

საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის ჟურნალი
Journal of Creative Union of Composers of Georgia



მუსიკა

MUSIKA

4⁽³³⁾
2017



2017 წლის 7 ნოემბრიდან 7 დეკემბრის ჩათვლით შედგა რიგით მესამე „თბილისის ბაროკო ფესტივალი“. რუსთაველის თეატრში გაიმართა 7 კონცერტი. ფესტივალი გახსნა სახელმწიფო კამერულმა ორკესტრმა „საქართველოს სინფონიეტამ“, რომელიც ძველი მუსიკის ერთადერთი აკადემიური ანსამბლია საქართველოში. ფესტივალში მონაწილეობდნენ ქართველი და უცხოელი ვარსკვლავები: „პერლინის ძველი მუსიკის აკადემია“, ანჩისხატის შვალაშვილითა გუნდი, თბილისის გუნდი „ბაროკო“, ქეთევან ქემოკლიძე (მეცო სოპრანო), სალომე ჯიქია (სოპრანო), ანა ცარციძე (სოპრანო), სერგეი მალიოვი (ვიოლინოზო და სპალა); ეან რონდო (კლავესინი, საფრანგეთი), დავიდე ამადიო (ჩელო, იტალია), სერჯიო აზოლინი (ფაგოტი, იტალია), ჯოვანი დე ანჯელი (ჰობოი, იტალია) და სხვ. ფესტივალის ფარგლებში თბილისის კონსერვატორიაში ჩატარდა მასტერკლასები და ლექციები.

ფესტივალი დაფუძნდა 2015 წელს თბილისის სახელმწიფო კამერული ორკესტრის „საქართველოს სინფონიეტას“ ინიციატივითა და საქართველოს კულტურის სამინისტროს მხარდაჭერით. „საქართველოს სინფონიეტას“ და ფესტივალის სამხატვრო ხელმძღვანელია ამავე ორკესტრის წევრი, მევიოლინე გიორგი ქერულაშვილი.



დავით თორაძე (1922–1983)

მუსიკა

MUSIKA

Journal of Creative Union of Composers of Georgia

4 (33)•2017



ქურნალი გამოიცემა
საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის
სამინისტროს ფინანსური მხარდაჭერით

