

უაკ -78

## ფრანსუა-ბერნარ მაშის შემოქმედება მუსიკალური დროის პრობლემატიკის კრილში

ბერიაშვილი გიორგი  
მუსიკისმცოდნეობის დოქტორი, საფრანგეთი

### ანოტაცია:

წინამდებარე სტატია წარმოადგენს 2012 წლის 24 მარტს პარიზის თანამედროვე მუსიკის დოკუმენტაციის ცენტრში (CDMC) გამართულ კონფერენციაზე («ბუნებრივი მოდელები და წარმოსახვითი სცენარები პ. ეტვომის, ფ.-ბ. მაშის და ჟ.-კ. რისეს შემოქმედებაში») წაკითხული მოხსენების შევსებულ და გადამუშავებულ ვერსიას.

XX საუკუნის მეორე ნახევრის ფრანგული მუსიკის ერთ-ერთი ყველაზე ორიგინალური წარმომადგენლის – ფრანსუა ბერნარ მაშის შემოქმედება იძლევა ძალზე მდიდარ მასალას მუსიკალური დროის პრობლემატიკის შესწავლისთვის. ეს ეხება როგორც კონკრეტულ საკომპოზიციო ხერხებს (მაგალითად, სხვადასხვა ტემპების ზედდებას, ხშირად ასოცირებულს ოსტინატოებთან და კანონურ იმიტაციასთან), ისე მუსიკალური მასალის საერთო თვისებებსა და მასშტაბური ფორმის ორგანიზაციას.

მუსიკალური დროის ანალიზის ჩემ მიერ გამოყენებული მეთოდი გულისხმობს მუსიკალური დროის სამ დონეზე განხილვას: 1) მუსიკალური ენის (პირველადი მასალის) დონეზე; 2) შუალედურ დონეზე (მასალის ლოკალური ორგანიზაცია); 3) ფორმის მაკროსკოპულ დონეზე.

ნაშრომის მნიშვნელოვან მხარეს წარმოადგენს მაშის მუსიკის წმინდა ტექნიკური და ესთეტიკური-ფილოსოფიური ასპექტების ურთიერთკავშირის გამოვლენა მუსიკალური დროის თავისებურებების კრილში.

**საკვანძო სიტყვები:** ფრანსუა-ბერნარ მაში, მუსიკალური დრო, პოსტ-ავანგარდი

### 1. შესავალი

მუსიკალური დროის პრობლემატიკა ერთ-ერთი ურთულესია მუსიკისმცოდნეობაში. მისდამი მიძღვნილი ნაშრომების დიდი რაოდენობის მიუხედავად, დღემდე არ არსებობს ამ ცნების საყოველთაოდ მიღებული განსაზღვრება. მისი გააზრება ხდება სხვადასხვა კუთხით და როგორც წესი, მეტ-ნაკლებად შემოფარგლულ კორპუსზე დაყრდნობით<sup>1</sup>. წინამდებარე სტატია გამოწაკლისს არ წარმოადგენს. მიუხედავად იმისა, რომ მასში გამოყენებული მიდგომა მუსიკალური დროის ფენომენის გარკვეულ ზოგად ხედვას ეყრდნობა, იგი მაინც მხოლოდ ფრანსუა-ბერნარ მაშის შემოქმედებაზეა ორიენტირებული და სხვა მუსიკალურ მასალაზე მისი მექანიკური გადატანის შესაძლებლობას არ გულისხმობს. მისი გავრცობა ან განზოგადება საინტერესო შეიძლება იყოს მხოლოდ იმ პირობით, თუ შემოთავაზებულ კონცეფტუალურ მოდელში შევიტანთ საკვლევი მასალის სპეციფიკით განპირობებულ ცვლილება-დაზუსტებებს.

<sup>1</sup> ამის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი დროის ზოგადი ცნების სირთულე და არაერთმნიშვნელოვნებაა.

ჩემი მიდგომის ამოსავალ პრინციპს წარმოადგენს მუსიკალური დროის განხილვა სამ იერარქიულად დაქვემდებარებულ დონეზე:

1. მუსიკალური ენის დონეზე (ზოგიერთ შემთხვევაში, მაგალითად ელექტროაკუსტიკური მუსიკისთვის, უმჯობესია «მუსიკალურ ენის» ნაცვლად ტერმინ «პირველადი მასალის» გამოყენება);

2. შუალედურ დონეზე, რომელიც შეესაბამება მუსიკალური ფორმის მცირე ერთეულების დროით ორგანიზაციას;

3. მაკროსკოპულ დონეზე.

ეს სამი დონე *შედარებით ავტონომიურია*, რაც გულისხმობს მათ ნაწილობრივ დამოუკიდებლობას და ამავედროულად მუდმივ ურთიერთგავლენას. გამომდინარე იქიდან, რომ მომდევნო თავებში ამ სქემის მუშაობა საკმარისად დეტალურადაა გამოვლენილი, შესავალ ნაწილში შემოვიფარგლები მხოლოდ ერთი მაგალითით. ეს არის ევროპული ტონალური მუსიკის მაგალითი, რომელიც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იმის გასაგებად, თუ რას წარმოადგენს ყველაზე უფრო სიღრმისეული მუსიკალური ენის დონე.

ტონალური მუსიკის გულისგულს შეადგენს ადამიანზე ინსტინქტურად, არაცნობიერად მოქმედ დამაბულობათა და განმუხტვათა შემქმნელი ფუნქციონალური სისტემა. ეს სისტემა დამყარებულია ორ ურთიერთკოორდინირებულ მდგენელზე – ჰარმონიულ სინტაქსსა და კვალიტატიურ მეტრო-რიტმზე. ამ ორივე მდგენელს ახასიათებს მაღალი იერარქიული ორგანიზაცია: ტონალურ-ჰარმონიული ფუნქციები ერთ შემთხვევაში და ძლიერ და სუსტ დროთა იერარქია მეორე შემთხვევაში. ამას ისიც უნდა დავამატოთ, რომ ტონალური სისტემა ამოზრდილია ორი თანაბარი მნიშვნელობის წყაროდან: ვოკალური ექსპრესიიდან და სხეულის მოტორიკიდან (ცეკვა, სიარული, შრომითი მოძრაობები და სხვ.).

ამგვარი სისტემა ქმნის მუსიკალურ დროს რომელიც განიცდება უშუალოდ ემოციური გამოსახვის ნაკადში, ადამიანის სხეულის ფუნდამენტური რიტმების საფუძველზე. დროის დინების ასეთ შეგრძნებას კარგად აღწერს ერნესტ ანსერმე სტატიებში «რიტმის სტრუქტურები» [1] და «მუსიკალური დრო» [2]. იგი ავითარებს მუსიკალური დროის სუნთქვის რიტმებზე დაფუძნებულ «კადანსურ» კონცეფციას (ფრანგულად სიტყვა cadence ნიშნავს არა მხოლოდ მუსიკალურ კადანსს, არამედ სხეულის თანაბარ რიტმულ მოძრაობასაც). ანსერმეს კონცეფცია კარგად ასახავს სწორედ პირველადი ენობრივი დონისთვის დამახასიათებელი მუსიკალური დროის სპეციფიკას. შვეიცარიელი დირიჟორის თანახმად, იგი წარმოგვიდგება როგორც სამი მეტრული «კადანსის» ერთობლივი მოქმედება: ფუნდამენტური კადანსის (მოძრაობის მსხვილი მეტრული ერთეული – როგორც წესი, ტაქტი, ნახევართაქტი, ან ტაქტის ერთი დრო), მელოდიური კადანსის (მთავარი ხმის მოძრაობის შესაბამისი ერთეული) და ეგზისტენციალური კადანსის («თვლის» რეალური ერთეული)<sup>2</sup>. ზოგ შემთხვევაში, რომელიმე ორი მათგანი შეიძლება ერთმანეთს ემთხვეოდეს. მუსიკის შინაგანი დრო აქ უიგივდება მუსიკალურ პროცესში ჩართული ადამიანის ფსიქოლოგიურ დროს, რომელშიც შეუღლებულია ფიზიკურ-სხეულისმიერი და ემოციური საწყისები<sup>3</sup>. ეს თვისება უფრო მაღალი რიგისაა ვიდრე ცალკეულ ნაწარმოებებისა თუ სტილების

<sup>2</sup> აღსანიშნავია, რომ ამ სქემას უახლოვდება ნაზაიკინსკის მიერ აღწერილი მუსიკალური მეტრის მრავალდონიანი სტრუქტურის კონცეფცია [3].

