

“ექსტრამუსიკალური“ - მუსიკაში

რეზო კვიციანი

*სადისერტაციო ნაშრომი წარდგენილია ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის
მეცნიერებათა და ხელოვნების ფაკულტეტზე სამუსიკო ხელოვნების დოქტორის
აკადემიური ხარისხის მინიჭების მოთხოვნების შესაბამისად*

სამუსიკო ხელოვნების პროგრამა

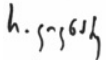
სამეცნიერო ხელმძღვანელი: პროფესორი მარინა ადამია

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თბილისი 2021

როგორც წარდგენილი სადისერტაციო ნაშრომის ავტორი, ვაცხადებ, რომ იგი წარმოადგენს ჩემს ორიგინალურ ნამუშევარს და არ შეიცავს სხვა ავტორების მიერ აქამდე გამოქვეყნებულ, გამოსაქვეყნებლად მიღებულ ან დასაცავად წარდგენილ მასალებს, რომლებიც ნაშრომში არ არის მოხსენიებული ან ციტირებული სათანადო წესების შესაბამისად.

რეზო კიკნაძე

ხელმოწერა: 

თარიღი: 9.07.2021

აბსტრაქტი

ეს სადისერტაციო ნაშრომი ჩემი ორიგინალური კომპოზიციების პორტფოლიოა, თანხლებული წერიითი კომენტარით ჩემი, როგორც კომპოზიტორის, ზოგადი ესთეტიკური მსოფლმხედველობის, შემოქმედებითი პრინციპებისა და ტექნოლოგიური მეთოდის შესახებ, აგრეთვე პორტფოლიოში წარმოდგენილ ადრინდელ თუ ბოლო წლების ნაწარმოებთა ანალიზით ამ პრინციპებისა და ტექნიკების პრაქტიკული გამოყენების სადემონსტრაციოდ.

ამ ერთგვარი თვითრეფლექსიური კვლევის მიზანია, ესთეტიკური და მეთოდოლოგიური პრინციპების გააზრება/განზოგადება, რომლითაც ვხელმძღვანელობ კომპოზიციის მთელი პროცესის მანძილზე, მასალის მოპოვებიდან - განსრულებულ ნაწარმოებამდე; აგრეთვე იმ ტექნოლოგიური შესაძლებლობების სორტირება და აღწერა, რომელთაც ვიყენებ და რომლებიც არა მხოლოდ მიაღწილებს მუშაობას, არამედ გარკვეულ ლოგიკურ და კონცეფციურ დასაყრდენს მიქმნის შემოქმედების პროცესში.

საკუთარ თავზე დაკვირვებით და შემოქმედების დროს მიმდინარე სპონტანური, ბოლომდე გაუაზრებელი პროცესების ვერბალიზებით საჯსე კვლევის ეს მცდელობა, აღწეროს კომპოზიციისთვის მუსიკალური მასალის მოპოვების და ტრანსფორმაციის, აგრეთვე მუსიკის გარე, “ექსტრამუსიკალური” მოცემულობის მუსიკალურ კატეგორიებსა და მუსიკის პარამეტრებზე გადმოტანის მექანიზმები, ემყარება თვისობრივ, აღწერით და აქსიოლოგიურ მიდგომას და წინასწარ ამბობს უარს მსგავსი ესთეტიკური პრინციპებისა და შემოქმედებითი ტექნიკების საყოველთაო ისტორიულ-ტიპოლოგიურ განხილვასა და ამომწურავ ანალიზზე, თუმცა, თვითრეფლექსიის კონტექსტში, ხშირად შემოჰყავს და საჭიროებისამებრ იმონებს ტექნოლოგიურ პროცესებს, შემოქმედებით პოსტულატებსა და ამა თუ იმ მეთოდის შემომღებ ან მიმდევარ ავტორებს, რომელთა ზეგავლენა ჩემს, როგორც კომპოზიტორის, ფორმირებაზე - პირდაპირ კავშირში აღმოჩენილა სხვადასხვა დროს არჩეულ ტექნიკასა თუ მიგნებულ ხერხთან, დღეს რომ ჩემს მოკრძალებულ საკომპოზიციო არსენალადაც მესახება.

თუ როგორ შემიმუშავდა და განმავითარდა ეს ხედვა, რომელიც დღეს ჩემს მიერ ნებისმიერი გარემოების პოტენციურ მუსიკალურ ქსოვილად ტრანსლაციის ხელსაწყოდ წარმომიდგება, აღწერილია ქრონოლოგიური თხრობით ჩემი სწავლისა და პროფესიული განვითარების შესახებ, ასევე რელევანტური მაგალითების მოხმობით საკუთარი და სხვათა შემოქმედებიდან.

რეტროსპექტიულმა დაკვირვებამ ამ (აქამდე საკმაოდ სპონტანურ) პროცესზე ფრიად მოულოდნელი შედეგის და ცოდნის წინაშე დამაყენა, როგორც საკუთარი შემოქმედების გააზრების, ისე პედაგოგიური თვალსაზრისითაც, რომლის გაზიარება, როგორც აკადემიური საკომპოზიციო მეთოდისა, ამ ცოდნით და ხედვით აღჭურვილს, მთელ რიგ ასპექტებში ახლებურად მესახება.

ძირითადი საძიებო სიტყვები: მუსიკა, კომპოზიცია, ინტერპრეტაცია, შესრულება, ტექნოლოგია, მუსიკალური მასალა, ექსტრამუსიკალური, პარამეტრები, საკომპოზიციო ტექნიკა, მეთოდოლოგია...

ABSTRACT

This dissertation is a portfolio of my original compositions, accompanied by written commentaries on my general aesthetic worldview, artistic principles, and technological methodology as a composer, as well as an analysis of several works demonstrating these principles and techniques in practice.

The purpose of this kind of self-reflective research is to understand and generalize the aesthetic and methodological principles I am following throughout the entire process of composition, from obtaining the musical material to the finished work. Also, to sort out and describe some technological means that I use and that not only facilitate my work but provide my creative process with certain logical and conceptual support.

Containing self-observation and verbalization of spontaneous, never fully comprehensible creative activities accompanying the process of composing, this research attempts to describe mechanisms of obtaining and transforming musical material for composition and methods of transferring "extramusical" conditions to musical categories and parameters. It is based on qualitative, descriptive, and axiological approaches without going deep into historical or typological details of such aesthetic principles and creative techniques. However, in the context of self-reflection, it often introduces and refers to artistic postulates, technological processes, and authors that invented, developed, and/or followed those concepts, methods, and techniques, "old" and "new", that directly affected my formation as a composer and that makes up my modest composing arsenal today.

The ways I have developed the inspiration and created the tools of translating virtually any circumstance into a potential musical texture are described in a chronological narrative of my professional development, accompanied by relevant examples of my own and other composers' music.

Through this retrospective observation of my own creative methods, I have faced with unexpected and surprising results: a deeper understanding of my own compositional (hitherto quite spontaneous) processes, as well as of the joy and benefit of sharing this practice as a particular compositional method with a wider audience. Equipped with this knowledge and vision, yet another perspective of the compositional process is demonstrated.

Keywords: music, composition, interpretation, performance, technology, music material, extramusical, parameters, composition technique, methodology...

მ ა დ ლ ო ბ ა

უსაზღვროდ მადლობელი ვარ ყველასი, ვისაც ამ ჩემი სადისერტაციო ნაშრომის (ყველაფრის მიუხედავად!) განსრულებაში მიუძღვის წვლილი, ვინც ძალისხმევა და გამამხნეველებელი სიტყვა არ დაიშურა, რომ, მრავალჯერ შუა გზაზე შეჩერებულს, კვლავ და კვლავ განმიგრძო, სანამ ამ რაღაც შუქისმაგვარი არ გამოჩნდებოდა ეჭვებით და კითხვისნიშნებით სავსე გვირაბის ბოლოს.

პირველ რიგში - ჩემს კეთილ, ძლიერ და შთამაგონებელ ხელმძღვანელს - პროფესორ მარინა ადამიას: მისი ქების სიტყვებიც და კრიტიკული შენიშვნებიც, ყოველივე უდიდესი ტაქტით და დამაჯერებლობით გამოთქმული, - მთავარი საყრდენი იყო, ურომლისოდაც უბრალოდ ვერ გავიდოდი ფონს ვერც ესთეტიკურ და თეორიულ ჭაობში და ვერც საკუთარი ეგოს მორევში - ნამდვილად ვერა!

ასევე უდიდესი მადლობა ძვირფას პროფესორ თამაზ გაბისონიას, რომლის ინსტრუქტაჟი და თერაპია სამეცნიერო კვლევის მეთოდიკაში, საგანში, რომლის დასახელებაც კი უკვე პანიკური დემონტირობისკენ მიბიძგებდა, - გადამწყვეტი აღმოჩნდა და, ალპინიზმის ან ჯუნგლების მეგზურივით, საიმედო ხელი იყო, საშველად გამოწვდილი ყოველ ჯერზე...

უსაზღვროდ მადლობელი ვარ ჩემი სტუდენტების, უკლებლივ ყველასი, ვისთვისაც კი მისწავლება, რადგან სწორედ ამ სწავლების დროს ვისწავლე მთავარი და გაჯიანბრე ადრე ნასწავლი; დღემდე მიხარია, რომ ერთმანეთისგან ვსწავლობთ, ისევე, როგორც ჩემი უამრავი კოლეგა მუსიკოსის შემთხვევაში, რომელთაგან თითოეულს აგრეთვე ვმადლობ ყოველ წუთს, ჩემთან “მუსიკობაში” გატარებულს...

მადლობის სიტყვებს ვერ მოვუყრი თავეს ჩემი მასწავლებლების, განსაკუთრებით კი მიხო შულლიაშვილის მიმართ სათქმელს, - მუსიკოსის და ადამიანის, რომელიც დღემდე მთავარი მიზნები, იმპულსი და შთაგონებაა ჩემი მუსიკოსობის... კოლეგა-მუსიკოსები კი აქაც უნდა მოვიხსენიო იმგვარივე უსაზღვრო მადლობით, როგორიც მათთან დაკვირვის პრაქტიკაში მიღებული სწავლაა...

დაბოლოს, ჩემს მშობლებს, რომელთა დიდი ხნის ოცნებას ამ დისერტაციის დაცვით ელის ასრულება, რომელთაც ვმადლობ, რომ ჩემს გამო ყველაზე კრიტიკული შემფოთების ფაზაშიც კი თავდადებით მედგნენ გვერდით და მშველოდნენ გარდატეხის და არჩევანის დროს. მათვე ეძღვნებათ ეს ნაშრომი, მადლობის და სიყვარულის ნიშნად.

ტერმინებისთვის

ქართული ენის ტერმინოლოგიური უკმარისობა ალბათ საზოგადო პრობლემაა, მაგრამ მუსიკაში, მე მგონი, კიდევ უფრო მწვავედ მდგომი, განსაკუთრებით მძიმედ კი - დღევანდელ, აქტუალურ საკომპოზიციო და მუსიკისტექნოლოგიურ კონტექსტში, სადაც ჯერ მხოლოდ დაწყებულია ამის აღმოსაფხვრელ ლექსიკონზე მუშაობა¹, დღევანდელი აზროვნება კი გამუდმებით მოითხოვს ახალ ცნებებს, რომელთა ქართული (სალიტერატურო) შესატყვისის უქონლობის გამო, ან ორიგინალის (ძირითადად ინგლისურის) ტერმინი შემოგვაქვს, ან - კიდევ უარესი - რუსულის მიბაძვით, კალკირებით ან პირდაპირი რუსული ტერმინიდან მომდინარე უარგონი მკვიდრდება.

მეორე პრობლემად შეიძლება ისიც მოგვხვდეს თვალში ამ ტექსტის კითხვისას, რომ იქაც კი, სადაც, წესით ქართული სიტყვის ხმარება იქნებოდა შესაძლებელი და მოსალოდნელიც, უცებ უცხო სიტყვას ვხმარობ, გადმოქართულდებულს. ამის სპეციალურად აღნიშვნა აქ იმითომ განვიზრახე, რომ წინასწარ ვთხოვო მკითხველს, არ დამძრახოს და სტილისტურ პრანჭიობაში არ ჩამომართვას. საქმე იმაშია, რომ ეს უცხო სიტყვები ჩემს ტექსტში იმ დამატებით სემანტიკურ სიზუსტეს და ნიუანსს ატარებს, რომელიც ქართული სიტყვის ხმარების შემთხვევაში ან დასაკონკრეტებელი, ან დამატებით განსამარტავი მექნებოდა; ზოგჯერ კი სულაც იმითომ ვაძლევ თავს ამის უფლებას, რომ უბრალოდ ტავტოლოგია არ გამომივიდეს, რადგან ქართული შესატყვისი უკვე ნახმარი მაქვს, ემთავისთვის კი განმეორება მჭირდება...

იქ, სადაც მაინც ვიგრძენი დაზუსტების და განმარტების საჭიროება, ტესტშივე ან სქოლიოშივე ვაკეთებ ამას. ზოგიერთი სიტყვა კი აქაც ამოვწერე, რომ კითხვისას არ შეიქმნას დისკომფორტი და ყურადღება არ გაიფანტოს.

აი რამდენიმე მაგალითი, როცა ქართულს ბარბარიზმი ვამჯობინე:

ექსტრამუსიკალური - ყველაფერი, რაც მუსიკასთან კავშირში საერთოდ არ არის, მუსიკად არც ჩათვინებულა, არც დიზაინებული, არც ასეთად ფუნქციონირებს, არც პირდაპირ არ აღიქმება. დანვრილებით იხ. ნაკვეთში 8.3. „ტერმინისთვის“, გვ. 35

სორტირება - ვგულისხმობ ცოტა უფრო მეტს, ვიდრე სტატისტიკურ დახარისხებას, ადგილის მიჩენას, არჩევა-არარჩევას; როცა თვით ამ დახარისხების დროს გამოვლენილ თვისობრიობასაც რაღაცნაირი კვალიფიკაცია ეძლევა და ამით უფრო შემოქმედებით პროცესად წარმოგვიდგება, ვიდრე სტატისტიკური დახარისხება.

¹ ამგვარი ტერმინოლოგიური მოწესრიგებისა და მუსიკისტექნოლოგიური ტერმინების ქართული ლექსიკონის შესაქმნელი ჯგუფური მუშაობა, თუმცა პირველ ეტაპზე, მაგრამ დაწყებულად შემოიძლია გამოვაცხადო - სტუდენტებთან ერთად შევუდექით გასულ წელს და, როგორც კი მასალის თვალსაზრისით მომნიშვნელო სიტუაცია, კოლეგებისა და მენტორების უფრო ფართე წრესაც მოვიზიდავთ ექსპერტიზისა და სპეციალისტური რჩევებისთვის. წინასწარი პროგნოზით, გადმოქართულდებასაც საზღვარი ექნება და თუ სიზუსტე, სისხარტე და უკვე კომფორტი მოითხოვს, ბარბარიზმ-ნეოლოგიზმადვე შეიძლება დარჩეს რომელიმე ტერმინი, რადგან განურჩეველი და ძალადობრივი გაქართულება ზოგან აზრობრივადაც და ესთეტიკურადაც მიზანშეწონელი გვეჩვენება.

ვერბალიზაცია - სიტყვით გადმოცემის, ასახვის, აღწერის აღმნიშვნელი სიტყვა უვრალოდ ბევრად მოხერხებულად ჯდება ხოლმე ტექსტში, ყოველგვარი დამატებითი ბრუნვისნიშნებისა და თანდებულების და მათგან წარმოშობილი შესაძლო გაუგებრობების გარეშე....

ტრანსლაცია - თარგმნაც, თარგმანებაც, გადატანაც, გადაცემაც - ამ ყველაფერის მომცველი და კონტექსტში ასე მოქნილი სიტყვა ტერმინადაც შემოვიტანე არამუსიკალური მასალის მუსიკალურ პარამეტრებზე განფენის (mapping) და მსგავს კონტექსტში...

ინტენცია - განზრახვას, არჩევანს, გადანწყვეტილებას, სურვილს - ყველაფერს ამ სიტყვით აღვნიშნავ, განსაკუთრებით - შემოქმედებით კონტექსტში.

მუსიკალური პარამეტრები - ყველა ის გაზომვადი თვისება, რომელიც მუსიკას ან მის რომელიმე კატეგორიას (ბგერა, რიტმი, ტემპი არტიკულაცია, დინამიკა და ა.შ.) შეიძლება ჰქონდეს; მაგ: ბგერის პარამეტრებად შეიძლება წარმოვიდგინოთ სიმაღლე, სიძლიერე, ტემბრი და ა.შ.

პრიმარიუსი - პირველი ვიოლინოს პარტიის დამკვრელი და, ჩვეულებრივ, ანსამბლის ხელმძღვანელი სიმებიან კვარტეტში

დევიაცია - გადახრა რომელიმე ჩვეული, მოსალოდნელი, “ნორმალური” სიდიდიდან

პრეფერენცია - არჩევანის უპირატესობა, გადანწყვეტილება რაიმეს სასარგებლოდ, გადარჩევა

Soggetto cavato - (სრული ისტორიული ტერმინი - *soggetto cavato dalle parole* თემა, წარმოებული სიტყვებიდან), ასო-ბგერების, ლიტერების და სოლმიზაციური მარცვლებისგან მუსიკალური მასალის მოპოვებისა და წარმოების მეთოდი, სხვადასხვა დროს სხვადასხვა ნიუანსით; დაწვრილებით იხ. ნაკვეთში 5. “*soggetto cavato* და “*მარცვლები*”, გვ. 18

აუგმენტაცია-დიმინუცია - ძველი პოლიტონიის ტერმინებია და გულისხმობს მასალის (მაგ. მელოდიის) რიტმულ (პროპორციულ) გაფართოებას (შესაბამისად - შენელებას) ან შევიწროებას (შესაბამისად - აჩქარებას), მაგ. რაც აქამდე მერვედი იყო, გახდება, ვთქვათ, ნახევარი, ანუ მელოდია 4-ჯერ შენელდება, ან რაც აქამდე მთელი იყო - შეიძლება გახდეს მერვედი და მელოდია 8-ჯერ აჩქარდეს.

ჰარმონიკა - როგორც მელოდიკა მოიცავს მელოდიის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს, ისე ჰარმონიკა მოიცავს მთელ იმ აკორდებს, კილოს, საფეხურებს და მათ იერარქიულ თუ მოდალურ ურთიერთობებს

ინტერპრეტაცია - აქ მხოლოდ საშემსრულებლო თავისუფლება კი არ იგულისხმება, არამედ შემსრულებლის უფრო ღრმა, “კომპოზიტორული” ჩარევა მუსიკალური მასალის ტრანსფორმაციაში, სადაც ეს მას კომპოზიციით ევალუება, სულ ერთია, სპონტანურად იზამს ამას თუ წინასწარ აწონ-დაწონილი კონცეფციით მოეკიდება მითითებას.

MIDI – „მუსიკალური ინსტრუმენტის ციფრული ინტერფეისი“ - კომპიუტერის, სინთეზატორისა და სხვა ციფრული მუსიკალური (და არა მარტო) ტექნიკის საკომუნიკაციო პროტოკოლი, ინფორმაციის მსუბუქი და სწრაფი ნაკადით

სპექტრი - ფიზიკური კატეგორია ბგერის ობერტონული შედგენილობის (ტემბრის) დასახასიათებლად

სიხშირე - ფიზიკური კატეგორია, ბგერის სიმაღლის შესატყვისი და საზომი

ინტერფეისი - შუალედური რგოლი, ენა, პროგრამა, პროტოკოლი, ტრანსლატორი, რომელიც ორ სხვადასხვა მოცემულობას შორის საკომუნიკაციო, სათარგმნელ ან შესატყვისობის მომწერიგებელ ფუნქციას ასრულებს. დაწვრილებით იხ. ნაკვეთი 8.4. „ინტერფეისისთვის“

ალგორითმი - აღწერა იმ გადასადგმელ ნაბიჯთა ან მოსახდენ ქმედებათა, რომლებიც აუცილებელია დასახული მიზნის მისაღწევად, ამოცანის ამოსახსნელად და ა.შ.

პლეიბეკი - რაიმე მედიუმზე (ფირზე, დისკზე, კომპიუტერის მეხსიერებაში) ფიქსირებული აუდიოთანხლება, არასწორ ტერმინად დამკვიდრებული „ფონოგრამით“ რომ აღინიშნება ქართულში

პურიზმი - სტილისტური, ჟანრული, ენობრივი და ა.შ. სინმინდის დაცვა, რომელიც, თვითმიზნად გადაქცეული, ხანდახან ნამდვილ ბრძოლად ქცეულა ხოლმე მრავალფეროვნების, ინტერაქციის და ურთიერთგამდიდრების წინააღმდეგ

კონვენციური - მიღებულ, გასაგებ და აღიარებულ ჩარჩოებში მყოფი, ერთგვარი ანტონიმი „ექსპერიმენტულისა“; დაწვრილებით იხ. სქოლიო 4, გვ. 1

„მელომანური“ - (N.B.: ბრჭყალებში ნახმარი!) ის ნაწილი მელომანებად წოდებულ მუსიკისმოყვარულთა, რომელნიც სწორედ მუსიკის კონვენციური ფარგლებით ხელმძღვანელობენ მუსიკით ტკბობისა და შეფასებისას

ფაქტურა - მუსიკალური ქსოვილი, განპირობებული მუსიკალურ პარამეტრთა (ბგრათსიმაღლებრიობა, დინამიკა, არტიკულაცია, მელოდიკა, ჰარმონიკა, რიტმიკა) ხასიათით, ურთიერთქმედებით, მათი სხვადასხვა შრეების ერთდროულობით და ასე საერთო უღერადობად შერწყმული

სარჩევი

აბსტრაქტი	iii
Abstract	iv
მადლობა	v
ტერმინებისთვის	vi
სარჩევი	ix
1. “გასაყარზე”	1
2. მასწავლებელი	3
3. “მსოფლმხედველობა”	7
4. “გერმანული თვითრეფლექსია” და დრო	9
4.1. “Notturmi“ და “Concertante”	11
4.2. “ყველაფერი დროა”	17
5. soggetto cavato და „მარცვლები“	18
6. “ანტიფონია”	23
7. “როგორ გადის დრო...”	28
8. “ექსტრამუსიკალური”	30
8.1. “ალგორითმული”	31
8.2. “რუდიმენტები”	32
8.3. ტერმინისთვის	35
8.4. ინტერფეისისთვის	36
8.5. “სურომ ფითრით გადაბარდნა”	37
8.6. მუსიკის (კომპიუტერული) პროგრამირება	40
8.7. “FOF-ვარიაციები”	42
8.8. “სტაგნაცია” და იმპროვიზაცია	44
8.9. “სპექტრული ტრანსკრიფცია”	45

8.10.	“Laudamus”	48
8.11.	“ასუმფცია”, როგორც საინტერპრეტაციო თავისუფლება	52
8.12.	სონიფიკაცია	53
8.13.	“ლირეჭალ”	54
8.14.	„გრაფონიმები“	57
8.15.	“ექსტრამუსიკალური - მუსიკა?”	58
8.16.	“Kontakion”	60
8.17.	“Longing”	63
8.18.	პანდემია და ახალი რეალობა	65
8.19.	კვლავ დრო, ოლონდ - სხვადასხვა!	67
8.20.	“ჰეტეროქრონია”	68
8.21.	და კვლავ - exercitium arithmeticae...	69
9.	დასკვნასავით	70
ბიბლიოგრაფია და რესურსები		
	ნაბეჭდი პუბლიკაციები	73
	ინტერნეტ-რესურსები	73
	დამონმებული პარტიტურები და ჩანაწერები:	75
დანართები:		
1.	კონცერტის პროგრამა და ანოტაცია	77
2.	პორტფოლიოში შემავალ ნაწარმოებთა სია	78
3.	DVD-ზე ჩანერილი ფაილების ჩამონათვალი	79

»You don't have to call it music if the term shocks you«
(ჯონ კეიჯი, ციტატა ფირფიტის »An Afflicted Man's Musica Box« ყდაზე,
ლეიბლი United Dairies 12, 1982)

1. “გასაყარზე”

მიუხედავად მკვეთრადგამოხატული ფილოლოგიური აქცენტისა ჩემს განათლებაში - ბავშვობიდან დამანათეს ინგლისურს, გერმანულს, ლათინურს და - მუსიკას² (!), ამ უკანასკნელმა საბოლოოდ მაინც იმძლავრა და უკვე უნივერსიტეტში სწავლის³ დროს ჩამოყალიბდა ჯერ ჯაზით, მერე კი კომპოზიციით გატაცების ფონზე აღმოცენებულ ოცნებად, თავიდან შედარებით ნაკლებ გააზრებულ „არჩევანად“, თანდათან კი უფრო გამოკვეთილ „მიზნად“, რომელსაც ფილოლოგიური „ბეკგრაუნდი“ და პროფესიული ორიენტირები მალევე უნდა დაეჩრდილა და შეეცვალა ახალი სასიცოცხლო ინტერესით.

იმ დროის ჩემი განცდილი მუსიკა, ცხადია, დიდად არ განსხვავდებოდა ჩემი თანატოლების და მეგობრების იმ „ჩვეულებრივი“, უაღრესად სხვადასხვა ჟანრის და გემოვნების, მაგრამ მაინც ერთიანად კონვენციური⁴, ტონალური და დღესაც

² როგორც ფორტეპიანოს 7-წლიანი სწავლა მე-9 მუსიკალურ სკოლაში, მაშინდელი ბავშვების უმრავლესობასავით, ისე - მთელი დღის განმავლობაში (ძირითადად კლასიკური) მუსიკით საფეხ ბინა, გამვლელთა და მეზობელთაგან არაერთის შენიშნული და სპეციალურად აღნიშნული სხვადასხვა საუბრის დროს... პლუს - მაშინ უკვე გავრცელებული თვალსაზრისი (არც ვიცი - საიდან), რომ ენების და მუსიკის ერთდროული სწავლა ორმხრივპროდუქტიული რამაა...

³ კლასიკური ფილოლოგია, დიპლომი 1982 წელს, თემამე „ტრაგიკული კონფლიქტი სოფოკლეს „ანტიგონესა“ და ვაჟას „სტუმარ-მასპინძელში“, მერე კიდევ დაიბეჭდა ჟურნალში „კრიტიკა“, 6-1986.

⁴ სტუდენტებისა და პედაგოგების არაერთგზის გამოთქმული საჭიროების გათვალისწინებით, აქ მოკლედ განვმარტავ და დავაზუსტებ, თუ რას ვგულისხმობ „კონვენციურობაში“, რომელიც გერმანულენოვან გარემოში ეტიმოლოგიურად ყველასთვის გასაგებ ტერმინად (konventionell, არცთუ მთლად ზუსტი ეკვივალენტი სიტყვისა herkömmlich) ჩამოყალიბებულა და იხმარება ხოლმე საზოგადო ტრადიციით დამკვიდრებული და აღიარებული იმ ველის აღსანიშნავად, ადამიანთა უმრავლესობა რომ „მუსიკად“ ცნობს. მცირე ნიუანსური განსხვავება „კონვენციურსა“ და „ტრადიციულს“ შორის ამ შემთხვევაში ასევე შეიძლება წარმოვიდგინოთ: კონვენციური მუსიკა ისაა, რომელიც მუსიკის დეფინიციის ტრადიციულად დადგენილ ჩარჩოებს არ სცდება და მთლიანად შეესაბამება (საზოგადოებაში) დამკვიდრებულ, აღიარებულ და მისადევენ ნორმებს. ხშირ ანტონიმად გვევლინება ხოლმე სიტყვა „არაკონვენციური“, თუმცა ამ უკანასკნელსაც და ცოტა უფრო მეტსაც იტევს ამავე ფუნქციით ნახმარი „ექსპერიმენტული“, რომელიც, ამასობაში აგრეთვე დამკვიდრებულა გარკვეულ ტრადიციულ მოლოდინად დღევანდელი, დღეს შექმნილი „აქტუალური“ მუსიკის ნიმუშისადმი, როგორც მოთხოვნას, არ დარჩეს „კონვენციურ“ ჩარჩოებში, ხშირად უარყოფით კონნოტაციის მქონე და ერთგვარ ბანალობასთან ასოცირებული. ჩემთვის ეს დეფინიცია ფრიალ მოხერხებული საშუალებაა ყველა იმ მუსიკალური გარემოების და მოცემულობის დასახასიათებლად, რომელიც რამით (ან ყველაფრით!) სცდება ზემოხსენებულ კონვენციურ ჩარჩოებს, ამით განავრცობს თვით ცნება „მუსიკის“ საზღვრებს, ხშირად - არცთუ უმტკივნეულოდ და ასე ხდება ხოლმე ერთგვარი „საბოლიშო“, „თავისმართლების“ საგანი, ხანდახან თვით ავტორისავე მხრიდან, როგორც ჩემს მიერ ამ ტექსტის ეპიგრაფად შერჩეული ფრაზა, ჯონ კეიჯის ციტატად რომ წერია ლეიბლ United Dairies ერთი ფირფიტის ყდაზე: »You don't have to call it music if the term shocks you«

უმრავლესობის მიერ „მუსიკად“ გაგებული და აღიარებული უღერადი სამყაროსგან და ჩემს „მუსიკოსობაშიც“ ეს ეკლექტური, მულტიკულტურული და უანრობრივად ჭრელი საზრდო დაედო საფუძვლად შემოქმედებით აღმაფრენას, რომელსაც პირველ ხანებში ვყავდი შეპყრობილი, შეზავებულს იმ ახალგაზრდულ (თუ სპეციფიურად სტუდენტურ?) თავხედობანარევ სითამამესთან, ცოდნის ნაკლებობით რომ გამოირჩევა და კიდევ - emotio-ს ასე დამორგუნველი დომინირებით ratio-ზე. ამიტომ ამ დროის შემოქმედებითი იმპულსებიც, თავისი პატარ-პატარა, ღიმილისმომგვრელი შედეგებით, - დიდი ხანია წარსულს ჩაბარდა. ამ კონტექსტში მხოლოდ იმით ვიხსენებ, რომ ერთი ასპექტი, იმ სიტუაციის თანმდევი, მაინც ფრიად ღირებული მეჩვენება, რომელიც დღევანდელი გადასახედიდანაც შემოიძლია დავიმონწმო, როგორც „იმდროინდელი“ და რომელიც დღესაც მიმაჩნია ჩემი (და სხვათა, ვისაც პატივს ვცემ და ვისგანაც ვსწავლობ) ინტერესების მრავალფეროვნების, ჰორიზონტის სიფართოვის, მულტიმედიაურობის, ინტერდისციპლინურობის და ა.შ. მთავარ დასაყრდენად.

ეს „ყველანაირობა“, რომელიც მუსიკის სახით შემოვიდა და დამკვიდრდა ჩემს ცნობიერებაში, დიდხანს მიიჩნეოდა ეკლექტურობად და მრავალთა მიერ დღესაც ითვლება ამა თუ იმ სტილისტური, უანრული თუ ტრადიციული სინმიზის შებლავად. თანაც, მსგავსი შემთხვევების უმრავლესობა სულ სხვა მიზნის გამო ხდება ხოლმე გმობის საგანი, პურისტული სამრეკლოდან მრეკთა მიერ უპატიებელ მკრეხელობად დანახული; საქმე ალბათ იმ სიმსუბუქესა და ხშირად ზერელობაშიც კია, რომელიც მომხმარებელზე ორიენტირებულ და „ადაპტაციებით“ მოხელმძღვანელე ბაზარს ახასიათებს, მუსიკის ინდუსტრიას, რომლის modus vivendi სწორედ იმაშია, რაც შეიძლება გააადვილოს „კულტურული“ საზრდოს მიღება და აარიდოს მსმენელს ის ესთეტიკური თუ ინტელექტუალური ძალისხმევა, რომელიც ყველა ხელოვნების ნაწარმოებთან ურთიერთობას სჭირდება მის ნორმალურ გამოვლინებებში, მუსიკალურ ნაწარმოებს კი, ალბათ, კიდევ უფრო მეტად. ამ გაადვილების, გამარტივების, „ადაპტირების“ პირობებშია ხოლმე, რომ ხერხი, იდეა, მხატვრული არჩევანი, შემოქმედებითი ინტენცია, თავის არსში დიდი ღირებულების მატარებელი (ამ ღირებულებას ოდნავ ქვემოთ ვეცდები შევცხო), - არაგულწრფელ და საბაზრო ურთიერთობებზე ორიენტირებულ გარემოში შესაბამისად მდარე შედეგს იძლევა და ასე ხდება ყველას გულისწყრომის საგანი, როგორც ამ სფეროს „თავისთავადობის“ შემბლაღავი.⁵

არც ჩემთვის აუვლია გვერდი პურიზმის ერთიორ ამგვარ შემოტევას, სწორედ იმ შემთხვევებში, როცა ჩემი მუსიკალური ინტერესი დროებით შეიცვლიდა ხოლმე ფოკუსს; ამ უკანასკნელის სიძლიერისდა მიხედვით სხვადასხვა ხანგრძლივობით

⁵ მსოფლიო და ქართულ სინამდვილეში დღემდე მტკივნეული თემებიდან არაერთი მაგალითის მოყვანა შეიძლება აქ, როგორცაა, მაგ., ქართულ ტრადიციულ მუსიკასთან დამყნობილი „ეთნოჯაზი“, კლასიკური მუსიკის სხვა, არაკლასიკურ უანრებთან „შერწყმის“ („Fusion“) მეტ-ნაკლებად უხეირო მაგალითები, უკ ლუსიეს „ბახი“, ბი ჯიზის „ბეთჰოვენის მე-5“, კლასიკური მუსიკოსების მიერ ვითომ ჯაზის დაკვრა „მუსიკოსების ხუმრობანაში“ და სხვ.

მდევდა ხოლმე თან განცდა, რომ ეს ახლად ნაპოვნი - ჩემი მუსიკობის⁶ (და მუსიკოსობის!) მთავარი და ახლა უკვე სამუდამოდ ნაპოვნი ფოკუსი იყო, “ყველანაირობაში” გრძელი ხეტიალის და ძეხნის შემდეგ. საკმაოდ გვიან “დავმშვილდი” ამ მხრივ და გავიაზრე ინტერესთა მრავალგვარობის, მულტიდისციპლინურობის, ხელოვნების (და მით უმეტეს - მუსიკის) ერთიანობის იდეა, თუ თეზა, დღეს სრულიად დამაჯერებელი, გარკვეული თვალსაზრისით დამანყნარებელიც და იმ ფუნდამენტის მომცემი, რომელზეც უფრო მყარად შეიძლება როგორც ტოტალური თავისუფლების, ისე ნებისმიერი კონკრეტულ ფოკუსზე ორიენტირებული განკერძოებული საყრდენის აგება.

2. მასწავლებელი

თავიდან კი პრობლემა, ამ “ყველანაირობის” ფონზე წამოჭრილი, აღმოჩნდა ჩემთვის მთავარი იმპულსი, ნამდვილი ქმედებისკენ რომ მიბიძგა; პრობლემა რომელიც მთელს დაბრკოლებას ერთ მარტივ წინადადებად წარმოაჩენდა: “ვინც მუსიკის წერას, რამდენიმე ტაქტის (პირობითად) შემდეგ - აღარ ვიცი, რა ვუყო დაწერილს, როგორ განვაგრძო-განვაგრცო და ამიტომ ვინც სხვა მუსიკის წერას, რომელსაც იგივე ბედი ეწევა და ასე - უსასრულოდ..” - ზუსტად ამ სიტყვებით გამოვუტყდი ამ სანუკვარ პრობლემაში ახლადგაცნობილ დათო შულლიაშვილს (დღეს უკვე უძვირფასეს მეგობარს) და მანაც მაშინვე წამიყვანა მამამისთან - მიხო შულლიაშვილთან, ქართული მუსიკალური ავანგარდის დღეს უკვე მსოფლიოში აღიარებულ კომპოზიტორთან, იმ დროს კი - ჯერ ფართო საზოგადოებაში დიდად რომ არც იცნობდნენ, არათუ როგორც კომპოზიტორს, არამედ იმ პედაგოგადაც კი არა, როგორადაც მოგვიანებით გაუფარდა სახელი და რამდენიმე წელიწადში ერთგვარი სასწაული რომ უნდა მოეხდინა მუსიკალურ აღზრდაში.

“ქართული მუსიკის ქსენაკისად”⁷ მოხსენიებული, კოლეგებს შორის - “სუპერ-პროფესიონალად” აღიარებული⁸, მოგვიანებით - რევოლუციური პედაგოგიური მეთოდის ავტორი და ამ სფეროს ლეგენდარული პრაქტიკოსი⁹, “მელომანურ”

⁶ სიამოვნებით ვიხილავდი ამ სიტყვას - მუსიკობა - კვლავ დამკვიდრებულს ქართულში, მით უმეტეს, რომ ისტორიულად არაერთხელ ხმარებულა და მერე რატომღაც გამოდევნილა რუსულ-გერმანული „მუზიციერებით“ ან გვიანდელი ამერიკანიზებული „მუსიკის კეთებით“, ალბათ „მუსიკის შექმნის“ ან „შესრულების“ მაღალფარდოვნებას რომ ავლოდა გვერდი. არადა „მუსიკობა“, გერმანული musizieren-ის და ინგლისური music-making-ის მსგავსად და შესატყვისად, მშვენივრად მოიცავს ორივეს, “შექმნასაც” და “შესრულებასაც”...

⁷ კომპოზიტორ იოსებ ბარდანაშვილი ერთ ინტერვიუში მარიკა ჩიჭავაძესთან:

<https://www.1tvpodcast.ge/%E1%83%99%E1%83%9A%E1%83%90%E1%83%A1%E1%83%98%E1%83%99%E1%83%90-%E1%83%9B%E1%83%90%E1%83%A0%E1%83%98%E1%83%99%E1%83%90-%E1%83%A9%E1%83%98%E1%83%AF%E1%83%90%E1%83%95%E1%83%90%E1%83%AB%E1%83%94?wix-music-comp-id=comp-kguvlaza&wix-music-track-id=9628679102555080>

⁸ მაგ. კომპოზიტორ კახი როსებაშვილის მიერ (პირადი საუბარი მქონდა 1980-იანი წლების შუაში)

⁹ ალბათ იშვიათია საქართველოში კომპოზიტორი, 80-90-იანი წლებში რომ გადაეწყვიტა ამ პროფესიის არჩევა და ცოტა ხანს მაინც არ ჰქონოდა ბედნიერება, მიხოს ვაკვეთილები მოესმინა და განეცადა მისი ენთუზიაზმი, მუსიკისთვის თავდადება და ქარიზმა.

საზოგადოებაში კი - მაშინ თითქმის უცნობი, 1996 წელს გარდაიცვალა 55 წლის ასაკში, თავის სტუდიაში, ერთი გრძელი სამეცადინო დღის ბოლოს, ბედნიერების მწვერვალზე მყოფი¹⁰, აღსავსე შთავგონებით, ენერგიით და გეგმებით.

მიხოს ეს, უნდა ითქვას, საკმაოდ მარტივი პედაგოგიური მეთოდი გულისხმობდა ყველა მუსიკალური დისციპლინის (თეორიული საგნების ჩათვლით) ადაპტირებას / დაახლოებას პრაქტიკულ მუზიციურობასთან და იყო სახალისოც, ეფექტურიც, ამით კი - მიმზიდველიც ყველა ასაკისა და ბეკგრაუნდის მონათესავეს, იქნებოდა ეს ნიჭიერი ბავშვი, რომლის მუსიკალობა მშობლებს გადააწყვეტინებდა მის „მიხოსთან მიყვანას“, თუ „ჯერ ძიებაში მყოფი“, სანახევროდ დაინტერესებული ტინეიჯერი, მანამდე დიდად რომ არაფრად ეპიტნავებოდა მუსიკა, ან კი სულაც - მუსიკას გვიან ნაზიარები მოზრდილი, შუა სტუდენტობაში (სულ ერთია, რომელი სფეროსა და დარგის), უცებ, მუსიკისთვის თავის შენირვა რომ გადაეწყვიტა...