ISSN 1987-7773

თარიღი

ლალი კაკულია

დავით თორაძე – 95

დავით თორაძის მსოფრთხილისა და შიშოქმედივის ქრონიკა 2

ეპოქალური სასაეპი

ლამარა ვოგლიჩიძე

მიფიან ბაზაზარანი..... 15

მსოფლიო კლასიკა

ქეთევან ვოგლიძე

მუსიკაში კოფირებული ინფორმაციის

ინფორმაციის საკითხისათვის 22

პრემიერა

მანანა კორძია

„სიმფონიის დამრთხ ჩაქინა და...“

(ქართული მუსიკალური შიშოქმედივის)..... 26

ფოლკლორი

გიორგი კრავიშვილი

მუხატირ კლავაზთან ჩაზარებული ექსპერიმენტი

და ქართულ დინამიკასთან

დაკავშირებული პრობლემების მხირო ნაწილი 31

შიშოქმედივითი პორტრეტი

ლამარა ვოგლიჩიძე

შინი 34

ქართული ქალი კომპოზიტორები

ნუნუ შველიძე

კომპოზიტორის პორტრეტი 38

სამეცნიერო გვერდი

ნანული მისურაძე

ეთნოგრაფიული//

მუსიკალური ეთნოგრაფიის განვითარებისათვის 42

დანაკლისი

ლალი ვარდანაშვილი

ნარკოტიკით განვითარებული გზა..... 50

საკონცერტო მსოფრთხილა

ლალი კაკულია

დავით თორაძისა და გიორგი ჩიქინის „მუსიკალური განვითარება“ 54

განსახილა

გიორგი კრავიშვილი

„მხირო ფორტი, გარდა დაფი ქლირებით იაკაზაზა“ 60

მუსიკალური შიშოქმედივი

რიმა ბუჩუკური

აფილა ინსტიტუტის მუსიკის თეორიული რეფორმის 65

ლიტერატურა და მუსიკა

მილან კუნდერა

„იმპროვიზაციის სტრუქტურის ანალიზი“ 70

WWW

..... 82

Summary 84

რედაქტორი: მიხეილ ოძელი

თანარედაქტორები: შილა ჯაფარიძე, თამარ წულუკიძე

ფიგურები: ვახტანგ რურუა, ვანო კვიციანი

ინფორმაციის მარგინი: ქეთევან თუხარელი

მისამართი: დავით აღმაშენებლის 123

ტელ.: (+995 32) 295 41 64; ფაქსი: (+995 32) 296 86 78

ქართული თარგმანი – 95

დავით თორაძის ცხოვრებისა და შემოქმედების ქრონიკა

ლალი კაკულია

პირველი დიდი გამარჯვება

1949 წლის 30 დეკემბერი. თბილისის ოპერის თეატრი მღელვარე მოლოდინშია. დარბაზში თავი მოუყრიათ ჩვენი ქალაქის საუკეთესო წარმომადგენლებს. პირველად უნდა შესრულდეს 26 წლის ავტორის – კომპოზიტორ დავით თორაძის მიერ შექმნილი ბალეტი „გორდა“. დამდგმელი და მთავარი როლის შემსრულებელია სახელგანთქმული ქორეოგრაფი, საბალეტო ხელოვნების დიდოსტატი, „ცეკვის ჯადოქრად“ წოდებული ვახტანგ ჭაბუკიანი.

ბალეტის ლიბრეტოს საბოლოო ვარიანტზე მუშაობა მაშინ დაიწყო, როდესაც სპექტაკლის ჩაბარებამდე ერთი წელიღა რჩებოდა. ბუნებრივია შემოქმედებითი კოლექტივის მღელვარება – როგორ მიიღებს მაცურებელი ამ მოკლე ვადებში შექმნილ სპექტაკლს? ელიან შენიშვნებს, წინადადებებს... ამიტომაც აფიშას პრემიერის ნაცვლად აწერია: „საჯარო განხილვა“.

ფარდა აიხადა, დარბაზი სულგანაბული ისმენს მუ-

სიკას და უმზერს მის ქორეოგრაფიულ განსხეულებას.

წარმატებამ მოლოდინს გადააჭარბა... მქუხარე ოვაციები... სიხარულის ცრემლები... ყვავილების ზღვა... მოცეკვავეები, მსახიობები, მუსიკოსები ალტაცებით ეხვევიან კომპოზიტორს და ბალეტმაისტერს...

მომავალში, პრესისა და პირადული ჩანაწერების გაყვითლებული ფურცლებიდან ჩვენამდე მოაღწევს იმ სადამოს ალტკინებული ატმოსფერო, ზეანეული განწყობა, დარბაზში რომ სუფევდა. პრემიერაზე დამსწრეთა მოგონებებიდან დაბერილი სიო შემოგვაფრქვევს სურნელს, რომელიც იმ დღის სიხარულს გვაზიარებს და მის თანამონაწილედ გავგზდის.

დიახ, ეს იყო ჭეშმარიტი გამარჯვება...

თავისი პირველი ბალეტით ახალგაზრდა კომპოზიტორმა ისეთი მძლავრი სიტყვა თქვა, რომ ერთბაშად, ბუნებრივად და ძალდაუტანებლად წამყვან ქართველ კომპოზიტორთა რიგებში ჩადგა.