<sup>3</sup> ამავედროულად, ეს არ ნიშნავს დროითი განზომილების *გაცნობიერებას*. ცნობიერი მიდგომა დიდ მნიშვნელობას იძენს შუალედურ და მაკროსკოპულ დონეებზე.

თავისებურებები და რამდენიმესაუკუნოვანი ეპოქისთვის დამახასიათებელი მუსიკალური დროის ზოგად ტიპად გვესახება. მსგავსი პრინციპი გვხვდება ბევრ სხვა მუსიკალურ კულტურასა თუ მიმდინარეობაში (რომლებშიც, როგორც წესი, საცეკვაო და სასიმღერო საწყისებია შერწყმული). მაგრამ არსებობს სრულიად განსხვავებული შემთხვევებიც, მაგალითად რენესანსის ეპოქის პოლიფონია ან ტოტალური სერიალიზმი, სადაც მუსიკალური ნაკადის დინებასა და ადამიანის მიერ დროის უშუალო რიტმულ განცდას შორის თანხვედრა არ ხდება.

მაშის შემოქმედებაში დროის საკითხის განხილვისას, მუსიკალური ენის დონეზე დაკვირვება უაღრესად მნიშვნელოვანია, რადგან განსხვავებით იმ კომპოზიტორებისგან, რომლებიც რომელიმე ერთი მუსიკალური ენის ფარგლებში თავსდებიან, მაშის მუსიკა პრინციპულად «პოლიგლოტურია». იგი იყენებს სხვადასხვა ტიპის პირველად მასალას, ფრინველების გალობიდან არაევროპულ საცეკვაო რიტმებამდე, და თუ სხვა შემთხვევებში ანალიზი სავსებით შეიძლება დაკმაყოფილდეს მუსიკალური დროის საკუთრივ კომპოზიციური ასპექტებით (მეორე და მესამე დონე), – პირველადი დონის თვისებები კი თავისთავად იქნება ნაგულისმევი, – მაშის მიმართ ასეთი მიდგომა მხედველობიდან დაგვაკარგინებდა მისი შემოქმედების რამდენიმე საკვანძო ასპექტს.

## 2. მუსიკალური ენის ანუ პირველადი მასალის დონე

მაშის მხატვრული მეთოდის და მის მიერ გამოყენებული მუსიკალური მასალის ორიგინალურობა ყველაზე მკაფიოდ ვლინდება მის «შერეულ» ელექტროაკუსტიკურ-ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებში<sup>4</sup>, რომელთა ელექტროაკუსტიკური ნაწილი ბუნებრივი, დაუმუშავებელი ხმაურებითაა დამონტაჟებული. ასეთ მასალას თვით ავტორი უწოდებს «ნედლ ბუნებრივ მოდელებს» (modèles naturels bruts). ჩვენი გამოკვლევის კონტექსტში, გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ რა კონკრეტულ მოდელებზეც არ უნდა იყოს საუბარი – ცხოველების, ფრინველების, ჭიქა-ჭუხილის თუ ზღვის ტალღების ჩანაწერებზე – ეს მოდელები «ნედლია» არა მხოლოდ საკუთრივ მყდერი მატერიის თვალსაზრისით, არამედ მათი დროითი ასპექტის თვალსაზრისითაც. მოდელებს შეაქვთ მუსიკაში მათი საკუთარი «ბუნებრივი» დრო და მსმენელიც მას მხატვრული ნაწარმოების კონტექსტში ეზიარება.

ბუნებრივი მოდელების ესთეტიკური ფუნქცია არ ამოიწურება აკუსტიკური პეიზაჟების სილამაზით ან აუდიოხდომილებების მეშვეობით გარკვეული ლინეარული ნარაციის შექმნით. მათ ფუნქციებში შედის აგრეთვე კომპოზიტორის გასვლა ადამიანის შიდა სამყაროს ფარგლებს გარეთ, მისი შერწყმა მოდელების შინაგან არსთან. ამ განწყობას ხაზს უსვამს მაშის მიერ დამუშავებული «ზე-მერწვის» (surmodelage) ტექნიკა, რომლის გამოყენებაც მან 1960-იანი წლების მიწურულს დაიწყო. ეს ტექნიკა მდგომარეობს «ცოცხალი» ინსტრუმენტების ზედდებაში ფირზე ფიქსირებულ მასალასთან, იმგვარად, რომ ინსტრუმენტულმა პარტიებმა თითქოს შეავსონ ჩანაწერი: იმიტაციის, «გაგრძელების» თუ «შეფერადების» გზით, ისინი თითქოს ქარგავენ მოდელის მიერ მოცემულ სარჩულზე.

ამის შესანიშნავი მაგალითია 1980 წელს დაწერილი პიესა *Sopiana*, ფლეიტის ფორტეპიანოს და ფირისთვის. ფირი მთლიანად ფრინველების ჩანაწერებისგანაა დამონტაჟებული, ინსტრუმენტები კი ახდენენ «ზემერწვას»: ითავისებენ ჩაწერილ

<sup>4</sup> Musique mixte (ფრ), Mixed music (ინგლ.).

მოტივებს, რიტმებს და საერთოდ მოდელების დროით «ქცევას». მოცემულ მუსიკალურ მასალას ახასიათებს არა «ადამიანური», არამედ «ფრინველისეული» დრო. ადამიანი (შემსრულებლების სახით) თითქოს ფრინველად გარდაისახება მხატვრული მიმეზისის საკრალურ ქმედებაში, რაც გარკვეულწილად პირველყოფილი ანიმისტური რიტუალების შორეულ ექოდ შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ – ხიდად, რომლითაც მეცნიერებისა და ტექნოლოგიის ეპოქის კომპოზიტორი გვაკავშირებს მუსიკის რიტუალურ პირველწყაროებთან.

ანალოგიური დამოკიდებულება მაშთან ვლინდება ბუნების სხვა ხმების მიმართაც, იქნება ეს ჭექა-ქუხილის გრგვინვა, ცეცხლის ტკაცანი თუ ზღვის ტალღების გრუხუნი. საკმარისია ვახსენოთ ისეთი ნაწარმოებები, როგორცაა *Maraé*, *Kassandra*, *Amorgos*, ან *L'Estuaire du temps* (პირველი ნაწილი).

პიესებში, რომლებშიც კომპოზიტორი «ზეპერწვის» ტექნიკას მიმართავს, მოდელების მიბაძვა აშკარა და თვალშისაცემია. «ნედლი» მოდელების გაჟღერება ხშირად არაორაზროვნად მიუთითებს ინსტრუმენტული პარტიების შინაარსის ამ ასპექტზე. ასე, მის ერთ-ერთ ყველაზე ტიპურ ნაწარმოებში, *Korwar* კლავესინისა და ფირისთვის (1972), 178-189 ტაქტებში (ჩანაწერის 3'15"-დან დაწყებული<sup>5</sup>), ინსტრუმენტი მამალი ღორის ბრდღვინვა-ღრუტუნს ბაძავს და მსმენელის «თვალწინ» თითქოს ცხოველად იქცევა. მაგრამ მოდელების, კერძოდ კი მათი შინაგანი დროის მიმეზისი, უფრო ვუაღიროებული და გაშუალოებული ფორმით, იჩენს თავს მაშის წმინდა ინსტრუმენტულ მუსიკაშიც. მაგალითისთვის შეიძლება მოვიყვანოთ ოქტეტი op. 35 (1977) და სიმებიანი კვარტეტი *Eridan* (1986), – რომლებშიც ავტორი მოდელად ზოგიერთი ფრინველის გალობის სინტაქსურ წყობას იყენებს<sup>6</sup>.