ამ უკანასკნელთა შორის ვიგულისხმები მეც, ჩემი პარადოქსული პრობლემის “სანამლოდ” მისული (მუსიკის წერის დაუოკებელი სურვილი და ამ სურვილის ასრულების ნულოვანი გეზი) და მიხოს ამ ჯერ განვითარების სტადიაში მყოფი ახალი მეთოდის იმ პირველი საცდელი ფაზის ერთ-ერთი “ექსპერიმენტული პაციენტი”, ფაზისა, რომელმაც მთავარი იმპულსი (დღემდე ძლიერი!) მისცა ჩემს მუსიკოსობას და რომელიც დღესაც დიდწილად განაპირობებს ჩემს მუსიკალურ სუბსტანციას, რაობას, “ვინაობას”.

მაგალითად, მეოთხედში შემავალ მეთექვსმეტედთა ყველანაირი რიტმული პერმუტაციის ასათვისებლად, უჯრებიანი ქალაქი და ნიშანთა სისტემა გვექონდა, ელემენტარული გრაფიკული სიმბოლოებისგან შემდგარი, თავისუფლად რომ იკითხებოდა, გამოითქმებოდა, და იწერებოდა კიდევ თითქმის სინქრონულად (ვთქვათ, კარნახის შემთხვევაში); უჯრებიან ფურცელზე ტონალობაც მშვენივრად აისახებოდა, მთელი თავისი საფეხურებით, ალტერაციებით და ფუნქციებით, ისევე, როგორც ტრადიციული ფორმები და სტრუქტურები, რომელთა უწვრილესი ფანქრით “გამოწერა” გვევალებოდა ხოლმე და ასე შედგენა ე.წ. “ფორმოპანორამებისა”, მაგალითად - ბეთჰოვენის სონატების ალფეროთა ერთ დიდ ფურცელზე განთავსება და მათი ერთდროული ჭვრეტა - მიხოს ერთ-ერთ ყველაზე ენთუზიასტურ და ემოციურ საკომპოზიციო ვარჯიშად რომ დაგვამახსოვრდა ალბათ ყველა მის მონაფეს...

¹⁰ სწორედ იმ წელს ფონდმა „ღია საზოგადოება საქართველო“ კომპიუტერული მუსიკის პატარა სტუდია დაუფინანსა და თავის სტიქიაში აღმოჩნდა ისე, როგორც არასდროს: გადართული ახალი ტექნიკებისა და მეთოდების განვითარებაზე, მთელი არსებით შეპყრობილი ახალი საკომპოზიციო და პედაგოგიური იდეებით, ამეცადინებდა სხვადასხვა კატეგორიის რამდენიმე საბავშვო ჯგუფს, მენტორობდა როგორც ახალგაზრდა, ისე თავის ძველ და უკვე „გზაზე დამდგარ“ მონაფეებს, ზოგს - ადგილზე, ზოგს კი - ათასობით კილომეტრის მოშორებით, ხანდახან კასეტაზე ჩანერილი ვრცელი აუდიონერილებით (ქვემოთ ცოტა დაწვრილებით შევჩერდები ერთ ამგვარზე, Longing-ს რომ დაედო საფუძვლად).

ამგვარადვე სალალობო თამაშით ვეუფლებოდით სოლოფეჯიოს, წერა იქნებოდა თუ ფურცლიდან კითხვა, მიხოს მოცემული მანტრასებური მელოდიურ-რიტმული სავარჯიშოებით. და ეს - ყველანი, განურჩევლად ასაკისა, გეგმებისა და პროფესიული ამბიციისა, დამწყები კომპოზიტორი იქნებოდა, უკვე “ჭიპმოჭრილი” ჯაზის დრამერი თუ მუსიკაში სულ ახლად ფეხადგმული ბავშვი: ერთი-ორჯერ სტუმრადაც აღმოვჩენილვარ მის გაკვეთილზე მე-9 მუსიკალურ სკოლაში (კონსერვატორიაში არასდროს უსწავლებია), სადაც ბავშვებით სავსე სააქტო დარბაზი ფეხზე იდგა ხოლმე და, თითისწვერებზე, ხელანეული, იხვენებოდა - “მე მკითხე / მე ვიტყვი / მე ვიმღერებ / მე დავუკრავ”; ან კიდევ, 2-3-ხმიან გუნდად სპონტანურად დაყოფილი, სუფთა ინტონირებით და ემოციური თავდავიწყებით მიჰყვებოდა მიხოს ატონალურ საფორტეპიანო იმპროვიზაციებს... მაშინდელი ადრემუსიკალური აღზრდის კონტექსტში ანომალიად აღქმული ამ მუსიკალური ზეიმის თავისი თვალთა სანახავად, საბჭოთა მუსიკალური სკოლების რომელიღაც მაღალი მოსკოველი ჩინოვნიკიც კი სწვევია ამ მეცადინეობას, ქართულ ოფიციალურ თან ერთად...

ინტენსივობა და მრავალმხრივობა, რომლითაც ის მუსიკას აზიარებდა ნებისმიერი ასაკის ადამიანს, მართლა იქცა ლეგენდად, ტრენდადაც (ყველა მშობელს უნდოდა, მიხოს კლასში მიეზარებინა შვილი), ბევრისთვის კი, ჩემი ჩათვლით, მუსიკოსად გახდომის მთავარ მიზეზად. უაღრესად განათლებული იყო, პირდაპირ განსაცვიფრებელია, როგორ ახერხებდა ინფორმაციის მაშინდელ ვაკუუმში ამა თუ იმ მასალის მოძიებას, ამა თუ იმ ტექნიკის ან ესთეტიკის ათვისებას, რა ლოგიკის მეშვეობით შეიმეცნებდა ან მიაგნებდა ამა თუ იმ სიახლეს: მისი ცოდნა უსაზღვრო იყო და ისე მრავალმხრივი, რომ უსასრულოდ შეეძლო მუსიკაზე (და შორს მის მიღმაც) საუბარი, ახსნა, ანალიზი. და ლაპარაკობდა დაუღალავად, უსასრულოდ, აზრს გამოთქვამდა ჩვენს ნამუშევრებზე, გვირჩევდა, მიგვითითებდა მაგალითებს და გვაჩვენებდა კავშირებს.

ერთადერთი, რაზეც გაკვეთილებზე პრაქტიკულად არასოდეს უსაუბრია, იყო - მისი შემოქმედება, მისი საკუთარი თხზულებები. მათგან ბოლო 1979 წლით თარიღდება. მას მერეც შეუქმნია მუსიკა მხატვრული, დოკუმენტური, სატელევიზიო თუ ანიმაციური ფილმებისთვის, მაგრამ არაფერი იმგვარი, რასაც თავის (თუნდაც „უჭრამი შესანახ“) თხზულებად დაადგენდა და განასრულებდა. მეტიც: იმ დროიდან, რაც Open Society Georgia Foundation-მა კომპიუტერული მუსიკის ის პატარა სტუდია დაუფინანსა, კინოსტუდია “კვალის” შენობაში რომ გამართა ერთ ოთახში და დღეს და ღამეს იქ ატარებდა (მართლაც საცხოვრებლად იყო გადაბარგებული იქ), ახალი საკომპოზიციო და პედაგოგიური იდეებით შეპყრობილს, ერთგვარ განვლილ ეტაპადაც კი მიუჩნევია ყველაფერი მანამდე შექმნილი, დღეს უკვე ნაკლებ რელევანტურად...¹¹

არადა - ხუთი დიდი საორკესტრო ნაწარმოებია და ოცამდე კამერული, რომელთა შორის განსაკუთრებული როლი ფორტეპიანოს უკავია (უფრო სწორად -

¹¹ ეს - დათო შულღიაშვილის მონათხრობიდან ვიცი, მიხოს ჩემთან წარსულ კომპოზიციებზე პრაქტიკულად არც კი უსაუბრია (ორიოდე გაკვეთით ხსენება არცაა მოსატანი) - მხოლოდ აწმყოსა და სამომავლო გეგმებზე...

ფორტეპიანოებს; ხშირად სამს, ერთგან - თორმეტსაც კი!), როგორც განსაკუთრებულ მატარებელს მისი საკომპოზიციო იდეების, მისი დამოკიდებულებისა ფორმასთან, რიტმთან, უღერადობასთან (ტემბრთან), ფაქტურასთან და ა.შ. ხშირად მართო შემადგენლობებიც კი მეტყველებენ ხოლმე მის ექსპერიმენტულ და კვლევა-ძიებასავით მიდგომაზე მუსიკისადმი. ამ ნაწარმოებთაგან ზოგი მხოლოდ ერთხელ, ბევრი მათგანი კი - ჯერაც არაა შესრულებული. მხოლოდ მისი გარდაცვალებიდან ათიოდე წლის შემდეგ განახლდა ინტერესი შულლიაშვილის მუსიკისადმი¹² და დღეს უკვე დარწმუნებით ითქმის, რომ ის არა მხოლოდ უნიკალური პედაგოგი, არამედ სრულიად განსაკუთრებული და ყოვლად მნიშვნელოვანი ფიგურაა ქართულ პროფესიულ მუსიკაში, ამდენ ხანს მივიწყებული და ვერ-დანახული.

ახლა, ამ გადასახედიდან, ნელ-ნელა ისიც ნათელი ხდება, თუ როგორ ერთმანეთში გადახლართული ყოფილა მისი კომპოზიცია და მისი პედაგოგიკა. მუსიკის მისეული ხედვა, “ერთის მხრივ მეცნიერული პოზიტივიზმის, მეორე მხრივ კი ინფორმაციის თეორიისა და სტრუქტურალიზმის ზეგავლენის ქვეშ მყოფი”¹³, ხშირად “მეტიდაციურ მინიმალიზმადაც”¹⁴ რომ მოიხსენიება, ემყარება რიცხვთა სამყაროს, რომლითაც მუსიკის ყველა პარამეტრი აღინერება (განიზომება) და ორგანიზებას განიცდის, უპირველეს ყოვლისა კი - დრო: მისი სტრუქტურირება, მასალის დროში ორგანიზება ისე, რომ პროცესად იქცეს - ეს იყო მიხოს კომპოზიციის გაკვეთილების ერთ-ერთი მთავარი ფოკუსი და ეს იყო მისი კომპოზიციის კვინტესენცია. არითმეტიკული მიმდევრობები, “პროგრესიებად” წოდებული, დიდ სტრუქტურულ აჩეღერანდოებს და რიტარდანდოებს რომ განაპირობებენ (და განსაზღვრავენ); სხვადასხვა სიგრძის პულსები, ერთმანეთზე დადებული და ცნება “პოლიქრონიად” სახელდებული (და ტერმინად დადგენილიც კი!) - აი ამგვარი სისტემური რიცხვითი მანიპულაციები უდევს საფუძვლად მის კომპოზიციებსაც და მის პედაგოგიურ კონცეფციებსაც. არც ერთი მისი თხზულება არ იქმნება ყველა პარამეტრის მკაცრად გააზრებული საორგანიზაციო სქემის გარეშე, ამასთან დრო, რიტმი (მიკრო-, მედიო- და მაკრორიტმებად სორტირებული) ნაწარმოების მთელი ფაქტურული დრამატურგიის განმსაზღვრელი მთავარი საფუძველი ხდება და ამით ხერხდება, რომ ერთნაირად კარგად და საინტერესოდ მიუდგეს (მოეპყრას, მოექცეს) ნებისმიერ ბგერწყობას, გინდ უბრალო ქრომატიული გამა იყოს და გინდ შოპენის რომელიმე ციტატის სრულიად ტონალური აგურები (კომპონენტები, მოტივები).

ჩვენ კი, მის მოწაფეებს, კვლავ და კვლავ გვაოცებს და გვახარებს, როცა ცნებები, ტერმინები და ტექნიკები, რომლებითაც მიხოს გაკვეთილებზე ვვარჯიშობდით, დღეს, მის ხელახლა აღმოჩენილ მუსიკაში, სათაურების, შემადგენლობების, სტრუქტურების, უღერადი მასებისა და ასოციაციური შთაბეჭდილებების სახით შემოგვხვდება ხოლმე, მისი თხზულებების ყოველი ახალი შესრულების ან პუბლიკაციის დროს!...

¹² შვეიცარიაში ციურხის თანამედროვე მუსიკის წრეებში პიანისტ თამრიკო კორძაიას გარშემო და მისი დაარსებული შვეიცარიულ-ქართული ფესტივალის ფარგლებში (close encounters, 2005 წლიდან - დღემდე!) მართლაც არნახული ყურადღება და ნამდვილი გაცოცხლება განიცადა შულლიაშვილის მუსიკამ.

¹³ Leah Dolidze, The New Grove Dictionary <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43452>

¹⁴ იქვე

3. “მსოფლმხედველობა”

ეს - დღეს; მაშინ კი - პირდაპირ თავდაყირა დაყენებული ჩემი „მიხომდელი“ მუსიკალური წარმოდგენები, როგორც ჩანს, ისე ძლიერ ემოციურ ენერგიად განვითარდა, რომ მალევე, სულ რამდენიმე თვეში იქცა, ინტერესის მთავარ ფოკუსად, ცხოვრების სანუკვარ მიზნად.¹⁵

რამდენადმე დალაგებული ფორმულირება იმისა, თუ რა იყო ის გადამწყვეტი, რაც მიხოსთან შევიძინე - გამიჭირდა და, რამდენიმედღიანი ძალისხმევის შემდეგ ამ მიმართულებით, გადავწყვიტე, აღარც დავაკონკრეტო. ესთეტიკურად - ალბათ ყველაფერი საიმისოდ, რაც დღეს მიმაჩნია ჩემს მთავარ მუსიკალურ ინტერესად. ტექნოლოგიურადაც - პრაქტიკულად ყველაფერი, ამ ჩემი ადრინდელი მთავარი დაბრკოლების სრულად აღმოსაფხვრელად, მაგრამ ზოგადი მუსიკალური (საკომპოზიციო) კატეგორიებიდან ორი მაინც განსაკუთრებით უნდა გამოვყო, სხვა დანარჩენების ფონზე, პირველი - რიტმიკა, სტრუქტურა, **დრო** და მეორე, ამის შედეგით, - **ფაქტურა** იქნებოდა ის მთავარი ნასწავლი, რამაც შემდგომი კომპოზიციური განვითარებისთვის გზა გამიხსნა. ეს - წმინდა ტექნიკურად რომ შევაფასო, თუ რა და როგორ „ჩამრჩენია“ მიხოს „შტუდიებით“ მიღებული სხვადასხვა ყოვლად მრავალფეროვანი და უფართოესი ჰორიზონტის განათლებიდან, რომლის ფასიც ერთ არ გამოითქმის და რომლის ცალკეული იმპულსები დღესაც მრავლად ასულდგმულეხს ჩემს შემოქმედებით აქტივობას.

1. ის, რომ **დრო** და მისი **სტრუქტურირება** რამდენიმე დონეზე შეიძლება და რომ ნაწარმოების ფორმაც ისევე ექვემდებარება რიტმულ ჭვრეტას (განხილვას, ანალიზს), როგორც მისი ნაწილები, და ამ უკანასკნელთა ნაწილები და ასე - მიკრო რიტმებამდე - დღემდე უმნიშვნელოვანესი დასაყრდენია ჩემი ურთიერთობის დროს მუსიკალურ მასალასთან.

„ფორმოპანორამები“ ერთადერთი მეთოდი არ ყოფილა მიხოსთან მეცადინეობის დროს მასალისა და ფორმის ურთიერთობაში სავარჯიშოდ: ერთი ფრიად სახალისო და უაღრესად ეფექტური საშუალება ისიც იყო, როცა ფირს, რომელზეც ესა თუ ის განსახილველი ნაწარმოები იყო ჩაწერილი, თავის მაგნიტოფონზე 2-ჯერ ჩქარა დაუკრავდა და ასე ჩაინერდა, მერე ამ აჩქარებულს კვლავ გაუორმაგებდა სიჩქარეს და ასე - მანამდე, სანამ, მაგ. მთელი სონატური ალეგრო ერთ მოკლე მუსიკალურ ფრაზად არ წარმოგვიდგებოდა, ფრიად საგულისხმო და ხელშესახები რიტმული სტრუქტურით, ნორმალური სიჩქარით სმენისას რომ თითქმის შეუძლებელია აღსაქმელად, აჩქარებულად დაკვირვების შემდეგ კი, უფრო სწორად, იმ

¹⁵ უნდა ითქვას, რომ თუ იმ ხანების (ადრეული 1980-იანები) ჩემს უკვე არსებულ, საკმაოდ წარმატებულ პროფესიულ პერსპექტივას გავითვალისწინებთ (ფილოლოგიურ აღზრდას და პირველ სტუდენტობას ვკულისხმობ), მაშინ ეს - „გზას აცდენის“ ტიპური სურათი აღმოჩნდა და საკმაოდ შემოფოთების საფუძველიც - ჩემს მშობლებში, გარკვეულ გულდანწყევტასაც რომ შეიცავდა ალბათ და, პრინციპში, 80-ანი წლების ბოლომდე რომ გრძელდებოდა (ვიდრე ჩემი პრემიერების ჯერ ლოკალური და მერე საერთაშორისო პირველი წარმატებები არ წაეწყო ერთმანეთს). მით უფრო მაღლიერი ვარ მათი, ორივესი, რომ ერთი წამით არ დაუყენებიათ ეს შემოფოთება და წყენა იმ რწმენაზე და ნდობაზე წინ, რომელიც ასე მჭირვებია და ასე მომეხმარა „გზასაცდენილობის“ ოთხიოდე წლის და თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში სწავლის კიდევ ორიოდე წლის მანძილზე. ამ მაღლობის ნიშნად, მათ მინდა მივუძღვნა ეს სადისერტაციო პორტოლოლი.

ჰარმონიული და სტრუქტურული მაკრორიტმიკის გაცნობის და ცოდნის ფონზე - უკვე ნორმალურ სიჩქარეზეც კი უაღრესად საინტერესოდ და დრამატულად განსაცდელი.¹⁶ ასე ვულრმავდებოდა და ვითვისებდა ფორმას, როგორც მაკრორიტმს, ასე ვსწავლობდა სტრუქტურირებას და ზომა-წონას, კომპოზიციის ასე საყურადღებო და საფრთხილო ასპექტს.

2. **ფაქტურა**, როგორც მასალის ორგანიზების ერთ-ერთი უმთავრესი ორიენტირი - ასევე ერთ-ერთ უმთავრეს კომპონენტად ფიგურირებს ჩემს საკომპოზიციო პროცესში და ერთდროულად საშუალებაც გამოდის და შედეგიც!

მაშინაც, როცა ჰარმონიული სეკვენცია მოგვყავს სხვადასხვა „ხასიათობრივ“ მოძრაობაში („ალბერტის ბანი“ „არპეჯიატო“, პუნტილიზმი...), და მაშინაც (კი), როცა დროის წინასწარგანსაზღვრულ „დანაწევრებაზე“, სტრუქტურირებაზე და „დადგენილობაზე“ ვამბობთ უარს და გარკვეულ შემთხვევითობას გადავებარებთ ხოლმე ამ კომპონენტს, - **ფაქტურა** ხოლმე ის კვანტიტატიური შედეგი, თუნდაც მხოლოდ ბგერათსიმაღლებრიობით განპირობებული, ჰარმონიას ან, უფრო კონკრეტულად, აკორდს, ან უფრო ზოგადად, მთელს ბგერწყობას რომ ამოძრავებს (უძრავობიდან ან წყნარი ლივლივიდან - ინტენსიურ ჩქეფამდე ან თუხთუხამდე), უკვე ხარისხობრივ შედეგად.

ფაქტურული ვარჯიში და მასალის ფაქტურული ვარირება, ტრადიციულ სტილისტიკაშიც და ორიგინალურ სავარჯიშოებშიც, ერთ-ერთ ძლიერ ფოკუსად მახსოვს მიხოსთან მეცადინეობის დროს, როგორც კომპოზიციის, ისე იმპროვიზაციის დონეზე, განურჩევლად იმისა, „წმინდა მუსიკალური“ იქნებოდა ეს მასალა, თუ - რომელიმე საგაზეთო ტექსტის რეციტირება სხვადასხვა ხასიათსა და ავოგიკაში (რამდენიმე ეგზემპლარად ნაყიდ გაზეთს დაგვირიგებდა ხოლმე და გვაკითხებდა პერესტროვიკის რომელიმე სტატიის ერთსადაიმავე ნაწყვეტს, სხვადასხვა ხასიათის, დინამიკის, ტემპის და არტიკულაციის „ერთდროულობად“...)

აი, დაახლოებით ამგვარი მუსიკალური კატეგორიებით „აღჭურვილი“ და შესაბამისი პარტიტურებით (ზოგი უკვე ილლიაში მქონდა ამოღებული, ზოგი კი ჭირაქ თაგში იხარშებოდა) გადავებარე გერმანიაში და იქ განვაგრძე კომპოზიციის სწავლა.

ეს გადავებარე, უაღრესად დროული მაშინდელი ჩემი პროფესიული თუ შემოქმედებითი სიტუაციისთვის (მალიევი კი აღმოჩნდა, რომ თურმე ოჯახის ფიზიკური არსებობისთვისაც კი!), მთლიანად არის დამსახურება ძვირფასი მეგობრის, ქართველი ორგანიზატის და ქართული კულტურის დესპანისა გერმანიაში, რომელსაც

¹⁶ მაშინდელი ანალოგური მედიუმის (მაგნიტოფონის ფირი) უხერხულობა, რომ სიჩქარის გაორმაგება ოქტავით ამალღებას ნიშნავდა, მაინც სასრულს ხდიდა ამ ჩვენს დაკვირვებას და სადღაც 8-ჯერ აჩქარების მერე (3 ოქტავით ზემოთ) უკვე საკმაოდ სასაცილო უღერადობას გვაძლევდა, მაგრამ ჰარმონიული რიტმი და ამიტომ - სტრუქტურა მაინც მშვენივრად აღიქმებოდა და თვალსაჩინოება არ ზარალდებოდა. ციფრული ტექნოლოგიის პირობებში ეს პრობლემა კიდევ უფრო ნაკლებად დგას: ბგერათსიმაღლებრიობა და სიჩქარე შვეიძლია განვაცალკევოთ და ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად ვაკონტროლოთ, ამით კი პრაქტიკულად უსასრულოდ ავაჩქაროთ იმავე ოქტავური მდებარეობის შენარჩუნებით! ეს სიახლე მართლაც უზარმაზარ ცვლილებას ნიშნავს აუდიოინჟინერიაშიც და მუსიკის ტექნოლოგიაშიც, ამიტომ - კომპოზიციამაც და - მუსიკაშიც ზოგადად!

მარია ლათაური ჰქვია და რომლის მადლიერიც ცხოვრების ბოლომდე ვიქნები ამის გამო. 1989 წლის 9 აპრილის შემდგომი საქართველო, ძლიერი ეროვნულ-განმათავისუფლებელი პათოსიდან თანდათან, მაგრამ საკმაოდ ჩქარა იმ გაკვირვების, გაუგებრობის და ბოლოს, პოლიტიკური ნიჰილიზმის იმ დასანან უძრაობაში გადასული, რომელმაც ჩემს გარშემო დაისადგურა, მართლაც ვერ აღმოჩნდა დიდად ნაყოფიერი ნიადაგი და პროდუქტიული გარემო ამ ჩემი ახალი აღმაფრენისა - კომპოზიციის და თანამედროვე აკადემიური მუსიკის წიაღში განმეგრძო განვითარება. უკვე კონსერვატორიაშიც ვსწავლობდი (1986 წელს ჩავაბარე, რომ რაღაც ფორმალური გამართლება ან ერთგვარი „ლეგიტიმაცია“ შესძენოდა ჩემს „გზასაცდენილობას“) და ანჩისხატის მგალობელთა გუნდის წევრიც ვიყავი დაარსების დროიდან (1988 წელს დაწყებული და გერმანიაში წასვლამდე გაგრძელებული ეს გამოცდილება, მუსიკალურიც და ადამიანურიც, მე მგონი, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია ჩემს მუსიკალურ იმპულსებში, რაც უნდა იშვითად ამოტივტივდებოდეს ხოლმე ზედაპირზე დღეს), მაგრამ აშკარად ნელა, მრავალი მიმართულებით და საბოლოოდ - არსაით მიმავალი ეს გზა თუ უძრაობა ფრიად დამთრგუნველად ზემოქმედებდა ყველანაირ ინტერესზე, გიგმაზე, მოტივაციაზე. მარია უკვე იქ იყო, ლიუბეკის მუსიკის აკადემიაში სწავლობდა და ჯერ მომწერა, იქნებ ჩამოხვიდე, მიიხედ-მოიხედო და აქ განაგრძო სწავლაო, მერე კი ჩამოვიდა კიდევ არდადეგებზე და გაგყვი, ჯერ - „მისახედ-მოსახედად“ და ორიოდღე ლიუბეკის წასაკითხად ქართული ტრადიციული მუსიკის შესახებ. ასე შევეხმიანე ლიუბეკის მუსიკის აკადემიის მაშინდელ პროფესორს, ცნობილ გერმანელ კომპოზიტორსა და პედაგოგს - ფრიდჰელმ დოელს (1936-2018), რომელსაც ჩემი მაშინდელი ნამუშევრები წარვედგინე და რომლის კლასშიც ჩავირიცხე ფრიად არაკონვენციური და სპონტანური მისაღები პროცედურის შემდეგ, ისე, რომ უკვე მზა საბუთებით დაგბრუნდი საქართველოში სტუდენტური ვიზისა და სხვა ფორმალობათა მოსაგვარებლად.

4. „გერმანული თვითრეფლექსია“ და დრო

ლიუბეკში 1991 წლის თებერვალში ჩასულს, ცოტა გამიგრძელდა სიძნელეებისა და შეგუების პერიოდი, რომელიც შემოქმედებასაც გადაიდო და ნოტაციის საშინელ პრობლემად გადაამეცა რამდენიმე თვის მანძილზე.

პრობლემა, საკმაოდ მტანჯველი, შეეხებოდა დროს, უფრო სწორად მუსიკალური მასალის ისე განთენას დროში, რომ ამ უკანასკნელის პარტიტურაში ფიქსირება საბოლოოდ და ერთმნიშვნელოვანი ყოფილიყო, აღარ გამხდარიყო პერმანენტული ჭოჭმანის საგანი და აღარ დასჭირვებოდა გამუდმებული სწორება, რომელიმე მიკრო ან მედიოსტრუქტურის, პოლიფონიურ ქსოვილში რომელიმე ხმის, ან ფაქტურაში რომელიმე კომპონენტის რიტმული კორექცია თუ დროში ხანდახან სულ უმნიშვნელო, $\frac{1}{8}$ -ით ან $\frac{1}{16}$ -ითაც კი განევ-გამოწევა. ეს თავდაუჯერებლობა და ყოყმანი უკვე სცდებოდა წმინდა ნოტაციური პრობლემის ფარგლებს და ერთ დიდ გაურკვევლობად მომეკლინებოდა ხოლმე თითქმის ყოველ ჯერზე, როცა ჩემი გადასაწყვეტი/დასადგენი იყო, რომელ კონკრეტულ დროს (განურჩევლად იმისა, ტაქტის/თვლის, წამის თუ ტოპორიტმული ნოტაციის რომელ ხერხს მივმართავდი) დავაფიქსირებდი ამას პარტიტურაში. შედეგად - ყოველი ხელახალი გადაკითხვისას

ახლად ვსაჭიროებდი ცვლილებების შეტანას წინა ჯერზე დადგენილ რიტმულ სურათში. ვაბრალებდი ხან ჩემს ზოგად ხასიათს, ორჭოფობა ისედაც რომ სჩვევია, ხან - იმპროვიზაციას (როგორც თავისუფალს, ისე - ჯაზისას), იმ დროის ჩემს უმთავრეს მუსიკალურ ჩვევას, სადაც ეს გარემოება ხშირადაა ხოლმე ინდივიდუალური ინტერპრეტაციის საგანი, განსაკუთრებით მცირე ანსამბლებში, სადაც დადგენილი (თემატური) ელემენტები კი ამგვარ ინტერპრეტაციას და ვარიანტულობას ექვემდებარება, თან - სპონტანურს, ყველ ჯერზე ახლად რომ შეგიძლია, თუ ამ ელემენტს მართო უკრავ.

აი ამ გასაჭირის დროს, უბინაობის (დიდხანს ვიქცედი) და უფულობის (სტიპენდია აკვიანებდა) ფონზე ნამდვილ დრამად რომ უნდა განვითარებულიყო, გავიყვანი ვიტოლდ ლუტოსლავსკის მიმონერას მევიოლინე ვალტერ ლევიტანს, რომელშიც ზედმინეფნითაა აღწერილი და არგუმენტირებული ნოტაციის (მაშინ უჩვეულო) ხერხი ლუტოსლავსკის სიმებიან კვარტეტში (1964) და რომელიც საჭირო გამხდარა თვით LaSalle-კვარტეტის მუსიკოსებისთვის, პირველად რომ აპირებდნენ ამ შედეგის შესრულებას და უცვებ, გაკვირვებულებმა, თითოეულის დასაკრავი მხოლოდ პარტიები მიიღეს, პარტიტურის გარეშე.¹⁷

პარტიტურაზე უარის თქმა, ასე ნიშანდობლივი ლუტოსლავსკის მაშინდელი შემოქმედებისთვის (*Jeux vénitiens*, 1961), განპირობებული იყო სწორედ იმ არასასურველი სინქრონულობით, რომელსაც პარტიტურის ვერტიკალი გარდაუვალად გულისხმობს და რომლისგან თავის დაღწევისაც მოითხოვს ავტორი თავის წერილში კვარტეტის პრიმარიუსის, ვალტერ ლევიტანსადმი:

„ნაწარმოები შედგება სტრუქტურათა მიმდევრობისგან, რომელნიც ერთიმეორის მიყოლებით უნდა შესრულდეს და - თუ სხვა მითითება არაა - შესვენებების გარეშე. დროის გარკვეული მონაკვეთის მანძილზე, ცალკეული მუსიკოსები თავის პარტიას ერთმანეთისგან სრულიად დამოუკიდებლად უკრავენ. მათ ინდივიდუალურად უნდა გადანწყვიტონ პაუზათა სიგრძეც და აგოგიკური ცვლილებების ხასიათიც. ოღონდ მსგავსი მასალა სხვა ხმებში მსგავსადვე უნდა განხორციელდეს. (...) ყველა მუსიკოსმა უნდა დაუკრას ისე, თითქოს არ იყოს, რას უკრავენ სხვები, ან სულ ცოტა, ისე, თითქოს არ ესმოდეოთ არაფერი, გარდა საკუთარი დაკვრისა. მათ არ უნდა ინალგლონ იმაზე, სხვებზე უფრო ჩქარობენ თუ ანელებენ. ეს პრობლემა უბრალოდ არ გაჩნდება, რადგან მოქმედებს საშუალებები, რომელიც არ დაუშვებს ამ თავისუფლების არანაირ არასასურველ შედეგს. თუ შემსრულებლები მკაცრად მისდევენ მათ პარტიებში მოცემულ მითითებებს, შეუძლებელია მოხდეს რაიმე, კომპოზიტორის მიერ გაუთვალისწინებელი. რომელიმე ინსტრუმენტული პარტიის რომელიმე ცალკეული

¹⁷ When asked by Levin to send a full score, Lutosławski replied: “if I wrote a standard score, mechanically transferring all the individual parts into it, I would be misleading you, offering a false image of my composition – it would simply be a score for a different work. For example, it would suggest that the notes appearing vertically in the same position should be played simultaneously, which contradicts my intentions. It would deprive the work of its ‘mobile’ character, which is one of its most important traits.”

წყარო: http://www.lutoslawski.org.pl/en/composition_54.html

მონაკვეთის ხანგრძლივობის შესაძლო შემცირება ან გაზრდა ვერანაირ შესამჩნევ ცვლილებას ვერ გამოიწვევს საბოლოო შედეგში.¹⁸

4.1. “Notturmi“ და “Concertante”

ამ საშუალებამ, ყოველგვარი პათეტიკის გარეშე, რადიკალურად შეიცვალა და ერთგვარად “თავის ადგილას დააყენა” ჩემი პრობლემად გამხდარი ურთიერთობა ბგერათსიმალღებრივ მასალასთან, რომელიც რომელიმე ტაქტობრივ, ფორმისმიერ ან სტრუქტურულ დროით განზომილებაში არ მოიაზრებოდა და რომლის რომელიმე დროში ერთმნიშვნელოვანი (ნაძალადევი) ორგანიზება უბრალოდ მუსიკალურად არასასურველი და საორჭოფო ჩანდა, თვით მასალის ამბივალენტური, ორაზროვანი თუ მრავალვარიანტული ხასიათის გამო, ყოველ ჯერზე განსხვავებულად რომ სჯობს იჟღეროს.

1. Nein!

canto

Pfeift der Sturm? Keilt ein Wurm?
Heu - - - len Eu - len hoch vom Turm?

legno

ottone

viola

pizz. l. H. ord. ricoch.

basso

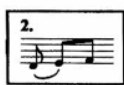
pizz.

piano

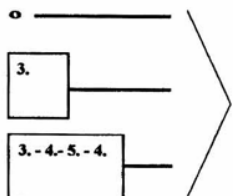
ამ პირველ ნაწარმოებს “უცხოებაში”, 6-ნაწილიან სასიმღერო ციკლს ქრისტიან მორგენბტერნის გროტესკულ ლექსებზე, მე-20 საუკუნის ავტორებისგან ცნობილი პრაქტიკის გავლენითაც, მაგრამ აგრეთვე უდავო პრაქტიკული საჭიროების გამოც, წინასიტყვაობად უძლოდა ამგვარი ჩარჩოში ჩასმული მასალის და სხვა ნოტაციური ანომალიების დეტალური განმარტება შემსრულებელთათვის.

¹⁸ ლუტოსლავსკის და ლევინის ეს მიმონერა შემდგომ გამოცემულ პარტიტურასაც დაერთო აუცილებელ განმარტებად. პარტიტურის კომპრომისული ფორმატი კომპოზიტორის მეუღლეს მოუსაზრებია, თითოეული მონაკვეთის თითო გვერზე განთავსებით, ჩარჩოში ჩასმული თითოეული ხმით!) http://www.lutoslawski.org.pl/en/composition_54.html

აი, თვალსაჩინოებისთვის, ერთი ცოტა უფრო გვიანდელი ნიმუშის საშემსრულებლო "ინსტრუქცია"¹⁹:



ჩარჩოში ჩასმული ფიგურები (ზოგჯერ დანომრილიცაა ხოლმე) თავისუფლად, ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად უნდა დაიკრას.
Die Figuren in den Kästchen, ggf. mit einer Nummer versehen, sind frei, unabhängig voneinander, zu spielen.



პორტიონტალური ხაზი მიუთითებს იმაზე, თუ დაახლოებით როდემდემდე (სხვებთან შედარებით) უნდა გაგრძელდეს გაჩერებული ბგერა ან განმეორდეს ფიგურა თუ ფიგურათა ჯაჭვი (მხოლოდ ნიმუშები, ჩარჩოში ჩასმული).

Die horizontale Linie weist auf die Dauer des ausgeschalteten Tons bzw. der zu wiederholenden Figur oder Figurenkette hin.

დაახლ. 2-4 წამის სიგრძის ცეზურები ფიგურებს შორის თითოეულმა შემსრულებელმა თავისთვის უნდა განსაზღვროს, ხან უფრო გრძლად, ხან - მოკლედ; ამით შემცირდება არასასურველი პერიოდულობის ალბათობა.

Die Zäsuren, kleinere Atempausen (2 - 4 sec) zwischen den Figuren, sind von jedem einzelnen Musiker für sich allein zu bestimmen - von Fall zu Fall möglichst unterschiedlich, um die unerwünschte Periodizität zu vermeiden.

წრეშემოვლელი ცეზურები - პატარა გენერალპაუზებია, რომლებიც ცალკეულ პასაჟებს შორის წარმოიქმნება და ერთგვარი შემამზადებელია შემდგომი ეტაპისა. ამასთან, ჩარჩოში ჩასმულ ფიგურებიანი პასაჟები, როგორც წესი, ერთდროულად კი არ უნდა წყდებოდეს, არამედ ნელ-ნელა უნდა ჩაერყოს ხოლმე ერთგვარ რიტარდანდოში, რომელიც ფიგურებს შორის ცეზურების თანდათანობით გაზრდას მოჰყვება.

Die eingekreisten Kommata sind kleine Generalpausen, die zwischen einzelnen Passagen entstehen und als Vorbereitung zum nächsten Ablauf dienen sollen. Dabei werden die "Kästchen-Passagen" nicht gemeinsam abgebrochen, - sie verklingen im Ritardando, das sich aus allmählicher Vergrößerung der Zäsuren am Passagenende ergeben soll.

ცალკეული პასაჟების და მონაკვეთების ხანგრძლივობა - ინტერპრეტაციის საკითხია: შემსრულებლები შეთანხმდებიან საერთო გეგმაზე, მიმდინარეობაზე (ცხადია, ტემპის და საერთო ხანაითის აღმნიშვნელი მითითებების გათვალისწინებით), მაგრამ არ დაითქმება არაფერი კონკრეტული (ვთქვათ, გამოორებათა რიცხვი ან მსგავსი რამ).

Die Dauer einzelner Abläufe, Passagen etc. sind - mit Rücksicht auf Anweisungen zum Tempo und Charakter - eine Frage der Interpretation, d. h. die Musiker einigen sich über den allgemeinen Verlauf, es wird jedoch nichts Konkretes (wie z.B. die Zahl der Wiederholungen) festgelegt.

უფრო კონკრეტული სინქრონიზაცია ვერტიკალური პუნქტირით ("დაახლოებით") ან ნოტებისა თუ პაუზების ზუსტი გრძლიობებით მიიღწევა.

Sonstiges Zusammenspiel wird durch vertikale Punktlinie (für "ungefähr") oder exakte Noten- und Pausenwerte (für "genau") bestimmt.

საერთო ხანგრძლივობა - დაახლ. 12 წუთი.

Gesamtdauer: ca. 12 Min.