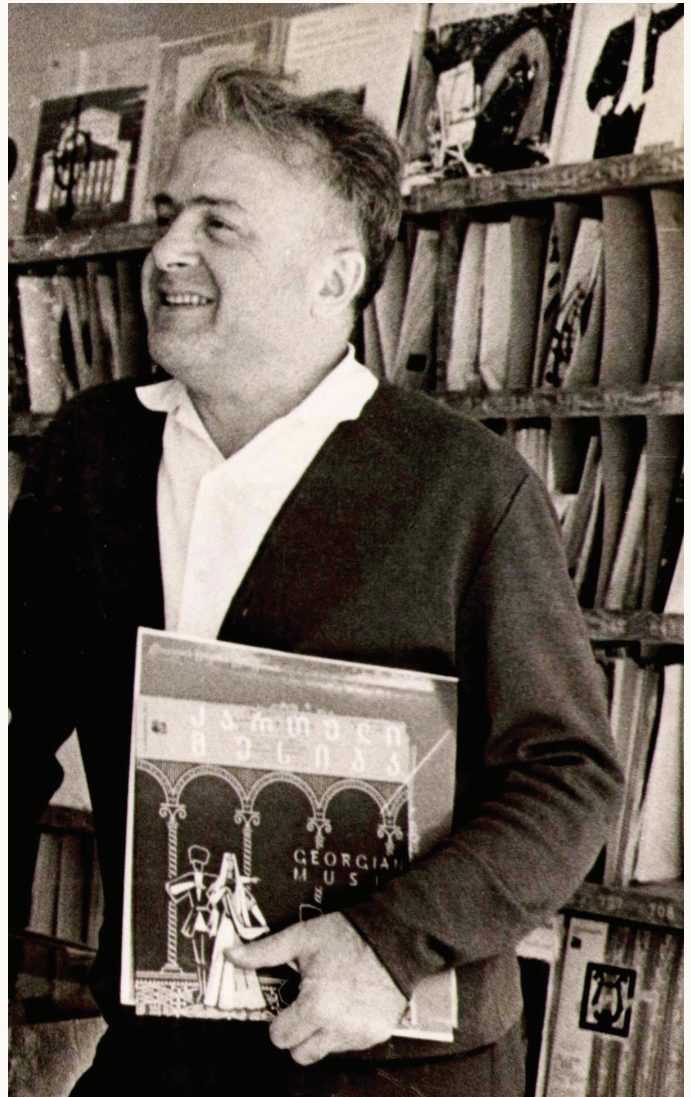
მას შემდეგ თითქმის 70 წელი გავიდა.

30 წლის მანძილზე ბალეტი შეუწელებელი წარმატებით იდგმებოდა თბილისის საოპერო თეატრის სცე-

ნაზე, პირველი დადგმიდან 9 წლის შემდეგ ნაჩვენები იქნა მოსკოვში — ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადაზე (1958) და 17 წლის შემდეგ (1966) უნგრეთში, სეგედის საერთაშორისო ფესტივალზე და პარიზში — ცეკვის IV საერთაშორისო ფესტივალზე. 70-იანი წლების ბოლოს ბალეტი სცენიდან მოიხსნა, მაგრამ ხანმოკლე შესვენების შემდეგ (1985) კვლავ აღდგა და 90-იანი წლების ბოლომდე იდგმებოდა. გასულ წელს ბალეტის ახალი დადგმა განხორციელდა ნინო ანანიაშვილის რედაქციით, რომელიც დღესაც ამშვენებს თბილისის საოპერო თეატრის რეპერტუარს.

მოსკოვური ქრონიკა. სამამულო ომი

1939 წელს თორაძე თბილისის კონსერვატორიდან (ჩაირიცხა 1937 წელს) მოსკოვის კონსერვატორიაში გადავიდა, სადაც რ. გლიერის კლასში ეუფლებოდა კომპოზიციას. მაგრამ თბილისის კონსერვატორიასთან არსებულ ნიჭიერ ბავშვთა ჯგუფში მეცადინეობასაც არ ჩაუვლია უკვალოდ... რომ არა კომპოზიცია, თორაძე ალბათ გაამართლებდა კიდევ ღვაღწმოსილი პედაგოგის, პროფესორ ანასტასია ვირსალაძის იმედებს და დიდ პიანისტურ ასპარეზზე გავიდოდა. თუმც, არც უქმად დაუკარგავს ვირსალაძესთან შექნილი ცოდნა და პიანისტურ მონაცემებს მეტად თავისებურად ანვითარებდა, ორიგინალურად იყენებდა. თავის პიანისტურ ნიჭს თორაძემ პრაქტიკული დანიშნულება გამოუძებნა — რესტორნებისა და კინოთეატრების საესტრადო კოლექტივებში უკრავდა. მგზნებარე გატაცება საესტრადო და ჯაზური იმპროვიზაციებით, თანდაყოლილი ხალასი იმპროვიზაციული ნიჭი, კომპოზიტორის მუშაობას შემოქმედებით მუხტსა და ხალისს მატებდა და უადვილებდა იმ დამქან-



დავით (გუგული) თორაძე

ცველი შრომის ჭაპანს, რომელსაც არცთუ მხოლოდ ეკონომიკური სიდუხჭირის გამო ეწეოდა 17 წლის შთავონებული და თავდავინყებელი იმპროვიზატორი. ჯაზის სიყვარული მას გლიერის მეორე მონაფესთან — ყარა ყარაევთან აახლოვებდა, რომელიც თორაძის მსგავსად, როგორც თევზი წყალში, ისე გრძნობდა თავს ხელოვნების ამ სფეროში. შინაურ შეხვედრებზე ისინი ხშირად საათობითმუსიციორებდნენ და არად დაღივედნენ დროს. გლიერი ბრაზობდა, რომ ნიჭიერი სტუდენტი სამეცადინოდ განკუთვნილ საათებს ასე