ტექნოლოგიურმა პროგრესმა, კერძოდ სემპლერების და სეკვენსორების გამოჩენამ 1980-იან წლებში, კომპოზიტორს მისცა ახალ შემოქმედებით ეტაპზე გადასვლის საშუალება. MIDI-კლავიატურასთან შეერთებული ამ მოწყობილობების მეშვეობით, «ნედლი» ბგერების გამოყენება შესაძლებელია ბევრად უფრო მოქნილად, ვიდრე წინასწარ ჩაწერილი ფირის შემთხვევაში. ამის საუკეთესო მაგალითია *Tempora* სამი სემპლერისთვის (1988): კომპოზიტორი ახდენს სხვადასხვა ტემბრის და პროფილის ბგერების თავისუფალ კომბინირებას, ისე, რომ აზრობრივად, ეს ბგერები მთლიანად მოწყვეტილია პირველწყაროს (იქნება ეს თეთრი ხმაური, ზამბარები, ფრინველები, ამფიბიები, არაევროპული საკრავები თუ ხელოვნურად შექმნილი ტემბრები). მუსიკალური დროის ორგანიზაციაში მაში აქ განსაკუთრებულ პლასტიურობას აღწევს. სხვადასხვა დროითი «საქციელის» მქონე მასალის ჰორიზონტალური და ვერტიკალური მონტაჟი წარმოგვიდგება პიესის უმნიშვნელოვანეს კომპოზიციურ ასპექტად და, ამავდროულად, მუსიკის შინაარსის მთავარ მომენტადაც, როგორც დროის დინების «თავგადასავალი».

რაც შეეხება ბუნებრივ მოდელებთან მუსიკის მიმართებას, ეს სფერო მაშის შემოქმედებაში უაღრესად ფართოდ და მრავალფეროვნადაა ათვისებული. თუ ისეთი ნაწარმოებები, როგორცაა ოქტეტი op. 35 და *Eridan*, წარმოადგენენ აბსტრაქციის მაღალ საფეხურს, საწინააღმდეგო პოლუსზე განლაგდება ის პიესები, რომლებშიც ხმოვანი პეიზაჟები პრაქტიკულად ხელუხლებლადაა ფირზე აღბეჭდილი. აქ ვგულისხმობ

<sup>5</sup> CD Adda 581233 (ე. ხონაცკა, კლავესინი).

<sup>6</sup> *Eridan* მნიშვნელოვანწილად op. 35 ოქტეტისვე მუსიკალურ მასალაზეა აგებული.

პირველყოფლისა 1980 წელს შექმნილ ელექტროაკუსტიკურ ციკლს «წყლის ოთხი ფონოგრაფია» (*Regmin, Ianassa, Proteus* და *Spéiô*).

გარდა მოდელების მიმეზისის სხვადასხვაგვარი განხორციელებისა, კომპოზიტორის სამყარო მოიცავს მრავალ სხვა ასპექტსაც, რომლებიც ამდიდრებენ და ართულებენ მისი მუსიკის დროით მდგენელს. ასე, ზოგიერთ ნაწარმოებში იგი, მეტ-ნაკლებად უშუალოდ, მოდელის სახით იყენებს წმინდა მუსიკალური წარმოშობის მასალასაც: სხვადასხვა კულტურის ვოკალურ და საცეკვაო მუსიკას, ინსტრუმენტულ იმპროვიზაციებს და სხვ. მაგალითად პიესებში *Anaphores* კლავესინისა და დასარტყამებისთვის (1981) და *Phénix* დასარტყამებისთვის (1982), შესავალი ნაწილი (იდენტური ორივე ნაწარმოებისთვის) მოგვაგონებს ინდური რაგის პირველ ნაწილს (*alâp*); *Kassandra*-ში ინსტრუმენტული ანსამბლისა და ფირისთვის (1977) ჩართულია ეპიზოდი სადაც ჩანაწერში ჟღერს ორ ინდურ შანაიზე ხალხური მუსიკის მიბაძვით კომპოზიტორის მიერვე შესრულებული დუეტი ბურდონული ბანის თანხლებით; აქვე შეიძლება გავიხსენიოთ *Guntur madu*-ში (1990) კლავესინის «ველური» რიტმები ან კიდევ *Tempora*-ს ზოგიერთი საცეკვაო ხასიათის ფრაგმენტი. ყველა ამ მაგალითში პირველადი მასალა აშკარად «ადამიანური» მუსიკალური დროის მატარებელია<sup>7</sup>.

თუმცა, უნდა ვუფროთხილდეთ ზედმეტ გამარტივებას. რადგან ადამიანური მუსიკალური მოდელები, ხშირად, თავისმხრივ მიმეზისურ მიმართებაში არიან ბუნებასთან. მაშის მუსიკის ერთ-ერთ ყველაზე შთამბეჭდავ მომენტად სწორედ ბუნებრივსა და ადამიანურს შორის ამბივალენტურობა, მათი შერწყმა, ან ერთის მეორედ გარდაქმნა წარმოგვიდგება. ასეთი მეტამორფოზებით სავსეა მთელი მისი შემოქმედება და მათ მრავლად ვხვდებით პრაქტიკულად ყველა ზემოთ ხსენებულ ნაწარმოებში. შევჩერდები მხოლოდ ერთ, ძალზე მეტყველ მაგალითზე: 1974 წელს შექმნილ ნაწარმოებზე *Maraé* ექვსი დასარტყამისა და ფირისთვის.

როგორც აღვნიშნე, როდესაც «ცოცხალი» ინსტრუმენტული პარტიები ფირზე ფიქსირებულ ხმოვან პეიზაჟს ავსებენ და ამდიდრებენ, ადამიანის შინაგანი დრო თითქოს შეერთვის ბუნების დროს და რიტმებს. მაგრამ არის მომენტები, როდესაც ინსტრუმენტები, იმიტაციის პროცესში ნედლ ელემენტებს «წმინდა» მუსიკად აქცევენ. სწორედ ასე ხდება *Maraé*-ს კოდაში (დაახლოებით 13'45"-დან დაწყებული<sup>8</sup>): დასარტყამები გამოყოფენ ცეცხლის ტკაცანის რიტმულ ფრაგმენტებს, ავითარებენ მათ და გარდაქმნიან ექსტატურ საცეკვაო რიტმებად. მსმენელი ესწრება არაჩვეულებრივ მეტამორფოზას: ადამიანური საწყისი თითქოს იზადება ბუნებრივიდან და იმიტირებს მას რიტუალურ ცეკვაში, რომელიც ამავედროულად აღიქმება როგორც ცეცხლის ცეკვა, ან თუნდაც ადამიანთა ცეკვა მოვლენილი ცეცხლად.

### 3. შუალედური დონე

#### 3.1. «ხდომილებრივი» ამეტრული დრო და თანაბარპულსირებული დრო

ეს ქვეთავი ნაწილობრივ აგრძელებს მუსიკალური ენის სიღრმისეული დონის განხილვას, რამდენადაც მასში საუბარია მუსიკის *პირველად მასალაზე* მისი მეტრულ-რიტმული თვისებების ჭრილში. ამავედროულად იგი ეხება ამ მასალის ლოკალურ

<sup>7</sup> საინტერესოა რომ «ადამიანური» მუსიკალური მოდელების სფეროში, მაშინ აგრეთვე ავტორია ერთი ნაწარმოებისა, რომელიც მსგავსად მისივე «ფონოგრაფიებისა», ავტორის თვითგაუქმების უკიდურეს წერტილს მონიშნავს. ეს არის *Kemit* დარბუკას ან ზარბისთვის (1970), რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა ნუბიური ტრადიციული დარბუკას სოლოს ზუსტი ტრანსკრიპცია.

<sup>8</sup> CD Accord 476 8038 (ანსამბლი *სტრასბურგის პერკუსიები*).

კომპოზიციურ ორგანიზაციასაც, რაც უკვე დროის აღქმის შუალედურ დონეს შეესაბამება.