ასე შევიძინე (სამომავლოდაც!) მუსიკალურ დროსთან ურთიერთობის ერთი მანამდე გამოუცდელი საშუალება, რომელსაც დღესაც იფიქტურად მივმართავ, როცა დროის დაკონკრეტების სხვა ფაქტორები არ არსებობს და როცა მისი ხელოვნური და ნაძალადევი დადგენა არ მინდა. სწორედ ლუტოსლავსკისგან ნასესხები ამ ხერხით ნოტირებული, გამჭვირვალე ფაქტურის ეს მინიატურები აღმოჩნდა ზედგამოჭრილი ამ გროტესკული ტექსტების ასაჟღერებლად სტუდენტურ ანსამბლში, ორიოდვე სახელდახელო რეპეტიციით რომ უნდა მოგვემზადებინა პრემიერა კლასის კონცერტისთვის, და, საბოლოოდ, ფრიალ ნარმატებულიც: პუბლიკის მიღებაც, საგაზეთო რეცენზიაც და მეორე დღის სამსჯავროც დოელის საკომპოზიციო

¹⁹ რეზო კიკნაძე, Vier Ernste Bagatellen სიმებიანი კვარტეტისთვის, 1993, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკალური ალმანახი #2, 2020

სემინარზე - ფრიად სასიხარულო მოგონებად შემომრჩა დღემდე²⁰. ის კი არა - მიხოს რეაქციაც მშვენიერი იყო, როცა ჩანანერი მოისმინა; ჩემი გერმანიაში ყოფნის და მისი ამ ქვეყნად ყოფნის მთელი დანარჩენი წლების მანძილზე მუდმივ კონტაქტში ვიყავით, ჯერ ნანერი და მერე კი აუდიონერილებით (ერთხელ რომ უკვე ვახსენე და ჩემს გვიანდელ ნაწარმოებებში კიდევ რომ მივუბრუნდები): მიზიარებდა შთაბეჭდილებებს ჩემს ნამუშევრებზე, მიამბობდა თავის გეგმებზე, იმ დროის სიურრეალისტურ სიტუაციაზე საქართველოში, მაძლევდა სათქმელ და სასინჯ თუ საკვლევ საკომპოზიციო იმპულსებს, რომელთაგან ბევრი დღესაც ძლიერია და მასაზრდოებს. სხვათა შორის, პირველი ხანების შთაბეჭდილებებს, ასე 1993 წლამდე, ერთი საგულისხმო რემარკა ახლდა ხოლმე ხშირად, განურჩევლად პრემიულად გამოთქმული საქებარი თუ კრიტიკული კომენტარებისა: “მაგრამ ეს ჯერ მაინც ის მესმის შენს მუსიკაში, რაც აქედან გაქვს წაღებული, ველი ისეთებს, მანდ რასაც იძენ...”

ვერ ვიტყვი, რომ ეს შენიშვნა, რამდენჯერმე დაახლოებით ერთნაირად გამოთქმული, მაშინ ბოლომდე გამეზიარებინა ან გამეაზრებინა: მიმაჩნდა, რომ ლიუბეკში სწავლის პირველივე ხანებიდან ხარბად ვენათვებოდი ათასგვარ სიახლეს, მანამდე რომ არ ვიცნობდი, ინსტრუმენტული მუსიკა იქნებოდა, ელექტრონული თუ დიდ ავტორთა ტექსტები - რეფლექსია და ნააზრევი თავისი მსოფლხედვის თუ ზოგადად მუსიკალური პროცესების შესახებ. მერე და მერე, მგონი, უფრო ჩავწვდი ამ დაკვირვების არსსაც და საფუძველსაც, როცა ორიოდ ნაბიჯით განრიდების თუ ამა თუ იმ მიმართულებით ცქერის შემდეგ (ან იქნებ - შედეგად?), ამის განცდის და გააზრებისთვის საკმარისი დისტანცია შევიძინე.

მიუხედავად ნამდვილი შვებისა, მასალის დროში ორგანიზების ზემოხსენებულმა არაზუსტმა, თავისუფალმა მეთოდმა რომ მომგვარა, არასდროს გადავრთულვარ მთლიანად მასზე (თუმც არცთუ იშვიათი ირონიული ხსენება “რეზოს ჩარჩოებიანი მუსიკისა - Kästchenmusk alla Reso” კოლევებში მიმანიშნებდა, რომ საკმაოზე მეტი დობითაც კი ვსარგებლობდი, თუ დამჭირდებოდა) და არ დამვიწყებია, რომ მხოლოდ ერთ-ერთი იყო იმ უამრავი შესაძლებლობიდან, რომელიც მაშინ მაინტერესებდა, თუნდაც მიხოსგან “წამოღებული”, პოლიქრონული ან პროგრესიაზე დაფუძნებული ფაქტურული ფენომენები, ასე საინტერესოდ რომ განფენდა დროში ბგერათსიმალეებრივ მოვლენებს, ცვალებადი სიმკვრივით და ცოცხალი, დინამიური დენადობით, ინტენსივობის ყველა დონეზე რალაცხანი დაძაბულობის მატარებელი (მაშინ მიხოს უზარმაზარი ფორმის ან შემადგენლობის შედეგებზე წარმოდგენაც არ მქონდა, მხოლოდ საკუთარი ვარჯიშით და მცირე მიგნებებითაც ფრიად ბედნიერი ვაგრძელებდი ამ მექანიზმების წვდომას და ათვისებას, მაგალითად, 1991 წელსვე დაწყებულ, კონკურსისთვის²¹ - რა თქმა უნდა - ვერმოსწრებულ, გადაღებულ და მერე,

²⁰ რეზო ვიკნადე, Notturmi სოპრანოს, ფლეიტის, ტრომბონის, ალტის, კონტრაბასისა და პრეპარირებული ფორტეპიანოსთვის, 1991

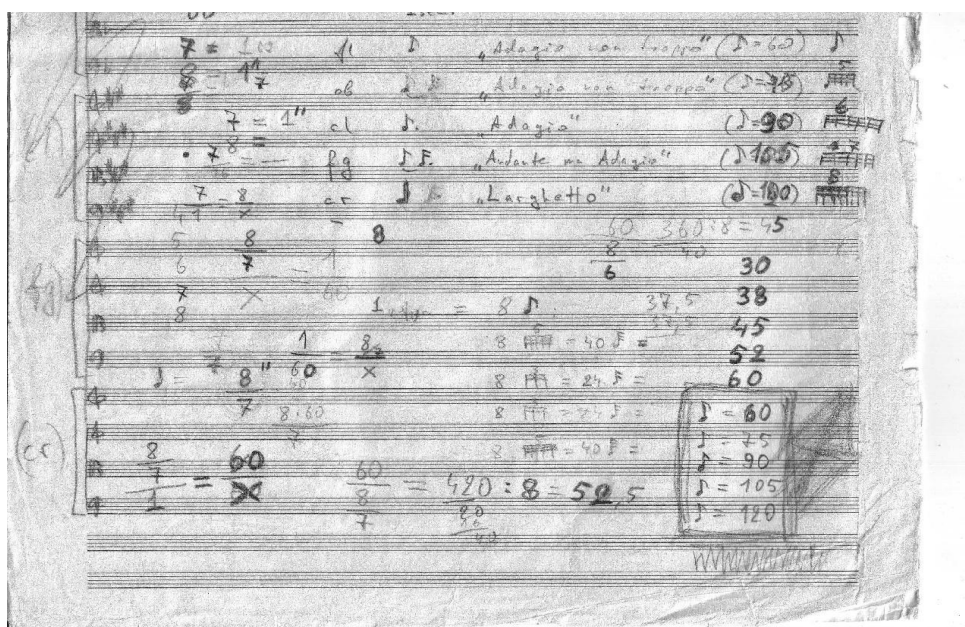
პარტიტურა: <http://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-1991-NOTTURNI-all.pdf>

აუდიოჩანანერი: <http://www.reso-kiknadze.de/audio/r-1991-Notturmi-1998.mp3>

²¹ კლაუდიო აბადოს (მაშინ ვენის ფილარმონიას ხელმძღვანელობდა) ჰქონდა გამოცხადებული საკომპოზიციო კონკურსი, უზარმაზარი პრიზით, მოცარტის გარდაცვალების 200 წლისთავთან დაკავშირებით, მოცარტის მუსიკაზე აგებული უნდა ყოფილიყო საკონკურსო თხზულება... კონკურსში

ბევრად გვიან, 10 წლის შემდეგ დამთავრებულ “Concertante”-ში, 5 ჩასაბერი და 20 სიმებიანი ინსტრუმენტისთვის, რომელიც მოცარტის ხუთ ინსტრუმენტულ კონცერტზეა აგებული, თითოეულის ტონალური და თემატური მასალის ფრიად საინტერესო და დრამატული კოლიზიით და ხუთმაგი პოლიტონალობის გარდა ხუთი სხვადასხვა ტემპის²² ერთდროულობით, რომელიც საკომპოზიციო თვალსაზრისითაც საკმაოდ ღირებულ პოლიქრონიად შედგა (თან არა პულსების ან პროგრესიების, არამედ ტრადიციული, კონვენციური, კლასიკურად თემატური მოტივივით და თანმხლები ფაქტურების გამოყენებით) და დირიჟორისთვისაც ფრიად საინტერესო საშემსრულებლო გამონვევა აღმოჩნდა.

აი მკირე ესკიზი, რომელიც ამ ხუთი ნელი ტემპის ერთდროულობის და მათი როგორც ცალ-ცალკე მეტრონომული კვანტიზირების, ისე საერთო ვერტიკალურ / ტაქტურ განზომილებაში მოსაქცევ წინასწარ კალკულაციურ სამუშაოს ასახავს, მაშინ ჯერ ხელით, ფურცელზე, ფანქრითა და საშლელით წარმოებულს:



მონაწილეობის მისაღებად ხშირად დამიკაპინებია ხელები და შევდგომივარ მუშაობას, მაგრამ უმრავლეს შემთხვევაში ვერ მომისწრია ხოლმე დედლაინამდე. სხვა დროსაც, მხოლოდ ორჯერ მოვასწარი და ორჯერვე რაღაც (ერთელ მეორე, ერთხელ - მესამე) პრიზი შემხვდა, საკმაოდ სასიხარულო...

²² ტემპების სახელები (Adagio non troppo, Adagio non troppo, Adagio, Andante ma adagio, Larghetto) მოცარტის კონცერტებიდანვეა უცვლელად გადმოტანილი და ფრიად ხელსაყრელი სკალირების საშუალებას მაძლევს, მათი როგორც მეტრონომული სიზუსტით აღსაწერად (60, 75, 90, 105, 120), ისე ერთი საერთო თვლის შესაბამის დანაყოფებად (კვარტოლები, კვინტოლები, სექსტოლები, სეპტოლები, ოქტოლები) წარმოსადგენად ნოტებში. პარტიტურაში ორივე საშუალებას მივმართე, გრაფიკული გარეგნობისთვის - მეტრონომის ტემპები ავიღე, ტოპორიტმული შესაბამისობისთვის კი ნოტაციის კომპიუტერულ პროგრამაში თვლის შესაბამისი დანაყოფები გამოვიყენე, საერთო ტაქტის ხაზები გავაუჩინარე და ხელით თითოეულ შრეს თავისი (ტემპის შესაბამისი) ტაქტები დავუხაზე. ამრიგად პოლიტემპია, თუ ტემპური პოლიქრონია (რადგან სიმების ხუთ შრედ დაყოფილი პოლიტონალური აკომპანიმენტი ხშირად სწორედ პოლიქრონულად პულსირებს), ორივეგან თვალსაჩინოა; პარტიტურის გრაფიკაშიც და მის აუღერებულ შედეგშიც (ახალგაზრდა დირიჟორი დიდი გატაცებით მოეკიდა ამ გამონვევას და მუსიკოსებიც ხალისით ვარჯიშობდნენ სიზუსტეში).

193 L

The musical score consists of four systems, each with two staves. The instruments are Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (V), and Cello (Vc). The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Red slurs and accents are used throughout. Vertical dashed lines indicate measure boundaries. A green box with the letter 'L' is in the top left corner.

180

H I

cl (A)
III
II
I

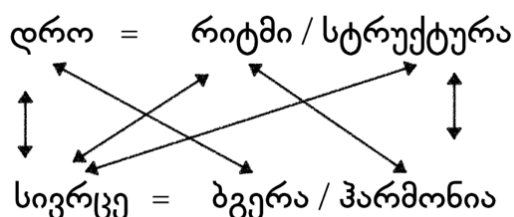
This musical score covers measures 180 to 189. It features a woodwind section with Clarinet in A (cl (A)), Bassoon (III), Alto Saxophone (II), and Tenor Saxophone (I). The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is marked with 'H' and 'I' in boxes. Measure 180 is marked with a box containing the number '180'. The music is in a key with one flat and a 4/4 time signature. The woodwinds play melodic lines with various articulations, while the strings provide a rhythmic and harmonic accompaniment.

cr (Es)
V
ob.
II

This musical score covers measures 190 to 199. It features a woodwind section with Cor Anglais (cr (Es)), Viola (V), Oboe (ob.), and Tenor Saxophone (II). The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in a key with one flat and a 4/4 time signature. The woodwinds play melodic lines with various articulations, while the strings provide a rhythmic and harmonic accompaniment.

4.2. “ყველაფერი ღროა”

ამრიგად, რიცხვობრიობა და „exercitium arithmeticae occultum“²³ – გრძელდებოდა და განუყრელად ახლდა საკუთარ საკომპოზიციო ვარჯიშსაც და სხვათა (სტუდენტთა კოლეგების თუ დიდი ავტორების, რომელთაგან ზოგი, დოელის კოლეგა და მეგობარი, სტუმრადაც გვწვევია სემინარებზე) მუსიკის თუ თეორიული ნააზრვეის გაცნობასაც. მგონი მაშინ პირველად მომხვდა თვალში და შემრჩა კიდევ ლიუბეკის ერთ-ერთ პირველ შთაბეჭდილებად (ამ კონტექსტში, თორემ სხვაც მრავლად იყო ძლიერი) ერთგვარი გაკვირვება იმ თავისუფლებით, (რომ არ ვთქვა, სუბიექტურობით და მიკერძოებით-მეთქი), რომელიც იანის ქსენაკისის ტექსტების კითხვისას მომეჩვენა და მერე და მერე უფრო მძაფრად და, რაც მთავარია, დამაჯერებლად შევიგრძინე; თავისუფლებით, რომელიც ალბათ მხოლოდ ხელოვანთა ხვედრია და მხოლოდ მათ „ეპატიებათ“. თუმცა ეს „საპატიობა“ მეცნიერთა მხრიდან არასოდეს გახდება აღიარების საგანი და ისევ და ისევ კოლეგა ხელოვანის დაქვის/აპოლოგიის ობიექტად თუ მოგვევლინება, როგორც ეს შტოკჰაუზენ²⁴-ფოკერ²⁵-კოენიგის²⁶ ცნობილ პოლემიკაში განვიცადე, ფრიად ემოციურადაც, რადგან სწორედ აქ შეიკრა რამდენიმე კვანძი, აქამდე ერთმანეთის გვერდით მიმდინარე, იქნებ ხანდახან ერთმანეთის კიდევ გადამკვეთი ძაფებისგან, რომელთა კავშირი და კოჰერენტულ ერთობად შეკვრა ძლიერ იმპულსად და შთაგონების წყაროდ მეჩვენება დღემდე.



გაკვრით (და ალბათ ცოტა თავმონონებიტაც) მინდა ისიც აღვნიშნო, რომ ამგვარი ტექსტების კითხვისას შემეცნებელი სიახლე და მოპოვებული იმპულსები ხანდახან უკვე არსებულ, უმთავრესად ჯერ მოუმნიფებელ და დაულაგებელ, მაგრამ ნაგრძობ მოთხოვნილებას, საჭიროებას ან დაკვირვებას ეხმიანებოდა, უფრო სწორად – მგონია, რომ ეს უკანასკნელი რალაცნაირ უკვე შემზადებულ ნიადაგად ხვდებოდა

²³ Gottfried Wilhelm Leibniz - „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi“ – „მუსიკა არის იდუმალი არითმეტიკული ვარჯიში სულისა, რომელმაც არ იცის, რომ რიცხვთმეტყველებს“; წერილიდან ქრისტიან გოლდბახისადმი 27.04.1712

²⁴ Karlheinz Stockhausen, „...wie die Zeit vergeht...“ (1956); in: die Reihe, Bd. III, hrsg. von Herbert Eimert unter der Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen (Wien 1957), S. 13 ff

²⁵ Fokker, Adriaan, „Wozu und Warum?“ Die Reihe 8 („Rückblicke“): 62–72..

²⁶ Gottfried Michael Koenig, Kommentar. Zu Stockhausen: ...wie die Zeit vergeht... (...) und zur augenblicklichen Praxis aus der Sicht des Autors; in: die Reihe, Bd. VIII (Wien 1962), S. 81

წაკითხულს და ამ მზადყოფნის შედეგი იყო მათი ასე ძლიერი ზეგავლენა, ემოციურიც, ესთეტიკურიც და - ტექნოლოგიურიც. ის, რომ ელექტრონიკასთან ურთიერთობის დამყარება მაშინვე დაიქცა ჩემს ინსტრუმენტულ მუსიკასაც²⁷, დიდად არ აისახებოდა ჩემს რაოდენობრივ “ბალანსზე” ელექტრონულ და ინსტრუმენტულ კომპოზიციებს შორის და ეს დღესაც ასეა: უფრო ვიტყვოდი, რომ კომპოზიციის დროს ეს ორივე “საწყისი” თანასწორად ფიგურირებს ჩემს შემოქმედებით არსენალში და ძირითადად გარე ფაქტორებია ხოლმე (შესრულების გარემო, ტექნიკური საშუალებები, შეკვეთის ხასიათი, შემადგენლობის პრაქტიკაბელობა და ა.შ.), რითიც ვხელმძღვანელობ და ვირჩევ, ელექტრონული ნაწარმოები შევქმნა, ინსტრუმენტული თუ - შერეული.

ამიტომაც 1993 წელს შექმნილი ნაწარმოებებიდან მხოლოდ ერთია ელექტრონული, დანარჩენი კი - იმდროინდელი ჩემი მდგომარეობის “ამრეკლავი” ინსტრუმენტული მუსიკაა, რომლის ერთ-ერთ მაგალითად, ზემოხსენებული “ნიადაგის მზაობის” კონტრაქტში, ოდნავ ქვემოთ მინდა მოვიყვანო “ანტიფონია” 20 სიმებიანი საკრავისთვის და მასში გამოყენებული უძველესი ტექნიკა *soggetto cavato*, ასე ხშირად რომ მიუმართავთ და ყველა დროისა და სტილის კომპოზიტორებს, დღემდე.

5. *soggetto cavato* და „მარცვლები“

ეს სახელი, სრულად - *soggetto cavato dalle parole* (თემა, წარმოებული სიტყვებიდან), თეორეტიკოსმა ჯოზეფო ცარლინომ²⁸ დაარქვა უოსკენ დე პრეს შემუშავებულ ამ საკომპოზიციო ტექნიკას, რომელიც გულისხმობდა გვიდო არეცოსეული სოლმიზაციის მარცვლების (*ut, re, mi, fa, sol, la*) გამოყენებას ბგერათსიმალეების მისაღებად ახალი კომპოზიციისთვის, მაგ. პირველი ამგვარი ნაწარმოების, *Missa Hercules dux Ferrariae*-ს შემთხვევაში, *Her = re, cu = u, les = re, Dux = ut, Fer = re, ra = fa, ri = mi, ae = re* და ასე წარმოებული მელოდიის დადგენას კანტუს ფირმუსად.

მოგვიანებით არა მხოლოდ სოლმიზაციური ხმოვნები, არამედ ბგერების ალასანიშნი ანგლოსაქსონური თანხმოვნებიც შემოვიდა სოჯეტო კავატოს არსენალში და საკმაოდ ხშირ და პოპულარულ საშუალებად დამკვიდრდა არამუსიკალური და შემთხვევითი გარემოებიდან მუსიკალური მასალის მოსაპოვებლად.²⁹

²⁷ სხვათა შორის, დოელსაც აღუნიშნავს არაერთხელ, ცოტა დანანებითაც, ჩემი რომელიმე ნაწარმოების კომენტარებისას ჩემი ერთგვარი გაორების/გაუცხოების მდგომარეობა „ადამიანურსა და კომპიუტერულს“ შორის. ისე კი, მოსალოდნელი ლოგიკით, უფრო პირიქით უნდა ყოფილიყო - სტუდენტებს თავისი კონვენციური მუსიკალურ იდეები გადაჰქონდათ ხოლმე კომპიუტერით სიმულირებულ სეკვენციებად და ამგვარად უახლოვდებოდნენ “ელექტრონულს ელექტრონულ მუსიკაში”...

²⁸ Gioseffo Zarlino – *Le istituzioni harmoniche*, Venezia 1558

<https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/9/91/IMSLP253044-PMLP156553-leistitvtionihar00zarl.pdf>

²⁹ ბაროკოს (მაგ. ბახის BACH - მონოგრამა მრავალგან), რომანტიზმის (შუმანის A.S.C.H.-S.C.H.A, “მოცუკვავი ასობად” კარნავალში) თუ XX საუკუნის (მაგ. ბერგის A-D-Eb-C-B-Bb-E-G, A-E-Bb-E, A-Bb-A-Bb-E-G, თავისი და კოლეგა-თანამებრძოლების მონოგრამებად კამერულ კონცერტში, ან შოსტაკოვიჩის D-S-C-H მრავალგან)

ჩემთვისაც, პირველი შეხება “ექსტრამუსიკალურთან” სწორედ *soggetto cavato* აღმოჩნდა და 1993 წელსვე ორი ნაწარმოები დაემყარა ამ ხერხით მოპოვებულ მასალას: “ანტიფონია”³⁰ და “მარცვლები”, ოღონდ ჩემს შემთხვევაში არა მხოლოდ ბგერათსიმალღებრივს, არამედ - რიტმულსაც, თან ყველა დონეზე: მიკრო (თვით რიტმები), მედიო (სტრუქტურები) და მაკრო (მთელი ფორმა) დონეზე.

საქმე იმაშია, რომ თავიდანვე დამაინტერესა და, უნდა ვაღიარო - გამახარა პერსპექტივამ, რომელიც ე. წ. “არამუსიკალურ” ბგერებში (I, J, K, L, M, U და ა. შ.) დავინახე, სიტყვებში რომ “მუსიკალურ” (A, B, C, D, E, F, G, H, S - როგორც გერმანული მი ბემოლი) ბგერებთან მონაცვლეობს და ამით პირდაპირ მაძლევს არა მხოლოდ ბგერათსიმალღებრივ, არამედ - რიტმულ სურათსაც, ხსენებულ „არამუსიკალურ“ ბგერებზე დაკისრებული როლით - ან ჰაუზად მოგვევლინოს, ან კი წინამდებარე „მუსიკალური“ ბგერის გრძლიობა განავრცოს შესაბამისად.

აი ნაწარმოები, რომელიც ერთი სასტიპენდიო ფონდის პრიზის ფარგლებში უნდა დამეწერა და რომელშიც შემსრულებელთა (აგრეთვე პრიზიორები იმ წლის) სახელებიდან ნაწარმოები ბგერათსიმალღებრიობა (თავისი ტრადიციული ჯერ კონტრაპუნქტის და მერე დოდეკაფონიისთვის ჩვეული მოდიფიკაციებით/მოღუსებით - უკუსვლა, ინვერსია და ინვერსიის უკუსვლა) საფუძვლად დავედევით მთელს კომპოზიციას და “მარცვლების” ფუნქცია დავაკისრე, რომელთა მელიზმირება ამავე ტაბულაში მოცემული რიტმულ-მელოდიური მასალით, დაევაღათ “ერთმანეთის სახელებზე მომუსიკე” შემსრულებლებს.³¹

ბარემ აქვე შევეცდები „მელიზმირების“ განმარტებას, რადგან უკვე დიდი ხანია, ჩემი საკომპოზიციო მუშაობის ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტია და ქვემოთაც კვლავ არაერთხელ მივუბრუნდები: სოლო მუსიკობის დროსაც და პოლიფონიური ქსოვილის რომელიმე ხმაშიც - მელიზმა, როგორც მოცემული ერთი (ძირითადი) ბგერის გამშვენება (ქართული გალობის ტერმინი მშვენვირად გადმოგება აქ!) და განვრცობა მელოდიით თუ ორნამენტით მისი უღერის მთელ მანძილზე, ხან მიმდებარე, ხანაც საკმაოდ დაშორებული ბგერებით - მუსიკალური ფაქტურის როგორც რიტმული, ისე ჰარმონიული გამდიდრების და გაცოცხლების ფრიად გავრცელებული ხერხია ყველა დროის ყველა კულტურაში. ჩემს საკომპოზიციო პროცესში, განსაკუთრებით მაშინ, როცა მხოლოდ ერთ ბგერათსიმალღებრივ და რიტმულ მოცემულობაზე (რიგი, სტრუქტურა, მოტივი, ფრაზა) გადავწყვეტ ხოლმე მთელი კომპოზიციის მიკრო- და მაკროსტრუქტურების აგებას, სწორედ მელიზმირებას მივმართავ, ხშირად რამდენიმე შრედაც, მაგ. გრძელი, ხანდახან ორი ტაქტის ან კიდევ უფრო დიდი დროითი ინტერვალით განფენილი ბგერების

³⁰ რეზო კიკნაძე - “ANTIPHONIE”, 20 სიმებიანი საკრავისთვის, 1993

პარტიტურა: <http://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-1993-ANTIPHONIE-all.pdf>

აუდიო: <http://www.reso-kiknadze.de/audio/r-1993-antiph-gogi-1993.mp3>

³¹ რეზო კიკნაძე - „SILBEN, 5 გვერდი საინტერპრეტაციოდ“, კლარნეტის, არფის, კონტრაბასის და პერკუსიისთვის, 1993

მონაცვლეობაში შეიძლება მომინდეს, რომ რომელიმე ბგერაზე იგივე მასალა ან მისი რომელიმე ზემოსხენებული ტრანსფორმაცია „დაშრევდეს“, მოცემული ბგერის სიმალღებზე ტრანსპონირებული და რიტმულად იგივე, ოღონდ დროში შეკუმშული სახით (ერთგვარი „დიმინუცია“, კონტრაპუნქტისავე ტერმინი რომ ვიხმარო). აი, ტექნიკური თვალსაჩინოებისთვის, მარტივი მაგალითი BACH-მონოგრამაზე, გერმანულენოვანი დოდეკაფონიური აბბრევიატურებით, სადაც O = საწყის რიგს (Originalreihe), K = უკუსვლას (Krebstang), U = ინვერსიას (Umkehrung) და UK = ინვერსიულ უკუსვლას (Krebstumkehrung):

აი ჩემს ნაწარმოებში საინტერპრეტაციო „მარცვლები“, პირველ შემსრულებელთა სახელების „მუსიკალური“ (ბგერები) და „არამუსიკალური“ (ჰაუზები) ასოების ტაბულად წარმოდგენილი, რომლითაც შემსრულებლებმა უნდა იხელმძღვანელონ ინტერპრეტაციისას (ზოგმა მათგანმა ეს ინტერპრეტაცია ნოტებშიც კი გამოწერა, ერთმა ზეპირი, მაგრამ წინასწარმომზადებული ინტერპრეტაცია შეიმუშავა, ერთმა კი პირდაპირ შესრულების დროს იმპროვიზაცია ამჯობინა):

Reihen

1. **O** **K** **U** **UK**
mArTin BEwErSDorF

2. **O** **K** **U** **UK**
nInA SCHlemm

3. **O** **K** **U** **UK**
CoNSTAnZE SchRAMm

4. **O** **K** **U** **UK**
AnDR EEw o l F

5. **O** **K** **U** **UK**
mARIElUISE ImBUSCH

აი რიტმიკა, პაუზების გარეშეც, ორივე ვარიანტი, “წინსვლით” და “უკუსვლით”:

Figuren

The image shows five musical figures, numbered 1 to 5, each consisting of two measures of music. The notation uses stems with flags to represent rhythmic values. Figure 1: Measure 1 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note; Measure 2 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Figure 2: Measure 1 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note; Measure 2 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Figure 3: Measure 1 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note; Measure 2 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Figure 4: Measure 1 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note; Measure 2 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Figure 5: Measure 1 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note; Measure 2 has a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

ამ ნაწარმოების მთავარი საფუძველი, ჩონჩხი, სწორედ ეს “მარცვლებია”, მოდუსების დადგენილი მიმდევრობით:

Das Stück ist im Auftrag der Stiftung

MARIE-LUISE IMBUSCH

entstanden und den ersten Interpreten

MARTIN BEWERSDORF

NINA SCHLEMM

CONSTANZE SCHRAMM

ANDREE WOLF

gewidmet. Das ganze Tonmaterial sowie Rhythmen, zeitliche Gestaltung und strukturelle Proportionen sind aus den Zahlenverhältnissen der “musikalischen” und “nicht-musikalischen” Buchstaben **dieser fünf Namen** abgeleitet.

Jeder Interpret ist gefragt, eine eigene Version (anhand der ‘Reihen’ und ‘Rhythmen’ auf der folgenden Seite) zu erstellen bzw. zu improvisieren. Eine vorherige Absprache mit den anderen Musikern ist nicht erwünscht.

1UK	2o	5o	3U	4UK
2U	4K	5o	1K	3o
5o	5K	5o	5U	5UK
3UK	1U	5o	4U	2K
4o	3K	5o	2UK	1o

შედეგად მიიღება 5 გვერდზე განფენილი ეს მარცვლები, რომელთა სივრცული ნოტაცია საკმაო თავისუფლებას აძლევს შემსრულებელს ყოველი ამგვარი მარცვლის ბგერაზე ააგოს თავისი არჩევანის “მელიზმა” (ბგერათსიმალეებრივი ტაბულიდან, შესაბამისად ტრანსპონირებული). ასე გამოიყურება ყველა გვერდი, გარდა მესამისა:

Partitura in C -1-

Cl.

Arpa

Cb.

Perc.

მესამე, ცენტრალურ და კულმინაციურ გვერდზე კი მარცვლებად ყველას ერთიდაიგივე რიგი აქვს, ფონდის სახელიდან ნაწარმოები, და მისი გასამღერებელი მელიზმები ამჯერად ასარჩევი კი არა - დადგენილია:

Partitura in C -3-

Cl.

Arpa

Cb.

Perc.

ასე ხდება შემსრულებლისეული ინტერპრეტაცია კომპოზიციის უმნიშვნელოვანესი ნაწილი, შესრულების ამ და ყველა მომდევნო ვერსიის ერთჯერადობის და, ამით, ერთგვარი უნიკალურობის განმაპირობებელი.

6. “ანტიფონია”

და მაინც, პირველი ამგვარი ნაწარმოები, “ანტიფონია”, უფრო ამაღელვებელი და ძვირფასია, არა მხოლოდ “პირველობის” გამო, არამედ იმიტომაც, რომ მასში Soggetto cavato-ს განვაპირობებინე და პარტიტურის პირველ ნახევარში უმკაცრესად “დავაკვევინე” არა მხოლოდ მიკრო, არამედ მედიორიტმიკა, კერძოდ ის დროითი პროპორციები, რომელთა შესაბამისობის შენარჩუნებას ტემპის უზუსტესი ცვლა დასჭირდა, თითოეული ამ სტრუქტურის დროში განფენილობის უზრუნველსაყოფად, სახელდობრ:

ნაწარმოები ერთგვარი მიძღვნაა ჩემი ორი პედაგოგისადმი და მათი სახელები და გვარებია, Michael Schugliashwili და Friedhelm Doehl, კომპოზიციის მთელს ბგერათსიმაღლებრივ და რიტმულ/სტრუქტურულ/ფორმათნარმოებით საფუძველს რომ ქმნის.

ზემოხსენებული მეთოდით მიღებულმა რიტმულ-მელოდიურმა ფორმულამ,

Reso Kiknadze

ANTIPHONIE

Spiel für 20 Streicher

/1993/

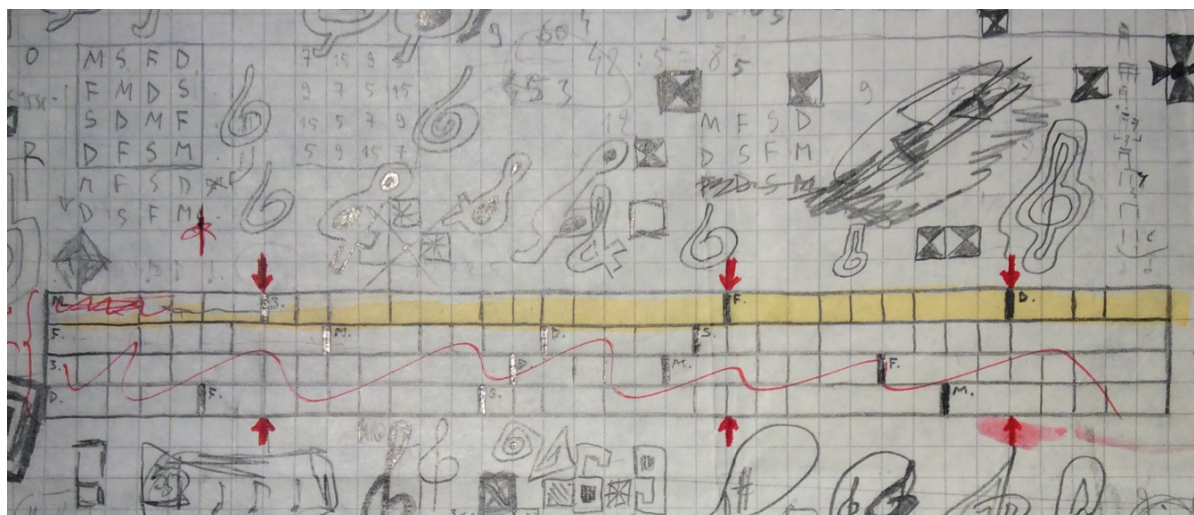
Violini

MICHAEL SCHUGLIASHWILI

FRIEDHELM DOEHL

Rhythmic patterns and fingerings:

- Top line: = 7 (4) = 15 (8)
- Second line: 3 1 1 2 1 1 2 3 1 1 1 5
- Third line: 3 1 1 1 3 2 1 2
- Bottom line: = 3 (5) = 5 (3)



თითოეული ეს უჯრა, “სეიქცია”, - 20-კაციანი ანსამბლის (განლაგებაც სპეციფიურია, ორ ნახევარწრედ: 12 ვიოლინო წინა რიგში, მათ უკან კი ალტი, ჩელო, ალტი, ჩელო, ალტი, ჩელო, ალტი, კონტრაბასი) ყოველ ჯერზე სხვადასხვა ინსტრუმენტული შემადგენლობით გაჩენილი “ჯგუფის” მიერ იკვრება. ჯგუფები ანტიფონურად ენაცვლება ერთმანეთს, დაახლოებით ისე, როგორც, მაგალითად, ამ ფრაგმენტში:

8 ab hier freies Tempo
wiederholg das Patterns, mit kleinen Zäsuren

Vn. 9. *pizz.*
wiederholg das Patterns, mit kleinen Zäsuren

Vn. 10. *pizz.*
wiederholg das Patterns, mit kleinen Zäsuren

Vn. 11. *pizz.*
wiederholg das Patterns, mit kleinen Zäsuren

Vn. 12. *pizz.*
wiederholg das Patterns, mit kleinen Zäsuren

Vn. 1. *ricoch.*
wiederholg das Patterns, mit kleinen Zäsuren

Vn. 2. *ricoch.*
wiederholg das Patterns, mit kleinen Zäsuren

Vn. 3. *ricoch.*
wiederholg das Patterns, mit kleinen Zäsuren

Vn. 4. *ricoch.*
wiederholg das Patterns, mit kleinen Zäsuren

Cb. *pizz.*
wiederholg das Patterns, mit kleinen Zäsuren

Vn. 5. *pizz.*
wiederholg das Patterns, mit kleinen Zäsuren

Vn. 6. *pizz.*
wiederholg das Patterns, mit kleinen Zäsuren

Vn. 7. *pizz.*
wiederholg das Patterns, mit kleinen Zäsuren

Vn. 8. *pizz.*
wiederholg das Patterns, mit kleinen Zäsuren

Vc. 1. *pizz.*
wiederholg das Patterns, mit kleinen Zäsuren

Vc. 2. *pizz.*
wiederholg das Patterns, mit kleinen Zäsuren

Vla. 1. *ricoch.*
wiederholg das Patterns, mit kleinen Zäsuren

Vla. 2. *ricoch.*
wiederholg das Patterns, mit kleinen Zäsuren

Vla. 3. *ricoch.*
wiederholg das Patterns, mit kleinen Zäsuren

Vla. 4. *pizz.*
wiederholg das Patterns, mit kleinen Zäsuren

Vn. 9. *pizz.*
ricoch.

Vc. 1. *ricoch.*

Vc. 2. *ricoch.*

Vc. 3. *ricoch.*

Cb. *ricoch.*

განსაკუთრებული დამოკიდებულება ამ ნაწარმოებთან კიდევ ალბათ იმიტომ მაქვს, რომ მეორე ნახევარი რადიკალურად განსხვავებული გეგმით მიმდინარეობს: კულმინაციური, ინსტრუმენტულადაც და სივრცულადაც ორად გაყოფილი ორკესტრის და ამ საბოლოო ანტიფონური “სექციის” (“ტაქტის”, “ნაკვეთის”) შემდეგ, სტრუქტურული დაყოფა ნარჩუნდება, სექციების ცვლა ჩვეული დინებით გრძელდება და აღინიშნება იმით, რომ ყოველ ახალ მონაკვეთზე უკანა რიგის ინსტრუმენტებიდან ბანში მყოფი ბგერა სამი ოქტავით ზევით გადადის და ხდება დისკანტი; ერთმანეთის მიყოლებით ჯერ კონტრაბასი, მერე ჩელოები და ალტები ასე იცვლიან რეგისტრს და 8 ამგვარი მონაკვეთის შემდეგ იმავე აკორდს ვისმენთ, ოღონდ 3 ოქტავით ზემოთ.

რაც შეეხება ვიოლინოებს, მათი დასაკრავი მასალა, აქამდე მკაცრად დადგენილი, უცებ მათივე თავისუფლად ასარჩევი მოტივების პალიტრად გადაიქცევა და ამიერიდან მთელი დარჩენილი დროის მანძილზე, დირიჟორის ცალკეულ, თითოეული მევიოლინისტის ინდივიდუალურად განკუთვნილ ნიშანზე, თითოეული მათგანის მიერ აქამდე დაკრული მასალიდან ინდივიდუალურად არჩეული ფრაგმენტი უღერს, რომელსაც რომელი მოეპრიანება, სპონტანურად. დირიჟორი თითოეული შემსრულებლის მხოლოდ “ჩართვა-გამორთვას” განსაზღვრავს, მისთვის ინდივიდუალური ნიშნის მიცემით, თავისი აგრეთვე სპონტანური ნების და მუსიკალობის მიხედვით. შედეგია - გაჩერებული, რეგისტრიდან რეგისტრში შეუმჩნეველად გარდამავალი მთრთოლავი ფონი და ზედ მოფართვატე პასაჟების შემთხვევითობებით აღსავსე, იმპროვიზაციული ატმოსფერო, ერთდროულად დაძაბულიც და ლამაზიც (მელოდიური და ჰარმონიული ერთგვაროვანება გარანტირებულია Soggetto cavato-ს ბგერწყობით), ჯერ ტუნად დანწყებული, მერე მეჩხერი ფაქტურის თანთანობითი გამკვრივებით, ინტენსივობის ოდნავ მატებით, საერთო სიმშვიდის ფონზე ბოლოს ისევ ნელ-ნელა ჩაქრობით; სულ ბოლოს, კი, “მინანერივით”, მასწავლებლების სახელებიდან ნაწარმოებ რიტმში დაკრული ორი ნოტი, მი და მიბემოლი “ავტორის მონოგრამიდან”³².

³² გერმანიაში ჩემს სახელს ასე ვწერდი: Reso, რადგან გერმანულში სწორედ ინტერვოკალური S არის ქართული ზ-ს ფონეტიკური შესატყვისი; მი-ბემოლს კი გერმანულად Es ჰქვია და ისევე გამოითქმის, როგორც S ასო-ნიშნის სახელი გერმანულ ანბანში. ამიტომ გამოდის მი-მიბემოლ ჩემი სახელიდან მიღებული soggetto cavato...