„უაზროდ“ და ხელვაშლით „ფლანგავდა“, მოითხოვდა ჭაბუკს ამ საქმიანობისათვის თავი დაენებებინა: „ჩემთან გადმოდის საცხოვრებლად და რასაც რესტორნები გიხდიან, იმ საფასურსაც მე გადაგიხდიო“ – ეუბნებოდა ჯიუტ შეგირდს.

იყო კი ეს დრო, მართლაც „უაზროდ“ დაკარგული. ჯაზური იმპროვიზირების პროცესში თანდათან ღრმავდებოდა, იხვეწებოდა, ფაქიზდებოდა კომპოზიტორის ჰარმონიული სმენა (შემდგომში მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ერთ-ერთი მახასიათებელი), მახვილდებოდა რიტმის შეგრძნება (ასე იოლად რომ დააძლევინა ახალგაზრდა ხელოვანს ქორეოგრაფიული ჟანრის სიძნელებები).

მიუხედავად დროის უყაირათოდ „ფლანგვისა“, მოსკოვის კონსერვატორიაში სწავლების წლები მაინც ნაყოფიერი გამოდგა. ნიჭმა და მისწრაფებამ ცოდნის სრულყოფისაკენ თავისი გაიტანეს, ღვანღმოსილი პედაგოგისაგანაც (გლიერისაგან), ახალი ეპოქა რომ შექმნა საბჭოთა საბალეტო ხელოვნებაში, ბევრი რამ ისწავლა, ახლოს გაეცნო ბალეტის ჟანრის საიდუმლოებებს, საფუძვლიანად დაეუფლა საკომპოზიტორო ტექნიკას, შეითვისა კლასიკური მემკვიდრეობა.

ომმა მოსკოვში მოუსწრო...

„სამუდამოდ აღიბეჭდა ჩემს მეხსიერებაში 1941 წლის 22 ივნისი, კვირა დღე“, იგონებს კომპოზიტორი. „ჩემი მეგობრები, მათ შორის იყო ყარა ყარაევიც, შევიკრიბეთ კუსკოვოში, მოსკოვს ახლო აგარაკზე, ვსვამდით დედაჩემის გამოგზავნილ წითელ ღვინოს, ვსაუბრობდით მომავალზე... რადიოთი შევიტყვეთ ომის დაწყების შესახებ. ამ დღემ ძირეულად შეცვალა ჩვენი სამომავლო გეგმები, მწვავე იარაღ დააჩნდა ჩვენს სულს, რაც თავისებურად აისახა კიდევ თითოეული ჩვენგანის შემოქმედებაში“.

თორაძე საქართველოში დაბრუნდა.

40-იანი წლები. სვლა „გორდასკენ“

სამშობლოში დაბრუნებული კომპოზიტორი სწავლას თბილისის კონსერვატორიაში აგრძელებს, ძველ გატაცებასაც არ ივინწყებს. თბილისში იგი აყალიბებს და სათავეში უდგება საქართველოს ერთ-ერთ პირველ საესტრადო და ჯაზ-ორკესტრს, რომელიც სახელს იხვეჭს, როგორც საინტერესო, მაღალმხატვრული კოლექტივი. აქვე იქმნება მისი პირველი საესტრადო სიმღერები. ამ ჟანრში დავით თორაძის ტალანტის ახალი და მეტად ნიშანდობლივი მხარე წარმოჩნდა – მდიდარი მელოდიური ნიჭი. ამავე პერიოდიდან იწყება მისი აქტიური მოღვაწეობა თეატრისა და კინომუსიკის სფეროში.

პირველი შემოქმედებითი ნათლობა სერიოზული მუსიკის მსხვილ ჟანრში 1944 წელს შედგა, როდესაც ახალდაფუძნებულ ამიერკავკასიის მუსიკალურ გაზაფხულზე წარმატებით შესრულდა 22 წლის ჭაბუკის სიმფონიური სურათი „როკვა“, რომელმაც გამოავლინა, ერთი მხრივ, სწრაფვა სიმფონიური მუსიკისადმი, მეორე მხრივ, საცეკვაო-რიტმული საწყისის გამახვილებისა და მოძრაობის პლასტიკის ინსტრუმენტულ ენაზე ამეტყველებისაკენ.

