდა ვეძებოთ - მუსიკალურში, თეატრალურში და პოეტურში.³

სწორედ ასეთ პროცესებზე მიგვითითებს ლოტმანის თავის ნაშრომში: „ტექსტები, რომლებიც გამსჭვალავენ კულტურის მეხსიერებას, ჟანრულად არ არიან ერთგვაროვანი... მოსალოდნელია ფერწერული ტექსტების შეჭრა პოეტურ პროცესებში, თეატრის - ყოფაში, პოეზიის - მუსიკაში...“ (Лотман, 1992: 202).

კვლევას ვასრულებთ რიტორიკული კითხვით:

რა შემოქმედებითი ექსპერიმენტებისაკენ უბიძგებს თანამედროვე კომპოზიტორებს კულტურის მეხსიერება და მისი შემადგენელი კოდები მომავალში?

ვფიქრობთ, ამ გზაზე ჩვენ უდავოდ ახალი აღმოჩენები გველოდება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- მარუაშვილი, ლ. (2013). *პოლიფონია თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებაში. ნარკვევები*. თბილისი.
- სეხნიაშვილი, ე. (1982). *ზოგიერთი ასპექტი სისტემის „კომპოზიტორი - ფოლკლორი“ ქართულ მუსიკაში*. ხელნაწერი. თბილისი. (ინახება თსკ-ის ბიბლიოთეკაში).
- წურწუშია, რ. (2005). *მეოცე საუკუნის ქართული მუსიკა. თვითმყოფადობა და ღირებულებითი ორიენტაციები*. თბილისი.
- Лотман, Ю. (1992). *Память в культурологическом освещении. Избранные статьи*. Т. 1.: Таллинн.

³ ჭაბაშვილის ნაწარმოების „პოეტური ლექსები“ ანალიზი იხ. სტატიაში „ფუგის ჟანრული განახლების გზები ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებაში“ (მარუაშვილი, 2013: 167-191).

Зейфас, Н. (1991). *Песнопения. О музыке Гии Канчели*. Москва.

REFERENCES:

- maruashvili I. (2013). p'oliponia tanamedrove kartveli k'omp'ozit'orebis shemokmedebashi. nark'vevebi. tbilisi.
- sekhniashvili e. (1982). zogierti asp'ekt'i sist'emis „k'omp'ozit'ori - polk'lori“ kartul musik'ashi. khelnats'eri. tbilisi. (inakheba tsk'-is bibliotek'ashi).
- ts'urts'umia r. (2005). meotse sauk'unis kartuli musik'a. tvitmqopadoba da ghirebulebiti orient'atsiebi. tbilisi.
- Lotman, J. (1992). Memory in Cultural Studies. Selected Articles. Vol. 1: Tallinn.
- Zeifas, N. (1991). Chants. About the Music of Giya Kancheli. Moscow.