13

The musical score consists of the following parts:

- Vn. 1. - Vn. 12.:** Each part has a German instruction: "Einzelne Töne, Fragmente und Passagen aus z. 1-12, nach eigener Wahl, unabhängig voneinander, spielen; das Zeichen zum Einsatz und Abbruch gibt der Dirigent (jedem einzeln!) und bestimmt den gesamten Ablauf." The notation shows rhythmic patterns with various note values and rests.
- Vla. 1. - Vla. 4.:** Four staves of violas, each with a melodic line of quarter notes and half notes.
- Vc. 1. - Vc. 3.:** Three staves of violas, each with a melodic line of quarter notes and half notes.
- Cb.:** One staff of cello, with a melodic line of quarter notes and half notes.

At the end of the score, there are the letters "r E S o" written above the staff.

მგონია, რომ პირველად სწორედ მაშინ დავრჩი ბედმინევნით კმაყოფილი იმით, რომ ორი (პრინციპში) ურთიერთსაზიარებელი მიდგომა - ზუსტი განსაზღვრა (დადგენა) და თავისუფალი სივრცის დატოვება ასე დამაჯერებლად და ლოგიკურად თანაარსებობს ერთ ნაწარმოებში და არათუ ხელს არ უშლის ერთმანეთს, არამედ პირიქით - ავსებს და ერთ კონკრეტულ სტეიტმენტად კრავს; უერთმანეთოდ კი დაიკარგებოდა ეს ორივე სტეიტმენტი, რაც არ უნდა საინტერესოდ უღერდეს თითოეული..

“ანტიფონიასა” და “მარცვლებში” გააზრებული და გაცნობიერებული ეს პირველი ცდები იყო, ესთეტიკურიც (მკაცრი განსაზღვრულობის და თავისუფალი ინტერპრეტაციის სიმბიოზი) და ტექნიკურიც (ერთი მხრივ, ე.წ. “მელიზმ(ატიკ)ური”³³ მიდგომა ბგერით მასალასთან და მეორე მხრივ - დროის რიტმულ-სტრუქტურული უნიფიკაცია), იმავე წლის რამდენიმე სხვა ნაწარმოებშიც რომ მივმართე, მათ შორის ელექტრონულშიც³⁴ და ამით 1993 ყველაზე ნაყოფიერ და იმპულსებით მდიდარ წელიწადად რომ შემომჩა დღემდე. ის მთავარი კი, “მუსიკის რიცხვობრივ ბუნებად” რომ მესახება და კომპოზიციის თითქმის პირველი ნაბიჯებიდანვე რომ მეხმარებოდა მასალის ჰარმონიულ და სტრუქტურულ ორგანიზებაში - სულ უფრო და უფრო მყარ საფუძვლად ედებოდა ამ და ყველა სხვა, მასზე აღმოცენებულ საყრდენს. მიხო შულლიაშვილის შენიშვნაც ამ დროის ჩემს ნამუშევრებზე ზედმინევენით ზუსტი იყო, იმით განვაზოგადებდი მხოლოდ, რომ მასთან (მისგან) მიღებული შემოქმედებითი და ტექნოლოგიური იმპულსები არა მარტო ძლიერი, არამედ იმდენად ზოგადმუსიკალურიც აღმოჩნდა, რომ დღესაც ვერ ჩავთვლიდი თავს მათგან ბოლომდე განთავისუფლებულად: რიცხვობრიობა, ჰარამეტრულობა, ფაქტურულობა - ამ კატეგორიების და მათთან ყოვლად ემოციური ურთიერთობის გარეშე ვერც სხვა მუსიკალურ მდგომარეობასთან (გალობა, ჯაზი, თავისუფალი იმპროვიზაცია, ელექტრონიკა) შევძლებდი ჩემი თავის იდენტიფიცირებას, ხოლო კომპოზიცია - ალბათ არც დამაინტერესებდა საერთოდ.

7. “როგორ გადის დრო...”

მგონი აქ ჯობს, შევწყვიტო ეს რაღაცნაირი “თავისმართლება” და ერთხელ და სამუდამოდ ვალიარო, რომ მუსიკის ამ “ჰარამეტრულობით” აიხსნება ჩემი მუსიკოსობაც ზოგადად და ეს მაშინდელი “მზადყოფნაც” რამდენიმე ახალი მუსიკალური განცდის, უფრო სწორად მანამდე განცდილის ახლებურად გასააზრებელი თავგადასავლისთვის, რომელთაგან კარლჰაინც შტოკჰაუზენის “...როგორ გადის დრო...”,³⁵ ალბათ, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია, როგორც ზოგადმუსიკალურ კონტექსტში, ისე ჩემი კომპოზიტორული ინტერესებისა და პრეფერენციების ჩემთვისვე ასე საჭირო ლეგიტიმაციისთვის.

³³ აქვე არ შემიძლია არ ვახსენო ჩემი პირველი დასრულებული და ასეთუისე სერიოზული ნაწარმოები, მიხოს მენტორობის ქვეშ რომ განხორციელდა 1988 წელს - „მელიზმები“ დიდი ორკესტრისთვის, ბასო კონტინუოზე ურიცხვი დამოუკიდებელი მელიოდიური მელიზმირების შედეგად მიღებული ლინეარული პოლიფონია, პრაქტიკულად ნულოვანი კონტრაპუნქტით, უცნაურ, მკვრივ (მაგრამ ზედმინევენით ტონალურ!) უღერად მასებად მოძრავი.

<http://www.reso-kiknadze.de/audio/r-1988-Melismata-1991.mp3>

³⁴ რეზო კიკნაძე - Otophthalmia მშენებლობის ხმებისთვის, 1993: ნაწარმოებში ლიუბეკის Musik- und Kongresshalle-ს მშენებლობის აუდიოსემპლები რვა შრედაა ორგანიზებული ამავე შენობის არქიტექტურული ესკიზების მიხედვით, თანაც თითოეული ეს ხმა ან უღერადი პასაჟი „მიმაგრებულია“ შესაბამის MIDI-კლავიშზე (ტექნიკურად - მელიზმად შეგვიძლია განვიხილოთ ეს მიმაგრება) და ესკიზის გრაფიკულ რიტმიკას მისდევს (უნდა ვალიარო - საკმაოდ თავისუფლად!).

³⁵ Karlheinz Stockhausen, „...wie die Zeit vergeht...“ (1956); in: die Reihe, Bd. III, hrsg. von Herbert Eimert unter der Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen (Wien 1957), S. 13 ff

28 წლის ახალგაზრდა კომპოზიტორის დაწერილი, “გენიალობის ნიშნების მატარებელი” ეს ტექსტი, მეცნიერთაგან მწვავე კრიტიკის³⁶ და დაცინვის საგანი, კოლეგა კომპოზიტორისგან კი ასევე მხურვალედ დაცული³⁷ და ნაქები, “მუსიკალური დროის ერთ(იან)ობის” შესახებ რომ გვამცნობს, ამ სიტყვებით იწყება:

"Musik stellt Ordnungsverhältnisse in der Zeit dar."

„მუსიკა ასახავს რიგობრივ მიმართებებს დროში“.³⁸

აი ზუსტი, სიტყვასიტყვითი თარგმანი, ერთგვარი “ბნკარედული”, წმინდა ლექსიკური მოცემულობა:

„მუსიკა წარმოადგენს (/ასახავს /გადმოსცემს) მიმდევრობით (/რიგობრივ /წყობისმიერ /იერარქიულ) მიმართებებს (/ერთიერთობებს /შეთარდებებს) დროში.“

ორაზროვნება და თავისუფალი ინტერპრეტაციის რამდენიმენაირი შესაძლებლობა ამ პირველივე წინადადებაშია მოცემული³⁹. მთელი დანარჩენი ტექსტიც, სავსე ფრიად თვითნებურად შემოტანილი ცნებებითა ან უკვე სხვა მნიშვნელობით დამკვიდრებული ტერმინების ახლებური და ხშირად ქაოტური ხმარებით, სწორედ ამიტომ გახდა მეცნიერთაგან ირონიული (და ხშირ შემთხვევაში - საფუძვლიანი) კრიტიკის საგანი მაშინვე. კოლეგა კომპოზიტორთათვის კი მასში წამოჭრილი თეზები, როგორც

³⁶ Fokker, Adriaan, "Wozu und Warum?" *Die Reihe 8 ("Rückblicke")*: 62–72..

³⁷ Gottfried Michael Koenig, Kommentar. Zu Stockhausen: ...wie die Zeit vergeht... (...) und zur augenblicklichen Praxis aus der Sicht des Autors; in: die Reihe, Bd. VIII (Wien 1962), S. 81

³⁸ როგორ ბუნებრივადაც უღერს ეს წინადადება გერმანელისთვის, იმდენად ორაზროვანი შეიძლება მოგვეჩვენოს, როგორც კი სიზუსტეს და შესატყვისობას ვეცდებით ქართულად თარგმნისას, რადგან ყოველი სიტყვაც და საერთო აზრიც მინიმუმ ორგვარი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას იძლევა. მაშინ, 90-იან წლებში, პირველად გაცნობისას, არც მე მომხვედრია დიდად თვალში ეს ორაზროვნება, რომელიც არა მხოლოდ ქართულად თარგმნისას, არამედ, როგორც ამასწინანდელმა გამოკითხვამ მაჩვენა, გერმანულშიც ისევე დამაფიქრებელი და საორჭოფო შეიძლება გახდეს: სულ ახლახანს გადავამოწმე რამდენიმე გერმანულ კოლეგასთან, რომ დავრწმუნებულიყავი, მშობლიური ენის გამო უღერდა მათთვის ბუნებრივად და ამიტომ არ საჭიროებდა დამატებით ჩაღრმავებას, თუ - მათაც იგივე კითხვები გაუჩნდებოდათ გერმანულში, როგორც მე - ამ სტეიტმენტის გადმოქართულებისას. აღმოჩნდა, რომ მათაც საკმაო საინტერპრეტაციო ველი შეიძლება გაეხსნათ და მათთვისაც რამდენიმენაირი დაზუსტების საგანი აღმოჩნდეს როგორც Ordnung, ისე Verhältnis და თვით darstellen-იც კი. ერთგვარად ირონიულ გამონაკლისად გვევლინება სიტყვები “Musik“ და „Zeit“, ორივე - თარგმნისას - ერთმნიშვნელოვანი, როგორც ცნება კი - ორივე უსაზღვრო!

³⁹ გადამოწმება თარგმანებშიც მივიჩნიე მიზანშეწონილად, სახელდობრ ინგლისურში: "Music consists of order-relationships in time."³⁹ (//მუსიკა შედგება (ნეს)რიგობრივი მიმართებებისგან დროში, Karlheinz Stockhausen, „How Tim Passes By“ (1956); in: die Reihe, English Edition, vol. 3, მაგ. ლინკზე https://monoskop.org/File:Die_Reihe_1-8_EN_1957-1968.pdf) და ფრანგულში: „La musique représente des relations d'ordre dans le temps.“³⁹ (// მუსიკა წარმოადგენს (ნეს)რიგის მიმართებებს დროში, <https://books.openedition.org/contrechamps/3113>). ეს „Ordnung“ (ზუსტი და და ჩემთვის ფრიად ხელსაყრელი ქართული შესატყვისი “წესრიგი” იქნებოდა), მაინც, ყველა ვერსიაში ორაზროვანია და, დროში ორგანიზებული უღერადი პარამეტრების “რიგსაც” შეიძლება გულისხმობდეს, მაგრამ რიგობრივის/მიმდევრობითის გარდა, ამ პარამეტრების ერთგვარ იერარქიულ მიმართებად დანახულ “ნეს-რიგსაც” ემორჩილებოდას.

დაფიქრების, შთაგონების და ახალი შემოქმედებითი იმპულსების წყარო, დღემდე აქტუალური რჩება, მათ შორის - ჩემთვისაც და, რაც დრო გადის - მით უფრო, განსაკუთრებით კი ის მსჯელობა, როცა მუსიკის ყველა ძირითადი პარამეტრი - ბგერათსიმალეობრიობა, გრძლიობა, რიტმი და ტემბრიც კი სხვადასხვა დონის და მასშტაბის **დროით** პროცესებად განიხილება. და პრობლემად გამხდარი აღრინდელი მუსიკალური კატეგორიები - “მასალის ერთიანობა” და „თემატურ-მოტიფურობა“, მწვავე დეფიციტად დანახული (ტონალობაზე უარის თქმისა და სერიალიზმის დამკვიდრების პირობებში), სწორედ ამ „წეს-რიგის“ შემოტანით და მუსიკალური (კომპოზიტორული) კატეგორიების სხვადასხვაგანზომილებიან, მაგრამ ერთ, ერთიან - **დროით** - კონტექსტში წარმოდგენით, უმნიშვნელოვანეს მიღწევად მიჩვენება ზოგადად მუსიკის განვითარების გზაზეც და გადამწყვეტ შენაძენად ჩემს საკუთარ, ყველა თვალსაზრისით საორკაო, კითხვის ნიშნებით აღსაჯს საკომპოზიციო ხედვაშიც. მით უმეტეს, რომ ამ კონტექსტის გააზრებით აღარანაირი დეფიციტის განცდა აღარ რჩება და ის „მოსაკლისებელი“ კატეგორიები კვლავაც ისევე მოცულია „მუსიკალური დროის ერთიანობის“ კონცეფციაში, როგორც მასალასთან ურთიერთობის ყველა სხვა „ძველი“ და „ახალი“ მუსიკალური/კომპოზიტორული ხედვა, საკომპოზიციო ინტენციის „სიზუსტის“ და მისი საშემსრულებლო „უზუსტობის“ და ამ დევიაციასთან დაკავშირებული ინტერპრეტაციული, ფიზიკური და ფსიქიკური თვითრჩების ჩათვლით, რომელთა შესახებაც შტოკაუზენის ერთობ საინტერესო მსჯელობაა ამავე ტექსტში.

ექსტრემული და ტოტალურ-სერიული მიდგომისგან ამ პარამეტრებისადმი - მაინც შორს აღმოვჩნდი და ჩვეულებრივი დოდეკაფონიური ბგერათსიმალეობრივი რიგისთვისაც კი არ მიმიმართავს არასდროს⁴⁰, სხვა პარამეტრების სერიალიზებაზე რომ აღარც ვილაპარაკო. „სერიული“, სინამდვილეში კი ძველი პოლიფონიური საკომპოზიციო ტექნიკების გამოყენება მხოლოდ იმ კონტექსტში მაინტერესებდა მუსიკალური მასალის გენერირებისთვის, რომ იმ მცირე ბგერათსიმალეობრივი და რიტმული „საწყისიდან“, რომელიმე სხვა მოცემულობიდან რომ ვანარმოებდი, მიმელო საკმარისად ვრცელი და ვარიანტული „რიტმულ-მელოდიურ-ტემბრულ-სტრუქტურულ-ფაქტურული“ შესაძლებლობები, რომელთაგან არჩევანის საშუალება მექნებოდა ჩემი იმნუთიერი ესთეტიკური, ტექნიკური და ემოციური პრეფერენციის მიხედვით.

8. “ექსტრამუსიკალური”

ასე მივედი იმ საკომპოზიციო სტატუს-კვომდე, დღემდე რომ განაპირობებს ჩემს სამუშაო მოდელს: ამ “ექსტრამუსიკალური”⁴¹ საწყისის სონიფიკაციისთვის მივმართო როგორც *soggetto cavato*-ს, ისე აუგმენტაცია-დიმინუციის, ჰორიზონტალურ-ვერტიკალური მელოზმირების და მასალის მოპოვება-განვრცობის ყველა სხვა ამგვარ ტექნიკას; კომპიუტერის მოძღვარებასთან ერთად კი, ყოველდღიური

⁴⁰ თუ არ ჩავთვლით ერთ-ერთ აღრეულ კლარნეტის სონატას, მიხოსთან სწავლის პირველ წლებში რომ დავწერე და მოგვიანებით - საორკესტრო „უვერტიურას“ (come in sogno, 1994), რომელშიც 11-ბგერაანი რიგია, მე-12 ბგერა კი მხოლოდ სატრანსპოზიციო ინტერვალს მიუთითებს....

⁴¹ ტერმინის არჩევანისთვის - ოდნავ ქვემოთ

სამუშაო პრაქტიკაში ნელ-ნელა შემოსულმა ამ ახალმა ხელსაწყომ არა მარტო არნახულად გაზარდა შრომის ეფექტიანობა, არამედ მისი სპეციფიკით ნაკარნახევ აზროვნების ახლებურ მოდელთან ერთად ახალი შესაძლებლობებიც გააჩინა, კომპოზიტორის ხელთ მანამდე არც ფიზიკურ და, ამ დოზით და თანმიმდევრულობით, არც ანალოგურ-ელექტრონულ რეალობაში რომ არ ყოფილა.

8.1. “აღვორითმული”

აღბათ მაინც აღსანიშნია, რომ ეს “ექსტრამუსიკალური”, ანუ მუსიკის გარეთ, მის მიღმა მყოფი და მუსიკასთან კონტექსტში არ-მყოფი მოცემულობა, როგორც მუსიკალური მასალის მოპოვების საშუალება, რაიმე (თვით)მიზნად არასდროს დამისახავს და ზუსტად იმავე რიცხვობრივობით “წმინდა” მუსიკალური კატეგორიებითაც მოვიძიებდი მუსიკალურ იდეებს, ინტერვალიკა იქნებოდა ეს, სხვადასხვა ტიპის ჰარმონიკა თუ კონვენციური ინსტრუმენტების ტემბრულ თუ ტექნიკურ შესაძლებლობებზე ორიენტირებული მუშაობა. მაგრამ “მცირედიდან მრავლის” მიღების ტექნიკურ არსენალში 1994-95 წლებიდან უკვე გამოიკვეთა კომპიუტერული საშუალებების როლი საკომპოზიციო პროცესის დამხმარე სხვადასხვა აღვორითმული მუსიკალური პროგრამების სახით. ერთ-ერთ ამგვარ პროგრამასთან ინტენსიური ურთიერთობით გაგრძელდა ჩემი “გაორება“ თუ „დაბნეულობა“, ჩემი პროფესორის მაშინდელი შეფასება რომ გავიხსენო და მეც, უნდა ვაღიარო, თითქოს მომწონდა კომპიუტერის ჯერ არცთუ ისე უსაზღვრო შესაძლებლობების ჩარჩოებში ახალი „ხრიკების“ პოვნა საკომპოზიციო ცდისა თუ ძიების პროცესში. მხედველობაში მაქვს გოტფრიდ მიხაელ კოენიგის Proekt 1⁴², საკომპოზიციო პროგრამა, რომელსაც მუსიკალური პარამეტრების ერთგვარი “დოზირებით” (ბგერათსიმაღლეთა ინტერვალიკური წყვილები, დროითი დაშორებები ან ე.წ. დელტა-დროები⁴³, დინამიკის სკალა pppp-დან ffff-მდე, ფერმატები, ტემპები) სრულ განუმეორებლობასა და სრულ განუმეორებადობას შორის (სკალაზე 1-დან 7-მდე ფარგლებში), წინასწარი დეფინიციის შემდეგ, აღბათობის სხვადასხვა აღვორითმების მოშველიებით, შეეძლო ამ მონაცემთა კომპილირება (გამოთვლა) და საბოლოო პროდუქტის ტექსტად გამოცემა.⁴⁴

#	Instr	ED	Pitch	Register	Dynamics
1	8	1/8	F	5	mf
2	8	1/8	D	4	fff
3	1	1/8	C#	6	ff
4	9	1/8	A# G#	3 4	ppp
5	3	1/8	G	6	p
6	6	1/8	F D	5 5	f
7	6	1/8	C#	3	pp
8	6	1/8	A#	3	pp
9	4	1/8	G# G	6 6	pp
10	5	0/0	F	4	pp
11	7	4/5	D C# B	5 5 5	pp
12	7	3/4	G# G F D C#	4 4 4 4 4	pp

⁴² <http://koenigproject.nl/de/projekt-1/>

⁴³ გერმ. Einsatzabstand; ინგლ. entry delay

⁴⁴ თავიდან მართლაც ტექსტის სახით, პრინტერზე, მოგვიანებით კი, MIDI ტექნოლოგიის განვითარებასთან ერთად, უკვე კომპილაციისთანავე აუღერებით ან MIDI-ფაილის ფორმატში შენახვით და შემდგომ მისი სანოტო პროგრამაში იმპორტირების პერსპექტივით

ეს ტექსტი, როგორც პარამეტრთა მრავალგვარი ინტერპრეტაციის საშუალება, თვით კონიგის არაერთი ნაწარმოების საფუძველი გამხდარა. მრავალფეროვანი პარამეტრული მანიპულაციების და, რაც მთავარია, ვარიანტების უსასრულო შესაძლებლობების გამო მეც ფრიად გამიტაცა ამ საკომპოზიციო პროგრამასთან ურთიერთობამ და პირველი შეხება საკმაოდ უშუალო გამოდგა, სავსებით “მუსიკალურიც”: საფორტეპიანო ნაწარმოების⁴⁵ (déjà entendu) ამოსავალი იყო ორი ინტერვალური წყვილი, რომელთაგან ერთი (კვარტა-კვინტური), “ქართულად” უნდა აღქმულიყო პირობითად, მეორე კი (პატარა სეკუნდურ-ტერციული) - “ევროპულად”, მათი ურთიერთქმედება კი, ფრიდჰელმ დოელის ინტერპრეტაციით, კომპიუტერ-ინსტრუმენტულთან ერთად უკვე “ქართულ-ევროპულს შორის “გაორებას და დაბნეულობას” აღნიშნავდა... სწრაფად და ზოგან საკმაოდ არაბუნებრივად (“არამუსიკალურად”?) ცვალებადი დინამიკისა და ტემპის გამო საკმაოდ ძნელად შესასრულებელი ეს პიესა პრემიერის დროს პრაქტიკულად ჩავარდა და 20 წლის მერეც შესრულდა ნინო ჟვანიას მიერ (კიდევ გამოიცა კონსერვატორიის ალმანახში, აუდიოჩანაწერიტურთ).⁴⁶

8.2. “რუდიმენტები”

მეორე ნაწარმოებში⁴⁷ უფრო თამამად და საინტერესოდ მოვახდინე Projekt 1-ის “output”-ის (ტერმინი დასადგენი მაქვს, რადგან გერმანული ჟარგონიც ამ ინგლისურ სიტყვას ხმარობს) ინტერპრეტაცია. “Rudiments”, დოლების (3 სამხედრო და 2 ბასი, პედლებით) სეტისა და 4-არხიანი პლეიბეკისთვის (ფონოგრამისთვის), აგებულია “რუდიმენტებად” წოდებული ამერიკული მედოლეობის (drumming) ფორმულებზე, რომელთა წინასწარი ჩანერა სათითაოდ მოვახდინეთ სტუდიაში, ნაწარმოების შემკვეთის - პერკუსიონისტ იორგ ვაგნერისავე შესრულებით. რუდიმენტთა სახელწოდებებიც, საკმაოდ ჭრელი წარმომავლობის და ზოგი ცოტა კომიკურად მჟღერიც, ასევე ჩავანერინეთ სპეციფიკური კანზასური აქცენტით მოლაპარაკე ჩვენს მეგობარ ამერიკელ პიანისტს და ეს “სემპლები” - აუდიოფრაგმენტები, რომელთა გამოძახება შეიძლება კომპიუტრთან ან სემპლერთან შეერთებული MIDI-კლავიატურის ცალკეული კლავიშით - გაიგზავნებოდა 4 შრედ (არხად) დიზაინებულ კვადროფონულ აუდიო გარემოში, რომელსაც მე-5 ამგვარი შრის ცოცხლად შემსრულებელი პერკუსიონისტიც უნდა მოეცვა და სცენის და აუდიტორიის მთელი სივრცეც. რამდენიმე სტუდიურმა ლაფსუსმა და ინციდენტმა დამატებითი დრამატიზმი და იუმორი შესძინა ამ ისედაც ცოტა გროტესკულად ვირტუოზულ პიესას, რომელსაც ორიოდვე წარმატებული შესრულება და ერთი საკომპოზიციო პრიზიც კი ხვდა წილად.

⁴⁵ რეზო კიკნაძე, déjà entendu (1994), თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკალური ალმანახი #1, 2017

პარტიტურა: http://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-1995-2015-deja_entendu.pdf

ჩანაწერი: <http://www.reso-kiknadze.de/audio/r-1994-dejaentendu.mp3>

⁴⁶ http://tsc.edu.ge/index.php?m=449&issue_id=21

⁴⁷ რეზო კიკნაძე, Rudiments (for snare drum set and 4-channel playback)

პარტიტურა: <http://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-1995-rudiments.pdf>

ჩანაწერი: <http://www.reso-kiknadze.de/audio/r-1995-Rudiments.mp3>

ამრიგად, არც აქ ვლალატობ ჩვეულს, უფრო სწორად, არც აქ ვუკრძალავ თავს, საჭიროების (მოთხოვნის!) გაჩენისთანავე შემოვიტანო განსაზღვრული დოზის ინტერპრეტაციული თავისუფლება, როგორც ადრე, კლასიკური მუსიკის სხვადასხვა ეპოქაში ეძლეოდა ხოლმე შემსრულებელს ასევე მრავლად, ისე, რომ ხანდახან გამოთქმული კომენტარები ჩემს კომპოზიციებში ჯაზის ზეგავლენის თაობაზე ისევე მცდარი მგონია, როგორც მათში დატოვებული ამ თავისუფალი სივრცეების დაკავშირება კომპოზიტორის თავდაუტყერებლობას, ზერელობას ან რამე ამგვართან. მოთხოვნა, რომ ნაწარმოების რაღაც ნაწილი, კომპონენტი, პლასტი ან სულაც რომელიმე პარამეტრი იმ ჯერზე შემსრულებლის საინტერპრეტაციო აღმოჩნდეს, უფრო საფუძვლიანი ესთეტიკური საჭიროებაა ჩემთვის, ვიდრე “იმპროვიზაციულობა” ან ამ სიტყვით გამართლებული უკონცეფციოება, ორჭოფობა, ზერელობა და ა.შ.⁴⁸ თორემ - “ინტუიტიური მუსიკის” ამ მაგალითს რაღა ეთქმის მაშინ?⁴⁹

RICHTIGE DAUERN

Spiele einen Ton
Spiele ihn so lange
bis Du spürst
daß Du aufhören sollst

Spiele wieder einen Ton
Spiele ihn so lange
bis Du spürst
daß Du aufhören sollst

Und so weiter

Höre auf
wenn Du spürst
daß Du aufhören sollst

Ob Du aber spielst oder aufhörst:
Höre immer den anderen zu

Spiele am besten
wenn Menschen zuhören

Probe nicht

სწორი გრძლიობები

დაუკარი ერთი ბგერა
უკარი მანამდე
სანამ იგრძნობ
რომ უნდა გაჩერდე

კვლავ დაუკარი ერთი ბგერა
უკარი მანამდე
სანამ იგრძნობ
რომ უნდა გაჩერდე

და ასე შემდეგ

გაჩერდი
როცა იგრძნობ
რომ უნდა გაჩერდე

ოღონდ უკრავ თუ ჩერდები:
სულ უსმინე სხვებს

ჯობს დაუკრა
როცა ადამიანები ვისმენენ

არ ირეპეტიციო

⁴⁸ აქვე იქნებ იმის სხენებაც ღირდეს, რომ საწინააღმდეგო შემთხვევებიც არაერთი მქონია კომპოზიციაში, როცა ზედმიწევნით ზუსტად დასაკრავად ფორმულირებული და დადგენილი ტექსტი ისეთი არასასურველი ინტერპრეტაციული თავისუფლების წერა გამხდარა, რომ ფრიად ტრავმატულ გამოცდილებად ჩამრჩენია მესხიერებაში და ნაწილობრივ, კიდევ უფრო დაუუტყერებლად ჩემს იმ არჩევანში, რომ კომპოზიციის დროსვე გავითვალისწინო საშემსრულებლო მოცემულობა (შემსრულებლის ვინაობის და მისი დონისა თუ უნარების ჩათვლით!) და ყველა ის შეუძლებლობა, ზედმიწევნით ზუსტად დეტერმინირებულ დეტალებს რომ ახლავს თან, როგორც „ადამიანური“ (არასრულყოფილება მოტორიკის, ალქმის და ა.შ. სიზუსტეში), ისე ობიექტური, შტოკჰაუზენი რომ ახსენებს ზემოხსენებულ ტექსტში (იხ. სქოლიო 33).

⁴⁹ Karlheinz Stockhausen, “Aus den sieben Tagen“ UE 14 790, 1968

და მაინც - ასევე დიდ საჭიროებად რომ ვხედავ ხანდახან რაიმე დასაყრდენ, კარკასივით ხორცშესასხმელ, ჩემთვის ხან სტრუქტურის (“ჰორიზონტალური” რიცხვობრიობა), ხან კი ჰარმონიის (“ვერტიკალური” რიცხვობრიობა) მოკარნახე საფუძვლის არსებობას, ამიტომაც, საკმაოდ ადრიდანვე რომ ვუთმობ ყურადღებას “ექსტრამუსიკალური” მოცემულობის მუსიკაში “შემოსატანი”, მუსიკად “სათარგმნელი” (“სატრანსლაციო”), მუსიკალურ მოცემულობად გარდასაქმნელი ხერხების, ხელსაწყოების, ალგორითმების ერთგვარ “არსენალად” მობილიზებას და იმ **ინტერფეისად** კონფიგურირებას, ხანდახან უმთავრეს (წინა)საკომპოზიციო სამუშაოდ რომ უძღვის წინ მუსიკის უშუალო წერის პროცესს.

8.3. ტერმინისთვის

მცირედ შევჩერდები ამ ინტერფეისის პარადიგმაზე “ექსტრამუსიკალური“ თუ „პარამუსიკალური“ მოცემულობის მუსიკად ტრანსლაციისას. ჯერ, მიუხედავად იმისა, რომ საკვლევი ველის ორ ყველაზე გამოსადეგ ტერმინს შორის ორჭოფობა ამ კონტექსტში დიდად რელევანტური იქნებ არც ჩანდეს, მაინც მინდა დავაზუსტო, თუ რატომ ვამჯობინე „პარამუსიკალურს“ - „ექსტრამუსიკალური“.

ბრიტანელი მუსიკათმცოდნის - ფილიპ ტაგის⁵⁰ განმარტებებზე დაყრდნობით, **ექსტრამუსიკალური**, როგორც - მუსიკასთან მიმართებაში - ექსტრაგენერული (= სიმბოლოთა მოცემული სისტემის გარეთ მყოფი, მის დისკურსთან კავშირში არ მყოფი), უფრო ფართოდ მოიცავს და ზედმიწევნით ასახავს სფეროს, ან მოცემულობათა მრავალფეროვნებას, რომელიც

- მუსიკასთან კავშირში საერთოდ არ არის,
- მუსიკად არც ჩაფიქრებულია,
- არც დიზაინებული,
- არც ასეთად ფუნქციონირებს,
- არც პირდაპირ არ აღიქმება

და მხოლოდ ჩვენი ასუმბციის შედეგად, რომ მუსიკა “ყველგან და ყველაფერშია”⁵¹ შეიძლება მოხვდეს პარამუსიკალური ხედვის კონტექსტში და, ამით, შემდგომ, უკვე მუსიკალურ დისკურსად სტრუქტურირება განიცადოს. ხოლო **პარამუსიკალური**

⁵⁰ წყარო: Philip Tagg - *Glossary of terms, neologisms, etc. used in writings by Philip Tagg*

<https://tagg.org/articles/ptgloss.html> **extragenetic** *adj.* outside or not belonging to the discourse of the symbolic system under discussion.

extramusical *adj.* extragenetic (q.v.) in relation to music; cf. paramusical.

paramusical *adj. neol.* (1983) literally 'alongside' the music, i.e. semiotically related to a particular musical discourse without being structurally intrinsic to that discourse; cf. extramusical.

⁵¹ “პანმუსიკალიზმის” (ვხედავ ამგვარი ტერმინის შემოტანას) დეკლარირება და მასზე აგება დანარჩენი ჩემი “ევრისტიკული ლოგიკისა”, წინასწარ უნდა დავუშვათ, რადგან ვერანაირი თეორიის, ვერც პიპოთემის პრეტენზია ამ მსჯელობას ვერ ექნება და ვერასდროს ჩაჯდება რაციონალური ანალიზის ჩარჩოებში: “შემოქმედებითი ხედვა” მიმაჩნია იმ საყოველთაო აბსოლუციად, ურომლისოდაც ყველა ჩემი შემოქმედებითი სტეიტმენტის მეცნიერული მეთოდოლოგიის კონტექსტში დასაბუთება მომიხდებოდა, ეს კი სახედისწეროდ დამიბრკოლებდა შემოქმედებით პროდუქტიულობას და თვითონ შემოქმედებასაც...

(სიტყვასიტყვით - “გვერდით”, “მეზობლად”, “მოსაზღვრედ” მყოფი), როგორც სემიოტიკურად დაკავშირებული კონკრეტულ მუსიკალურ დისკურსთან ისე, რომ არ არის ამ დისკურსისთვის სტრუქტურულად ინტრინზული, მაინც უკვე ის მეორე ეტაპი ჩანს, ის „ხედვის“ ეტაპი, როცა უკვე ინტერფეისის იდეებს და ვარიანტებს ვუტრიალებთ, რომ ექსტრამუსიკალური რეალობა მუსიკად “ვთარგმნოთ”.

მიუხედავად იმისა, რომ ჩემი ურთიერთობისას ამოსავალ თუ უკვე მიღებულ (ექსტრამუსიკალურ) მასალასთან თანამედროვე მეცნიერული მეთოდის სტრუქტურაში შემაჯავალი კომპონენტებიდან მეტ-ნაკლებად ყველა სახეზეა:

- ფაქტობრივ მოცემულობაზე დაკვირვება და გაზომვა;
- დაკვირვების შედეგთა ანალიზი;
- ანალიზის შედეგთა სინთეზი - განზოგადება და "ასუმთვციებისა" თუ „წესების“ ფორმულირება;
- პროგნოზი: ჰიპოთეზის შედეგთა ინტერპრეტაცია არა ლოგიკური, არამედ ესთეტიკური მოთხოვნით/საჭიროებით დადგენილი მეთოდების მეშვეობით;
- პროგნოზირებადი შედეგების გადამოწმება;

მაინც მინდა გავიმეორო, ჩემი შემოქმედებითი მეთოდი ყოველნაირად მოკლებულია მეცნიერულობის და თეორიულობის ყველა ძირითად ნიშან-თვისებას.

8.4. ინტერფეისისთვის

ამ წინააღმდეგობის მიუხედავად, ფრიად საინტერესოდ მეჩვენება ამოცანა - განვიხილო და აღვწერო ის შუალედური და სატრანსლაციო (“თარგმანებითი”) მოდელი თუ სისტემა, რომელსაც ერთგვარ “ინტერფეისის პარადიგმად” მოვიხსენიებდი და რომლის თანმიმდევრულობა და ლოგიკურობა (წინასწარი ასუმთვციების, დაშვებებისა და, გნებავთ, პრეფერენციული დეკლარირების საფუძველზე) დიახავს რომ საჭირო/აუცილებელ ფაქტორად მიმაჩნია ამ მოდელზე დამყარებული საკომპოზიციო ტექნიკის და, ბოლოს, თვით ნაწარმოების (როგორც შედეგის) რაციონალურ/ლოგიკურ დამატერებლობაზე ლაპარაკისას; და, სხვათა შორის, ესთეტიკურზეც, რადგან ხელოვნების ნაწარმოების განცდისას მისი მექანიზმების წვდომა/ჭვრეტა, ცნობიერი თუ არაცნობიერი, სწორედაც იმ საერთო ემოციურ-რაციონალური შთაბეჭდილების აუცილებელ კომპონენტად წარმომიდგება.

აქ ძალიან გამოსადეგი მეჩვენება მანქანური თარგმნის ტერმინი - “ინტერლინგვა”, იმ “შუალედური რგოლის” აღსანიშნად, რომელიც ამ სფეროში საწყისი მოცემულობის (ორიგინალის ენის) ანალიზის შედეგად შეიქმნება ხოლმე, საბოლოო შედეგის (ენის, რომელზეც უნდა მოხდეს თარგმნა) მიზნობრივი გათვალისწინებით.

ჩემს მუსიკალურ პროცედურათა (ამოცანათა) სისტემაში ეს “ინტერლინგვა” პრაქტიკულად უკვე მოცემულია უკვე არაერთხელ ნახსენები **რ ი ც ხ ვ ბ რ ი თ ბ ის** სახით, რადგან სატრანსლაციო ინტერფეისების უმრავლესობა ჩემს შემთხვევაში უმეტესად სწორედ იმ ფაქტს ემყარება, რომ დღევანდელ ტექნოლოგიურ სიტუაციაში

პრაქტიკულად ყველაფერი, რაც შეიძლება საერთოდ აღინეროს და დახასიათდეს, შეიძლება აღინეროს და დახასიათდეს - **რ ი ც ხ გ ე ბ ი თ**. ჩემი კონცეფციური ინტერფეისის აუქილებელი კავშირი კომპიუტერულ ინტერფეისთან, როგორც ჩემს მთავარ სამუშაო ხელსაწყოსთან, კიდევ უფრო მეტად განაპირობებს იმას, რომ სწორედ რიცხვობრიობას ვირჩევ ტიპიურად ინტერლინგვის ფუნქციით: მაშინაც, როცა *sogetto cavato*-ს ტექნიკას მივმართავ (ლიტერების / ასოების მუსიკალურ ბგერებად ან ჰაუზებად თარგმნას), მაშინაც, როცა, მაგალითად, ობიექტების სიბრტყეზე ან სივრცეში განლაგების თუ მოძრაობის ადეკვატურ მუსიკალურ პარამეტრთა (ბგერათსიმაღლებრივ, დინამიკურ, დროით, ფაქტურულ და ა.შ.) სტატიკურ ან დინამიკურ სიტყმად გარდაქმნა მაქვს მიზნად დასახული და მაშინაც კი, როცა ფერის კატეგორიის მუსიკალურ მასალად ტრანსლაციას ვახდენ.

8.5. “სურომ ფითრით გადაბარდნა”

ოღონდ აქ ტრადიციული სინესთეტიკის კრიტერიუმებსა და პრინციპებს ერთგვარად გვერდი ავუარე, როგორც ფრიალ სუბიექტურს, ორივე თვალსაზრისით:

1. სინესთეზია, როგორც ნევროლოგიური მდგომარეობა ინტერსენსორული კავშირებისა, როცა ერთი რომელიმე შეგრძნება (მაგ. გემოს, სუნის, ფერის, ბგერის, ფორმის, სიტყვის და ა.შ.) ავტომატურად და უნებლიედ იწვევს სხვა რომელიმე ან რამდენიმე გრძნობით აღქმას
2. სინესთეზია, როგორც არაერთი ხელოვანის მცდელობა ამ კავშირთა პოეტიკური სისტემატიზებისა და განზოგადების, მაგ. ხილვადსა (ფერი, ფორმა) და სმენადს (ბგერა, ტემბრი) შორის.