კომპოზიტორის შემდგომი ძიებაც კვლავ სიმფონიური მუსიკის წიაღისკენაა მიმართული. ამჯერად კიდევ უფრო თამამი ნაბიჯი გადადგა, ქართულ მუსიკაში სიმფონიის ჟანრის ჩამოყალიბების წლებში (გავიხსენოთ, რომ ანდრია ბალანჩივაძემ | სიმფონია 1944 წელს შექმნა) იგი ქმნის (1945) თავის | მონუმენტურ ოთხნაწილიან სიმფონიას, რომელიც ერთი წლის შემდეგ, 1946 წელს სრულდება. სიმფონია მან „სამშობლოს თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის მეგრძოლ გამირებს“ უძღვნა. ნაწარმოებმა ცხადყო, რომ კომპოზიტორი მყარ ეროვნულ ნიადაგზე იდგა და

ეროვნული და კლასიკური საზოგადოებრივი პრინციპების გამთლიანებისაკენ ისწრაფოდა.

იმავედროულად დავით თორაძემ მუსიკალურ-თეატრალურ ჟანრებსაც მიმართა, მოსინჯა თავი ოპერისა („მთის ძახილი“, 1946) და ოპერეტის („ნათელა“, 1948) სფეროში. სიმფონიაში გამოვლენილმა სამშობლოს თავისუფლების მოტივმა, ოპერაში უფრო მკაფიო პატრიოტული ელფერი მიიღო. ისტორიულად, „მთის ძახილი“ პირველი ქართული ოპერა იყო ომის თემაზე, მაგრამ მხატვრული თვალსაზრისით ამ ნაწარმოებს რაიმე განსაკუთრებულობაზე არავითარი პრეტენზია არ ჰქონია, თუმცა იგი იმ ჯაჭვის ერთ-ერთი ლოგიკური რგოლი იყო, ქართული საბჭოთა ოპერის განვითარება რომ ჰქვია და თვით კომპოზიტორის შემოქმედებისათვისაც მნიშვნელოვანი საფეხური გახლდათ საოპერო ჟანრის დრამატურგიული თავისებურებების ათვისების გზაზე.

ეს ის ნაბიჯები იყო, რომლებმაც კომპოზიტორი „გორდასთან“ მიიყვანა.

სიტყვა კოლეგაზე

„ამ შესანიშნავმა ნაწარმოებმა უდიდესი როლი შეასრულა ქართული ეროვნული ბალეტის განვითარებაში. ძნელია სათანადო შეფასება მისცე „გორდას“, როგორც ბრწყინვალე მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ ნარმოდგენას [...] თავისი შემოქმედების ასეთ ადრეულ ეტაპზე, სრულიად ახალგაზრდა დავით თორაძემ ხელოვანის ალღოთი განჭვრიტა, რომ „გორდას“ მუსიკის საფუძველი და სულისჩამდგმელი ფაქტორი ხალხური ინტონაცია უნდა ყოფილიყო, ეროვნული რიტმი, სული, განწყობილება [...] ხალხურობის შეგავება კომპოზიტორის ახალგაზრდულ, მჩქეფარე ტემპერამენტთან და ფანტაზიასთან, [...] ერთი მხრივ,

ტრადიციების გათვალისწინებამ, და მეორე მხრივ, ეროვნული მასალის ახლებური ტრანსფორმაციის ცდამ, „გორდას“ პარტიტურასა და სცენიურ მასალას შორის შექმნა საოცრად მჭიდრო, ორგანული კავშირი. სწორედ ამ პირობებმა განსაზღვრეს „გორდას“ დიდი ხნის სცენიური სიცოცხლე“.

ალექსი მაჭავარიანი

„ქართული საბალეტო ჟანრის ერთ-ერთ ყველაზე სარეპერტუარო ნაწარმოებად იქცა დავით თორაძის გმირულ-რომანტიკული ბალეტი „გორდა“. [...] თორაძის მუსიკის უდავო ღირსებას მისი მკაფიო თეატრალობა, ცეკვადობა, კოლორიტულობა შეადგენს, ფართოდაა გამოყენებული, როგორც კლასიკური, ისე ხალხურ-ყოფითი საცეკვაო ფორმები“.