### 3.1.1 «კინემატოგრაფი ყურისთვის», ამეტრული დრო

თავისი მუსიკის ზოგიერთი მონაკვეთის დასახასიათებლად, მაში ხშირად იყენებს ტერმინებს «კინემატოგრაფი ყურისთვის», ანუ «თხრობა» (narration)<sup>9</sup>. ეს ტერმინები აღნიშნავს ნედლი ბუნებრივი მასალის ისეთ მონტაჟს, რომელიც მოგვაგონებს ერთგვარ წარმოსახვით ფილმს, ან რადიო-სპექტაკლს. ტიპურ ნიმუშს ვხვდებით *Kassandra*-ს დასაწყისში, სადაც ჭექა-ქუხილის და წვიმის ხმას მოსდევს წყლის ნაკადულების, შემდეგ კი მწერების და ამფიბიების ჩანაწერები. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ მის მრავალ ნაწარმოებში, ბგერები რომელთა პირველწყაროს იდენტიფიკაცია ძნელია ან შეუძლებელი, ან სულაც ინსტრუმენტული ბგერები, მუსიკალური დროის თვალსაზრისით ზუსტად ასეთივე კვაზი-ნარატიული ხასიათის ნაგებობებადაა ორგანიზებული. ასეთია სემპლერისა და 5 დასარტყამისთვის 1990 წელს დაწერილი *Khnom* (პირველი მონაკვეთი), აგრეთვე *Maraé*-ს ან *Tempora*-ს მრავალი მომენტი. მუსიკალური დრო აქ ხასიათდება «ხდომილებრივი» ლინეარულობით, რაც გულისხმობს მუსიკალური პროცესის *კვაზი-ვიზუალურ* «გაყოლას».

აქ აუცილებელია ჩავრთოთ რამდენიმე შენიშვნა «ხდომილებრივი» დროის ცნებასთან დაკავშირებით. მუსიკის, როგორც ყურისთვის განკუთვნილი «ფილმის» განსაზღვრება, მრავლისმთქმელია 1945 წლის შემდგომი აკადემიური მუსიკის მთელი კონტექსტის მიმართაც. რადგან ამ ვრცელი კორპუსის ერთ-ერთი საერთო მახასიათებელია მხატვრული აღქმის გაშუალოება *მუსიკალური სივრცის* ვირტუალური ფენომენით [4]. «სმენით-სანახაობრივი» ასპექტი უდიდეს მნიშვნელობას იძენს არა მხოლოდ მაშის შემოქმედებაში, არამედ ომისშემდგომი აკადემიური მუსიკის დიდ ნაწილში, რასაც უნდა დავამატოთ რამდენიმე გამოჩენილი წინამორბედი, პირველყოფლისა დებიუსი, ვარეზი, აივზი, ვებერნი. ამით იმის თქმა არ მინდა, რომ რომელიმე სერიული ნაწარმოები *იმავე ტიპის* «აუდიო-ხილვას» იწვევდეს, რაც *Kassandra*-ს დასაწყისი. უბრალოდ ორივე შემთხვევაში მუსიკის ესთეტიკური გამოცდილება წარმოუდგენელია მუსიკალურ-სივრცითი აღქმის გარეშე. ეს უკანასკნელი კი შეიძლება ნარატიულ და «კონკრეტულ» (კონკრეტული მუსიკის გაგებით) სურათებს გულისხმობდეს, როგორც ეს მაშთან ხდება, ან სრულიად არალინეარულსა და აბსტრაქტულს, როგორც სერიალიზმის შემთხვევაში.

ამ «განსივრცების» წინაპირობაა დამაბულობათა და განმუხტვათა დინამიკის შემქმნელი და, ამ გზით, მუსიკის შინაგანი დროისთვის მიმართულების მიმნიჭებელი ჰარმონიული სინტაქსის არარსებობა. ინსტინქტურ დონეზე მოქმედი და თვით მუსიკალური ენით განპირობებული ამგვარი მექანიზიმის გარეშე, მსმენელი მუსიკისგან გარკვეულწილად გაუცხოებული აღმოჩნდება. მუსიკა, რომელიც შინაგანად არ იმღერება და არ იცეკვება, და რომელიც არ ბადებს სინტაქსური მოლოდინით განპირობებულ მიზიდულობის ძალთა თამაშს, მხოლოდ სმენის საშუალებით «ხილვისთვის» შეიძლება იყოს განკუთვნილი. ამგვარი აღქმა კი ძირითადად ემყარება პროცესის სივრცით და «ხდომილებრივ» გაყოლას, რომელშიც მუსიკალური დრო უშუალოდ არ ერთვის ადამიანის სხეულისეულ რიტმებს. ამასთანავე ეს არ ნიშნავს, რომ მსგავსი მუსიკა სრულიად სტატიური უნდა იყოს. კომპოზიტორის ხელთ რჩება დროის

<sup>9</sup> კომპოზიტორთან სტატიის ავტორის პირად საუბრებზე დაყრდნობით.

დინამიზაციის ის საშუალებები, რომლებიც არ მომდინარეობს საკუთრივ მუსიკალური ენის რესურსებიდან და შესაბამისად უფრო გარეგნულ ხასიათს ატარებს. ასეთებია პირველყოვლისა «მიმართული» პროცესები და ციკლური პროცესები, რომლებსაც ქვემოთ განვიხილავთ.

შეიძლება ითქვას, რომ «კინემტოგრაფი ყურისთვის» წარმოადგენს ხდომილებრივი დროის ერთ-ერთ კიდურა ტიპს. ასეთი მუსიკალური დროის ყველაზე თვალშისაცემი თვისებაა მისი ამეტრულობა. აქვე აღვნიშნავ, რომ მაში ხშირად იყენებს ტრადიციულ რიტმულ ჩაწერას (მეტწილად ტაქტის ხაზების გარეშე), რომელიც გარეგნულად ჩვეულებრივ მუსიკალურ მეტრს გვაგონებს. მაგრამ ასეთი ნოტაცია მხოლოდ გრძლიობათა ურთიერთმიმართების ფიქსაციას ემსახურება და არ გულისხმობს მუსიკის არავითარ შინაგან მაჯისცემას. ამგვარად, ზოგადი კატეგორიის სახით შეგვიძლია გამოვყოთ ამეტრული დრო, რომელიც მოცავს როგორც საკუთრივ «თხრობით» მომენტებს, ისე ხდომილებრივი ამეტრული დროის სხვა შემთხვევებს, მაგალითად ისეთს, როგორსაც ვხვდებით მაშის *Nocturne*-ში ფორტეპიანოსა და ფირისთვის (1981) – სავსებით «აბსტრაქტულ» პიესაში, რომელშიც არაფერი მოგვაგონებს *Kassandra*-ს ტიპის «კონკრეტულ» ნარააციებს.

### 3.1.2. ოსტინატოები და თანაბარპულსირებული რიტმები

ზემოთ აღწერილი კატეგორიის საპირისპირო თვისებების მქონე ამ ჯგუფში გავაერთიანებთ როგორც რიტმულ ოსტინატოებს, ისე მეტრულ პულსაციაზე დამყარებულ ნებისმიერ სხვა მუსიკალურ მასალას. ტერმინს «მეტრული პულსაცია» ამ შემთხვევაში პირობითად ვიყენებ, იმის გათვალისწინებით, რომ მაშთან ევროპული ტრადიციისთვის დამახასიათებელი მეტრული ორგანიზაცია პრაქტიკულად არ გვხვდება. მაშისეული რიტმები, რომლებსაც აქ ვგულისხმობ, სინამდვილეში უმეტესწილად ადიტიური ტიპისაა, თანაც ხშირად ასიმეტრიული და აპერიოდული. იმ იშვიათ შემთხვევებშიც კი, რომლებშიც რიტმები ერთი შეხედვით ევროპული კვალიტატიური მეტრიკის ჩარჩოებში ჩაეწერება, მათი შინაგანი პრინციპი, რიტმული «გრძნობა», როგორც წესი მაინც კვანტიტატიური, ადიტიური ტიპის რჩება. მაშის მუსიკაში ასეთი რიტმები მუსიკალური დროის დინამიზაციის მძლავრ საშუალებად გვევლინება. გარდა ამისა მათ შესწევთ ძალა მოქმედებაში მოიყვანონ ჩვენი მუსიკალური გამოცდილების ყველაზე უფრო არქაული და უნივერსალური შრეები<sup>10</sup>.