ეს ორივე ასპექტი, კაცობრიობას მთელი ისტორიის მანძილზე რომ მოსდგამს და არაერთხელ რომ გამხდარა ანტიკური ხანის ჩინეთის, სპარსეთის, საბერძნეთის, ადრეული თუ გვიანდელი ეგვიპტის და ასევე დღევანდელ მეცნიერთა, ფილოსოფოსთა და ხელოვანთა დაკვირვების, შესწავლის და ხან მეცნიერული, ხან - ესთეტიკური სორტირების საგანი, მაინც ერთობ ინდივიდუალური, სუბიექტური, იდიოსინკრეტული ჩანს და, რაც მთავარია, ჩემი სუბიექტური აღქმითი სამყაროდან იმდენად შორს, რომ მხოლოდ ციტატურ დამონშებად თუ გამომადგებოდა, როგორც არაერთი ფაქტობრივად ან მეცნიერულად დაუდასტურებელი, მაგრამ ემოციურად მიმზიდველი მაგალითი ფერისა და ბგერის ურთიერთობის უხსოვარი დროიდან არსებულ დისკურსში. ფერენც ლისტის ერთი პოეტური ფრაზაა ასეთი, მისი ერთი საორკესტრო ნაწარმოების რეპეტიციის დროს წარმოთქმული: “გთხოვთ, ეს მუქი იისფერია, დარწმუნებული ბრძანდებოდეთ. ასე ვარდისფრად ნუ უკრავთ!”⁵², ან როგორც უდიდესი კომპოზიტორისა და სინესთეტიკოსის, ალექსანდრ სკრიაბინის ნააზრევი ფერისა და ბგერის მისეული შესატყვისობის შესახებ, სუბიექტური და აღქმისმიერი, და ამ აღქმის სისტემატიზების მცდელობა, ან - ანალოგიური სისტემა

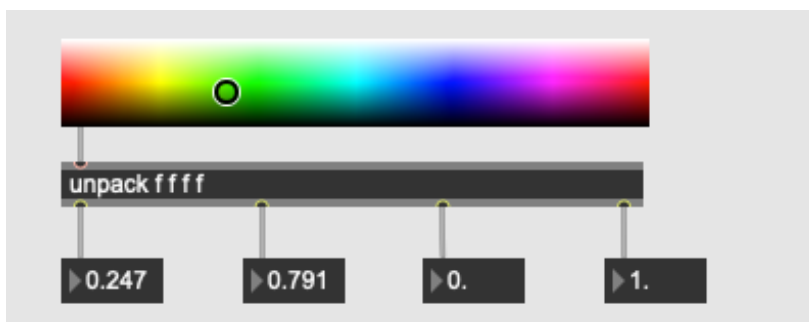
⁵² Mahling, Friedrich. Das Problem Der „Audition Colorée“: Eine Historisch-Kritische Untersuchung. Leipzig: Akademische Verlagsgesellschaft, 1926. ვიმონშებ უმუტ ელდემის სტატიაზე დაყრდნობით:

Umut Eldem, Sensory intersections. Synaesthesia and cross-modality in music - <https://www.forum-online.be/en/issues/zomer-2019/knoopunt-van-zintuigen>

ვასილი კანდინსკის ხილვადი ფერებისა და ტემბრების, როგორც უღერადი ფერებისა...

ჩემს შორს ყოფნაში ფერისა და ბგერის ამგვარი აღქმითი ინტერსექციისგან სწორედ ამ არაკანონზომიერობას და იდიოსინკრეტულობას ვგულისხმობ, არა მხოლოდ სხვადასხვა ადამიანში, არამედ თვით ჩემშივე რომ ყოველ ჯერზე სხვადასხვა შესატყვისობად შეიძლება “დალაგდეს”, ყველანაირ “ობიექტურ” საფუძველს მოკლებული.

საბედნიეროდ, ციფრული ტექნოლოგია აქვს ყოვლად ბედნიერ დასაყრდენად მომეგვლინა და ჩემი ინტერესი, კომპიუტერის შესაძლებლობების ცდუნებით და “რიცხვობრივი ინტერლინგვის” მაღლით, შემდეგმა გარემოებამ მიიპყრო: კომპიუტერული გრაფიკის ციფრული (RGBA წითელი-მწვანე-ლურჯი-ალფა) ფერთა მოდელი, რომელშიც ამ 3-არხიანი ადდიციური RGB-მოდელისა და ალფა-არხის კომბინაციით ნებისმიერი აღქმადი ფერის მიღება შეიძლება და პირიქით, რომლითაც ციფრული გამოსახულების ნებისმიერი პიქსელის ფერი შეიძლება აღინეროს, - ძალიან ადვილად შეიძლება გადმოვიტანოთ ნებისმიერი 4 მუსიკალური პარამეტრის ანალოგიად, შესაბამისი ინტერფეისული სკალირებით და (სასურველ) მუსიკალურ დიაპაზონზე მორგებით.



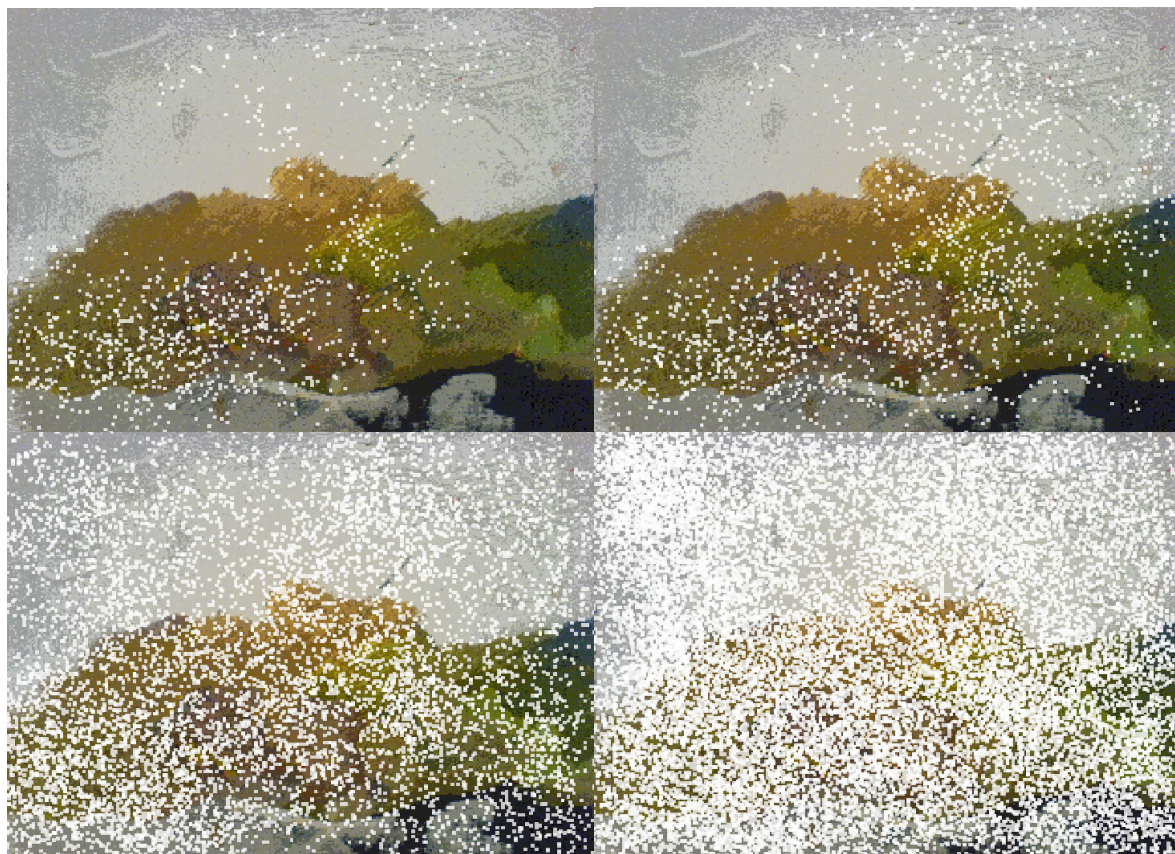
ამ ტიპის ტრანსლაციას ვიყენებ პორტფოლიოში წარმოდგენილ ჩემს ერთ-ერთ აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებში, რომელიც თენგიზ მირზაშვილის უკანასკნელ, დაუმთავრებელ ნახატს იყენებს RGBA მონაცემების ამოსაკითხად და ამ მონაცემების მუსიკალურ პარამეტრებზე განფენით (mapping - ქართული შესატყვისის არც ამ სიტყვისთვისაა ჯერ დადგენილი), მერე კი სურათის ზედაპირზე “კურსორის” შემთხვევითი მოძრაობით გამონჭეულ უღერად ფაქტურას გვაძლევს შედეგად, რადგან პიხელთა სამი ძირითადი ფერის “სამხმიანობას” სწორედ ჩუბჩიკას წარმოთქმული სამი სხვადასხვა ლექსი ქმნის, ჯერ სწრაფი, მკვრივი, უაღესად დატენილი და ქაოტური ფაქტურით, რომელიც ნელ-ნელა მეჩხერდება, რადგან “უკვი ნაკითხული” პიქსელები თეთრად “ნეიტრალდება”, რის გამოც სურათი თითქოს “თეთრი ფიფქით იფარება,” თეთრი პიქსელის შემთხვევაში კი, ანუ მაშინ, როცა სამივე ძირითადი ფერის სიდიდე 255-ს უდრის, პროგრამას პაუზა აქვს ნაბრძანები იმ წერტილისთვის. ასე ნელ-ნელა უფრო გამჭვირვალე ხდება უღერადობა, ჯერ ცალკეული მარცვლები გამოიკვეთება, მერე უკვებ მთელი სიტყვებიც გამოკრთება და ბოლოს სამივე ლექსი ჩინელი პოეტის - ბო ძიუ-ის თამაზ ჩხენკელისეული თარგმანი,⁵³ სრულად უღრს მთლად თეთრად გადაპენტილ სიბრტყეზე, ნელ-ნელა ისახება

⁵³ ბო ძიუ-ი, ლექსები, თარგმანი თამაზ ჩხენკელისა, თბილისი, 1956, გვ 18

ჩუბჩიკას ერთ-ერთი სურათი, რომლის ხატვის პროცესიც ერთ დროს ვიდეოზე აღვებეჭდე, ამ შემთხვევისთვის კი ისე დავამონტაჟე, რომ დახატული ელემენტები ნელ-ნელა ჩნდებიან მანამდე თეთრ ფონზე, პასტილის მონასში მონასმს მოყვება, მხატვრის ჯერ ლექსების და ბოლოს ჩუმი ლილინის ფონზე...

საინააღმდეგო პროცესიც ანგარიშგასანვია: აბსოლუტური სითეთრიდან კვლავ სურათისკენ დაბრუნება, ან კვლავ ავტომატიზებულად, კურსორის შემთხვევითი მოძრაობით, ან, სულაც - ცოცხალი ინსტრუმენტული ან ვოკალური (მღერა, მეტყველება) შესრულებით: სპექტრული აუდიოანალიზი და RGBA-პარამეტრებად მისი გარდაქმნა/ტრანსლაცია ასევე საინტერესო მხატვრულ შედეგს გვპირდება.

ასე, ორივემხრივ, ყოველი წაკითხული პიქსელი, მისი RGB და A სიდიდეების შესაბამის, მათზე “მიმაგრებულ” სემპლს (ადიოფრაგმენტს) ააუღერებს, “ფითრით გადაბარდნილი” ფონი კი, ჩვენივე ხმისა თუ ინტრუმენტის უღერით კვლავ მრავალფეროვანი ლანდშაფტისკენ შეიძლება მიბრუნდეს...



ასე, პრაქტიკულად უსაზღვრო და უსასრულოა (ტექნიკური) შესაძლებლობა - მუსიკალურ ქსოვილად გარდაიქმნას ყველაფერი, და რომელიმე ბგერად, ტემბრად, გრძლიობად, ფაქტურად, პროცესად იქცეს, რაც რაიმენაირ რიცხვობრივ დახასიათებას (აღწერა, გაზომვა, ტრეკინგი, ტრეისინგი) ექვემდებარება, იქნება ეს ობიექტების ზომები, კოორდინატები, განლაგება თუ მოძრაობა კარტეზიანულ სიბრტყეზე თუ სამგანზომილებიან სივრცეში და ა.შ. ეს მხოლოდ მშრალი, ტექნიკური, პრინციპში - უმთავრესად არაფრისმთქმელი და ობიექტის ბუნებასთან, მის

ესთეტიკურ არსთან ხშირად დაუკავშირებელი მოცემულობა დიახაც შეიძლება გახდეს პროდუქტიული გენერატორი ყოვლად ღირებული, ესთეტიკურად და ემოციურად ისევე დამაჯერებელი შემოქმედებითი სტიტიმენტისა, როგორც, ვთქვათ, დოდეკაფონიური მუსიკის შედეგები ვიცით, შესრულებული “თორმეტი მხოლოდ ერთმანეთზე დამოკიდებული ბგერით კომპოზიციის ტექნიკით”⁵⁴...

8.6. მუსიკის (კომპიუტერული) პროგრამირება

ექსტრამუსიკალურის მუსიკალურ მასალად გარდასაქმნელი ინტერფეისის შემუშავების ამგვარი წინასწარი სამუშაო, ფრიად პრომატევადი, უდევს ხოლმე საფუძვლად თვით უშუალო საკომპოზიციო პროცესს, ამ ეტაპზე უკვე ფრიად სახალისოს, ემოციურს და ხანდახან ისეთივე საინტერესოდ გაუთვალისწინებელს, რომ ჯაზის სტანდარტის უკვე არსებულ ჰარმონიულ მოცემულობაზე დაკვრასაც კი შევადრდილი თავისი სპონტანურობით.

ამიტომ არც გასაკვირი იქნება და არც გადაჭარბებული, თუ ვიტყვი, რომ კომპოზიციის ალგორითმული ელემენტის ასე გაძლიერებასთან ერთად, უკვე მაშინდელია ჩემი პირველი ფიქრები მუსიკის პროგრამირების მიმართულებით, რომ რაც შეიძლება ეფექტური გამხდარიყო “ცოტადან ბევრი მასალის” მიღების რუტინა, მოტივის ვარიაციების და პერმუტირების საშუალებები იქნებოდა ეს, მათი დროში განთენა თუ ერთმანეთზე დაშრევა, და, რაც მთავარია, ვარიანტული სიმრავლე, ისე, რომ ახალი მასალის შემოტანის არანაირი საჭიროება აღარ დამდგარიყო. დაახლოებით ისევე, როგორც სერიალიზმი ესწრაფოდა ყველა პარამეტრის იმ ტოტალურ განპირობებულობას, განსაზღვრულობას და მასალის არა მხოლოდ ერთიანობას, არამედ “ერთობას”. ოღონდ თორმეტბგერიანი რიგის და მასთან დაკავშირებული დოდეკაფონიური აბსოლუტიზმის ნაცვლად, მუდამ ვამჯობინებდი, ბგერითი მასალა რაიმე უფრო მოტივურ ან რაიმე სხვა გარემოებით განპირობებული ბგერითი ჯგუფიდან ყოფილიყო წარმოებული, იქნებოდა ეს ვისიმე ან რისიმე სახელიდან, რომელთანაც რაიმე მაკავშირებდა, რომელიმე ტექსტის ამგვარი “დამუშავებიდან”, თუნდაც *sogetto cavato* ყოფილიყო, თუნდაც მასში განმეორებელიყო ბგერები, და, რაც მთავარია, ამ მასალის ყოველგვარი “შევსების”, ან 12 ბგერამდე “განსრულების” გარეშე⁵⁵. უფრო - რიტმულ-მელოდიურ “მოღუსებად” რომ წარმოვიდგინოთ მასალა, რომელიც, მრავალგვარად სახეცვლილი, მაინც რჩება ერთადერთ განმაპირობებლად ნაწარმოების როგორც მკაცრი და სრულად

⁵⁴ Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik [1909–1950]. Gesammelte Schriften I.* [mehr nicht erschienen], Ü: Gudrun Budde, Hg: Ivan Vojtech. (Frankfurt 1976). – Bislang umfangreichste Schriftensammlung in deutscher Sprache. Teil I entspricht der von Schönberg selbst vorbereiteten Essay-Sammlung *Style and Idea* (New York 1950).

⁵⁵ სხვათა შორის, არც ოლივიე მესიანის *Modes de valeurs et d'intensites*, სერიალიზმის დასაწყისად მიჩნეული მკაცრი და ტოტალური პარამეტრიზების ეს პირველი ნიმუშია ბოლომდე სერიული: 12-ბგერიანი რიგის ნაცვლად მასში 3 ბგერათრივი, ე. წ. მოღუსია, რომელთაგან თითოეულს თავისი ბგერათსიმაღლებრივი, რიტმული, რეგისტრული, დინამიკური და არტიკულაციური რივი აქვს მიწერილი/მიკუთვნიებული.

დეტერმინირებული ნაწილის (ბგერწყობა, რიტმიკა, ფორმა), ისე მისი მეტად თუ ნაკლებად “თავისუფალი” კომპონენტებისა (ჩარჩოში ჩასმული ბგერათა ჯგუფი, თავისუფალი არჩევანის რიტმული ფიგურები, ცეზურები, საკადენციო მასალა და ა.შ.).

პირველად მიღებული რიტმულ-მელოდიური მოდუსის სახეცვლის, მისი ნაწილების პრაქტიკულად ყველანაირი კომბინირების და პერმუტაციის შედეგებია, რომელიც საკმაოდ მეტ მასალას და შესაძლებლობებს გვთავაზობს, როგორც ტექნიკურს, ისე - მხატვრულს. და თვით ამ კომბინატორიკის და ტრანსფორმაციული მექანიზმების ჭვრეტა სხვადასხვა ვარიანტების სინჯვისას - აგრეთვე შეიძლება ფრიალ დიდ ესთეტიკურ სიამოვნებად იქცეს მუშაობის პროცესში, განსაკუთრებით კი მაშინ, თუ ეს პროცესი თითოეულ ამგვარ კომბინაციასა და ვარიანტზე დასახარჯ კვირებსა და თვეებს კი არ გულისხმობს, არამედ პრაქტიკულად მაშინვე, პარამეტრების და მათი ქცევის მოდალობის დადგენისთანავე გვაძლევს შედეგს - საინტერპრეტაციოდ კომპილირებულ output-ს⁵⁶ თუ პირდაპირ აღწერებულ მუსიკალურ მასალას ან ნოტაციის პროგრამაში შემდგომი დამუშავებისთვის შესაყვან მზა ფაილს.

მუსიკის პროგრამირებაზე და საკუთარი საკომპოზიციო ალგორითმების დიზაინზე ფიქრი კი ადრევე დავიწყე, მაგრამ საკმაოდ ნელა მივიწვედი წინ, რადგან პირველ ხანებში (აღბათ გასული საუკუნის ბოლომდე) მაინც უფრო აუდიოსინთეზი (ჯერ ანალოგური, მერე კი - კომპიუტერების მომძლავრებასთან ერთად - ციფრულიც) აღმოჩნდა ლიუბეკის მუსიკის აკადემიის სტუდიაში არსებული ტექნიკური აღჭურვილობის და მუსიკალური პროგრამების მთავარი ფოკუსი; Projekt 1 უფრო გამონაკლისთა და ერთეულ ვორკუპოთა რიცხვში იყო. მუსიკის პროგრამირების ისეთი კომპიუტერული გარემო კი, რომელსაც მოგვიანებით Max/MSP/Jitter შემომთავაზებს, მაშინ ასე მისაწვდომად არ გვქონია: ან თავად უნდა მესწავლა პროგრამირების რომელიმე ენა (C, C++ და სხვა) და ამ ენობრივ სპეციფიკაში აღმეწერა, დამეხასიათებინა ჩემთვის საინტერესო მუსიკალური პროცესები და მათი ალგორითმები, ან მესწავლა Lisp, ასევე პროგრამირების ენა, რომლისთვისაც უკვე არსებობდა IRCAM-ში განვითარებული OpenMusic, ინსტრუმენტული და ელექტროაკუსტიკური მუსიკის აღსაწერი და შესაქმნელი პროგრამა, იმ დროისთვის ერთ-ერთი წამყვანი.

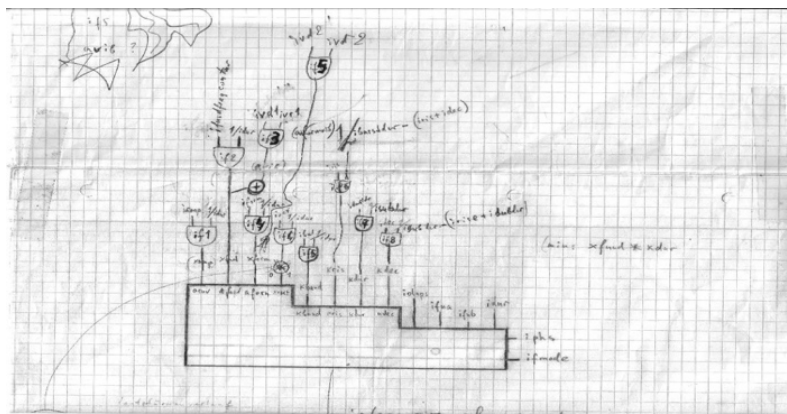
ასეც ვაპირებდი, გერმანიის ქალაქ ესენის მუსიკის აკადემიაში, ჩემი ელექტრონიკის პროფესორის - დირკ რაითის დაარსებულ კომპიუტერული მუსიკის ინსტიტუტ ICEM-ში ხშირი სტუმრობით შევუდექი იქაური Lisp-ზე ბაზირებული საპროგრამო გარემოს სწავლას. მაგრამ ისე მოხდა, რომ ამ დროის მუსიკალურმა გარემოებებმა, სასწავლო იქნებოდა, საკომპოზიციო თუ სარჩოს მოსაპოვებელი, რამდენადმე სხვა, უფრო ცოცხალ მუზიციურებაზე ორიენტირებული სიტუაციები მოამრავლა ჩემ გარშემო და ეს ჩემი ალგორითმული ინტერესები ცოტა ხნით უკანა პლანზე გადასწია, ისე, რომ 90-იან წლების მეორე ნახევრის კომპოზიციები უფრო ერთი მხრივ დეტერმინირებულობის და მეორე მხრივ თავისუფლების დიალექტიკას და თითოეულის დადებით და

⁵⁶ რაც უფრო ვუახლოვდები და ვუღრმავდები ჩემი სამუშაო რუტინის აღწერას, მით უფრო მტკივნეულად განვიცდი საჭირო კომპიუტერულ-მუსიკალური ტერმინოლოგიის აქამდე უქონლობას ქართულში...

უარყოფით ასპექტებს იკვლევს (პრაქტიკაში) და შედარებით უფრო “საკუთრივ-მუსიკალური” ტენდენციით შეიძლება დავახასიათოთ, ადრეული მუსიკალური მარგალიტების დეკომპოზიცია და რეკოლაუი იქნება ეს⁵⁷, ტემპებისა და მუსიკალური ილიომების ერთმანეთში ჩაშენება⁵⁸, პოლიქრონია მცირე შემადგენლობაში⁵⁹, თუ - მუსიკალური თეატრი⁶⁰. იმდროის ელექტრონული კომპოზიციებიც უფრო სცენიური და თავისუფალი მუზიციერებისკენ იხრება⁶¹...

8.7. “FOF-ვარიაციები”

მაგრამ ერთი ელექტრონული ნაწარმოები, “დროში ცვლადი პარამეტრულობის” თავგადასავალივით, მაინც სახსენებელია, რადგან ამ სამუშაოში პირველად დავინტერესდი მაკრო და მიკრო დროების ერთმანეთში გადასვლითა და შედეგად მიღებული ტემბრულ-ფაქტურული სახეებით.⁶² ნაწარმოების ბირთვი შეადგინა ციფრული სინთეზის მაშინდელი ჩემთვის ხელმისაწვდომი პროგრამის (Csound) ერთ-ერთმა ოპკოდმა სახელით FOF, რომელიც ანალოგია იყო IRCAM-ში ადამიანის ხმის მოდელირებისა და იქაურ პროექტ Chant-ის წიაღში შექმნილი სინთეზის მეთოდისა Fonction d'onde formantique.



ამ ოპკოდის 15 პარამეტრი დაუუქვემდებარე დროითი განზომილების (და შედეგად სმენითი აღქმის) ცვლას სუბ-აუდიო და აუდიო სიხშირულ დიაპაზონებს⁶³ შორის სხვადასხვა გრაფიკული ფუნქციური მრუდების მიხედვით, რის შედეგადაც ერთმანეთზე დაშრევებული პოლიქრონიული მოძრაობებით ერთეული პულსიდან გაბმული ტონისკენ და პირიქით, მრავალფეროვანი პერკუსიული და ტემბრული მოძრაობის და ვარიაციების პანორამა იქმნება, ოღონავ გროტესკული ელფერით.

⁵⁷ რ. კიკნაძე - „d'amore“ 13 შემსრულებლისთვის, 1996

⁵⁸ რ. კიკნაძე - „Chorumi“ სამი დასარტყამისთვის, 1997

⁵⁹ რ. კიკნაძე - „4 მინიატურა“ ალტ-ფლეიტის, ვიოლინოსა და კონტრაბასისთვის, 1998

⁶⁰ რ. კიკნაძე - „Szene“ ორი კონტრაბასისთვის, 1998

⁶¹ რ. კიკნაძე - „მენატრები“ საქსოფონისა და პლეიბეკისთვის, 1998

⁶² რ. კიკნაძე - FOF-Variationen, ფირისა და 4-არხიანი ლაივ-მიქსინგისთვის <https://www.youtube.com/watch?v=5W2ajS29fJA&feature=youtu.be>

⁶³ იგულისხმება ის სიხშირული ზღურბლი, რომელიც მიახლოებით ერთიდაიგივეა როგორც ადამიანის სმენითი აღქმის ქვედა ზღვრისთვის (დაახლ. 16-20 ჰერცი), ისე - პულსაციის აღქმადობისთვის ერთეულ დარტყმებად (თუ ისინი წამში 16-ს ან 20-ს არ აღემატება) ან დაბალ, მაგრამ უკვე ბევრად (20 ჰერცზე ან, უკეთ, წამში 20 დარტყმაზე მეტის შემთხვევაში)

8.8. “სტაგნაცია” და იმპროვიზაცია

2001 წლის სამაგისტრო დამამთავრებელი კონცერტის პროგრამა, იმ წლების მუსიკალური აქტივობების შესაბამისად შედგენილი, უფრო “ინტრინზული”, მუსიკალური კატეგორიებით გაჯერებული და მართული გამოვიდა და ფინალური შემოქმედებითი ანგარიშის გარდა - დღევანდელი გადასახედიდან - ერთგვარ “განშორება-დამშვიდობებას” ჰგავს: სტუდენტობასთანაც (ჯამში 24 წელიწადს რომ გაგრძელებულიყო ამასობაში), და, როგორც აღმოჩნდა, მუსიკის წერის იმ კონვენციურ გზასთანაც, რომლისთვისაც მას მერე ფაქტობრივად აღარც მიმიმართავს; და ეს - თავისით, ყოველგვარი გააზრების, თვითანალიზის ან ესთეტიკურ-კონცეფციური მანიფესტირების გარეშე: უბრალოდ, ისე გამოვიდა, რომ 2002-დან 2005-მდე სრული ჩავარდნა მქონდა და მუსიკა არ მიწერია⁶⁵, მომდევნო ორი წელი კი ჩვეული ინერციის ორიოდ ნაწარმოებით და ძველი თხზულებების განახლების, ე. წ. “recycling”-ის მანკიერი თუ არა, საკმაოდ პრობლემატური პრაქტიკით თუ დავიტრაბახებ. თუკი რამ ფესტივალის ან კონცერტის ფარგლებში აღმოვჩნდებოდი, ამ ტიპის მუსიკით და ამგვარი მუსიკალური აქტივობით ვმონაწილეობდი. კიდევ კარგი, “უკომპოზიციობის” სანაცვლოდ, თუ სწორედ მის ხარჯზე, არა მხოლოდ ბევრს ვუკრავდი, არამედ მუსიკის პროგრამირება და ჩემი საშემსრულებლო-საიმპროვიზაციო გარემოს სორტირება, განვრცობა და განვითარება ისე შედეგიანი აღმოჩნდა, რომ მთლად “უკომპოზიციოდ” ვერც ამ წლებს განვიხილავ: პირიქით - ალბათ ეს დრო აღმოჩნდა იმ ნამდვილი გარდატეხის ეტაპიც, სიტუაციაც და მოტივაციაც, აქამდე რომ პრაქტიკულად არ განმეცადა, ყოველ შემთხვევაში - ამ სიმკვეთრით: სწორედ ახლა, ამ ეტაპზე აღმოვაჩინე, რომ ნოტების წერის ჩვევაც კი რადიკალურად შემცვლოდა, ხელით წერა უკვე დიდი ხნის დაჩრდილული იყო ნოტაციის კომპიუტერული პროგრამებით, მაგრამ აქ უკვე სხვა რამ იყო თვალშისაცემი: თვით სანოტო ესკიზები, ფანქრით ფურცელზე ან თუნდაც უჯრებიან ფურცელზე (რიტმად) დანერგილი - პრაქტიკულად წარსულს ჩაბარებოდა: მასალის მოპოვების - გენერირების, სორტირების, ტრანსფორმაციის და ა.შ. ყველა რუტინა უკვე მთავარი ხელსაწყო - კომპიუტერის და მასში დიზაინებული ალგორითმული გარემოსთვის გადამებარებინა უკვე, საკომპოზიციო პროცესების ნაწარმოებად სისტემატიზება იქნებოდა ეს, თუ - ამ პროცესების ინტერაქციულ საშემსრულებლო გარემოში გათვალისწინება და მათი ლაივ მართვა.

აი ერთ-ერთი ამგვარი ლაივ-სატრანსფორმაციო თანხლებისთვის დიზაინებული კომპიუტერული გარემო, შედარებით გვიანდელი ნაწარმოებისთვის Morphose de l'Amen⁶⁶:

⁶⁵ პირველად დავანებე მოწვევას თავი და ეს გარემოება მართლა წარმოუდგენელ ფსიქოლოგიურ ბარიერად განვითარდა იმ სამი წლის მანძილზე, რატომღაც - სწორედ კომპოზიციამში...

⁶⁶ რ. კიკნაძე, Morphose de l'Amen ორი ფორტეპიანოსა და ლაიველექტრონიკისთვის (2016) <https://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-2016-morphose%20de%20l'amen.pdf>



მასალის (მონაცემთა) ციფრული დამუშავების შესაძლებლობამ მუსიკასაც არნახული, მანამდე უბრალოდ არარსებული შესაძლებლობები გაუხსნა და ადრე ანალოგური ელექტრონული ტექნოლოგიის მიმართ გამოთქმული ჰიპერბოლაც, რომ კომპიუტერი მხოლოდ ახლა გახდა ბგერის და ტემბრის ჭეშმარიტი კომპიუტერი⁶⁷ - ამიერიდან, ციფრული ტექნოლოგიის პირობებში, კიდევ უფრო შორს მიდის: ციფრულ აუდიოგარემოში უკვე არა მხოლოდ სინთეზი, არამედ ანალიზიც, (ბგერის დეკომპოზიცია ცალკეულ ელემენტარულ შემადგენელ სიხშირეებად) და რესინთეზიც (მათი კვლავ შეერთება, გზადაგზა მრავალფეროვანი მანიპულაციის შესაძლებლობით) - უწვრილესი დეტალიზაციითა და უზუსტესი კონტროლითაა შესაძლებელი. ვარიანტულობა - უსაზღვროა, დროითი დანახარჯი კი ამ ვარიანტების მისაღებად და ასარჩევად - პრაქტიკულად ნულის ტოლი.

8.9. “სპექტრული ტრანსკრიფცია”

მართალია, ბგერის შედგენილობა, მისი ობერტონული სტრუქტურა და სპექტრული მორფოლოგია, როგორც უდიდესი საკომპოზიციო იმპულსი და კვლევით-შემოქმედებითი ინსპირაცია, კონცეფციურად უკვე გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდანაც დგას დღის წესრიგში: გრიზემ, მიურაიმ და “სპექტრალისტების”⁶⁸ მთელმა პლყადამ, სხვათა შორის, ერთ-ერთ გზადაც დაინახა (l’Itinéraire - ასე დაირქვეს კიდევ!) მუსიკის „დასაბრუნებლად“ სერიალიზმის მათემატიკური პარამეტრულობიდან და ატონალიზმის თავისუფალი კონსტრუქციულობიდან - ბგერისკენ, რომლის ფიზიკურ-აკუსტიკური კვლევა საფუძვლად უნდა დასდებოდა

⁶⁷ რადგან მხოლოდ ახლა, ელექტრონულად შეძლო უმარტივესი, უობერტონო, უტემბრო სიგნალის მიღება და ამ სიგნალების სხვადასხვანაირად მართული ურთიერთქმედების შედეგად ყველანაირი ტემბრის მიღება (სინთეზი), ისეთისავე კი, რომელიც ბუნებრივ ობერტონულ სტრუქტურას არ მისდევს...

⁶⁸ ძველების და ახლების; ხოლო ჩელსის და მესიანის გავლით - რაველამდეც შეიძლება ჩავეყვით ისტორიაში ამ ხაზს...

კომპოზიციის ახალ ტიპს (მეთოდს), ე.წ. „ინსტრუმენტულ სინთეზს“, ტემბრის მანიპულაციას რომ ემყარება და ჰიბრიდულ წარმონაქმნებს რომ ბადებს ჩვენს აღქმაში, ერთგვარ „ბგერას, რომელიც ჯერ ტემბრი არ არის, მაგრამ უკვე აღარაა აკორდი, თანამედროვე მუსიკის ერთგვარ მუტანტს, მიღებულს, ერთი მხრივ, ახალი ინსტრუმენტული ტექნიკებისა და მეორე მხრივ - ელექტრონული საშუალებებით წარმოებული ადდიციური სინთეზის ერთმანეთთან შეჯვარების (ინტერსექციის) გზით“...⁶⁹

მაგრამ სპექტრული ანალიზისა და რესინთეზის, ტემბრის დეკომპოზიციისა და მანიპულაციის იმ ახალ და უკვე სახლის კომპიუტერის პირობებში მისაწვდომ შესაძლებლობებს, კიდევ უფრო შორს მივყავართ.

ჩემთვის, როგორც კომპოზიტორისთვის, რომელსაც მუსიკალური მასალის მოპოვების / მიღების / წარმოების პრობლემა აურჩევია ფოკუსად (თუ - ეს ფოკუსი გახდომია პრობლემად!) და ამ პროცესში ეძებს მთავარ შემოქმედებით დასაყრდენს,⁷⁰ - მონაცემთა კომპიუტერული დამუშავების გარემო მაინც სულ სხვა, თვისობრივად სრულიად განსხვავებული ველია შესაძლებლობების, რომელთა დახმარებით ჩქარა, ზუსტად და ეფექტურად ვიღებ რაოდენობრივად და თვისობრივად უაღრესად მრავალფეროვან (ბგერათსიმაღლებრივ, რიტმულ, სტრუქტურულ, ფაქტურულ და ა.შ.) მასალას მ ო ც ე მ უ ლ ო ბ ი დ ა ნ, რომელიც მხოლოდ რაიმე შემთხვევითი, სიტუაციური გარემოების წყალობით მოხვდა ჩემი ემოციური ფოკუსის ქვეშ და გახდა ჩემი რაციონალური (და შემოქმედებითი) კვლევის და ჭვრეტის საგანი. ეს შემთხვევა და სიტუაცია კი მუსიკასთან კავშირში შეიძლება ან აღმოჩნდეს, ან არა, მუსიკალური ინსტრუმენტიც ან ბგერაც და მუსიკალური ციტატაც კი შეიძლება ამ თვალსაზრისით “ექსტრამუსიკალურ” გარემოებად განვიხილო, რადგან ჩემი დამოკიდებულება მასთან ისეთივე “არამუსიკალურია”, როგორიც იქნებოდა რომელიმე სახელში შემავალ “მუსიკალურ/არამუსიკალურ” ასოებთან, ობიექტების განლაგებასთან სივრცეში, ძვირფასი ადამიანის ხმის აუდიოჩანაწერთან და ა.შ., ანუ - ამ გარემოებათა და მოვლენათა მორფოლოგიის განხილვისას მათი მუსიკალობა (“მუსიკობა” - მუსიკაა ისინი თუ არა) საერთოდ არ დგას დღის წესრიგში. მაგრამ მათთან ურთიერთობის, მათი ანალიზის, მათი აგებულების ჭვრეტის არჩევანი სწორედ მათთან დამყარებული რაიმე emotio-სმიერი კავშირით გამოდის განპირობებული და მთელი ის რიცხვობრიობა, ამ ჭვრეტის და “აზომვის” შედეგად მიღებული, სრულიად ფორმალური მოცემულობაა, ერთგვარი ფორმულარი, შევსებული შინაარსით,

⁶⁹ Grisey, Gérard, « Structuration des timbres dans la musique instrumentale », dans Lelong, Guy and Anne-Marie Réby (éd.), Gérard Grisey : Écrits, Paris : Éditions MF, 2018, p. 107. « un être hybride pour notre perception, un son qui sans être encore un timbre, n'est déjà plus tout à fait un accord, sorte de mutant de la musique d'aujourd'hui, issu de croisements opérés entre les techniques instrumentales nouvelles et les synthèses additives réalisées par ordinateur. »

⁷⁰ არც ვიცი, ღირს თუ არა აქ ჩემი წარმოდგენის გაზიარება იმის შესახებ, თუ როგორ მესახება შემოქმედება და შემოქმედებითი პროცესი, ანუ ის რაციონალური, რისი გააქტიურებაც ხდება ხოლმე პირველი - ემოციური იმპულსის შემდეგ. კი, პირველი იმპულსი და „ეტაპი“ ალბათ ის emotio-ა, რომელიც თუნდაც “რაიმე სრულიად ჩვეულებრივში რაიმე არაჩვეულებრივის დანახვად” წარმოვიდგინოთ, მაგრამ მას სწორედ ის ratio-ეტაპი მოჰყვება, რომელიც ამ “დანახულის” რეალიზაციას, დიზაინს, ტრანსფორმაციას შეუდგება იმისთვის, რომ სხვათათვისაც “ხილული” გახადოს.

რომელიც უამფორმულაროდაც იგივე იქნებოდა, განსხვავება შედეგში კი არა, არამედ ამ შედეგის მისაღწევ (არამუსიკალურ) საშუალებაშია, რომელსაც ჩემი ნებით (ემოციური, ტექნოლოგიური თუ სიტუაციური პრეფერენციით) მივმართავ, მაშინაც, როცა აუდიოჩანაწერს, ჩემთვის რაიმე ასპექტით (ემოციურად, სიტუაციურად, მორფოლოგიურად) მნიშვნელოვანს, ჩემი ბგერათსიმალღებრივი და სხვა მუსიკალური მასალის წყაროდ ავირჩევ და აღრიდანვე “სპექტრულ ტრანსკრიფციად”⁷¹ მოვიხეხივ.

ტემბრის მანიპულაციისა და „სპექტრული ტრანსკრიფციის“ შემდგომ ტერმინოლოგიურ კონცეპტებში მცირე გადახვევა დაგვჭირდება ბგერის ფიზიკისკენ: როცა ვისმენთ - გვესმის უღერადი მოვლენა მთელს თავის ერთობლიობაში (ბგერის სიმაღლე, სიძლიერე, ტემბრი და ა.შ.) და ამ ცალკეული პარამეტრების დანაწევრება ჩვენს ცნობიერებაში პრაქტიკულად არასდროს არ ხდება, გაგონილის სიმაღლეებრივი, სიძლიერისმიერი და ტემბრული იდენტიფიცირება მეტ-ნაკლებ ერთობაში ხდება და თითქმის არასდროს არ ვაანალიზებთ არათუ რომელიმე ხმაურის (მაგ. ქარი, ჭექა-ქუხილი, ჩიტის ჭიკჭიკი) შემადგენელ კომპონენტებს, არამედ თვით მუსიკალური ბგერების დროსაც კი, მშვენივრად ვარჩევთ, მაგრამ არც ვიცი, რით განსხვავება მაგ ფლეიტის, ვიოლინოს და საყვირის ერთიდაიმავე სიმაღლით და ინტენსივობით დაკრული ბგერების ტემბრები: ისინი შეგვიძლია კიდევ აღვწეროთ სიტყვებით, და მეტ-ნაკლებად ვცვალოთ კიდევ ჩვენს ხელთვე⁷² არსებული საშუალებებით; მაგრამ მათი ნამდვილი ობერტონული სტრუქტურის, მათი სპექტრის ზედმინვენიტ ალსანერად ჩვენი ყური და ესთეტიკური შთაბეჭდილება არ კმარა. ისევე, როგორც ერთიდაიმავე მომღერლის მიერ ერთსადაიმავე ბგერაზე ნამღერ ა, ე, ი, ო და უ ხმოვნებს ადვილად განვასხვავებთ ერთმანეთისგან, მაგრამ ისინი მუდამ ერთ ბგერად გვესმის, მიუხედავად იმისა, რომ ძირითადი ბგერის მერე უმნიშვნელოვანესი ბგერათსიმალღე, ფორმანტად წოდებული, და დანაჩენი ბგერებიც, ჩვენ რომ ცალკე არც კი გვესმის, გადამწყვეტია ამ ნამღერის თუ დაკრულის ტემბრული აღქმისა და აღწერისთვის.