გულბაათ თორაძე

„გორდა“ წარმოადგენდა ქართული საბალეტო ხელოვნების მონაპოვარს, უფრო მეტიც, იგი აღიარებული იქნა საბჭოთა საბალეტო კლასიკის მიღწევადაც. ამ სპექტაკლში მთელი სისავსით გამოიკვეთა ქართული ბალეტის ტრადიციულად ეროვნული სახე, მისი თვითმყოფადი ხასიათი, გმირულ-რომანტიკული ხაზი...“

ალექსანდრე შავერმაშვილი

კომენტარი

დავით თორაძის ბევრ გულშემატკივარსა და კიდევ უფრო მეტი რაოდენობის უარყოფითად განწყობილ ოპონენტს, ალბათ არაერთხელ დაუსვამს კითხვა იმის შესახებ, თუ მაინც რამ განაპირობა „გორდას“ ძლევამოსილი გამარჯვება, მისი ხანგრძლივი სცენური სიცოცხლე.

ამ მიმართულებით მიზანდასახული კვლევა არ ჩატარებულა, მაგრამ ზოგიერთი ავტორი მაინც ცდილობდა ეპასუხა დასმულ კითხვაზე. ზემოთ გამოთქმუ-



როიალთან გუგული თორაძე;
მარსხნიძან;
ივანე გოკიელი, იონა ტუსკია, რევაზ გაბიძავაძე.

ლი არცერთი ვარაუდი არ არის უსაფუძვლო, თითოეული თვალსაზრისი შეიცავს რაციონალურ მარცვალს, თუმც ამომწურავად არ ხსნის მოვლენას.

6

თუ გავითვალისწინებთ „გორდას“ ორი თანაავტორის – ჭაბუკიანისა და თორაძის მაღალნიჭიერებას,

მათ შემოქმედებით ინდივიდუალობას და რაც მთავარია, იმ პირობებს, რომელშიაც მათი შემოქმედებითი კონტაქტი განხორციელდა, შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ წარმატება გარდაუვალი და წინასწარგანპირობებული იყო. განვმარტოთ, თუ რა გვაქვს მხედველობაში:

„გორდა“ საბჭოთა და ქართული ბალეტის ჩამოყალიბების პირველ პერიოდში შეიქმნა, იმ დროს, როდესაც ადგილი აქვს ხელოვნებისა და კერძოდ, მუსიკის ცალკეული ჟანრების ინტენსიურ იდეოლოგიზაციას. ხდება ძველი სიუჟეტების გადააზრება, ბალეტის ეძიებს ახალ თემებსა და შესაბამის გამომსახველ საშუალებებს. 30-იან წლებში სკენაზე შემოდის ხალხთა რევოლუციური ბრძოლის ატმოსფერო, სარბიელზე გამოდის საბჭოთა ბალეტმასიტერების ბრწყინვალე პლეადა, რომელთა შორისაა ჭაბუკიანიც. სწორედ ჭაბუკიანის მოღვაწეობამ ჩააყენა ქართული ქორეოგრაფია ბალეტის ჟანრის განვითარების ავანგარდში. განსხვავებით სხვა რესპუბლიკებისაგან, ქართული ეროვნული საბალეტო სკოლა საბჭოთა ბალეტის ფორმირების პარალელურად იქმნება. ჭაბუკიანის მიერ დადგმული პირველი ქართული ბალეტი – „მთების გული“ (1938), იმავდროულად, პირველი გმირულ-რომანტიკული საბჭოთა ბალეტის იყო.

ჭაბუკიანმა გადაჭრა იმდროინდელი ბალეტის მთავარი ამოცანა – შექმნა ეროვნული ქორეოგრაფიის შესაბამისი ლექსიკა. იგი ეძიებდა გზებს კლასიკურისა და ეროვნულის ორგანული შერწყმისაკენ, რომელთა ისეთი სინთეზი განახორციელა, რომ თვით ცეკვას ახალი ფსიქოლოგიური სიღრმე შესძინა. სწორედ მისი მეშვეობით დამკვიდრდა ქართული ბალეტი, როგორც გმირულ-რომანტიკული ხელოვნება, როგორადაც იგი გვევლინებოდა მთელი 30-40-იანი წლების მანძილზე.