აღსანიშნავია, რომ ოსტინატოებსა და სხვა პულსირებულ რიტმებს მაში იშვიათად იყენებს მარტივი ფორმით. ისინი უმეტესწილად ჩართულია უფრო რთულ მუსიკალურ კონტექსტებში, და კომბინირებულია სხვა საკომპოზიციო ხერხებთან – განსხვავებული ტემპების ზედდებასთან, კანონურ პოლიფონიასთან, სხვადასხვა «მიმართულ» პროცესებთან, რომლებიც მათი პირველადი შინაარსის გაშუალოებას ახდენს და მათ რთულ ესთეტიკურ ნაგებობაში ინტეგრირებს.

მაშის მუსიკაში პულსირებული მომენტების სემანტიკური ველი განთავსდება ორ პოლუსს შორის: ერთი მათგანი განასახიერებს საცეკვაო საწყისს (ზოგჯერ აგრეთვე პოეტურ დეკლამაციას), მეორე კი არა-ადამიანისეულ მექანიკურ მოძრაობას. საცეკვაო ხასიათის მომენტებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია ველურ-პრიმიტიული, ძალუმი რიტმები (*Anaphores, Khnoum, Guntur madu...*); გვხვდება სხვა ნაირსახეობებიც,

<sup>10</sup> აღსანიშნავია, რომ მაში, მუსიკალური უნივერსალიებისადმი მიძღვნილ თეორიულ ნაშრომებში, რიტმულ ოსტინატოს მიაკუთვნებს მუსიკალურ არქეტიპთა რიცხვს [5: 41].

მაგალითად მსუბუქი და ჰაეროვანი, როგორც *Tempora*-ს ზოგიერთ მონაკვეთში ან ვოკალურ ციკლ *Kengir*-ის (1991) მეოთხე პიესაში (*Kubatun*). მექანიკური მოძრაობის გამომხატველი ფრაგმენტებიდან შეიძლება დავასახელოთ ძლიერ თამბეჭდავი, უწყვეტ *crescendo*-ზე მიმავალი სხვადასხვატემპიანი კანონი *Styx*-იდან ორი ფორტეპიანოსთვის 8 ხელში (1984), ან ფუტკრების ეპიზოდი *Kassandra*-დან (ჩანაწერის მე-12 წუთი<sup>11</sup>). როგორც წესი, მექანიკური მოძრაობა წარმოდგენილია თანაბარი გრძლიობებით, ხოლო ცეკვის სფერო პირიქით – რიტმული ფიგურების დიდი მრავალფეროვნებით. ამავდროულად, ორივე პოლუსი ემყარება ადამიანის მოტორულ-კინეტიკურ გამოცდილებას, რაც გზას უხსნის არაერთმნიშვნელოვან, ორაზროვან აღქმას. მაში არაერთხელ სარგებლობს ამ შესაძლებლობით ადამიანურსა და ბუნებრივს, ან გარეგანსა და შინაგანს (ფსიქოლოგიურს) შორის ამბივალენტურობის ან მეტამორფოზების ეფექტების შესაქმნელად.

### 3.2. რამდენიმე დროითი პლასტის ზედდება

რამდენიმე დროითი პლასტის ზედდება მაშის ერთ-ერთ რჩეული საკომპოზიციო ხერხია. ყველაზე უფრო დამახასიათებელია მისთვის სხვადასხვატემპიანი კანონური ნაგებობები. ამასთან იგი იყენებს როგორც რეგულარულ-რიტმულ (მაგალითად *Styx*-ში, *Korwar*-ის კოდაში, კლავესინის სოლოში *Anaphores*-დან), ისე ამეტრულ მასალას (*Nocturne*). სხვადასხვა ტემპების ზედდება ხშირ შემთხვევაში სმენით თავისუფლად აღიქმება. ასეა *Styx*-ში და *Korwar*-ში, რომლებშიც კომპოზიტორი ქმნის მრავალგანზომილებიანი მოძრაობის და დამაბულობის მკვეთრი ზრდის მომნუსხველ ეფექტს. ზოგიერთ სხვა ნიმუშში კი მრავალტემპიანი კანონი «ფარული» ტექნიკის როლში გამოდის, როდესაც მსმენელი ფაქტურის მხოლოდ გლობალური თვისებების – «სიბლანტის» ან პოლიფონიური სირთულის აღქმას ახერხებს.

ამავე კატეგორიაში შეგვიძლია ჩავრთოთ სხვა სახის ვერტიკალური მიმართებებიც: ფირის მონტაჟისას რამდენიმე განსხვავებული ბგერითი ფენის ზედდება – მაგალითად ორ სხვადასხვა ენაზე სხვადასხვა «ტემპის» მეტყველების ჩანაწერების ერთდროული გაჟღერება *Kassandra*-ში (12'53"-დან დაწყებული), – აგრეთვე სხვადასხვა ტიპის უფრო ტრადიციული კონტრაპუნქტული ნაგებობები, მაგალითად *Anaphores*-ის მეორე სემენტი (პარტიტურის გვ. 2), სადაც კლავესინის რიტმულ პარტიას დაერთვის შესავლის თემა დიდი გრძლიობებით დასარტყამებში. საბოლოო ჯამში, სხვადასხვა ტიპის ასეთი ზედდებები შეიძლება დავიყვანოთ ერთ საერთო მნიშვნელოზე, რომელიც სხვა არაფერია თუ არა ზოგადად *პოლიფონიური აზროვნება*, როგორც ერთდროულად მოძრავი რამდენიმე შრის კონტროლი.

### 3.3. მუსიკალური ნაგებობების პროცესუალური ასპექტი

#### 3.3.1. მიმართული პროცესები

როგორც ზემოთ ითქვა, გარდა მუსიკალური ენის სინტაქსურ რესურსებისა, კომპოზიტორის განკარგულებაში არის სხვა საშუალებები დროითი განზომილების დინამიზაციისთვის. მათგან ყველაზე ეფექტურია «მიმართული» მუსიკალური პროცესების შექმნა. ასეთი პროცესები *გარეგანი* მუსიკალური ხერხების მეშვეობით ანიჭებენ მუსიკალურ მოძრაობას მიმართულებას და მოჰყავთ მოქმედებაში მოლოდინის მექანიზმები მსმენელის აღქმაში. «გარეგანი» ხერხები გულისხმობს

<sup>11</sup> CD INA GRM Musidisc 292602 (დირ. ბორის დე ვინოგრადოვი).



სრულიად მარტივ, ხშირად არქექტიპულ გამომსახველობით ელემენტებს, როგორებიცაა ანაბაზისი / კატაბაზისი, *crescendo / decrescendo*, აჩქარება / შენელება, ბგერითი მასის ფაქტურული «დამძიმება», გაფართოება ან შემსუბუქება-შევიწროება, და სხვა პროცესუალური ცვლილებები (ტემბრის, ფრაზების სიგრძის...). ცხადია, ხშირად, რამდენიმე ამ პროცესთაგანი ერთდროულად გამოიყენება, მაგალითად ენერჯის საერთო მასშტაბური ზრდის ან კლების ეფექტების შესაქმნელად.

აი, რამდენიმე მაგალითი:

ანაბაზისი: *Sopiana*-ს კოდა, *Mesarthim*-ის დასაწყისი, *Anaphores*-ის შესავალი ნაწილი;

კატაბაზისი: *Eridan* - ტ. 191-202, *Kassandra* - ჩანაწერის დაახლ. 2'48"-3'51";

გლობალური ზრდა: *Styx*, *Korwar*-ის კოდა, *Kassandra*-ს ბოლო ნაწილი;

შენელება: *Nocturne*-ის დასასრული;

ამას შეიძლება დავამატოთ შენელების განსაკუთრებული ნაირსახეობა, რომელსაც კომპოზიტორი «დროის გამეჩხერებას»<sup>12</sup> უწოდებს (*Eridan*, *Ugarit*, *Medusa*...), და ასევე მისი საპირისპირო პროცესი – დროის შევსება-შემჭიდროვება (*Korwar*-ის კოდის დასაწყისი).