სხვაგვარად, ბევრად უფრო ღრმად და თვალნათლივ გავიაზრებთ აუდიომოვლენის მთელს სპექტრულ ბუნებას, თუ მის ცვლას ოსცილოსკოპში ან სონოგრამაში შევხედავთ: სონოგრამა ის გრაფიკული გამოსახულებაა აუდიომოვლენისა, რომელიც სრულ ინფორმაციას გვაძლევს მისი ობერტონული შედგენილობის შესახებ მოცემულ

⁷¹ ეს ტერმინი არსებობს, მაგრამ მაინც საკმაოდ იშვიათად იხმარება დღემდე და, მოკლედ და პოპულარული ენით, ამგვარად განიმარტება: Spectral transcription is the process of extracting discrete frequencies from a sound recording, and converting them into either musical notation, graphic interpretation, or midi files which can then be used as material for further composition work.

⁷² ჩვენს ხელთ (ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით!) არსებული საშუალებებითაც კი შეგვიძლია ამ უღერადი მოვლენის მანიპულირება ისე, რომ იმგვარად აღარ გავიგონოთ, როგორც ის სინამდვილეში უღერს, მაგ. იმის მიხედვით, თუ როგორ ფორმირებულ ხელებს ავიფარებთ ყურზე (მომრგვალებულად თუ ბრტყლად, სულ დავიფარავთ ყურს თუ - ნაწილობრივ), სულ სხვადასხვანაირად გავიგონებთ, რადგან ამით იცვლება მუღერი მოვლენის ან ერთი რომელიმე, ან რამდენიმე, ან - ყველა პარამეტრი.

მომენტში და ამ შედეგნილობის ანუ სპექტრის ცვლისა დროში. უფრო მარტივად - უღერადი მოვლენის სპექტრი არის მასში მყოფერ ბგერათსიმალლეთა მთელი ერთობლიობა, რომელთაგან თითოეულის სიძლიერე, ფაზური პოზიცია და სხვა სიხშირეებთან ურთიერთქმედება (ინტერფერენცია), ერთად შეჯამებული, ჩვენს მიერ აღიქმება ტემბრად. სპექტრული ანალიზი გულისხმობს მასში შემავალ ბგერათსიმალლეთა იდენტიფიცირებას და, საჭიროებისამებრ, მათ ცალკეულ პარამეტრთა (სიხშირე, სიძლიერე, ფაზა) სონოგრამად (ბგერის სპექტროგრამად) გამოსახვას (მაგ. თვალსაჩინოებისთვის, დაკვირვებისთვის და ა.შ.) ან - ცვლას (ვთქვათ, ტემბრული მანიპულაციისთვის, ან რესინთეზისთვის და ა.შ.).

“სპექტრულ ტრანსკრიფციაში” კი, ამრიგად, იგულისხმება აუდიოჩანანერიდან ცალკეული სიხშირეების (ბგერათსიმალლეთების) ამოკრება (ექსტრაქცია) და მათი გადაყვანა (კონვერსია), კომპიუტერულ მუსიკალურ ნოტაციად და, ამ საშუალებით, მასალის მოპოვება კონვენციური ინსტრუმენტებით შესასრულებელი კომპოზიციის შესაქმნელად.

8.10. “Laudamus”

2007 წელს იყო სწორედ, როცა პირველად შემიპყრო ფიქრმა აუდიოჩანანერის სპექტრული ანალიზის შედეგად მიღებული ბგერათსიმალლეთბრივი მასალის აუღერების და ამ უღერადი (საკმაოდ მკვრივი და უსუფთაო) მასის ინტერპრეტაციის შესაძლებლობებმა ისე ძლიერ, რომ ნანარმოების შესაქმნელ იმპულსად შემდგარიყო. თორემ მანამდე ამ მიმართულებით ნაფიქრი, მეგობარ-კოლეგებთან ნაუბარი, კონვენენციებზე მოსმენილი და დიდ კომპოზიტორთა ნააზრევში ამოკითხული - იყო თავისთვის, რაღაც “ცოდნად”, “awareness”-ად, ცნობისმოყვარეობის და ინტერესის დონეზე რჩებოდა, მაშინაც, როცა “სპექტრალისტების” მუსიკას და მათ შესახებ ლექციებს ვისმენდი და მაშინაც, როცა ჩემი ახალგაზრდა კომპოზიტორი მეგობარი, თავიდანვე ექსტრაორდინარული ალგორითმული აზროვნების ყმანვილი და დღეს ვაიმარის მუსიკის აკადემიის პროფესორი - მაქს მარკოლი თავისი პროგრამა “Quince”⁷³-ის პირველ ვერსიაზე მუშაობდა. ისე, რომ, როცა ჩემი საპროგრამო გარემოს ფარგლებში, უკვე კონკრეტული მუსიკალური “ჩანაფიქრით” (emotio-ს და ratio-ს უკვე ერთობლიობაში რომ ელოლიავება) შევეჭიდე ამ საქმეს, “სპექტრული ტრანსკრიფციის”⁷⁴ საკმაო მუსიკალური და პროგრამირებისმიერი გამოცდილება იყო დაგროვილი ლიტერატურაშიც და ჩემს უშუალო მუსიკალურ გარემოცვაშიც.

⁷³ Maximilian Marcoll, “Quince” <http://quince.marcoll.de/>

⁷⁴ ეს ტერმინი, თუმც არსებობს, მაინც საკმაოდ იშვიათად იხმარება და, მოკლედ და პოპულარული ენით, ამგვარად განიმარტება: **Spectral transcription** is the process of extracting discrete frequencies from a sound recording, and converting them into either musical notation, graphic interpretation, or midi files which can then be used as material for further composition work.

მაინც, როგორც აღვინდელ ამოცანებში, საკუთარი ხელსაწყოს შექმნა ვამჭობინე სატრანსკრიფციოდ და მიზეზიც, როგორც მუდამ, ორნაირი მქონდა: პრაქტიკული შესაძლებლობა/პრაქტიკაბელორობა (აპარატურა და პროგრამირების ჩემი მაშინდელი უნარები რომ გავითვალისწინოთ) და - ესთეტიკური პრეფერენცია, რომ ჩანერილი აუდიოფაილის კომპიუტერული ანალიზი კი არ მოხდეს და შედეგის კომპილაცი ან ტექსტად (ბგერათსიმალღებრივი, დინამიკური და დროითი მონაცემების სია), ან თუნდაც MIDI-ფაილად (პირდაპირ აჟღერებადი ან ნოტაციის პროგრამაში დასამუშავებლად გახსნადი მუსიკალური ფაილი) კომპილირებული კი არ მივიღო, არამედ აუდიოფაილი დაიკრას, ხოლო მისი დაკვრის პროცესში ხდებოდეს სპექტრული ანალიზი, (მოცემული მომენტის) ობერტონული სტრუქტურა სწორედ რეალურ დროში ითარგმნებოდეს MIDI-ინფორმაციად და იწერებოდეს ფაილად. ეს ერთდროულობა მნიშვნელოვანი გარემოება იყო იმ კონკრეტულ ამოცანაში და მთლიანად განაპირობებდა სამუშაო მეთოდს.⁷⁵

Laudamus - შვეიცარულ-ქართული ტრიოს (trafique, თამრიკო კორძაიას ხელმძღვანელობით) ეს შეკვეთა, განპირობებული რამდენიმე ფრიად ემოციური დამთხვევით, საიუბილეო მიძღვნა იყო დედაჩემის - ლამარა გვარამაძისადმი. ინსტრუმენტებიც, სამივე, პირდაპირ კავშირშია ამ ძვირფასი ადამიანის ყოვლად განსაკუთრებულ, დაუნიებულ ენთუზიამსა და წვლილთან, ჯერ ჩემი და მერე ჩემი შვილის მუსიკალურ აღზრდაში რომ მიუძღვის.⁷⁶

ტრანსკრიბირებულია სამი აუდიოფაილი, სხვადასხვა დროიდან და სიტუაციიდან შემორჩენილი: 1. ერთი წყნარი საღამო კახეთის სოფელ ალმატში; 2. ცალხმიანი, მაგრამ სპექტრულად საკმაოდ მდიდარი იმპროვიზაცია დუდუკ-საქსოფონზე; 3. დედაჩემის მონოლოგი ლევან ლლონტის დოკუმენტური ფილმიდან “ხახვის ცრემლები”. ტრანსკრიფცია, როგორც ზემოთ უკვე ვახსენე, რეალურ დროში მიმდინარეობს: იკვრება აუდიოფაილი და ყველაზე მკვეთრად გამოხატული რეზონანსული სიხშირები MIDI-ინფორმაციად იწერება ფაილში. ამის შემდეგ სამივე ამ მასალის შეყვანა ხდება ნოტაციის პროგრამაში, შესაბამისი ინსტრუმენტის შრედ; და იწყება უშუალო საკომპოზიციო სამუშაო - უკვე დროში მეტ-ნაკლებად განფენილი ბგერათსიმალღებრივი და დინამიკური მასალის სორტირება, სპექტრულ ერთდროულობათა რიტმული და ფაქტურული ინტეგრაცია⁷⁷ და გაფორმება კონვენციური მუსიკალური სანოტო პრაქტიკის შესაბამის პარტიტურად.

⁷⁵ რეზო კიკნაძე, Laudamus საქსოფონის, ჩელოსა და ფორტეპიანოსთვის, 2007

პარტიტურა: <http://reso-kiknadze.de/scores/reso-2007-LAUDAMUS-all.pdf>

ჩანაწერი: <http://reso-kiknadze.de/audio/r-2007-reso-laudamus.mp3>

⁷⁶ დაუღალავად გვეჯდა მთელი ბავშვობა ჯერ მე, მერე - გიორგის, წყნარი, მაგრამ დაბეჭითებული მოტივაციით ფორტეპიანოს მეცადინეობისას; მისგანვე მივიღე თავის დროზე მოულოდნელ საჩუქრად ჩემი პირველი საქსოფონი, მანამდე აუსრულებელ ოცნებად რომ მქონდა წლობით ქცეული; პატარა გიორგის უზარმაზარი ჩელოც მას დაჰქონდა გაკვეთილებზეც და სამეცადინოდაც, დაუღალავად და სიყვარულით გვაიძულებდა და გვიწყობდა ხელს ყველანაირ მუსიკობაში, თვითონ - ბავშვობაში მუსიკალურ განათლებას მოკლებული...

⁷⁷ გადამწყვეტი შემოქმედებითი აქტივობა სწორედ ეს გამოდის...

reso kikhadze 2007

(♩ = ca. 60) alle : sempre piano / bisbigliando, wie 'dahingehuscht' ???... so, dass manchmal nicht mehr zu kontrollieren ist, welcher ton kommt und welcher nicht....

ALT-SAXOPHON

sax arco (oder col legno arcata????) *p*

cello *p* pizz. *off.* arco *gliss.* pizz. 1. H.

piano *p* piano, leicht, oberflächlich, manchmal fast tonlos

alle : sempre piano / bisbigliando, wie 'dahingehuscht' ???... so, dass manchmal nicht mehr zu kontrollieren ist, welcher ton kommt und welcher nicht....

verteilung der Hände etwa so ähnlich, muss nicht genauso sein, aber gewisse gestik sollte sich ergeben...

ამ დროს მიღებული გადაწყვეტილებები, თუ როგორ, რა მელოდიურ, ჰარმონიულ და ფაქტურულ თავგადასავლებს⁷⁸ მიქადის და საით წამიღებს ეს უშუალო ინტერპრეტაციულ-ასოციაციური საკომპოზიციო მუსიკობა - აი ამას გამოვარჩევდი ჩემი ამ მრავალეტაპიანი შემოქმედებითი პროცესის ცენტრალურ და ყველაზე საინტერესო ნაწილად, კვინტესენციად ჩემი განსაკუთრებული დამოკიდებულებისა ამ სფეროსადმი, არც ერთ სხვა ჩემს მუსიკალურ აქტივობას (იმპროვიზაცია, ჯაზი, წერა, ლექცია, საუბარი) რომ არ ჰგავს და მაინც ყველა მათგანში რომ შეიძლება აირეკლოს და გამოკრთეს ხოლმე სპონტანურად, უმიზეზოდ, შემთხვევით...

კიდევ ერთი მომენტი ალბათ ამ ნაწარმოებში სახსენებელი, და ამით მივუბრუნდები "სიმკაცრის და თავისუფლების" იმ დიხოტომიას, რომელიც თურმე (აქამდე არც შემემჩნია, მხოლოდ ეხლა, წერის პროცესში გავიანბრე!) ყველა ჩემს ნაწარმოებში იჩენს თავს და სხვადასხვანაირად ეხმიანება ამ ჩემს, როგორც ჩანს, ქვეცნობიერ შინაგან მოთხოვნილებას - განსაზღვრულობის და შემთხვევითობის (დეტერმინიზმის და ინდეტერმინიზმის?) ბალანსს, რომელშიც იმდენად თანაბრობა და წონასწორობა კი არ იგულისხმება, არამედ - ერთის არარსებობა მეორის გარეშე; თორემ ან ერთი შეიძლება სჭარბობდეს და დომინირებდეს მეორეზე ან - პირიქით.

ნაწარმოების საერთო ხანგრძლივობის ნახევარზე მეტ ხანს, ე. წ. კულმინაციამდე, ამგვარი გამჭვირვალე, სამ შრედ მდინარე ფაქტურაა, ბგერათსიმალღებრივად და რიტმულად ზუსტად ნოტირებული, ოლონდ: დასაწყისის მითითება, რომ ბგერები ჯერ ჩუმად, ზერეღედ, ისე მსუბუქი ძალისხმევით უნდა იკვრებოდეს, რომ

⁷⁸ დიას, სრულიად ადრინდელი, ბავშვობის თუ მონათვეობისდროინდელი რიტმულ-მელოდიური ფორმულები, "მოცარტიზმები" და ამ ტიპის ასოციაციები წარამარა ამოტივტივდება ხოლმე, უამრავი, ათასგვარი და ამ თავისი სხვადასხვაობით მშვენივრად ეხმიანება ჩემს ამ ემოციურ და ესთეტიკურ არჩევანსაც, მიძღვნის ობიექტსაც და მუსიკის საერთო მდინარეებსაც ყოველგვარი სტილისტურ-პურისტულ-სერიულ-ინტერვალური "კუთვნილების" ან "გამიჯვნის" გარეშე, იმის სრული ტოლერირებით, რაც ამ "საკომპოზიციო ენაზე მომადგება"...

შემსრულებელი ბოლომდე თვითონ ვერ აკონტროლებდეს, უპასუხებს თუ არა ესა თუ ის ნოტი - მთელს ამ სიზუსტეს კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს და იმ შემთხვევითობას და განუსაზღვრელობას უმორჩილებს, რომლის წყალობითაც ყოველ ჯერზე ოდნავ განსხვავებული ვერსია გამოდის. ეს კი არათუ დისკომფორტს მიქმნის, არამედ - პირიქით, ემოციურად და ლოგიკურადაც საკმაოდ საინტერესო დაკვირვებისკენ მიბიძგებს:

საქმე იმაშია, რომ ამ ტრანსკრიფციას რეალურ დროში რამდენჯერმე თუ განვახორციელებ ჩემს პროგრამულ გარემოში, თვით ეს ვარიანტებიც ოდნავ განსხვავებულ შედეგს მაძლევს ხოლმე, ერთნაირად დანესებული პარამეტრების (მგრძობიარობა, გასათვალისწინებელი ობერტონების/ჰარმონიკების რიცხვი, დევიაციის და ასაზომი დროის ინტერვალი და ა.შ.) იდენტურობის შემთხვევაშიც კი. თვით ეს შემთხვევითობა თუ მისაღებია, მაშინ ის, რაც ჩემს მიერ მკაცრად დადგენილ ტექსტად გაფორმდება პარტიტურაში, ხომ ასევე შეიძლება დაექვემდებაროს საშემსრულებლო შემთხვევითობას? მით უმეტეს, რომ ის ექსტრამუსიკალური გარემოებებიც, რომელთა “თარგმნას” და მუსიკაში შემოტანას ვახდენ, ხომ ასევე უდიდესწილად შემთხვევითობას განუპირობებია, სახელში ლიტერების მონაცვლეობა იქნება თუ ობიექტების ზომები თუ მათი განლაგება ან მოძრაობა სივრცეში? მაშ სადღაა ის აუცილებლობა, რომლითაც უნდა განვაპირობო, დავასაბუთო და ავხსნა ეს სიზუსტე?

იმ წამიდან, როგორც კი ჩემი არჩევანი შეჩერდება ერთ რომელიმე ვარიანტზე, რაღაც, როგორც ჩანს, მაიძულებს ამ მდგომარეობის, სიტუაციის, კონსტელაციის რაიმენაირ, თუნდაც პირობით დადგინებას ამოსავალ საინტერპორეტაციო გარემოებად. ამის მერე, ჩემი სუბიექტური პრეფერენციის და იმწამიერი განწყობის ხელშია, თუ რას და როგორ მივუჩინ ადგილს, დროს და ხასიათს. უბრალოდ, საკმარისად მიმაჩნია ხოლმე მუშაობისას იმის განცდა, რომ “ფარგლები”, რომელთა შიგნითაც ეს თავისუფლებაა ხოლმე დაშვებული, საკმარისი ჩარჩოა იმისთვისაც, რომ სახითათო “ყველანაირობისგან” ვიყო დაზღვეული, მაგრამ იმისთვისაც, რომ უზრუნველყო სასურველი თავისუფლება (იქნება ეს შემსრულებლის ინდივიდუალობა, ნაწარმოების ყოველ ჯერზე ოდნავ განსხვავებულობა თუ რომელიმე ამგვარი ფაქტორი, რომლის გამოც მსურს და ვუშვებ ამ თავისუფლებას). სხვა საქმეა - მართლდება თუ არა ჩემი მოლოდინი და, უკვე დასრულებული ნაწარმოების შემდეგ, პირველივე რეპეტიციიდან, იწყება ამ “განსაზღვრულობის” და “თავისუფლების” საზღვრებისა და ჩარჩოების გადასინჯვა, კორექცია და იმ კონდიციამდე მიყვანა, როცა მუსიკოსმაც უკეთ (შემოქმედებითად, შთაგონებულად, მოტივირებულად) უნდა იგრძნოს თავი და კომპოზიტორის ინტენციაც არ დაზარალდეს.⁷⁹

⁷⁹ შორს წავიყვანს აქ, მაგრამ ხსენებად და, ვინ იყის, სამომავლო კვლევადაც ღირდეს იქნებ შტოკჰაუზენის ზემოთ ნახსენებ ტექსტში იმ პასაჟებზე ყურადღების გამახვილება, თუ როგორ აღწერს და ზომავს აღქმისა და საშემსრულებლო „უზუსტობის“ მიმართებას და, ამაზე დაყრდნობით, საკითხის წამოჭრა იმის თაობაზე, რომ რადგან ეს დაკვირვების საგანია და შტოკჰაუზენისნაირ „დამკვირვებლებთან“ რაღაცნაირ „აწონა-გაზომვას“, ან თუნდაც ამის მცდელობას განიცდის, - ხომ არ იქნებოდა ლეგიტიმური ამ გარემოების ერთ-ერთ პარამეტრად შემოღებაც კი, სწორედ ჩემი მუსიკალური პრობლემემატიკის.

8.11. “ასუმფცია”, როგორც საინტერპრეტაციო თავისუფლება

“ძირითად და გადამწყვეტ” საკომპოზიციო აქტივობად მოხსენიებული ეს ინტერპრეტაცია, ეს მთავარი, უაღრესად სახალისო და საინტერესო საკომპოზიციო პროცესია სწორედ, რომელიც ჩემს იმნუთიერ ემოციურ, ესთეტიკურ და ინტელექტუალურ მდგომარეობას და განზრახვას შეესაბამება და, ამ მდგომარეობის ზედმინვენიტ შესატყვის, მის გულწრფელად ამრეკლავ და მისით განპირობებულ მუსიკალურ სტიქტმენტად გაფორმდება ნაწარმოებში, და ეს - განურჩევლად იმისა, რა მასალას ავირჩევდი საინტერპრეტაციოდ. უფრო მეტიც: ყოველგვარი “ტრანსლირებული”, ნარმოებული, გენერირებული და ა.შ. წინასწარი მასალის გარეშე, მთლად ცარიელი ფურცლიდანაც რომ დამეწყო მუშაობა - მაინც მეტ-ნაკლებად იმავე ემოციურ და ესთეტიკურ სტიქტმენტს და იმავე სტილის, ინსტრუმენტული შედგენილობის, უღერადობის, დრამატურგის და ა. შ. სუბსტანციის მქონე ნაწარმოებს მივიღებდი ალბათ შედეგად.

მაშ რატომ? რა მრჯის, “ექსტრამუსიკალურში”, შემთხვევით შეხვედრილში, რაღაცაში, რაც მუსიკად არ განსაზღვრულა, მასში ვეძიო და მის “ზომა-წონით” რიცხვობრიობას გამოვძალო რაღაც, რაც მერე, “ინტერფეისის” თარგმანება-გამოვლილი, მუსიკალურ ნახევარფაბრიკატად იქცევა და მხოლოდ ამის მერე, ჩემი “ინტერპრეტაციის” შემდეგ ხდება მუსიკა? ერთმნიშვნელოვანი და ყოველმხრივ დამაჯერებელი პასუხი არა მგონია მოინახოს ამ კითხვაზე და თუ არ მინდა, რომ კითხვაზე “რატომ?” ერთადერთ პასუხად “იმიტომ!” მქონდეს, ალბათ, აქ იქნება ყველაზე უპრიანი, მიუყვე და ვცადო, ავხსნა ამ მოტივაციის არსი, ის, თუ რა მხიბლავს ამგვარ შემთხვევით, რაიმე ანგარიშგასაწვევი მიზეზ-შედეგობრიობის გარეშე “მომხდარ”, “შემთხვეულ” მოცემულობებში, რომელთა ლოგიკურ-კონცეფციური გააზრება და ემოციური განცდა ხდება ხოლმე შემოქმედების ამ პირველი საფეხურის, პირველი შემოქმედებითი აქტის საფუძველი, მიზეზი, საბაზი და ზემოთ უკვე მოხმობილ “ხედვად” შემოვიტანო, დროებით ტერმინად მაინც. ალბათ ეს „ხედვა“ მგონია სწორედ ის პირველი და გადამწყვეტი აქტი, შემოქმედის გარესამყაროსთან (პირისპირ) შეხვედრისას, მასთან კონფრონტაციისას რომ ელის და რომ მართებს - „ისე შეხვდეს ამებს, რომ ყველაფერი, რასაც შეხედავს, სწორედ იმით, თუ როგორ შეხედავს, არაჩვეულებრივ შემთხვევად იქცეს.“⁸⁰

ეს უნარი და, რაც მთავარია - „შემთხვევა“, რაიმე „ჩვეულებრივში“ რაიმე „არაჩვეულებრივის“ დანახვისა, მიმაჩნია არა მხოლოდ შემოქმედების დასაწყის მომენტად, არამედ იმის სრულ გამართლებადაც, თუ რატომ შეიძლება რაიმე ჩვეულებრივ ობიექტთან ემოციური კავშირის დამყარებაც და, რაც მთავარია, ამ ობიექტის სრულიად ფორმალურ-სტატისტიკურ-რიცხვობრივი მონაცემებით სარგებლობა და ხელმძღვანელობაც კი, თუკი ეს რიცხვობრიობა რაიმე (როგორც

⁸⁰ „sich so zu den Dingen zu stellen, daß alles, was er ansieht, durch die Art, wie er es ansieht, zum außergewöhnlichen Fall wird“. - არნოლდ შონბერგის სტატიიდან „Probleme des Kunstunterrichtes“, ციტირებული ანტონ ფონ ვებერნის მიერ.

<https://www.schoenberg.at/index.php/de/der-lehrer-beitraege-seiner-schueler>

ემოციურ, ისე ფორმალურ-კონსტრუქციულ) დასაყრდენად გამოგვადგება შემოქმედების შემდგომი ეტაპის დასადგომად, სახელდობრ - გზების და საშუალებების ძებნა და ძალისხმევა იმის მისაღწევად, რომ ეს „ხედვა“, ინდივიდუალური, „ხილული“ გახდეს სხვისთვისაც - ვინც ამ შემოქმედების შედეგს (ნაწარმოებს) ეზიარება. რაოდენ ფორმალურიც უნდა იყოს ეს „კავშირი“, თუ ის ამ საყრდენის სამსახურს მიწევს, ემოციურად და სტრუქტურულად, მაშ რატომ არ უნდა მივიღო ის? „რატომაც არა?“ - ალბათ ეს იქნება ოპტიმალური პასუხი⁸¹ იმ ზემოთ დასმულ „რატომ“-ზე, ისევე, როგორც მრავალ სხვა შემთხვევაში, როცა ემპირიული და ობიექტური ფაქტობრიობით კი არ ვხელმძღვანელობ, არამედ საკუთარი, პირადი, ინდივიდუალური არჩევანით, ასუმპციით, რომლის განმკარგავი მე ვარ, რომლის ემოციური და ლოგიკური დამაჯერებლობა ჩემთვის უკვე შედგა.

ჩემი ასუმპცია, რომ როგორც სიტყვიერებას აქვს ნება და შეუძლია - ალწეროს (ვერბალიზაცია), სახვით ხელოვნებას - ასახოს (ვიზუალიზაცია), ისე - მუსიკას, უღერად ხელოვნებას⁸² აქვს ნება (და ყველა საშუალება!) - ააუღეროს (სონიფიკაცია) - არის ჩემი, თუნდაც სუბიექტური, შეთანხმება ჩემს ხედვას, როგორც პროცესს და ხედვას, როგორც შედეგს შორის, და, ამ ხედვისავე კონტექსტში შემუშავებული საინტერპრეტაციო ინტერფეისის მეშვეობით გაკეთებული შემოქმედებითი სტეიტმენტი. აი, მოკრძალებით, კვინტესენცია ჩემი საკომპოზიციო აქტივობის...

8.12. სონიფიკაცია

რადგან „სონიფიკაცია“ ვახსენე, მცირე განმარტებითი გადახვევა არ იქნება ურიგო: ამ ტერმინით უკვე დიდი ხანია აღინიშნება ყოველი ჯურის მონაცემთა (data) უღერადი წარმოდგენა აღქმითი თვალსაჩინოებისთვის, უკვე გასული საუკუნის დასაწყისიდან რომ არსებობს, გრაფიკული ან ვერბალური ალწერის პარალელურად (მაგალითად „გაიგერის მთვლელის“ ტიპტიკის სიხშირე რადიაციის დონის პირდაპირპრო-პორციულად), და რა გასაკვირია, რომ ამ ექსპერიმენტული შესაძლებლობით მუსიკაც დაინტერესებულიყო მაშინვე: მაგ. 1913 წლის ოპტოფონის⁸³ შემთხვევაში, ედმუნდ ფურნიემ რომ გამოიგონა უსინათლოთათვის წიგნის კითხვის დამხმარე საშუალებად და, სელენიუმის ფოტოსენსორების მეშვეობით, შავი ნაბეჭდი ფიქსირებულ სანოტო ბგერათსიმალღებრივ სეტად (g c' d' e' g' b' c'' e'') რომ ითარგმნებოდა. 50-იანი წლებში უფრო დახვეწილი აღქმითი ექსპერიმენტების შედეგებიც გამოქვეყნდა, რომელშიც კომბინირებული იყო ბგერითი პარამეტრები, როგორიცაა გრძლიობა, სიმაღლე, სიძლიერე, სივრცული მდებარეობა და ა.შ. უფრო კომპლექსური განზომილებითი

⁸¹ “Warum nicht?!” - კომპოზიტორ შინ ჯუ ჰონგს დავესესხები: ერთად ვსწავლობდით ლიუბეკში და კომპოზიციის სემინარზე ასე გულწრფელად, ვითომ გულუბრყვილოდ, კორეული აქცენტით წარმოთქმული პასუხი დოელის წამოჭრილ პროვოკაციულ კითხვაზე “რატომ წერ მუსიკას?”, იმ სემინარის ყველა სხვა ნაპასუხევსაც ჯობდა და მერეც კარგა ხანს გაგვყვა “ფრთიან სიტყვად”...

⁸² მოდით, ნუ დავყოფთ მას: ნუ დავავინროვებთ ცნება „მუსიკას“ და ნუ შემოვიტანთ მის განსაზღვრებად ცნებას „sound art“, სახვითის ანალოგიურად, თორემ მერე უკვე verbal art⁸²-იც მოგვთხოვს ცნებითი ველის დაკონკრეტებას და მსგავს ანთროპოლოგიურ ნიაღვრებს...

⁸³ Fournier d'Albe, E. E. (May 1914), "On a Type-Reading Optophone", [Proceedings of the Royal Society of London](#)

ცვლილებების აღსაწერად,⁸⁴ 70-იანი წლებიდან კი უკვე კომპიუტერული მუსიკის პიონერებმა მოჰკიდეს ხელი სონიფიკაციას, უკვე მუსიკისა და გრაფიკის აუდიოვიზუალურ კონტექსტში,⁸⁵ და მალევე, ქსენაკისის UPIC-სისტემით⁸⁶ გაგრძელდა, დღემდე რომ გამოიყენება კომპიუტერულ მუსიკაში გრაფიკის სონიფიკაციისა თუ გრაფიკული ნოტაციის სფეროში, სხვათა შორის - ჩვენს (ილიაუნის) ელექტროაკუსტიკურ სასწავლო გარემოშიც!).

ძალიან შორს რომ აღარ წავიდე, მხოლოდ იმას დავამატებდი ხაზგასმით, რომ სონიფიკაციის ჩემეულ პრაქტიკაში მხოლოდ არამუსიკალური მოცემულობის მუსიკად „ტრანსლაციას“ არ ვგულისხმობ და რომ თვით მუსიკალური მოცემულობაც, ყველაფერი უკვე მულერიც კი, ასევე ექვემდებარება სონიფიკაციას, რადგან ანალიზის და დეკომპოზიციის კომპიუტერული შესაძლებლობები საშუალებას მაძლევს, ჩემი არჩევანით გადავწყვიტო, რა რაოდენობის ბგერათსიმალეებს ამოვკრიბავ აუდიოთაილიდან, რა მგრძობიარობით მოვახდენ მის სპექტრულ ტრანსკრიფციას, იმის მიხედვით, თუ რა სიმკვრივის თუ სიმეჩხერის ფაქტურული, ჰარმონიული და ა.შ. მასალა მჭირდება.

8.13. “ლირეჭალ”

სიმკვრივე და სიმეჩხერე, ანუ ის, თუ რა მგრძობიარობით ვამჯობინებ აუდიომასალის ტრანსკრიფციას, ერთგან ერთდროულადაც მაქვს გამოყენებული: 2009 წლისთვის ვასრულებდი ერთ შეკვეთას⁸⁷ შვეიცარულ ანსამბლ ექუატორის და საქართველოს ეროვნული სიმფონიური ორკესტრისთვის, რომლის სავალდებულო მოცემულობა იყო გერმანელი პოეტისა და ფილოსოფოსის - ფრიდრიხ ჰოელდერლინის Friedensfeier - გრძელი, ფრიად გაუგებარი, მრავალაზროვანი და ინტერპრეტაციის ათასგვარი შესაძლებლობის მომცემი ლექსი. ეს ბუნდოვანებაც და მრავალსახოვანებაც, თავიდანვე მიზიდველი და ჰოელდერ-ლინის ქართველ ექსპერტთან - ქნ ნაირა გელაშვილთან კინსულტაციის მერეც ასევე დარჩენილი, ფილოსოფიურ და თეოლოგიურ დეტალებში ჩაღრმავების გარეშეც საკმაო ემოციური საფუძველი აღმოჩნდა, 2008 წლის ომის ჯერ კიდევ ტრავმატულ ფონზე, ლექსის ერთდროულად საზეიმო და სამგლოვიარო პათეტიკა ასოციაციურად მაშინვე დაკავშირებულიყო აგვისტოს ომის აბსურდულ „გამარჯვების ზეიმთან“, ხელახლა დაკარგული ქართული სოფლების და ლტოლვილთა ახალი ტალღის უბედურების დროს.

⁸⁴ Pollack, I. & Ficks, L. (1954), "Information of elementary multidimensional auditory displays", *Journal of the Acoustical Society of America*, 26 (1): 136, [Bibcode:1954ASAJ...26Q.136P](#), [doi:10.1121/1.1917759](#)

⁸⁵ Chambers, J. M. and Mathews, M. V. and Moore, F. R. (1974), "Auditory Data Inspection", *Technical Memorandum*, AT&T Bell Laboratories, 74-1214-20

⁸⁶ <https://zkm.de/en/from-xenakiss-upic-to-graphic-notation-today>

⁸⁷ რეზო კიკნაძე - ლირეჭალ, სოპრანოს, ჰობოის, ჩელოს, ფორტეპიანოსა და ორკესტრისთვის, 2009 პარტიტურა: <http://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-2009-lirechal-LASTver.pdf>
აუდიოჩანაწერი: <http://www.reso-kiknadze.de/audio/r-2009-friedensfeier.mp3>

მთელი მუსიკალური მასალა წარმოებულია სვანური სამგლოვიარო სიმღერის - ლირეჭალის ერთი ვარიანტის სპექტრული ტრანსკრიფციიდან, უფრო სწორად ორი ამგვარი ტრანსკრიფციის და მათი ინტერპრეტაციის შედეგია. სახელდობრ, აუდიოჩანაწერი ორი სხვადასხვა მგრძობიარობით⁸⁸ იქნა გაანალიზებული და სპექტრული ანალიზის შედეგად მიღებული ბგერათსიმათლებრივი მასალის შედარებით უფრო მეჩხრად წაკითხული, გამჭვირვალე ვარიანტი ანსამბლისთვის იქნა განკუთვნილი, ხოლო უფრო დეტალიზებული, მგრძობიარე ანალიზის შედეგი - ორკესტრისთვის, რომლის ბლანტ ფაფასავით მჟღერი ფაქტურა მართლაც ისეთი დატენილია, რომ ცალკეულ მოტივურ ან მელოდიურ ხაზებზე ან თუნდაც ალაგ-ალაგ გამოკრთომებზეც კი ზედმეტია ლაპარაკი, ის კი არა - ორკესტრანტებიდან ზოგიერთმა სულაც რომ არ დაუკრას, ან - კიდევ უარესი - სულ სხვა რამ რომ დაუკრას, დიდად არც ის შეეცოება ამ საერთო ბლანტ ქაოსს.⁸⁹

სოპრანოს ნამღერს წინა პლანზე მყოფი ანსამბლის დანარჩენი ინსტრუმენტები ერთგვარ სპექტრულ პარაფრაზს უკეთებს, შედარებით მკაფიო რიტმული არტიკულაციით და ამით სრულ კონტრასტშია ორკესტრის დატენილ, გადატვირთულ, ბლანტ, ფაფისებრ მასასთან, რომლის ფაქტურული და დინამიკური დაზუსტება მხოლოდ რეპეტიციებზე იყო შესაძლებელი.

არტიკულაცია და ფრაზირება - შეძლებისდაგვარად ნულოვანი, ზოგან გლისანდოც დასაშვებია. ვიოლინოების მაღალ ფლაჟოლეტებისგან იგივე მოლოდინია, რაც აღრენახსენებ “Laudamus”-ში: ზოგი ისე ცუდად პასუხობს, რომ სიჩქარეში ზუსტად არც კი იკვრება. ცივი სისინა ტემბრი (pianissimo!) სრულიად საკმარისი და სასურველი შედეგია ხოლმე. ჩასაბერების ექსტრემულ რეგისტრებშიც ასევე მსუბუქი და ზერელე უნდა იყოს დაკვრა. მაშინ ფუნქციონირებს ყველაფერი. დასარტყამების ფორსირებაც არასასურველია, საერთოდ, ორკესტრს მხოლოდ “ინტერლუდიების” მსგავს პასაჟებში, რამდენიმე წამით, აქვს ხოლმე უფრო “კონტურებიანი” დაკვრის ფუნქცია, დანარჩენი დრო, ვიმეორებ, იმ ბლანტ და განურჩეველ ქაოტურ მასად უწევს დარჩენა.

ასეც და ისეც - კომპოზიციაზე მუშაობის ყოველმხრივ საინტერესო გამოცდილება იყო, რადგან ტრანსკრიფციის ვარიანტულობა ფრიალ მიმზიდველ წინასაკომპოზიციო შესაძლებლობებს ხსნის ოპტიმალური “ნახევარფაბრიკატის” მისაღებად. აქ უკვე შეიძლება ლაპარაკი იმ ინტუიტიურ თუ “შორსმჭვრეტელურ” ხედვაზეც, რომლითაც

⁸⁸ იმის მიხედვით, თუ რამდენად დეტალიზებული და ფაქტურულად რამდენად მკვრივი თუ მეჩხერი მასალის მიღება მინდა, შემიძლია ალგორითმისგან მოვითხოვო შესაბამისად მეტად თუ ნაკლებად დეტალური ანალიზი, თან რამდენიმე სხვადასხვა საშუალებით (გააჩნია, რომელი პარამეტრის რიცხვობრიობას დაუდგენ ამის განმსაზღვრელად). ასე შემიძლია ვაკონტროლო პირველადი შედეგი სიმკვრივის (ფაქტურის სისქე თუ გამჭვრევლობა) და ხასიათის (მაგ. „მელოდიურობასა“ და „ქაოტურობას“ შორის) თვალსაზრისით.

⁸⁹ ზოგი, აღშფოთებული თავისი დასაკრავი პარტიის უჩვეულობით და გარკვეული ტექნიკური სიძნელით, ასეც მოიქცა... ცოტა არ იყოს, გართულდა სიტუაცია და გარკვეული ძალისხმევა დამჭირდა დაწრმუნების და თხოვნის, რომ სანახევროდ სერიოზულად მაინც მოჰკიდებოდნენ ამ უმსგავსობას...

ადრინდელი ოსტატები ფუგის თემას იქნებოდა თუ სონატური ფორმის კონტრასტულ პარტიებს, სწორედ ამ პერსპექტივით, და ფუნქციონალობის პოტენციით არჩევდნენ და აშალაშინებდნენ, რომ მერე უშუალოდ კომპოზიციის პროცესში მაქსიმალურად მოქნილი და კომფორტული შემოქმედებითი გარემო ჰქონოდათ.

- 12 -

The image shows a page of a musical score, numbered 12. The score is divided into systems, with measures 22, 23, 24, and 25 marked. It includes staves for various instruments like Flute, Clarinet, Violin, Viola, Cello, Double Bass, and a choir with parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in a complex, rhythmic style with many notes and rests. There are some markings like 'istr. tempo 2=4' and 'Soprano 1 = 4'.