ბალეტი „გორდაც“ ჭაბუკიანის შეკვეთით შეიქმნა. როგორც სამართლიანად აღნიშნავს გივი ორჯონი-

კიძე, „ჭაბუკიანის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ მას ინტუიცია არსებითად არ ღალატობდა, [...] შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპზე, იგი თანამშრომლობდა შემოქმედებითი პოტენციის მქონე მუსიკოსებთან. ეს კომპოზიტორები იყვნენ ანდრია ბალანჩივაძე, გრიგოლ კილაძე, დავით თორაძე [...] და სხვები. [...] ამ ავტორებმა ღირსეული წვლილი შეიტანეს ჭაბუკიანის თეატრის და მისი შემოქმედებითი პრინციპების ჩამოყალიბებაში. სწორედ მათ შექმნეს მუსიკალური საძირკველი, რომელსაც თანამედროვე ქართული ქორეოგრაფია დაეფუძნა [...]“.

თორაძეც და მისი წინამორბედნიც ბალეტში გარკვეული მომზადებით მოვიდნენ. თითოეული იდგა ეროვნულ საძირკველზე, ჰქონდა გამოცდილება ინსტრუმენტულ ჟანრებში, განსხვავებულ დონეზე ფლობდა სიმფონიური განვითარების ხერხებს. სამივე ბალეტი – „მთების გულიც“, „სინათლესა“ და „გორდაც“ – შეროიკულ-რომანტიკულ ჟანრს მიეკუთვნება. თითოეული მათგანი გარკვეული საფეხურია ეროვნული სააზროვნო პრინციპების ათვისების გზაზე. „მთების გულიც“ როლი ქართული ბალეტის განვითარების ისტორიაში შეფასებულია, როგორც ფუძემდებლური, რომელშიც პირველად განხორციელდა ჭაბუკიანის რეფორმატორული მისწრაფებები და რომელმაც განსაზღვრა ქართული ბალეტის განვითარების ძირითადი გეზი. კილაძის „სინათლე“, აგრძელებს რა დასახულ ხაზს, გმირულ-რომანტიკული ბალეტის ახალ, ზღაპრულ ნაირსახეობას ქმნის. თორაძის „გორდა“ კი, ჟანრის განვითარების უფრო მაღალ ეტაპზეა შექმნილი და ახალი საფეხურია თვით ჭაბუკიანის მოღვაწეობისა და ქართული ბალეტის განვითარების ისტორიაშიც.

თუ რა გზებით, როგორ ლოგიკურად მიემართებოდა ამ ნაწარმოებისაკენ ახალგაზრდა კომპოზიტორი, უკვე იყო საუბარი. როდესაც ამ გზაზე მას ჭაბუკიანი შეხვდა, ამ უკანასკნელს ბალანჩივაძისა და კილაძის ბალეტებში, არსებითად უკვე გადანყვეტილი ჰქონდა

თავისი რეფორმის პრინციპები, კრეინის „ლაურენსი-ასაც“ მისი დადგმით, უკვე ტრიუმფით ჰქონდა მოვლილი მთელი საბჭოთა კავშირი. შექმნილმა გამოცდილებამ არნახული სითამამე შესძინა მომნიჭებული ოსტატის ძიებას, გააცხოველა მისი ფანტაზია და შემოქმედებითი აღმაფრენა, მასშტაბი მიანიჭა მხატვრულ გადანყვეტას, დამაჯერებლობა – თითოეულ მხატვრულ ხერხს, რამაც თორაძის ლალ, უშუალო, მხურვალე და ემოციურ მუსიკასთან ერთად „გორდას“ გამარჯვების უცილობელი პირობა შექმნა.