აღსანიშნავია, რომ მიმართულ პროცესებს ფართოდ იყენებენ XX საუკუნის მეორე ნახევრის სხვა კომპოზიტორებიც (ლიგეტი, შელსი, რეპეტიტიული მუსიკა, სპექტრული სკოლა...). მაგრამ თითოეულ შემთხვევაში, შედეგად მიღებული დროის «მიმართვის» ხასიათი სპეციფიკურია და ავტორის ინდივიდუალურ სტილზეა დამოკიდებული. სტატიის მასშტაბი არ იძლევა ამ თემის განვითარების საშუალებას. დავამატებ მხოლოდ, რომ მაშთან ეს პროცესები გამოირჩევა ერთგვარი ჟესტური უშუალოდ, დროის ძლიერი დინამიზაციით, რომელიც ხშირად განიცდება ნამდვილი სხეულისმიერი ემპათიით, რის მიზეზიც მნიშვნელოვანწილად არქექტიპული ელემენტების გამოყენებაა.

### 3.3.2. ციკლური პროცესები

ციკლური პროცესების მაგალითებია: მოკლე გრძლიობებით ტალღისებრი მოძრაობა *Kassandra*-ში (2'07"-დან დაწყებული), ზღვის ტალღები *L'Estuaire du temps*-ის დასაწყისში, დიდი პერიოდის ტალღისებრი პროცესი *Khnoum*-ში (ტ. 265-290); აგრეთვე მოკლე პასაჟების ვარირებული გამეორება (*Khnoum*, ტ. 151-189) და სხვადასხვა ოსტინატოები, იმ პირობით რომ მეორდებოდეს მთლიანი მუსიკალური ფიგურა და არა მხოლოდ რიტმი<sup>13</sup>.

ციკლური პროცესები წარმოადგენს გამეორების უნივერსალური პრინციპის კერძო შემთხვევას. მუსიკალური დროის შუალედურ დონეზე, ეს გამეორების უნივერსალის ერთ-ერთი მთავარი გამოხატულებაა. ამავდროულად ეს არის *სტაზისის* ერთ-ერთი შესაძლო ფორმა, რომელიც განსხვავებით შემდგომ ქვეთავში განხილული მარტივი სტაზისისგან, შეიცავს დინამიზმს გლობალურად სტატიკური მუსიკალური ნაგებობების ფარგლებში, რაც აგრეთვე აჩენს გარკვეული მოლოდინის, მოვლენების ლოკალური პროგნოზირებადობის ეფექტს.

<sup>12</sup> Effriment du temps.

<sup>13</sup> როდესაც მეორდება მხოლოდ რიტმული ფიგურა, ხოლო ბგერათსიმალეებრივი მდგენელი მისგან დამოუკიდებლად ვითარდება, ციკლური მოძრაობის შთაბეჭდილება პრაქტიკულად არ იქმნება. თუმცა ამ სახის ოსტინატოებს მაშის მუსიკაში ნაკლებად ვხვდებით.

### 3.3.3. სტაზისი ციკლური პროცესების გარეშე

მაშის მუსიკაში ხშირია ისეთი სტატიკური სეგმენტებიც, რომლებშიც არ გამოიყენება არანაირი ციკლური პროცესები. მუსიკალური მასალა ამ დროს შეიძლება ნებისმიერი იყოს: ნედლი ბუნებრივი მოდელები, ინსტრუმენტული ხმოვანებები, რთული, გაჯერებული, ან პირიქით, მსუბუქი და გამჭვირვალე ფაქტურები, მეტრული ან ამეტრული დრო... მაგალითები უხვადაა და ამჯერად სათქმელს მათი ჩამოთვლით არ გადავტვირთავ. ხაზს გავუსვამ მხოლოდ იმას, რომ მაშთან სტაზისის სწორედ ასეთ მონაკვეთებში ვხვდებით დროის «შეჩერების» ეფექტს, როდესაც კომპოზიტორი მსმენელს სთავაზობს მჟღერ გარემოში ჩაძირვას და დროში მოძრაობის სრულ დავიწყებას. ასეთია მაგალითად *Maraé*-ს დასაწყისი, *Sopiana*-ს უმეტესი ნაწილი, *Canopée*-ს მონაკვეთი პარტიტურის A და B ნიშნულებს შორის და სხვ.

## 4. მაკროსკოპული დონე

მუსიკალური დროის მაკრო-დონეზე მსჯელობა, ტექნიკური თვალსაზრისით, მუსიკალური ფორმის საკითხებზე დაიყვანება, ერთი შენიშვნის გათვალისწინებით: ფორმა უნდა განიხილებოდეს პირველყოვლისა როგორც პროცესი, ხოლო მისი სტატიკურ-არქიტექტონიკური ასპექტი მნიშვნელობს იმდენად, რამდენადაც იგი ასახავს დროის გარკვეულ ზოგად კონცეფციას<sup>14</sup>.

როგორც აღვნიშნე შესავალში, მაკროსკოპული დონე არ არის სავსებით ავტონომიური შუალედური დონის და მუსიკალური ენის დონის მიმართ. ამ დონეების ურთიერთქმედება და ურთიერთგავლენა მხატვრულ-მუსიკალური შემოქმედების და მისი ისტორიული განვითარების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სიღრმისეული მდგენელია. დიდ ფორმაზე მუშაობა კომპოზიტორისთვის სხვა არაფერია, თუ არა ამ დონეებს შორის სინერგეტიკული ურთიერთმიმართების ძიება. ზოგიერთი გამოჩენილი კომპოზიტორის შემოქმედებაში, ეს ასპექტი მუდმივ პრობლემად და ხშირად ნამდვილ აქილევსის ქუსლად რჩებოდა (შუმანი, სკრიაბინი, შონბერგი...).

მაშის მუსიკაში, დონეთა ურთიერთმიმართების საკითხი სავსებით ორგანულ გადაწყვეტას პოულობს. მასთან მსხვილი ფორმა აიგება როგორც განსხვავებული ხასიათის სეგმენტების თანმიმდევრობა. ამ სეგმენტების «გადაბმა» ხდება უმეტესწილად ვიზუალურ-სივრცითი რიგების მონტაჟისთვის დამახასიათებელი ხერხებით: პლანების დაპირისპირება, წაფენა, ჩაჭრა. იქნება ეს წმინდა ინსტრუმენტული, «აბსოლუტური» მუსიკა თუ ფონოგრაფიული რეალიზმი, ნაწილების მიმდევრობა და მათ შორის გადასვლები არსებითად ყურისთვის განკუთვნილი «სანახაობის» პრინციპებს ემორჩილება, რაც სრულიად ბუნებრივია მაშისეული პირველადი მუსიკალური მასალის უდიდესი ნაწილისთვის. ამას ემატება მისი მუსიკისთვის უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი, რომელიც მდგომარეობს დროის დინების სხვადასხვა ტიპების მიდევრობა-დაპირისპირებაში.

მაშის მიერ გამოყენებული საკომპოზიციო სქემები საკმაოდ მრავალფეროვანია. ვხვდებით გამჭოლი ტიპის «წრფივ» ფორმებს, რომლებიც წარმოადგენს რამდენიმე მკაფიოდ განსხვავებული ნაწილის მიმდევრობას, დაგვირგვინებულს კოდით (*Rituel d'oubli*, *Korwar*, *Maraé*, *Kassandra*, *Amorgos*); სიმეტრიულ-პალინდრომულ ფორმებს (*Canzone II*, *La peau du silence*); რონდოსმაგვარ ფორმებს (*Les Arcadiennes*, *Muwatalli*);

<sup>14</sup> ვგულისხმობ «ფორმის როგორც პროცესის» და «ფორმის როგორც კრისტალის» ასაფივესეულ დიქოტომიას.