მე მგონი, ამ დროიდან გავაცნობიერე, რომ ძალიანაც მომწონს და მეხმარება ეს ამბივალენტური სიმბიოზი, ერთის მხრივ, “სხვისეული” შემოქმედებითი ობიექტის, მუსიკალური იქნება (ჟღერადი), თუ ვერბალური (პროზაული თუ პოეტური) თუ ვიზუალური (ნახატი, სკულპტურა, ნაგებობა) შემოქმედებით თვალსაწიერში შემოსვლის (სულ ერთია, ვალდებულება იქნება ეს შეკვეთის დროს, თუ - საკუთარი არჩევანი), და მეორე მხრივ - ამ ჩემი ტექნოლოგიურ-მექანიკურ-კომპიუტერული “ტრანსლაციისა” საინტერპრეტაციო ნახევარფაბრიკატად. სწორედ მათი სხადასხვა-ბუნებოვნება, მათ შორის არსებული ეს “უფსკრულივით” სივრცე, მისი “ათვისება” ხდება ხოლმე წყარო მთავარი შემოქმედებითი გამონვევების, იდეების, იმპულსების და არანაკლებ ემოციური ფონი იქმნება, ვიდრე თვით ამ “სატრანსლაციო” გარემოს ან ობიექტის “საკუთარი” ემოციური ასოციაციით თუ პრეისტორიით შეიძლება ხოლმე ველოდე.

8.14. „გრაფონიმები“

მხოლოდ სპექტრულ ტრანსკრიფციას არ ვგულისხმობ: “ლირეჭალამდე” ერთი წლით ადრე დაწერილი ემოციური საიუბილეო მიძღვნა⁹⁰ მამაჩემის, ზურაბ კიკნაძისადმი, ტექნიკურად *sofferto cavato*-ა, მისი და პირველი შემსრულებლების - ევა ცოელენერისა და ჯონ ეკჰარდტის სახელებიდან ნაწარმოები მასალით, მაგრამ ის სამი ტექსტური ფრაგმენტი, მამაჩემის ლიტერატორობის სხვადასხვა დროსაც და ეტაპსაც რომ მიანიშნებს (ერთი - შუამდინარული პოეზიიდან, მეორე - “ოდისეადან”, მესამე კი - ერთი ქართული ანდრეზიდან) და ჩემს ერთგვარ “ლაუდაციოდაც” რომ თუნქციონირებს, ისე მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა თვით ნაწარმოებისთვის, რომ მხოლოდ პარტიტურაში კი არაა მოყვანილი (იხ.), არამედ შემსრულებლების სურვილით, ყველა შესრულების წინ კიდევ იკითხება ხოლმე ხმამაღლა.

⁹⁰ რეზო კიკნაძე - „გრაფონიმები“ აკორდეონისა და კონტრაბასისთვის, 2008

პარტიტურა: <http://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-2008-GRAPHONYME-all.pdf>

აუდიოჩანაწერი: <http://www.reso-kiknadze.de/audio/r-2008-graphonime.mp3>

8.15. “ექსტრამუსიკალური - მუსიკა?”

არანაკლებ (თუ მეტად არა!) ინტენსიურია ხოლმე მუსიკალურ მასალასთან კონფრონტაცია, განსაკუთრებით ისეთთან, “თავს რომ მოგეხვევა” და ყველა იმ პრობლემატურობის მიუხედავად, რომელიც აქამდე მტკიცე ზღუდელ აღმართულიყო შენ წინაშე, ამჯერად მაინც გადაგადგმევინებს ნაბიჯს, ერთი მხრივ - ძლიერი ემოციური კუთვნილების გამო, მაგრამ მაინც ალბათ იმიტომაც, რომ კონტექსტმა უცებ ყოვლად მიმზიდველ (მაცდუნებელსაც კი ვიტყვოდი!) და ესთეტიკურად და პრინციპულად სრულიად დასაშვებ გარემოებათა ცენტრში აღმომჩინა. თორემ არასოდეს გადამიდგამს არც მანამდე და მომავალშიც საკმაოდ პრობლემატურად მესახება ჩემი საკომპოზიციო ინტერესების კონტექსტში ქართული ტრადიციული მუსიკისთვის მიმართვა (თუმცა - ვინ იცის!..).

საქმე ეხება 2010 წელს დაწერილ შვეიცარიულ ანსამბლ Diferencias-ის დაუბნეულ (მო)თხოვნას/შეკვეთას, რომელიც ეძღვნება ქართველი მხატვრის, თენგიზ მირზაშვილის ხსოვნას, რომელსაც მეგობრებსა და ახლობლებში "ჩუბჩიკა" ერქვა და რომლის სიკვდილი 2008 წელს გადამწყვეტი იმპულსი აღმოჩნდა წლების განმავლობაში "საწყის ფაზაში" გაჩერებული ამ ნაწარმოებისთვის.⁹¹ მაინც დიდხანს ვეწვალე და ისე გამოვიდა, რომ მძიმე ემოციური წნეხის პირობებში - ადგილიდან დაიძრა და ბოლოს მაინც შედგა კომპოზიციად ბლოკფლეიტების (ტენორი, ორი ბასი და სუბბასი) კვარტეტისთვის, რამდენიმე ყოვლად შორეული ესთეტიკური, ეთნიკური და სტილისტური გადაკვეთით და სენტიმენტით.

კომპოზიციის ჩონჩხს წარმოადგენს სვანური "ზარი", რომელიც არა მარტო მთელს ფორმას განსაზღვრავს (სრული სიგრძე, 4-ჯერ აუგმენტირებული), არამედ ბგერით მასალასაც: ორიგინალის ბგერები "მარცვლებად" მოიაზრება და მრავალნაირ ტრანსფორმაციას განიცდის მელიზმირების, პირდაპირი ციტირების, მეტ-ნაკლებად შორეული პარაფრაზირების (ბანსა და სუბბასში) ან შემავსებელი ან კონტრასტული კომენტარის სახით (ტენორში). სვანური თემა ჩუბჩიკას დაბადების ადგილს უკავშირდება - მესტიას, სადაც მისი მშობლები, სოფიო და რევაზ მირზაშვილები, ფრესკების რესტავრაციაზე მუშაობდნენ, როცა უეცრად მოსულმა თოვლმა რამდენიმე თვით მოსწყვიტა იქაურობა გარე სამყაროს. "ზარს", როგორც ცნობილია, სიტყვიერი ტექსტი არა აქვს, შორისდებულ "ვაის" თუ არ ჩავთვლით; მუსიკოსთა მიერ ხან ინსტრუმენტში ჩაჩურჩულებული და ხანაც ხმადაბლა რეციტირებული სიტყვები ზემოთ უკვე ნახსენები ჩინელი პოეტის - ბო-ძიუს ერთი ლექსიდანაა; მის ერთ სხვა ლექსზე⁹² ჩუბჩიკას თავის დროზე მოხსენება ჰქონდა: მხატვრობის გარდა ის დიდი გატაცებით იკვლევდა ისტორიის, არქიტექტურის და ლიტერატურის სხვადასხვა ასპექტებს, აკადემიურ მეცნიერთათვის ხშირად შესაშური იმ უშუალობით და

⁹¹ რეზო კიკნაძე, ზარი - ოთხი ბლოკფლეიტისთვის, 2010
პარტიტურა: <http://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-2010-ZARI-all.pdf>
ჩანაწერი: <http://www.reso-kiknadze.de/audio/r-2010-zari-2010wint.mp3>

⁹² ბო ძიუ-ი, ლექსები, თარგმანი თამაზ ჩხენკელისა, თბილისი, 1956, გვ 18

გამხედლობით, რომელიც ალბათ მარტო ხელოვანის ხვედრია. ჩემს ნაწარმოებში რეცეტირებული ლექსი კი -

Lán Qiáo Yì Jián yuán jiǔ shī
 蓝 桥 驿 见 元 九 诗

ლან-ჩაოს სადგურზე თუან ჩენის ლექსი ვნახე

Lán Qiáo Chūn xuě jūn guī rì ,
 蓝 桥 春 雪 君 归 日 ,
 Qín líng qiū fēng wǒ qù shí 。
 秦 岭 秋 风 我 去 时 。
 měi dào yì tǐng xiān xià mǎ 。
 每 到 驿 亭 先 下 马 。
 xún qiáng rào zhǔ mì jūn shī 。
 循 墙 绕 柱 觅 君 诗 。

გაზფხულის თოვლში გაგიწვიეს ლან-ჩაოდან,
 შემოდგომის ქარში გამასახლეს ჩინის მივებში,
 რომელ სადგურზეც მივალ, ჩამოვხდები ხოლმე,
 სვეტებსა და კედლებს შორის დავეხეტები შენი ლექსების ძებნაში.

Bái jū yì
 白 居 易

ბო-ძიუი

ერთგვარი პასუხია "მისაზე", იმ სევდის და მონატრების ნიშნად, კიდევ დღემდე რომ მომყვება მეც და ბევრ სხვასაც.

28 **piu piu mosso** ♩ = 108

30 **lento ancora** ♩ = 60 *breit (übertrieben langsam, erstarbt) sotto voce*

არც ვიცი, საჭირო იყო თუ არა “ექსტრამუსიკალურის” კონტექსტში ამ ნაწარმოების მოყვანა, რომელსაც, პრინციპში არაფერი სცხია ექსტრამუსიკალური, მაგრამ იქნებ მაგალითისთვის, რომ სხვაგან ხსენებული ეს აკვიატებული მეთოდი მხოლოდ ერთ-ერთი რიგითი საშუალებაა მასალის მოძიების, განვითარების, ვარიანტების და რომ მუსიკალური აზროვნება, მიდგომა, ენა, სტილისტიკა და გემოვნება ამით არანაირ სპეციფიურობას არ იძენს; ჩემი მუსიკა იმიტომ არ უღერს ისე, როგორც უღერს, რომ *soggetto cavato*-ს ტექნიკას მივმართავ ან სპექტრული ტრანსკრიფციის შედეგად მოვიპოვებ ბგერით, რიტმულ, ტემბრულ თუ სტრუქტურულ მასალას: ის უამისლოდაც ასე იუღერებდა, დაახლოებით...

პრაქტიკულად იგივე პოეტური და სახიერი აზროვნებით, ხერხებით და არტიკულაციითაა დაწერილი შემდეგ წელს საორკესტრო პიესა - Deflemus,⁹³ უბრალოდ აქ კვლავ სპექტრული ტრანსკრიფციის ჯერია, რომელსაც შეგნებულად მივმართე და რომლის “შაბლონი” / “ფორმულარი” ამჯერად ერთი ხალხური შელოცვისგან წარმოებული ბგერათსიმათლებრივი მასალა იყო. ინტერპრეტაციული სიმკაცრის და თანმიმდევრულობის ფონზე, რომელსაც აქ თუნდაც იმიტომ მივმართე მკაცრად, რომ რატომღაც ყველაფერი თითქოს თავისით აენწყო და აიკინდა, - ამ თანმიმდევრულ დინებას მაინც ვანაწევრებ რამდენჯერმე ქართულად ჩურჩულით ციტირებული ნაგლეჯებით ამ შელოცვიდან (გერმანიის ერთი პატარა ქალაქის სტუდენტური ორკესტრი ასრულებდა და მოუხდა ქართული!) და - მეტიც: ფინალად ერთი ადრეული ნაწარმოების პოლიქრონიული გრძელბგერებიანი ფაქტურის ინსტრუმენტული პარაფრაზი ებმის.

8.16. “Kontakion”

კიდევ უფრო ზუსტად, თანმიმდევრულად და პედანტურად გადავწყვიტე სატრანსკრიფციო მასალის ინტერპრეტაციის ბოლომდე გატარება, იქამდე, რომ ზოგიერთი ინსტრუმენტის, მაგ. კონტრაფაგოტის დომინირება, “ტემბრული მონოტონიით” განპირობებული და გარკვეული (წმინდა მუსიკალური) თვალსაზრისით ცოტა საორჭოფო, ასეც დავტოვე. ბედნიერი შემთხვევის წყალობით, უარი ვთქვი ლითონის ჩასაბერებზე და ამით საკმაოდ უცნაურად საინტერესოდ და

⁹³ რეზო კიკნაძე, Deflemus - ორკესტრისთვის


პარტიტურა: <http://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-2011-DEFLEMUS-score-all.pdf>

აუდიოჩანაწერი: <http://www.reso-kiknadze.de/audio/r-2011-deflemus.mp3>

დაძაბულად მუღერი ნაწარმოები⁹⁴ გამოვიდა “KONTAKION“, psalm pochwały prawości, რომელიც 2015 წელს, პოლონეთის ქალაქ ლიუბლინის ორკესტრის დაკვეთით შეიქმნა; თემა, უფრო სწორად - მიძღვნის ადრესატი, შემკვეთის მიერ იყო დადგენილი და ქვესათაურაც მოთხოვნაში შედიოდა.

მთელს კომპოზიციას საფუძვლად უდევს ორი ჩანაწერი: პირველია - დრ. ჰაინცგერდ ბრაკმანის მოხსენება⁹⁵ გრიგოლ ფერაძის ცხოვრებასა, მოღვაწეობასა და სიკვდილზე; მეორე კი - ხალხური სიმღერა, ჩანერილი ბაკურციხეში, მამა გრიგოლის დაბადების ადგილას, კახეთში. პიესის მთელი მასალა, ბგერათსიმალღებრივიც და რიტმულიც, მიღებულია ამ ორი აუდიოფაილის „სპექტრული ტრანსკრიფციიდან“ და მთელ დროით მდინარებასაც ისინი განსაზღვრავენ. ემოციური პაუზა, ჩამოვარდნილი დრ. ბრაკმანის სიტყვის დროს, მომდგარი ცრემლის დასათრგუნად, პიესაში ზარის ხმითაა მინიშნებული. ამის მერე განახლდება (დროის) ნორმალური მდინარება, ფერაძის მშობლიურ სოფელ ბაკურციხეში ჩანერილი კახური სიმღერის ტრანსკრიფციით ორკესტრის პარტიაში და ორკესტრანტების მიერ ჩურჩულით წარმოთქმული sotto voce ფრაგმენტებით წმ. გრიგოლ ფერაძის კონდაკისა - გერმანულად, სადაც მისი ევროპული სწავლა დაიწყო, პოლონურად, სადაც მისი ცხოვრება დამთავრდა, და - ქართულად, სადაც დაიბადა და სადაც მისი ფიქრი იყო მუდამ.

- 28 -



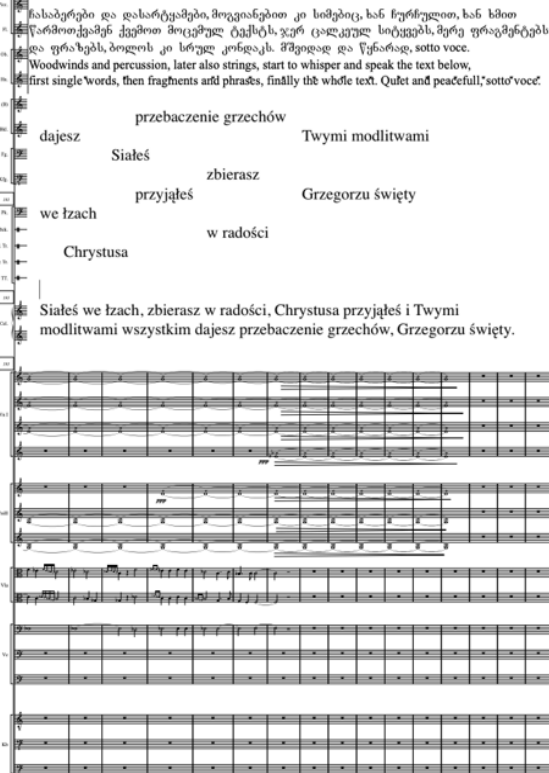
- 39 -

ნასაბრები და დასარტყამები, მოვიანებთ კი სიმბიტ, ხან წურწულით, ხან ხმით წარმოთქმულ ქვემოთ მოცემულ ტექსტს, უკრ ცალკეულ სიტყვებს, მერე ფრაგმენტებს და ფრაზებს, ბოლოს კი სრულ კონდაკს. მშვიდად და წენარად, sotto voce.

Woodwinds and percussion, later also strings, start to whisper and speak the text below, first single words, then fragments and phrases, finally the whole text. Quiet and peaceful; sotto voce.

przebaczenie grzechów
dajesz Sialeś Twymi modlitwami
zbierasz przyjąłeś Grzegorzowi święty
we łzach w radości
Chrystusa

Sialeś we łzach, zbierasz w radości, Chrystusa przyjąłeś i Twymi modlitwami wszystkim dajesz przebaczenie grzechów, Grzegorzowi święty.



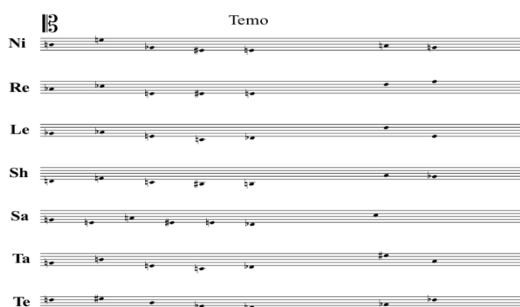
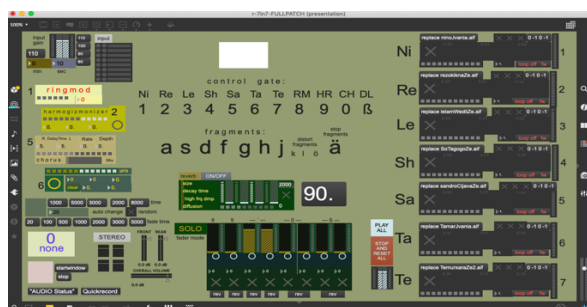
⁹⁴ რეზო კიკნაძე - Kontaktion – ორკესტრისთვის

პარტიტურა: <http://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-2015-KONTAKION-all.pdf>

აუდიოჩანაწერი: <http://www.reso-kiknadze.de/audio/r-2015-KONTAKION.mp3>

⁹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=IHhojaDwUsY>

სპექტრულ ტრანსკრიფციას 2007 წლიდან დღემდე ხუთიოდეტერ მივმართე და არც ერთხელ არ მომხდარა, რომ გამემეორებინა მიდგომა: ტრანსკრიფციის მეთოდის, ტექნოლოგიას და ალგორითმული გადანყვეტაც, როგორც ჩემი პირადი, ისე ჩემ ვარშემო, - იცვლებოდა, ვითარდებოდა; არაერთი ამ ტექნიკით დაინტერესებული და მუსიკის პროგრამირების საკუთარ პროფესიულ გზაზე მყოფი შესანიშნავი მუსიკოსი ახალ და ახალ გადანყვეტას უძებნიდა ტექნიკურ და ესთეტიკურ პრობლემატიკას, რომელიც ამ მეთოდს ახლავს. ჯერ კიდევ მაქს მარკოლის უაღრესად საინტერესო საკომპოზიციო პროგრამა Quince-ში სპექტრული ანალიზი და ბგერათსიმალეების არჩევის ძალიან მოხერხებული და ეფექტური საშუალება შედიოდა ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტად. IRCAM-ში განვითარებული მუსიკის პროგრამირების ენა, Open Music, კიდევ უფრო ადრე ოპერირებდა რამდენიმე საამისო ალგორითმით. ზოგი პროგრამა, როგორც მაგ. Spear, ყველასთვის უსასყიდლოდ ხელმისაწვდომი, დღემდე ლეგენდარულია სპექტრული ანალიზის ყოვლად ხარისხიანი შედეგებით, ისე, რომ ბევრი მისით სარგებლობას ამჯობინებს, მიუხედავად იმისა, რომ ბგერათსიმალეებრივი მასალის ავტომატურად გენერირების და შემდგომ ადვილად დასამუშავებელ ფაილად გამოცემის კომფორტს არ სთავაზობს მომხმარებელს. სამაგიეროდ, მისგან მიღებული მასალის შემდგომი მუსიკალური დამუშავების, რეალურთან ძლიერ მიახლოებული ინსტრუმენტული უღერადობით აღჭურვილი შესანიშნავი პაკეტი განვითარდა და 2013 წლიდან პერმანენტულად იხვეწება ჰამბურგელი კომპოზიტორის, პროფ. გეორგ ჰაიდუს მიერ, თან - ამასობაში უკვე ფართოდ გავრცელებული Max-MSP-Jitter-ის საპროგრამო გარემოს ბაზაზე. ჩემი რამდენიმე საცდელი შეხება ამ პაკეტთან ფრიალ შთამბეჭდავი იყო და ამიტომ ვაპირებ, რომ მომავალში, თუ სპექტრულ ტრანსკრიფციას მივმართე, ჰაიდუს ამ პაკეტის უახლესი ვერსია გამოვიყენო, მით უმეტეს, რომ აქამდეც არაერთხელ მისარგებლია, საკუთარი ალგორითმული გარემოს ნაცვლად, კოლეგების გაზიარებული ან სულაც კომერციულად ბაზარზე შეთავაზებული პროგრამითაც კი, - მიზანს და სამუშაო პრაქტიკაბელობას გააჩნია ხოლმე. ის კი არა, ზოგ სიტუაციაში კომპიუტერული ანალიზის მოშველიებაც შეიძლება ზედმეტი აღმოჩნდეს, და საკუთარი სმენითი შთაბეჭდილებით და იმნამიერი ემოციური არჩევანით, პირდაპირ ყურით გაგონილი და მაშინვე დადგენილი მელოდიური მასალაც მშვენივრად ფუნქციონირებს, როცა ახლადშექმნილ Georgia Modern-ისნაირი ანსამბლის საპრეზენტაციო კონცერტისთვის უნდა შემედგინა მუსიკოსების მიერვე წარმოთქმული საკუთარი სახელებისა და გვარების ჰანგებზე “გენერირებული” ნახევრად იმპროვიზებული მელოდიური მასალა⁹⁶,



⁹⁶ რეზო კინაძე, 7 in 7, ანსამბლ “ჯორჯია მოდერნისთვის”

ცოტა უფრო მსუბუქად, თავისუფლად და ზერელედ, ვიდრე სტივ რაიხის ცნობილ City Life-ში ქალაქის ყოველდღიური ცხოვრების, ქუჩის ხმაურის, შეძახილების და ამგვარი ფრაგმენტებიდან წარმოებული და ელემენტურად აწყობილი მინიმალისტური მოტივური ოსტინატობია.⁹⁷

8.17. “Longing”

ციურისში, ფესტივალ close encounter-ის ფარგლებში, 2019 წელს ანსამბლ Georgia Modern-ის მიერვე აულერდა ჩემი - როგორც მაშინ მეგონა - ბოლო “სპექტრული” ნაწარმოები, Longing,⁹⁸ მიძღვნილი ძვირფასი მასწავლებლის - მიხო შულლიაშვილისადმი, სადაც უკვე მეორედ ვიყენებ ადრე უკვე ნახსენებ აუდიონერულებს, რომელთაც მიხო კასეტებად მიგზავნიდა გერმანიაში 90-იანი წლების საქართველოდან და რომელთაგან მულერი მიხოს ბარიტონი მართლაც რომ უაღრესად მდიდარი ბგერათსიმალღებრივი და რიტმულ-ფაქტურული მასალა აღმოჩნდა - ეს ადრეც განმეცადა, ერთ ელექტროაკუსტიკურ ნაწარმოებში,⁹⁹ სადაც მისი ამ წერილების ფრაგმენტები, ხანდახან, საკმაოდ გრძელ პასაჟებადაც უღერს კვადროფონულ გარემოში სოლო საქსოფონის ირგვლივ. მაგრამ ამჯერად მისი ხმის სპექტრული ანალიზის და ტრანსკრიფციის შედეგად მოპოვებული ბგერათსიმალღებრივი მასალა მთლად უცვლელად, პრაქტიკულად ხელუხლებლად გადავიტანე საფორტეპიანო კვარტეტის ტემბრულად და არტიკულაციურად მართლაც რომ სრულყოფილ უღერად აპარატზე (გერმანულად Klangkörper რომ ჰქვია და ქართული შესატყვისი რომ არა აქვს, მე მგონი), შედეგმა კი ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა...

ნაწარმოების ოთხივე ნაწილი (1. Greetings and Longing 2. Feedback 3. Mentoring 4. Longing and Farewell), ფრაგმენტების თემატური და შინაარსობრივი ფოკუსის მიხედვით დასათაურებული, სპექტრული ტრანსკრიფციის შედეგია, პრაქტიკულად „ინტერპეტაციის“ გარეშე, კვარტეტის ინსტრუმენტებზე მხოლოდ რეგისტრული და ტემბრული მოსაზრებით განფენილი. გრძლიობებებიც კი შენარჩუნებულია, როგორც ტრანსკრიფციის პარამეტრებით წინასწარ მქონდა დადგენილი, ცოტა უცნაურად ნასაკითხი, მაგრამ შემსრულებელთათვის, თუ ინტერპრეტატორული სერიოზულობით მოეკიდებიან, - მნიშვნელოვანი ინფორმაციის შემცველი.

⁹⁷ Steve Reich - City Life | Full Arte Documentary

<https://www.youtube.com/watch?v=wVxI4HJ3CMo&t=8s>

<https://www.youtube.com/watch?v=ZccU1RwHDYs>

<https://www.youtube.com/watch?v=KnsTb62E0Yg>

<https://www.youtube.com/watch?v=L6JyQdTdxPU>

⁹⁸ რეზო კიკნაძე, Longing - ვიოლინოს, ალტის, ჩელოსა და ფორტეპიანოსთვის, 2019

პარტიტურა: <http://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-2019-Longing-all.pdf>

აუდიოჩანაწერი, ციურისიდან აქამდე ვერ მომანოდეს, აი პირველი ნაწილი კომპიუტერული სიმულაცია: <http://www.reso-kiknadze.de/audio/r-2016-longing-01.mp3>

⁹⁹ რეზო კიკნაძე, Menatrebi - საქსოფონისა და ოთხარხიანი ფირისთვის, 2008

აუდიოჩანაწერი: <http://www.reso-kiknadze.de/audio/r-2007-reso-menatr-stmix.mp3>

2

Vln.

Vla.

Vc.

13

Vln.

Vla.

Vc.

13

ბოლო ნაწილში ბავშვის ხმა შემოდის (ამიტომაც განსხვავდება რეგისტრული და ფაქტურული უღერადობით „მონოტონურ-მდიდრული“ წინა ნაწილებისგან), მისი შვილის, რომელიც თავის მეგობარს - ჩემს შვილს - მიმართავს და იმავე მონატრებას უზიარებს.

15

Vln.

Vla.

Vc.

15

Vln.

Vla.

Vc.

15

free, independent from others, approximate / relative durations)

free, independent from others, approximate / relative durations)

ppp

15^m

ტრანსკრიფციის ამ ალგორითმით და როგორც წყაროს (მიხოს ხმის ტემბრი), ისე საბოლოო პროდუქტის ხარისხით ფრიად კმაყოფილი ვიყავი, რადგან მართლაც იდეალურად შესატყვისი აღმოჩნდა ეს სამივე კომპონენტი და ინტერპრეტაციის თვალსაზრისითაც ყველაზე “ნაკლებ მომთხოვნი”: მხოლოდ რეგისტრული განფენა,

ისიც მინიმალური და - საფორტეპიანო კვარტეტის ტემბრულ-არტიკულაციური მრავალფეროვნება თითქოს თავისით “აღაგებდა” მთელს მასალას ლოგიკურად მდინარე, დამაჯერებელ და საოცრად მიმზიდველ ნაკადად, როგორც თვითონ მიხოს ლაპარაკი მახსოვს.

ვფიქრობდი, რომ, ამ ეტაპზე მაინც, ნაპოვნი მქონდა “სპექტრული ტრანსკრიფციის” იდეალური ალგორითმული მოდელი, ანსამბლ ჯორჯია მოდერნის სახით კი შემსრულებელთა ის ენთუზიასტური და მაღალპროფესიული ნაკრები, რომლისთვისაც ვერ ვითმენდი, კიდევ რამდენიმე სხვა საინტერესო პერსპექტივა და შესაძლებლობები მესინჯა “ექსტრამუსიკალურის”. ამ დროს მოზღვავებულმა პანდემიამ კი სრულიად ახლებური პრაქტიკის და აზროვნების წინაშე დააყენა ბევრი რამ და, მათ შორის, მუსიკაც, თან სწორედ პრაქტიკის ცვლილება უსწრებდა წინ ყოვლად დაბნეული მუსიკალური სამყაროს ყველანაირ კონცეფციურ თუ ლოგისტიკურ (ესთეტიკურზე აღარაფერს ვამბობ) გასაჭირს: მსმენელის წინაშე ცოცხალი¹⁰⁰ მუსიკობა, ისევე შეფერხებული და პარალიზებული აღმოჩნდა, როგორც თვით მუსიკოსების ერთად, ერთ სივრცეში საქმიანობა.

8.18. პანდემია და ახალი რეალობა

ცალკეული საამისოდ აღჭურვილი ორიოდ სტუდიის თუ რამდენიმე ინდივიდუალური თუ კოლექტიური ინტერნეტპლატფორმის მცდელობა, თავისი მაშინ ჯერ მოუქნელი ლაივსტრიმებით რაიმე ილუზია მაინც შეექმნათ კონვენციური საკონცერტო მუსიკალური პრაქტიკისა - ვერ მუშაობდა, ნელ-ნელა ყველასთვის ცხადი გახდა, რომ ამ უკანასკნელს კარგა ხნით ვემშვიდობებოდით და ტრანსლაცია, ანუ მუსიკის გადაცემა მანძილზე, ფიზიკური კონტაქტის გამორიცხვით, გარდაუვალ დღის წესრიგად დგებოდა. სანამ ამ ილუზიის დამაჯერებლად მკვებავი პროგრამული უზრუნველყოფა და ინტერნეტის საკომპიუნიკაციო პროტოკოლი დაიხვეწებოდა (მხოლოდ სიჩქარე და სიმძლავრე არ იქნებოდა საკმარისი “ერთდროულობის” ილუზიის შესაქმნელად), ჯერ, რა თქმა უნდა ბევრი აქტიური, დაუოკებელი შემოქმედებითი შემართების მქონე მუსიკალური ინდივიდუალობა თუ კოლექტივი გადაერთო და გამალებით შეუდგა ე. წ. “ასინქრონულ” პროდუქციას, როცა მუსიკა ცალ-ცალკე შრეებად, პარტიებად და კომპონენტებად იქმნება, (ჩა)ინერება და მონტაჟდება. პოპ-მუსიკისა და საკლუბო ელექტრონიკის დიდი ნაწილისთვის ეს უკვე ნაცნობი და დამკვიდრებული პრაქტიკა იყო - აუდიოვიზუალურ მუსიკალურ “კლიპზე” ორიენტირებული ხელოვნების ეს დარგი კლასიკასა და ჯაზზე ბევრად ადრე ეზიარა ამ შესაძლებლობას და შედეგიც, არა მხოლოდ საბაზრო-მომხმარებლური, არამედ

¹⁰⁰ აქ რომ სიტყვა „ლაივ“ ეწეროს, ყველა ენაზე ბევრად უფრო ადეკვატური და ბუნებრივად გასაგები იქნებოდა, ქართულ მუსიკალურ პრაქტიკაში დღეს დამკვიდრებული უარგონივ მშვენივრად და სრულიად უპრობლემოდ იყენებს ტერმინს „ლაივი“ იმ სხვადასხვა ცოცხალი საკონცერტო შესრულების აღსანიშნავად; „აკადემიური“ სტილი კი ხშირად, აკადემიურ მუსიკასავით(!), ძველებურად განაგრძობს „თავდაცვას“ და ებლაუჭება ხან დღევანდელი ყოველდღიურობისთვის მოძველებულ და მთლად ვეღარ გამოსადეგი, ხან კი აქტუალური ტექნოლოგიური სიტუაციისთვის ფეხის ვერ ამწყობი მუსიკალური კატეგორიებით აზროვნებას და ამით თავისსავე შეფერხებას, ნაცვლად იმისა, რომ გაიაზროს, კარი გაუხსნას და აითვისოს, „გაითავისოს“ დღევანდელიობა, რომლის ამრეკლავადაც გვევლინება ხელოვნება მუდამ, „მაშინაც“, „დღესაც“ და ასე იქნება სულ...

ახლაგაზრდა გარე სამყაროს მხოლოდ ახლა შემცნობი თვალისა და ყურისთვის სულ წინა და მთავარ ესთეტიკურ პლანად იქცა, music video-ს უანრისთვის მთლიანად დათმობილი სატელევიზიო არხებისა და ამ არხებს მიშტერებული ბავშვებისა თუ ტინეიჯერების უზარმაზარი, სრულიად მონუსხული მასით, მაშინ როცა "უფროსებს" თვალეები უჭრელდებოდათ არანორმალური სიჩქარით ცვლად გამოსახულებასა და აგრესიულ-ბანალური "ინოვაციით" წამლეკავ უღერადობაზე. ცოცხალ მუსიკობაზე დაფიქნებული უანრები კი, კლასიკური მუსიკა, ჯაზი, ფოლკლორი და ა.შ. - სრულიად ახლად აღმოჩნდა ამ დილემის წინაშე: ან უნდა გადართულიყო მუსიკის "არხებად და ფრაგმენტებად" (ძველებურად რომ ვთქვათ), დღევანდელი სიტყვით კი - "ტრეკებად და კლიპებად" პროდუქციაზე, ან - დიდწილად - არსებობა შეენწყვიტა. ინტერნეტი აივსო ამგვარად პროდუქცირებული კლიპებით და ზოგმა ისეთმა პლატფორმამ, როგორც BandCamp-ია, თავისი ინტერნეტსივრცის (საბაზისო პაკეტად - უფასო!) შეთავაზებას გაააქტიურა მუსიკოსთათვის, ჩვეული პროფესიული გარემო და პრაქტიკა განუსაზღვრელი დროით რომ დაჰკეტვოდათ.

მუსიკის ამ ტიპის ესთეტიკურ, ტექნოლოგიურ და საბაზრო პრაქტიკაზე მორგება, ინტერნეტის საშუალებით ცოცხალი მუსიკობა მაქვს მხედველობაში, პანდემიით არ დანყებულა და მანამდეც უკვე წლები იყო, რაც არაერთი სხვადასხვა კომერციული თუ ტექნოლოგიური მიზნებისა და გაქანების წამონყებას, კომპანიას თუ დანესებულებას განვითარების ერთ-ერთ ქვაკუთხედად დაედგინა აუდიო და ვიდეოკომუნიკაციის ყველაზე თანამედროვე საშუალებების ჩაყენება როგორც ზოგადი სამომხმარებლო, ისე კომერციული, სამეცნიერო და, რა თქმა უნდა, საგანმანათლებლო სექტორის სამსახურში. Distance Learning, როგორც სასწავლო არეალის გაფართოების ერთ-ერთი კომპონენტი, ამასობაში სავალდებულოდაც კი ინერგებოდა ევროპულ განათლების სისტემაზე ორიენტირებულ ქვეყნებში (მათ შორის - ჩვენშიც). იმავე ერაზმუსის სასწავლო პროგრამის ფარგლებში, ჩვენს არაერთ აქტიურ პარტნიორთან ერთად (განსაკუთებით ტალინის მუსიკის აკადემია უნდა ვახსენო) რამდენიმე უაღრესად საინტერესო დისტანციურ სარეპეტიციო და საკონცერტო პროექტშიც მიმიღია მონაწილეობა, ინტერნეტზე დაფუძნებული საშემსრულებლო ხელოვნებისადმი მიძღვნილ საერთაშორისო კონფერენციაშიც¹⁰¹ მომიწია მონაწილეობა და სულ ახლოს ვიყავით ერთ-ერთი წამყვანი ამგვარი სისტემის¹⁰² დასაწერგად თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში, პრიორიტეტების დადგენის ჩვენი ქვეყნისეული უსისტემობა და გაუგებრობა რომ არა.

მთავარი პრობლემა, ყველა დონის ინტერნეტ-საშემსრულებლო პრაქტიკას რომ უდგას წინ და დღესაც რომ ვერ მორევი - ის დაგვიანებაა, ეგრეთწოდებული ლატენცია (რომანული ენებიდან მომდინარე, ინგლისურიდან კი ყველა ენის ტექნოლოგიურ ლექსიკონში დამკვიდრებული ეს სიტყვა, latency, უკვე დიდი ხანია, ქართულ აუდიო, ინტერნეტ- და მუსიკალურ პრაქტიკაშიც მშვენივრად გრძნობს თავს), რომელიც ინტერნეტის საკომუნიკაციო პრინციპის თანმდევი ნაწილია (ინფორმაცია, ნებისმიერი სახის მონაცემთა ნაკადი, ნაწილ-ნაწილ, პაკეტებად იგზავნება და ამ დანაწევრებისა და გზავნილების სიჩქარე უაღრესად დიდ და

¹⁰¹ Network Performing Arts Production Workshops - <https://npapws.org/>

¹⁰² LoLa (low latency audio visual streaming system) - <https://lola.conts.it/>

ინტერნეტის დღევანდელი გამტარობისთვის ძნელად მოსარევ ტვირთს წარმოადგენს) და რომელსაც თვით ტექნოლოგები საკმაოდ იმედიანად უყურებენ: გვამხნევენ, რომ “ხვალინდელ” ინტერნეტს ეს პრობლემა აღარ დააბრკოლებს და საკითხი რამდენიმე წელიწადში მოხსნილი იქნება. და მაინც, აქტუალურ სიტუაციაში, ის ლატენცია, რომელიც, უკეთეს შემთხვევაში, 50-იოდე მილინამამდე დაჰყავს დიდ მანძილზე ხარისხიანი აუდიო და ვიდეო შემსრულებლობის LOLA-ს მსგავს ულტრათანამედროვე და საკმაოდ ძვირ ტექნოლოგიურ პლატფორმას, თვით ამ პლატფორმის პირობებშიც კი აძნელებს შედარებით ჩქარ ტემპში შესრულების სინქრონულობას და ნორმალურ, საშუალოზე მაღალი აღჭურვის სტუდიურ ან, მით უმეტეს - სახლის კომპიუტერული გარემოს პირობებში - უბრალოდ სრულიად შეუძლებელს ხდის ბაროკოს, კლასიციზმის, ბიბოპის, ფოლკლორის ჩქარი ნიმუშების შესრულებას არათუ ლაივ-საკონცერტო, არამედ სარეპეტიციო და სასწავლო ხარისხითაც კი.

8.19. კვლავ დრო, ოღონდ სხვადასხვა!