სპირალისებრ ფორმებს, რომლებიც რონდოს გართულებული ნაირსახეობაა მასალის მუდმივი ვარიანტული განახლებით (ოქტეტი op. 35, *Eridan, Taranis*); ვარიაციულთან ახლომდგომ ფორმებს (*Terre de feu, Proteus*) და სონატურის მსგავს ფორმასაც კი *Sopiana*-ში [6].

უფრო ფართო და ამომწურავი პანორამის წარმოდგენა ამ სტატიის ამოცანებში არ შედის. აღვინიშნოთ მხოლოდ, რომ ყველა ჩამოთვლილი ფორმა ხასიათდება ზემოთ აღწერილი ზოგადი თვისებებით. ამასთან, მათგან შეიძლება გამოიყოს ერთი საორგანიზაციო პრინციპი, რომელიც აშკარად დომინანტურ პოზიციას იკავებს. ამ ფორმალურ ტიპს მარტა გრაბოში უწოდებს «ტელეოლოგიურ მუსიკალურ მოგზაურობას» [6: 122] და განსაზღვრავს მას, როგორც «წრფივი» ტიპის კომპოზიციას კოდაში მოთავსებული დრამატული კულმინაციით<sup>15</sup>. წრფივი ფორმა არ ნიშნავს შიდა-რეპრიზული რკალების არარსებობას. პირიქით, ასეთი რეპრიზები საკმაოდ ხშირია, ოღონდ ისინი ფარულ ხასიათს ატარებს, ანუ წარმოადგენს არა რომელიმე კონკრეტული მუსიკალური მონაკვეთის, არამედ მასალის ტიპის, ფაქტურის ან რომელიმე სხვა ტექნიკური ხერხის მანძილზე გამეორებას<sup>16</sup>.

«ტელეოლოგიური მუსიკალური მოგზაურობის» ფორმა მაშთან ჩამოყალიბებული სახით პირველად გვხვდება 1968 წელს შექმნილ *Rituel d'oubli*-ში, ჩასაბერების, დასარტყამების და ფირისთვის (რომელიც არის «ზედერწვის» ტექნიკის გამოყენების ყველაზე ადრეული ნიმუშიც). 70-იანი წლების განმავლობაში ეს სქემა კომპოზიტორის ძირითად სამუშაო მოდელად რჩება. მისი დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები თავს იჩენს უფრო გვიანდელ მსხვილ ნაწარმოებებშიც. შეიძლება ითქვას, რომ მაშთან იგი ასრულებს პარადიგმულ, მხატვრული აზროვნებისგან განუყოფელ როლს და ყველა სხვა ფორმას იქვემდებარებს. ასეთი პოზიცია შეიძლება მაგალითად შევადაროთ სონატური ფორმის და ზოგადად სონატური აზროვნების ცენტრალურ ადგილს ბეთჰოვენის შემოქმედებაში.

1970-იანი წლების ერთ-ერთი კაპიტალური ქმნილების – *Kassandra*-ს ავტორისეულ წინათქმაში, კომპოზიტორი ამ ნაწარმობებს უწოდებს მუსიკალურ «ზმანება-რიტუალს». ეს სიტყვათშეთანხმება გვადლევს გასაღებს მის მუსიკაში მაკრო-დროის ძირეული თვისებების გამოსავლენად: «რიტუალი» მიგვანიშნებს საკრალური ქმედების დროში გაშლილ პროცესუალობაზე (რომელსაც აქვს დასაწყისი, ცენტრალური ნაწილი და დასასრული-მიზანი), ხოლო «ზმანება» – სმენითი და ვირტუალურ-ვიზუალური რიგების შეუღლებაზე<sup>17</sup>.

რაც შეეხება ფორმალური სქემების ფუნქციას, იგი ძირითადად მდგომარეობს მასალის ლოგიკურ განაწილებაში, ნაწარმოების მხატვრული ერთიანობის უზრუნველყოფაში და ენერჯის დინების საერთო კონტროლში. სხვადასხვაგვარი გადაწყვეტების სიმრავლის თვალსაზრისით, მაშის შემოქმედება უწყვეტი და დაუღალავი ექსპერიმენტირების ნიმუშად წარმოგვიდგება. მაკრო-დროის ზოგადი

<sup>15</sup> გამოწვევასთან შორის შეგვიძლია დავასახელოთ 1972-ში შექმნილი ნაწარმოები *Rambaramb* ორკესტრისა და ფირისთვის, რომელსაც გრაბოში მიაკუთვნებს სიმეტრიულ ფორმებს. მაგრამ ჩემის აზრით, ის *ამავდროულად* წარმოადგენს «ტელეოლოგიურ მუსიკალურ მოგზაურობასაც», რომლის კოდაც გვთავაზობს არა ექსტატურ კულმინაციას, არამედ ერთგვარ ტრანსს, დნობას, «ჩუმ» კულმინაციას.

<sup>16</sup> ასე მაგალითად *Kassandra*-ში, მარტა გრაბოშის თანახმად, ასეთ როლში გამოდის ანაბაზისი, რომელიც მოქმედებს როგორც «ერთგვარი რეფრენი ან დამაკავშირებელი ნაწილი სტაზისის მომენტებს და კულმინაციურ წერტილებს შორის» [7: 165].

<sup>17</sup> ამას შეიძლება დავამატოთ *Maraé*-ს საპროგრამო ტექსტიც, რომელშიც ავტორი თავის პიესას განსაზღვრავს როგორც «მოგზაურობა-ინიციაციას» [8: 116].

თვისებები კი დამოკიდებულია არა სქემაზე, როგორც ასეთზე, არამედ მსხვილ ფორმასა და უფრო მცირე მასშტაბის დონეებს შორის ურთიერთმიმართების სპეციფიკაზე, ცხადია, ამ დონეების კონკრეტული «შინაარსის» გათვალისწინებით.

მაგალითის სახით მოვიყვან პიესას სამი სემპლერისთვის *Tempora* (1988). მისი გლობალური კონსტრუქცია წრფივი ტიპისაა; ამავდროულად, ლოკალურ დონეზე მას ახასიათებს დიდი გრძლიობის მიმართული პროცესების არარსებობა, სხვადასხვა დროითი «საქციელის» მრავალფეროვანი მასალის მდიდრული და ძალზე მოქნილი მონტაჟი, ტემბრების და მუსიკალური მასალის გლობალურად გაწონასწორებული, თანაბარი განაწილება, მრავალი ფარული რკალ-რეპრიზების გამოყენებით. შედეგად გვაქვს ერთგვარი Momentform, რომელშიც მომენტი, წამიერება უფრო მნიშვნელოვანია დროში მიმართულ «მოგზაურობასთან» შედარებით, და რომელშიც სხვადასხვაგვარ დროით ნაკადებში «ჩაყვინთვა» ესთეტიკური გამოცდილების მთავარ მდგენლად იქცევა.

ამასთან დაკავშირებით ვახსენებ აგრეთვე 1993 წელს შექმნილ სამნაწილიან კონცერტს სემპლერისა და ორკესტრისთვის «დროის ესტუარი» (*L'estuaire du temps*), რომელიც მაშის შემოქმედების ერთ-ერთ მწვერვალად მესახება. გამოყენებული საშუალებები აქ თითქმის პოლარულად საპირისპიროა *Tempora*-სთან შედარებით. მუსიკის დინებაში ჭარბობს ნელი სუნთქვის მიმართული და ციკლური პროცესები, რომლებიც ფართო დროით-სივრცით ჰორიზონტებს ქმნიან. თითოეული ნაწილი შედგება ვრცელი, შედარებით ერთგვაროვანი სეგმენტებისგან. დიდ როლს ასრულებს განვითარების ნარატიული ლოგიკა («კინემატოგრაფი ყურისთვის»). 1993 წელს, სტრასბურგის ფესტივალ *Musica*-ს პროგრამაში გამოქვეყნებულ განმარტებაში ავტორი ნაწარმოების შინაარსის შემდეგ დახასიათებას გვაძლევს: «[ამ მუსიკის მთავარი თემაა] დროის და მარადისობის შეხვედრა. დროის ესტუარი არის ადგილი, <...> სადაც ერთმანეთს ხვდება ნარატიული ფორმა – მდინარის დინება და მარად უცვლელი ოკეანეს სიღრმე» [8: 252]. როგორც ვხედავთ, «დროის ესტუარის» ავტორისეული ჩანაფიქრი უშუალო შესაბამისობაშია ნაწარმოებში მუსიკალური დროის ორგანიზაციის კანონზომიერებებთან, რომლებიც აქ მხატვრული სახის ხორცმესხმის საკვანძო რგოლად იქცევა.