აი ამ დრამატულ უჩვეულობასა და შეუძლებლობაში, ამ სასონარკვეთის და გამოუვალი მდგომარეობის პირობებში განვითარდა და მომძლავრდა ერთი მანამდეც არსებული იდეა, წარსულ დისკუსიებში რომ არაერთხელ მომიშველვით ინტერნეტშემსრულებლობის სასარგებლო არგუმენტად და ეხლა რომ სრულიად ნათელ და დამაჯერებელ პერსპექტივად წარმომიდგა ამ უიმედობაში: არსებობს უამრავი მუსიკალური მდგომარეობა, რომლისთვისაც პულსი, ტემპი, ტაქტი და სხვა ამგვარი დროითი კატეგორიები (იქნებ - გრძლიობაც კი!) - არარელევანტური შეიძლება აღმოჩნდეს ან, სულაც - გახდეს! დრო, რომელშიც მუსიკა “ხდება”, ისევე შეიძლება გახდეს სუბიექტური აღქმის და პერსპექტივის ნაწილი, როგორც, მაგალითად, ე. წ. პანორამა, სმენის სივრცული ორიენტაციის ნაწილი, რომლის გამოც ორი ყურით მსმენელები ბგერის წყაროს ლოკალიზებას ვახდენთ და რომელიც სცენის შუაში მყოფ მუსიკოსს ან დარბაზის შუაში მჯომ მსმენელს სულ სხვანაირი აქვს, ვიდრე სცენის ან დარბაზის მარცხენა ან მარჯვენა კიდეში მყოფს. ამ სხვადასხვაობას თუ დროისთვისაც დავუშვებთ,¹⁰³ უმტკივნეულოდ შეიძლება შეგუება იმ მცირე ლატენციასთანაც (კარგი ტექნიკის პირობებში) და ისე დიდ დაგვიანებასთანაც, როგორიც (წარმოვიდგინოთ!), მაგალითად, ავსტრალიას, გერმანიასა და საქართველოს შორის ინტერნეტით დაკავშირებული ერთობლივი მუსიკობის დროს უნდა აგვეტანა, რომ არ აღმოგვეჩინა ერთ ფრიად საინტერესო და მიმზიდველი რამ:

ამასობაში მომძლავრებული ვიდეოსაკონფერენციო პლატფორმა zoom.us, მისაწვდომობით და სიმარტივით მსოფლიო და, მათ შორის, ქართული აკადემიური სივრცის უდიდესი ნაწილი რომ დაიპყრო, თავისი საშუალო აუდიოხარისხით, მაგრამ მუშა და ტექნიკურად სანდო ფუნქციონირებით სრულიად საკმარისი გარემო აღმოჩნდა იმისთვის, რომ ლოკდაუნის პირველ დღეებშივე, ჯერ საბურთალოს ფარგლებში, ორიოდ კვარტალის იქით მცხოვრებ ჩემი ბენდის წევრ საქსოფონისტთან მესინჯა თავისუფალი იმპროვიზაცია, მალევე კი სწორედ

¹⁰³ ისე, უნდა ითქვას, რომ პანორამაც იმ უმცირესი დროითი დაგვიანების შედეგია, ჩვენ ორ ყურამდე, მათი მდებარეობის გამო, სხვადასხვა დროს მიღწეული ტალღით განპირობებული!

მელბურნსა და მიუნხენში გაფანტულ ქართველ მუსიკოსებთან, მანამდეც ძვირფას მეგობრებთან და კოლეგებთან დამემყარებინა კავშირი და თვეების მანძილზე, რეგულარული სამუსიკო სესიების რეჟიმში განგვევითარებინა და დაგვეხვევნა ეს, ჯერ ცოტა უცხო, მაგრამ უაღრესად წარმტაცი მუსიკობა, რომლის შედეგი, პირველ ხანებში, თავისუფალი იმპროვიზაციები იყო, ზემისავე ჩანერილ სამ ლოკალურ ვერსიად (ასევე შეიძლებოდა დარქმეოდა - მელბურნის, მიუნხენის და თბილისის ვერსიები), მერე კი მათი ერთდროულობაში მოყვანის და მედიუმზე ასე ფიქსირების პერსპექტივითაც: დროში “აცდენილი”, ასინქრონულობის ნაცვლად ჰეტეროქრონულობა რომ დავუდგინეთ ეპითეტად, ერთმანეთზე დადებული სამ-სამი აუდიო და ვიდეო შრე, უცნაურ და მიმზიდველ აუდიოვიდეო-ბურუსად რომ წარმოგვიდგება დროში სხვადასხვანაირად დაფიქსირებული ერთიდაიგივეობით. ანსამბლის სახელიც მალევე მოგვევლინა აკუტაგავა რიუნოსკეს ერთი მოთხრობის მიხედვით: Rashomon, რომელშიც რამდენიმე სხვადასხვა პერსპექტივით მოთხრობილი ერთიდაიგივე ამბავი მსგავსსავე უცნაურ და მიმზიდველ ნარრაციულ ბურუსად დგას მოთხრობაშიც და მის აკირა კუროსავასეულ ეკრანიზაციაშიც...

8.20. “ჰეტეროქრონია”

ეს, “დაკარგვის” შედეგად “მიგნებული” მუსიკალური დრო, თუ უდროობა, თუ სხვადასხვადროობა - გახდა ჩემი მთავარი საფიქრალი და საკვლევე-საცდელი და სამუსიკო ფოკუსი მთელი 2020 წლის მანძილზე, რამაც პორტფოლიოში წაროდგენილ ერთ კომპოზიციაშიც ჰპოვა ასახვა.

რეზო კიკნაძე Reso Kiknadze

ჰეტეროქრონია HeteroChrony

for distant players of the

Rashomon Ensemble: Melbourne-Munich-Tbilisi

თუ შენი სახელის მოსმენა გინდა, ამ ლინკზე გადადი და ჩანერე სახელი და გვარი: www.tinyurl.com/HeChro

ამჟამად უღერას: Processing now:

Michael Schugliaschwili

რიგში ხარ:

1-ლი	Michael Schugliaschwili
მე-2	Reso Kiknadze
მე-3	Friedhelm Doehl
მე-4	Friedhelm Doehl
მე-5	Anuka Kontridse
მე-6	Friedhelm Doehl
მე-7	Anuka Kontridse
მე-8	Michael Schugliaschwili
მე-9	Michael Schugliaschwili
მე-10	Reso Kiknadze

play loop INSTRUMENT All Notes Off 170

tempo 20 symbol

22 script start script stop running script npm install express script npm install body-parser

R R 0 11 9 4 R 3 0 11 R 7 R R 9 3 0 11 R R R R

nicklas davitaschwili anuka kontridse reso kiknadze marina adamia michael schugliaschwili lamara gvaramadze

Bb-part

“ჰეტეროქრონიის” მკვებავი მეთოდი, ერთის მხრივ, უკვე არაერთხელ ნახსენები *sofferto cavato*-ა, სახლესა და გვარში არსებული “მუსიკალური” და “არამუსიკალური” ბგერების ნოტებად და პაუზებად გარდაქმნა, ამ შემთხვევაში კი, როგორც აღრე “მარცვლებში”, პაუზების ნაცვლად - ბგერებს შორის მანძილებად წარმოდგენა პარტიტურაში, რომელიც ყოველ ჯერზე ერთ ამგვარ სახელს და გვარს გვაჩვენებს, სხვათა შორის ინტერნეტში მყოფი მსმენელის მირა თავისი (ან ვისიც უნდა) სახელ-გვარის შეყვანის ოპსიით. მის მიერ ნებისმიერი ხელსაწყოდან (კომპიუტერი, ტაბლეტი, სმარტფონი) შეყვანილი სახელი, ნოტაციად ტრანსლირებული, აისახება როგორც შემსრულებელი მუსიკოსების, ისე შემოერთებული მსმენელის დისპლეიზე და მუსიკოსთა მიერ სხვადასხვა ხერხებით იკვრება, წინსვლის, უკუსვლის, ფრაგმენტირების, რეგისტრირების, დინამიკის და არტიკულაციის თავისუფალი არჩევანით - მონოფონური მოცემულობის “ჰეტერო-ქრონული” ინტერპრეტაცია...

8.21. და კვლავ - *exercitium arithmeticae*...

რიცხვობრიობა, როგორც ინტერლინგვა, ან უკვე ციფრული ვიზუალური შესაძლებლობებით განვრცობილი და გამდიდრებული, კვლავაც შეადგენს ჩემს ძირითად საკომპოზიციო ინტერესსაც და მეთოდსაც, აქტუალურ ასახვას კი პოტფოლიოში წარმოდგენილ ორ ახალ აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებში ჰპოვებს:

პირველია - “Gridshapes and Oscillations”¹⁰⁴, წელს შექმნილი ნაწარმოები, შთაგონებული ელემენტარული სამგანზომილებიანი ფორმების ერთ წერტილში, ერთ სიბრტყეზე ბრუნვით, ოღონდ ცვალებადი ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ზომებით (x, y) და დისტანციით. ეს ე.წ. ბადისებრი ან გრიდ-ფორმები, ინგლისურად *grid shapes*, ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ხაზების შემცველი პარამეტრული ფორმებია, რომელთა გარდასახვა 10 ელემენტარული ფორმიდან (სფერო, სიბრტყე, კონუსი, კუბი, ცილინდრი და ა.შ.) ამ პარამეტრების მანიპულირებით ხდება. თუ ორ ამგვარ გრიდ-ფორმას ერთსადაიმავე წერტილში მივუჩინთ ადგილს და მათი სიდიდის და ჩვენგან დაშორების პარამეტრების ცვლას გამოვიწვევთ, ერთობ საინტერესო ფორმათწარმოების მონმენი გავხდებით. ჩემს ნაწარმოებში სიბრტყის ცენტრში, ლურჯ ფონზე, ცვალებადი სკალირებით, დისტანციით, როტაციის ქანით და განათებით მოძრავი სხვადასხვა ფერის ფერის ორი ამგვარი “ბადისებრი ფორმის” სამგანზომილებიანი მორფოზია, რომლის რიცხვობრიობაც, აუდიოვიზუალურად ითარგმნება, ელემენტარულ სინუსურ რხევებად; ოღონდ იმის მიხედვით, თუ რა მამრავლს დავუხვედრებთ, შეგვიძლია ძალიან მაღალ სიხშირეზე დავუდგინოთ ოსცილირება და, სმენადობის ზღვარს მრავალგზის აცდენილი, ალიას-ფეფეტის შედეგად, ცალკეულ შემთხვევით სიხშირეთა უცნაურ და მომნუსხველ ფაქტურად დაგვიბრუნდეს უკან.

ეს ის მუსიკალური მდგომარეობაა ჩემთვის, რომლის კომპოზიციად შემოსაზღვრა მიჭირს, რადგან მას არც დასაწყისი აქვს და არც დასასრული. რა თქმა უნდა, შეიძლება “დრო ვიხელთო” და ერთის და მეორის “დასადგენად” კარგი “მომენტი დავიჭირო”,

¹⁰⁴ რეზო კიკნაძე, Gridshapes and Oscillations, 2021 - https://www.youtube.com/watch?v=KI_VB7obgFY

მაგრამ უფრო მიზანშეწონილად მიმაჩნია, ორივე ღიად დავტოვო, რადგან ამგვარი სტატიკური პროცესის¹⁰⁵ განცდა და მისი მექანიზმებით ტკბობა, მე მგონი, უფრო აუდიოვიზუალური ინსტალაციის ფორმატში ჰპოვებს ნამდვილ აზრს, დაახლოებით ისე, როგორც უსასრულო და დაუსაბამო არქიტექტურული ნაგებობა, რომლის კომპოზიციურად აღქმისა და ათვისებისთვის დროც ისევეა ანგარიშგასაწევი, როგორც მუსიკაში და სივრცეც ისევე, როგორც სახვით ხელოვნებაში, მაგრამ ორივე “განზომილებაში” - ყოველ წამს და ყოველ წერტილში შეიძლება “ინცებოდეს” და “მთავრდებოდეს”...

მეორე აუდიოვიზუალური ნაწარმოებიც, “Developer’s Dream”¹⁰⁶, აგრეთვე უფრო ინსტალაციის ფორმატს მოირგებდა, ამჯერად - როგორც ბეტონის ჯუნგლების უსასრულო პირქუში ლანდშაფტი, ცივი გეომეტრიული რელიეფი, ქაოტურ ფრაქტალებად ცვლადი, რომელთა რიცხვობრიობით განსაზღვრულ რეზონანსულ სიხშირეებზე მოძრავ ხუთ ფილტრში გატარებული ხმაური, ქარის ქროლვასავით, და “გენგეგმასთან” მოჭიდავე რომელიღაც დეველოპერის გრანულებად დანაწევრებული ხმა კიდევ უფრო ავისმომასწავებელს ხდის ამ უკაცურ ლანდშაფტს, კატასტროფის მოლოდინში...

დრამატურგიული ქარგა, რომელიც ამ სასრულ ვერსიას საფუძვლად უდევს, ისევე ზედმეტი შეიძლება იყოს ამ ფრაქტალური ცვლისთვის, როგორც სპორადული ხმაურების და გაუგებარი მეტყველების სემპლებისგან¹⁰⁷ შედგენილი თანმხლები ფაქტურა, ნელნელა რომ მკვრივდება და ბოლოსკენ მინისძვრის მგრგვინავ ხმაურში გადადის, ქაოსად ქცეული გამოსახულების ფონზე...

9. დასკვნასავით

უცნაური ამოცანის წინაშე აღმოვჩნდი: ამ გრძელი თვითრეფლექსიური მიმოხილვის შემდგომ (თუ შედეგად) უნდა დავასკვნა, თუ რაში მდგომარეობს ჩემი საკომპოზიციო ინტერესი და მეთოდი, მე კი, უფრო გულწრფელად თუ მოვიქცევი, ალბათ მაინც გაკვირვებას არ დავფარავ, რომ მეტ-ნაკლებად დალაგებით შევძელი გადმომეცა ის ქაოტური და დღემდე, პრინციპში, გაუცნობიერებელი მექანიზმები და გარემოებები, ჩემ შემოქმედებით აქტივობათაგან მთავარს - კომპოზიციას რომ ასეთად ამყოფებს, თანაც არა მგონია, რომ ამ თვითრეფლექსიით არათუ გამერკვია ან დამეგეგმა მომავალი, არამედ ოდნავ მაინც გამოკვეთილიყო ჩემთვის ამ საქმიანობის ბუნდოვანი და წინასწარგანუსაზღვრელი პერსპექტივა. თუმცა ის გრძობაც მეუფლება ხანდახან, რომ ამით იქნებ ცოტათი კიდევ უფრო საინტერესო გახდა ეს ბუნდოვანება და მოლოდინი.

ყოველ შემთხვევაში, ორიოდე შთაბეჭდილებას, რომელიც ამ თვითრეფლექსიამ დამიტოვა ჩემში მიმდინარე საკომპოზიციო პროცესის შესახებ, ასე ჩამოვთვლიდი:

¹⁰⁵ რა წინააღმდეგობრივი ტერმინია! თავისი ანტონიმიურთ - „დინამიური მდგომარეობა“...

¹⁰⁶ რეზო კიკნაძე, Developer’s Dream, 2021 https://www.youtube.com/watch?v=fdT_9uijB_A

¹⁰⁷ ექსტრაპირებულია ერთი მწვავე კამათიდან ჟურნალისტებს, დეველოპერებსა და ქალაქის მესვეურთა შორის განაშენიანებისა და კაპიტალისტური პრეტენზიების თემაზე.

დავინახე, რომ:

- აშკარად განვიცდი პირველი და ყველაფრისგან დამოუკიდებელი გადანაცვებების მიღების თუ ნაბიჯის გადადგმის დეფიციტს, თუ რამ “ხელმოსაჭიდი” გარემოება, თვისება, მოცემულობა არ მაქვს საყრდენად;
- ამგვარი მოცემულობის რიცხვობრივი “ათვისება” და მუსიკალურ კატეგორიებად “თარგმნა” და მუსიკალური მასალის ამგვარად მოპოვება კატალიზატორით მომეწვლინება შემოქმედებითი მუშობისას;
- მოპოვებული მასალის იმპერატივი არასდროს მზლუდავს და არ მაიძულებს მის პედანტურ მიდევნას, პირიქით - ეს მიხსნის და მიფართოვებს ინტერპრეტაციის მრავალფეროვნებას და გარემოების ჩარჩოებში მეტი თავისუფლების პოვნის პერსპექტივას;
- წინასწარი მოცემულობა არასოდეს განაპირობებს საბოლოო შედეგს, პირიქით: სხვა მოცემულობასაც პრაქტიკულად იგივე, ჩემი იმ “მომენტის” ემოციური, ესთეტიკური, ინტელექტუალური და ა.შ. ინტენციის შესაბამისი შედეგი მოჰყვებოდა და მოჰყვება;
- დაბოლოს - “ექსტრამუსიკალური”, როგორც მეთოდი, საშუალება, წყარო, დასაყრდენი და ა.შ. - არასოდეს ჩრდილავს იმ მთავარ შემოქმედებით იმპულსს, თავიდან რომ “ხედვად” მოგვევლინება, “ჩვეულებრივში უჩვეულოს” დამნახველად, და მერეც, გონებასთან და ხელობასთან ერთად რომ მეგზურობს და წარმართავს ინტერპრეტაციის არჩევანს, და ასე მიჰყავს ნაწარმოები, როგორც შემოქმედებითი სტეიტმენტი, მის საბოლოო მხატვრულ სახემდე,

ტექნიკური საშუალებები ვითარდება, რესურსები მრავლდება და მათზე წვდომა ფართოვდება, მეთოდები იხვეწება, მაგრამ მთავარია, რომ რეფლექსიის (რაც სინამდვილეში ავტორის ინდივიდუალურ “მრუდე” სარკესა თუ პრიზმაში გარდატეხა უფროა) და ინტერპრეტაციის (რაც ასევე შემოქმედის სუბიექტურ განსჯას და იმწუთიერ ემოციურ ლოგიკას უფრო ექვემდებარება) შესაძლებლობა რჩებოდა და რჩება უსაზღვრო. შედეგიც, ვფიქრობ, კიდევ დიდხანს გამაკვირვებს თავისი მოულოდნელობით, თავგადასავლებით მუშაობის პროცესში და იმ სიზუსტით და დამაჯერებლობით, რომლითაც ნაწარმოების საბოლოო სახე შესაბამება ხოლმე ჩემს ემოციურ, ტექნიკურ და ესთეტიკურ ინტენციას; თანაც, ყოველ ჯერზე - ახლებურად, განურჩევლად იმისა, თუ რა შემადგენლობისთვის ვწერ: სოლოს, კამერულის თუ ორკესტრისთვის, ვიყენებ თუ არა ელექტრონიკას, “სასრულ” ფორმას ვირჩევ თუ - “უსასრულოს”, ინსტალაციისებურს, არც დასაწყისი რომ აქვს და არც ბოლო და მხოლოდ მაშინ და მანამდე “არსებობს”, როცა და როდემდეც ყურადღებას მიაპყრობენ. რიცხოვნობა არც ამ არჩევანში და არც შემდგომ მუშაობაში დიდად გადამწყვეტი არ გამოდის, მხოლოდ ტექნიკურ და ცოტათი - ფაქტურულ სპეციფიკას ქმნის, ისიც მხოლოდ რაოდენობრივს, გარეგნულს, ხანდახან ცდუნებაც რომ შეიძლება გახდეს...

ვეძღვნი
ჩემს მშობლებს,
ლამარა გვარამაძეს
და
ზურაბ კიკნაძეს

რეზო კიკნაძე
2021 წლის 9 ივლისი

ბიბლიოგრაფია და რესურსები:

ნაბეჭდი პუბლიკაციები:

1. Fokker, Adriaan, "Wozu und Warum?" *Die Reihe 8 ("Rückblicke")*: 62–72..
2. Grisey, Gérard, « Structuration des timbres dans la musique instrumentale », dans Lelong, Guy and Anne-Marie Réby (éd.), Gérard Grisey : Écrits, Paris : Éditions MF, 2018, p. 107.
3. Koenig, Gottfried Michael. Kommentar. Zu Stockhausen: ...wie die Zeit vergeht... (...) und zur augenblicklichen Praxis aus der Sicht des Autors; in: die Reihe, Bd. VIII (Wien 1962), S. 81
4. Schönberg, Arnold - *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik [1909–1950]. Gesammelte Schriften 1.* [mehr nicht erschienen], Ü: Gudrun Budde, Hg: Ivan Vojtech. (Frankfurt 1976). – Bislang umfangreichste Schriftensammlung in deutscher Sprache. Teil I entspricht der von Schönberg selbst vorbereiteten Essay-Sammlung *Style and Idea* (New York 1950).
5. Stockhausen, Karlheinz. "Aus den sieben Tagen" UE 14 790, 1968
6. Stockhausen, Karlheinz. „...wie die Zeit vergeht...“ (1956); in: die Reihe, Bd. III, hrsg. von Herbert Eimert unter der Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen (Wien 1957), S. 13 ff
7. ბო ძიუ-ი, ლექსები, თარგმანი თამაზ ჩხენკელისა, თბილისი, 1956
8. კიკნაძე, რემო. „ტრაგიკული კონფლიქტი სოფოკლეს „ანტიგონესა“ და ვაჟას „სტუმარ-მასპინძელში“, ჟურნ. „კრიტიკა“, 6 (1986)

ინტერნეტ-რესურსები:

1. Bachmann, Heinzgerd - მოხსენება მღვდელ გრიგოლ ფერაძის შესახებ <https://www.youtube.com/watch?v=IHhojaDwUsY>
2. Chambers, J. M. and Mathews, M. V. and Moore, F. R. (1974), "Auditory Data Inspection", *Technical Memorandum*, AT&T Bell Laboratories, 74-1214-20 <https://en.wikipedia.org/wiki/Sonification>
3. Chłopecki, Andrzej et al, ed. The Witold Lutosławski Society / Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego <http://www.lutoslawski.org.pl/en/composition.54.html>
4. Cage, John, ციტირებული Various Artists - An Afflicted Man's Musica Box <https://www.discogs.com/de/Various-An-Afflicted-Mans-Musica-Box/release/209938>
5. Dolidze, Leah. Shugliashvili, Mikhail, The New Grove Dictionary, 2001 <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43452>

6. Fournier d'Albe, E. E. (May 1914), "On a Type-Reading Optophone", *Proceedings of the Royal Society of London*
<https://en.wikipedia.org/wiki/Sonification>
7. Leibniz, Gottfried Wilhelm. Ludovic Dutens (ed) *Opera Omnia volume 3* pp 437-438
<http://www.leibniz-translations.com/goldbach1712.htm>
8. Mahling, Friedrich. Das Problem Der „Audition Colorée“: Eine Historisch-Kritische Untersuchung. Leipzig: Akademische Verlagsgesellschaft, 1926. ვიმონებ უმეტ ელდემის სტატიაზე დაყრდნობით: Umut Eldem, Sensory intersections. Synaesthesia and cross-modality in music
<https://www.forum-online.be/en/issues/zomer-2019/knooppunt-van-zintuigen>
9. Marcoll, Maximilian - “Quince” <http://quince.marcoll.de/>
10. Pollack, I. & Ficks, L. (1954), "Information of elementary multidimensional auditory displays", *Journal of the Acoustical Society of America*, **26** (1): 136, [Bibcode:1954ASAJ...26Q.136P, doi:10.1121/1.1917759](https://doi.org/10.1121/1.1917759)
<https://en.wikipedia.org/wiki/Sonification>
11. Schönberg, Arnold - „Probleme des Kunstunterrichtes“, ციტირებული ანტონ ფონ ვებერნის მიერ.
<https://www.schoenberg.at/index.php/de/der-lehrer-beitraege-seiner-schueler>
12. Tagg, Philip - **Glossary of terms, neologisms, etc. used in writings by Philip Tagg**
<https://tagg.org/articles/ptgloss.html>
13. Weibel, Peter, Brümmer, Ludger, Kanach, Sharon (ed.) - From Xenakis's UPIC to Graphic Notation Today
<https://zkm.de/en/from-xenakiss-upic-to-graphic-notation-today>
14. Zarlino, Gioseffo – Le istituzioni harmoniche, Venezia 1558
<https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/9/91/IMSLP253044-PMLP156553-leistitvtionihar00zarl.pdf>
15. ბარდანაშვილი, იოსებ. მარია ჩიჯავაძის გადაცემა მიხეილ შულლიაშვილის შესახებ, 11'45” (1996)
<https://www.1tvpodcast.ge/%E1%83%99%E1%83%9A%E1%83%90%E1%83%A1%E1%83%98%E1%83%99%E1%83%90-%E1%83%9B%E1%83%90%E1%83%A0%E1%83%98%E1%83%99%E1%83%90-%E1%83%A9%E1%83%98%E1%83%AF%E1%83%90%E1%83%95%E1%83%90%E1%83%AB%E1%83%94?fbclid=IwAR20A2khJcF1zGtA7v9q9fOcvsdMQop1nXMIIdqBDBjZKM C816iq9nBkEN8&wix-music-comp-id=comp-kguv1aza&wix-music-track-id=5509925681597581>

დამონმებული პარტიტურები და ჩანაწერები (ქრონოლოგიურად)

1. კიკნაძე, რეზო - „მელიზმები“ დიდი ორკესტრისთვის, 1988
<http://www.reso-kiknadze.de/audio/r-1988-Melismata-1991.mp3>
2. კიკნაძე, რეზო. Notturmi სოპრანოს, ფლეიტის, ტრომბონის, ალტის, კონტრაბასისა და პრეპარირებული ფორტეპიანოსთვის, 1991
პარტიტურა: <http://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-1991-NOTTURNI-all.pdf>
აუდიოჩანაწერი: <http://www.reso-kiknadze.de/audio/r-1991-Notturmi-1998.mp3>
3. კიკნაძე, რეზო. Vier Ernste Bagatellen სიმებიანი კვარტეტისთვის, 1993, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკალური ალმანახი #2, 2020
4. კიკნაძე, რეზო - “ANTIPHONIE”, 20 სიმებიანი საკრავისთვის, 1993
პარტიტურა: <http://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-1993-ANTIPHONIE-all.pdf>
აუდიო: <http://www.reso-kiknadze.de/audio/r-1993-antiph-gogi-1993.mp3>
5. კიკნაძე, რეზო - „SILBEN, 5 გვერდი საინტერპრეტაციოდ“, კლარნეტის, არფის, კონტრაბასის და პერკუსიისთვის, 1993
<http://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-1993-silben-all.pdf>
6. კიკნაძე, რეზო - Otophthalmia მშენებლობის ხმებისთვის, 1993
<https://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-1994-otophthalmia-skizzen.pdf>
<https://www.reso-kiknadze.de/audio/r-1994-Otophthalmia.mp3>
7. კიკნაძე, რეზო. déjà entendu (1994), თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკალური ალმანახი #1, 2017
პარტიტურა: http://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-1995-2015-deja_entendu.pdf
ჩანაწერი: <http://www.reso-kiknadze.de/audio/r-1994-dejaentendu.mp3>
8. კიკნაძე, რეზო. Rudiments for snare drum set and 4-channel playback, 1995
პარტიტურა: <http://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-1995-rudiments.pdf>
ჩანაწერი: <http://www.reso-kiknadze.de/audio/r-1995-Rudiments.mp3>
9. კიკნაძე, რეზო - „d'amore“ 13 შემსრულებლისთვის, 1996
პარტიტურა: <https://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-1997-DAMORE.pdf>
ჩანაწერი: <https://www.reso-kiknadze.de/audio/r-1997-Damore.mp3>
10. კიკნაძე, რეზო - „Chorumi“ სამი დასარტყამისთვის, 1997
პარტიტურა: <https://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-1997-chorumi-score.pdf>
ჩანაწერი: <https://www.reso-kiknadze.de/audio/r-1997-Chorumi-1998.mp3>
11. კიკნაძე, რეზო - „4 მინიატურა“ ალტ-ფლეიტის, ვიოლინოსა და კონტრაბასისთვის, 1998
პარტიტურა: <https://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-2000-05-4MINIATUREN.pdf>
ჩანაწერი: <https://www.reso-kiknadze.de/audio/r-2000-4miniat-1-2.mp3>

12. კიკნაძე, რეზო - „Szene“ ორი კონტრაბასისტისთვის, 1998
 პარტიტურა: <https://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-1998-szene2kb.pdf>
 ჩანაწერი: <https://www.reso-kiknadze.de/audio/r-1998-Szene-2bass-1998.mp3>
13. კიკნაძე, რეზო - „მენატრები“ საქსოფონისა და პლეიბეკისთვის, 1998/2007
 ჩანაწერი: <https://www.reso-kiknadze.de/audio/r-2007-reso-menatr-stmix.mp3>
14. კიკნაძე, რეზო - FOF-Variationen, ფირისა და 4-არხიანი ლაივ-მიქსინგისთვის
<https://www.youtube.com/watch?v=5W2ajS29fJA&feature=youtu.be>
15. კიკნაძე, რეზო - Vier Resonanzen eines Gleichen, ბარიტონის, ალტ-ფლეტის, ჩელოსა და ფორტეპიანოსთვის, 1999
 პარტიტურა: <https://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-1999-goethe-score.pdf>
 ჩანაწერი: <https://www.reso-kiknadze.de/audio/r-1999-4reson-2001-cut.mp3>
16. კიკნაძე, რეზო - Morphose de l'Amen ორი ფორტეპიანოსა და ლაივ-ელექტრონიკისთვის (2016)
<https://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-2016-morphose%20de%20l'amen.pdf>
17. კიკნაძე, რეზო - Laudamus საქსოფონის, ჩელოსა და ფორტეპიანოსთვის, 2007
 პარტიტურა: <http://reso-kiknadze.de/scores/reso-2007-LAUDAMUS-all.pdf>
 ჩანაწერი: <http://reso-kiknadze.de/audio/r-2007-reso-laudamus.mp3>
18. რეზო კიკნაძე - „გრაფონიმები“ აკორდეონისა და კონტრაბასისტისთვის, 2008
 პარტიტურა: <http://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-2008-GRAPHONYME-all.pdf>
 აუდიოჩანაწერი: <http://www.reso-kiknadze.de/audio/r-2008-graphonyme.mp3>
19. კიკნაძე - ლირეჩალ, სოპრანოს, ჰობოის, ჩელოს, ფორტეპიანოსა და ორკესტრისთვის, 2009
 პარტიტურა: <http://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-2009-lirechal-LASTver.pdf>
 აუდიოჩანაწერი: <http://www.reso-kiknadze.de/audio/r-2009-friedensfeier.mp3>
20. რეზო კიკნაძე, ზარი - ოთხი ბლოკფლეტისთვის, 2010
 პარტიტურა: <http://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-2010-ZARI-all.pdf>
 ჩანაწერი: <http://www.reso-kiknadze.de/audio/r-2010-zari-2010wint.mp3>
21. კიკნაძე, რეზო - Deflemus - ორკესტრისთვის
 პარტიტურა: <http://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-2011-DEFLEMUS-score-all.pdf>
 აუდიოჩანაწერი: <http://www.reso-kiknadze.de/audio/r-2011-deflemus.mp3>
22. კიკნაძე, რეზო - Kontakion – ორკესტრისთვის
 პარტიტურა: <http://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-2015-KONTAKION-all.pdf>
 აუდიოჩანაწერი: <http://www.reso-kiknadze.de/audio/r-2015-KONTAKION.mp3>
23. რეზო კიკნაძე, Longing - ვიოლინოს, ალტის, ჩელოსა და ფორტეპიანოსთვის, 2019
 პარტიტურა: <http://www.reso-kiknadze.de/scores/reso-2019-Longing-all.pdf>
 კომპიუტერული სიმულაცია: <http://www.reso-kiknadze.de/audio/r-2016-longing-01.mp3>

დანართი1: კონცერტის პროგრამა და ნაწარმოებთა ანოტაცია

კონცერტი

კვირას, 18 ივლისს, 15:00

მეცნიერებისა და ხელოვნების ფაკულტეტის დოქტორანტ
რეზო კიკნაძის
აუდიოვიზუალური და ინსტრუმენტული
კომპოზიციებით

წყეული პანდემიის წელიწადნახევრის მანძილზე ერთ - წიგნებისგან ნახევრად ბნელ - ოთახში ვმუშაობდი: ლექციები, კომპოზიცია, იმპროვიზაცია, პორტფოლიოს კომენტარები - ყველაფერი აქ ხდებოდა და აქედან "გაედინებოდა"...

ჰოდა ამ ლაივ-სტრიმით, მომავალ კვირას, 18 ივლისს აქედან ვე, ამავე ოთახიდან ვაპირებ ერთგვარ შემაჯამებელ კონცერტს, ჩემი რამდენიმე აუდიოვიზუალური და ერთი - ინსტრუმენტული ნაწარმოებით, რომელიც დედამიწის ხვადასხვა კუთხეში გაბნეული ამ ძვირფასი მუსიკოსების მიერ სრულდება, სწორედ მათთვის და სწორედ ამ სიშორისთვის დანერგილი...

ანსამბლი Rashomon:

რეზო კიკნაძე - კომპოზიცია, საქსოფონი, ელექტრონიკა
ანუკა კონტრიძე - ტაბლა და სხვა პერკუსია
ნიკა დავითაშვილი - სიმები, ელექტრონიკა

პროგრამა:

1. **THE room**, კომპიუტერული კლავიატურისთვის (ca. 6 min)
პიესა არა მხოლოდ ეხმიანება ალვინ ლუსიეს ცნობილ კომპოზიციას ოთახის რეზონანსულ სიხშირეებზე, არამედ მთლიანად ამ ნაწარმოების პირველი (ლუსიესავე ოთახში) რეალიზაციის აუდიო მასალაზე აგებული: კომპიუტერის თითოეულ კლავიმს შეესატყვისება თითო პაუზა, ამოჭრილი ლუსიეს ფირიდან და ანბანის მიხედვითაა დალაგებული; შემსრულებელი კომპიუტერის კლავიატურაზე ბეჭდავს „I Am Sitting In A Room“-ის ანალოგიურ (ამ ვერსიაში - პანდემიის ჩაკეტილობაში ფიქრად მოსულ) ტექსტს, ალვინის ოთახის სიჩუმეები კი, ეკრანზე პროექცირებულ ტექსტთან ერთად ტრიალებს სივრცეში.
2. **Gridshapes and Oscillations** (“finite version”, ca. 10 min)
“სასრული” ვერსია კომპოზიციისა, რომელსაც არც დასაწყისი აქვს და არც ბოლო, ამით კი უფრო აუდიოვიზუალური ინსტალაცია უნდა ერქვას, - სიბრტყის ცენტრში, ლურჯ ფონზე, ცვალებადი სკალირებით, დისტანციით, როტაციის ქანით და განათებით მოძრავი ორი ფერის ელემენტარულ “ბადისებრ ფორმათა” სამგანზომილებიანი მორფოზია, რომლის რიცხვობრიობაც, აუდიოსიგნალებად “თარგმნილი” და სმენადობის ზღვარს მრავალგზის აცდენილი, ალიას-ეფექტის შედეგად, ცალკეულ შემთხვევით სიხშირეთა “უცხო” ფაქტურად გვიბრუნდება უკან.

3. **ჰეტეროქრონია**, შორიშორს მყოფი შემსრულებლებისთვის (12 – 15 min)
ნაწარმოები ეძღვნება ანსამბლ „რასიომონს“, რომელიც მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში გაბნეული (მეღებურნი - მიუნხენი - თბილისი) მუსიკოსებისგან შედგა იმ იშვიათ გამოწვევას, ინტერნეტით მუსიკობისას ყბადაღებულ „ლატენციაზე“ კი არ წუნუნებს, არამედ ეძიებს (და ჰპოვებს!) მუსიკალურ ენობრივ, ბგერწყობით, ფაქტურულ და, წარმოიდგინეთ, სტრუქტურულ კატეგორიებსაც კი, რომ დროის, უფრო სწორად კი - „უდროობის“, როგორც „სინქრონიის“ არქონის ფაქტორს არ დააჩაგვრინოს მუსიკობის სურვილი და სიხარული. შუასაუკუნეების *sogetto cavato*-ს ტექნიკით ინსპირირებულ ამ კონკრეტულ ნაწარმოებში, მსმენელსაც, სადაც არ უნდა იმყოფებოდეს, სპეციალურ ვებგვერდზე შეუძლია ჩანეროს თავისი სახელი და გვარი და მერე, ნოტებად და პაუზებად გარდაქმნილი, მუსიკოსთა მიერ ცოცხლად, რეალურ დროში აჟღერებული და მელიზმებით გამშვენებული ისმინოს.
4. **Developer's Dream** (“finite version”, ca. 10 min)
ესეც აუდიოვიზუალური ინსტალაცია უფროა, ამჯერად - ბეტონის ჯუნგლების ცივი გეომეტრიული რელიეფი, ქაოტურ ფრაქტალებად ცვლადი, რომელთა რიცხვობრიობით მოძრავ ხუთ ფილტრში გატარებული ხმაური, ქარის ქროლვასავით, და “გენგეგმასთან” მოჭიდავე რომელიღაც დეველოპერის გრანულებად დანაწევრებული ხმა კიდევ უფრო პირქუშს ხდის ამ უკაცურ ლანდშაფტს, კატასტროფის მოლოდინში...
5. **„სურომ ფითრით გადაბარდნა“** (ca. 10 min)
თენგიზ მირზაშვილის ბოლო, დაუმთავრებელ ნამუშევარზე შემთხვევით მოძრავი კურსორის მიერ ამოკითხული RGB-სიდიდეები ამ რიცხვების შესაბამის აუდიო ფრაგმენტებს აჟღერებს ჩუბჩიკასავე წაკითხული სამი სხვადასხვა ლექსიდან, სანამ უკვე ამოკითხული პიქსელები თეთრად იქცევა და „ღუმდება“. სამაგიეროდ, ფაქტურა თანდათანობით მეჩხერდება, ფრაგმენტები ნელ-ნელა უფრო გრძელდება და იქცევა სიტყვებად, მერე - სრულ რეციტაციად, ბოლოს კი ჩუბჩიკას ერთერთი ბოლო ღიღინი უღერს, მისი ერთი ანიმირებული ხატვის ფონად...

დანართი 2: პორტფოლიოში შემავალ ნაწარმოებთა სია

1. KONTAKION (2015) ორკესტრისთვის (+ პარტიტურა და აუდიოჩანაწერი)
2. MORPHOSE DE L'AMEN (2016) ორი ფორტეპიანოსა და ელექტრონიკისთვის (+ პარტიტურა და ვიდეო)
3. LONGING (2019) საფორტეპიანო კვარტეტისთვის (+ პარტიტურა და ვიდეო)
4. THE room (v. 2020) აუდიოვიზუალური კომპოზიცია (+ ვიდეო)
5. GRIDSHAPES AND OSCILLATIONS (2021) აუდიოვიზუალური კომპოზიცია (+ ვიდეო)
6. HETEROCHRONY (2021) შორიშორს მყოფი მუსიკოსებისთვის (+ ვიდეო)
7. DEVELOPER'S DREAM (2021) აუდიოვიზუალური კომპოზიცია (+ ვიდეო)
8. სურომ ფიქრით გადაბარდნა (2021) აუდიოვიზუალური კომპოზიცია (+ ვიდეო)

დანართი 3: DVD-ზე ჩაწერილი ფაილების ჩამონათვალი

- პორტფოლიოს მასალა სრულად
 - 000 - რეზო კიკნაძე - პორტფოლიოს კომენტარები (pdf)
 - 010 - KONTAKION - პარტიტურა (pdf)
 - 011 - KONTAKION - აუდიო (wav)
 - 020 - MORPHOSE DE L'AMEN - პარტიტურა (pdf)
 - 021 - MORPHOSE DE L'AMEN - ვიდეო (mp4)
 - 030 - LONGING - პარტიტურა (pdf)
 - 031 - LONGING - აუდიო (wav)
 - 040 - THE ROOM - ვიდეო (mp4)
 - 050 - GRIDSHAPES AND OSCILLATIONS - ვიდეო (mp4)
 - 060 - HETEROCHRONY - ვიდეო (mp4)
 - 070 - DEVELOPER'S DREAM - ვიდეო (mp4)
 - 080 - სურომ ფითრით გადაბარდნა - ვიდეო (mp4)

--ონლაინ კონცერტი სრულად (ვიდეო, mp4)

-ონლაინ კონცერტის კომპოზიციები ცალ-ცალკე

- 01-THE room.mp4
- 02-Gridshapes and Oscillations.mp4
- 03-Rashomon-HeteroChrony.mp4
- 04-Developer's Dream.mp4
- 05-სურომ ფითრით გადაბარდნა.mp4