## 5. მაშისეული მუსიკალური დრო პოსტ-ავანგარდის ეპოქის კონტექსტში

XX საუკუნის ბოლო მესამედში, როდესაც მუსიკალურმა ხელოვნებამ მნიშვნელოვანწილად რიოში მარგალიტებით სტერილურ თამაშს შეაფარა თავი, ან აპყვა იოლი გამოსავლის ცდუნებას რესტავრაციული ტენდენციების სახით, ფრანსუა-ბერნარ მაშმა ამ ორივე უკიდურესობის შეგნებულად თავიდან აცილების გზა აირჩია. მისი შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი გამჭოლი თემაა ავანგარდული ძიებებისა და მუსიკალურ-ანთროპოლოგიური უნივერსალიების სინთეზის განხორციელება [9], რასაც ემატება მუდმივი სწრაფვა მუსიკის საკრალური და მითოსური საფუძვლების აქტუალიზაციისკენ.

ფეხი შეუწყო რა ევროპული ცივილიზაციის კულტურული თვალსაწიერის სწრაფი გაფართოების პროცესს, კომპოზიტორმა ჩართო თავის მუსიკაში კაცობრიობის და მისი საარსებო გარემოს პრაქტიკულად ყველა ხელმისახვდომი ბგერითი გამოვლინება: იშვიათი ან მკვდარი ენების ჟღერადობები, ბუნების ხმები, არაევროპული მუსიკის ელემენტები, ბგერის სინთეზის და დამუშავების უახლესი ტექნოლოგიები და სხვ. ეს თავისებურება შეიძლებოდა მხოლოდ პოსტმოდერნულ ეკლექტიზმად აღგვექვა, რომ

არა მაშის მუშაობა მუსიკალური მასალის ორგანულ ინტეგრაციაზე და მუსიკალური არქექტიპების შემოქმედებითად გამოყენებაზე. არქექტიპებზე დაყრდნობამ მაშის მუსიკას სიღრმისეულ-ანთროპოლოგიური განზომილება მიანიჭა. ამ თვისებამ, კულტურულ-ისტორიული ჰორიზონტის გავრცობასა და უახლესი მიღწევების ათვისებასთან ერთად (მუსიკალური ენისა თუ ტექნოლოგიების სფეროში), მისცა კომპოზიტორს საშუალება გადახალისებული სახით შეენარჩუნებინა მოდერნის ეპოქისთვის დამახასიათებელი უნივერსალიზმი და პროგრესისკენ სწრაფვა.

არსებითად, მისი ხელოვნება გვევლინება არა კულტურული წყვეტისკენ, არამედ ადამიანისა და კულტურის შინაგანი გამთლიანებისა და გაჯანსაღებისკენ მიმართულ სულიერ მოღვაწეობად. ეს კი სხვა არაფერია თუ არა მუსიკის საკრალური ფუნქციის ერთ-ერთი მთავარი გამოვლინება. ამხრივ მაშის შემოქმედების ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ორიენტაცია კლასიკური ევროპული ტრადიციის გაგრძელებას უფრო ჰგავს ვიდრე მასთან დაპირისპირებას, დამახასიათებელს XX საუკუნის მეორე ნახევრის მუსიკალური ავანგარდისთვის.

კლასიკურ-რომანტიკულ მუსიკალურ ტრადიციასთან მიმართების ჭრილში მუსიკალური დროის საკითხის განხილვა მაშის შემოქმედების საინტერესო ასპექტებს წარმოაჩენს. XVII-XIX საუკუნეების ტიპურად ევროპული დროის კონცეფცია გულისხმობს ისტორიულობისა და ქმნადობის იდეებს, რასაც შეიძლება დავუპირისპიროთ (როგორც მინიმუმ, პირველი მიახლოებით) დროის «აღმოსავლური» – სტატიკურ-ციკლური წარმოდგენა. ამ უკანასკნელს ევროპული ცივილიზაცია, XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან დაწყებული, სულ უფრო და უფრო ნოსტალგიური მზერით შეჰყურებდა. მუსიკა კი ამ ტენდენციის ერთ-ერთ მთავარი გამტარებელად იქცა: დებიუსიდან დაწყებული დღემდე, ალინეარულმა, სტატიკურმა დრომ მუსიკალურ შემოქმედებაში შეუდარებლად უფრო მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა, ვიდრე ქმნადობის პროცესების ასახვამ.

ერთი შეხედვით, მაშის მუსიკასაც მსგავსი ორიენტაცია ახასიათებს. მაგრამ უფრო დაკვირვებით თუ შევხედავთ, აღმოვაჩინოთ, რომ ეს მხოლოდ ნაწილობრივაა ასე. მიუხედავად დროის სტატიკურ და ციკლურ კონცეფციებთან მისი სიახლოვისა (მუსიკის, როგორც «ზმანების» წინა პლანზე წამოწევა, კლასიკური გაგებით განვითარების არარსებობა...), მაშთან ვხვდებით ისეთ დროით სტრუქტურებს და ფორმალურ კონსტრუქციებს, რომელთა მიღმაც ქმნადობის მაღალი კულტურაა დაფარული (მიმართული პროცესები, ლოგიკურად მომზადებული თვისებრივი მეტამორფოზები და სხვ.). ქმნადობა სრულ დავიწყებას არ ეძლევა, არამედ რჩება ლატენტურ სარჩულად ფსიქიკის *შეუმჩნეველი* მუშაობისა წარსულ გამოცდილებაზე და ადამიანის შინაგან გამთლიანება-გაჯანსაღებაზე. ხდება ადამიანის ვრცელი კულტურული გამოცდილების თითქოს მარადიულ აწმყოში გადმონერგვა, რაც კიდევ ერთხელ გვახსენებს მუსიკის მითთან სიახლოვის მაშისეულ იდეას.

**ციტირებული ლიტერატურა:**

1. Ansermet, E. Les structures du rythme. In : Ansermet E. Ecrits sur la musique. Neuchâtel: éd. de la Bacconière, 1983, p. 135-149.
2. Ansermet, E. Le temps musical. In : Ansermet E. Ecrits sur la musique. Neuchâtel: éd. de la Bacconière, 1983, p. 159-168.
3. Назайкинский, Е. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972.
4. ბერიაშვილი, გ. მუსიკალური სივრცე კ. შტოკჰაუზენის და ი. ქსენაკისის შემოქმედებაში: ფენომენოლოგიური და ესთეტიკური ასპექტები (Klavierstück და Herma). წიგნში: პიროვნება, საზოგადოება, კულტურა დროის კონტექსტში. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული «მუსიკისმცოდნეობის საკითხები». 2015, გვ. 139-164.
5. Mâche, F.-B. Musique au singulier. Paris: Odile Jacob, 2001.
6. Grabócz, M. Esquisse typologique des macro-structures dans les œuvres de F.-B. Mâche. Les cahiers du CIREM, 1991/1992, n° 22-23, p. 118-138.
7. Grabócz, M. Les universaux et leur rapport avec la composition dans l'œuvre de François-Bernard Mâche. In: Le Son et la Nature. Composition et théorie musicale en France : 1950-2000. Borio G. & Michel P. (eds.). Pisa - Roma: Accademia Editoriale, 2005.
8. Mâche, F.-B. Cent opus et leurs échos. Paris: L'Harmattan, 2012.
9. Mâche, F.-B. Ni progressisme ni traditionalisme : une troisième voie. In : Mâche F.-B. Un demi-siècle de musique... et toujours contemporaine. Paris: L'Harmattan, 2000, p. 389-394.

---

**Article received: 2018-12-09**