თუ ამას იმასაც დავემატებთ, რომ განსხვავებით „მთების გულისაგან“, სადაც კონფლიქტის წყაროა სოციალური მოტივი – გლეხთა აჯანყება, „გორდაში“ წამყვანია ლირიკული განცდები და საქართველოს დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის თემა, ცხადი ხდება, რომ „გორდაში“ ღრმავდება ეროვნული საფუძველი, რაც არსებულ საბჭოთა სინამდვილეში, „გორდას“ მნიშვნელოვნად ასხვავებს „მთების გულისაგან“. ჩანაფიქრის შესაბამისად „მთების გულში“ ქორეოგრაფმა წინ წამოსწია მებრძოლი ხალხის სახე, რამაც ბალეტს სახალხო დრამის ნიშნები შესძინა (შემთხვევითი არ არის, რომ გმირ მებრძოლსა და მეთაურს – ჯარჯის – შეროიკულ სცენებში არც ერთი სოლო ნომერი არა აქვს). პატრიოტული მოტივის გაღრმავებამ კი შესაბამისი გამოვლენა ჰპოვა „გორდას“, როგორც წმინდა მუსიკალურ, ასევე ქორეოგრაფიულ აზროვნებაში. „გორდა“ ლირიკული ტრაგედიაა, სადაც შეროიკული სანყისი პატრიოტულთან იგივედება და რომლის გამოხატვაც ხდება ჟანრულ-ლირიკულის დრამატიზაციის გზით. პირველ ქართულ ბალეტებთან შედარებით, „გორდაში“ ღრმავდება რომანტიკული სტილის ნიშნები, თავს იჩენს მისწრაფება მუსიკალურ-ფსიქოლოგიური ქვეტექსტების ქორეოგრაფიული საშუალებებით გახსნისაკენ, რაც ინდივიდუალობას ანიჭებს სახეებს, წინ წამოსწევს გმირთა ფსიქოლოგიურ ხასიათებს, ამსხვილებს და ამკვეთრებს მათ. ამ თვალსაზრისით იგი

საფუძველს უმზადებს ალექსი მაჭავარიანის „ოტე-ლოს“ – ქართული და საბჭოთა მასშტაბით უაღრესად თვალსაჩინო მოვლენას, რომელშიც თავს იჩენს მისწრაფება 30–40-იან წლებში დამკვიდრებული გამომსახველი შესაძლებლობების გაფართოებისაკენ, რამაც მომავალში განაპირობა ქორეოგრაფთა სწრაფვა არა ლიბრეტოს, არამედ საკუთრივ მუსიკალური პარტიტურის სრულყოფილი ჩვენებისაკენ და ახალი საბალეტო ესთეტიკის ჩასახვის ნაწილობრივი შექმნა.

ყოველივე თქმულიდან ცხადი ხდება „გორდას“ ჭეშმარიტად საეტაპო მნიშვნელობა ქართული ბალეტის განვითარებაში. ერთი მხრივ, იგი აზოგადებს და აჯამებს წინა პერიოდის მიღწევებს და ახალ საფეხურზე აგვირგვინებს ქართული ბალეტის ჩამოყალიბების პირველ ეტაპს, და მეორე მხრივ, გზას უკაფავს ახალი ტენდენციების შემოსვლას ქანრის განვითარებაში. მკაფიო პატრიოტული მიმართება, რაც თანაბრად ვლინდება სიუჟეტში, მუსიკასა და ქორეოგრაფიაში, ჰეროიკულია და ლირიკულ-რომანტიკულის ჰარმონიული შეზავება, გმირთა ხასიათების ინდივიდუალობა, სიძლიერე, პოეტური რომანტიულობა, ქართული სულიერებით რომ მსჭვალავს მთელ ნაწარმოებს (გავიხსენოთ გურამ ასათიანის ქართული ფენომენის შესწავლისა და გამოვლენისაკენ მიმართული შრომები), ჭაბუკური გულწრფელობითა და სიხალისით აღსავსე, ჭეშმარიტი მელოდიურობით აღბეჭდილ მუსიკასთან ერთად, უდავოდ ხსნის „გორდას“ ხანგრძლივი სცენიური სიცოცხლის საიდუმლოს.

60-იანი წლებიდან, როდესაც საბჭოთა მაყურებელი გაეცნო ჯერ პარიზის გრანდ-ოპერის საბალეტო დასის სპექტაკლებს, შემდეგ ჯორჯ ბალანჩინის ამერიკულ ბალეტსა და იაკობსონის ქორეოგრაფიულ ნარმოდგენებს, შეიცვალა დამოკიდებულება ბალეტის ქანრის განვითარების კარდინალური საკითხებისადმი, 70-იან წლებში მძლავრად წამოუბერა „განახლების ქარმა“, საქართველოში ტრადიციული ბალეტის

ბატონობის ხანა დამთავრდა და „გორდაც“ რეპერტუარიდან მოიხსნა, მაგრამ ეს მოვლენა დროებით აღმოჩნდა. 80-იანი წლების შუა ხანებიდან ნარმოდგენა აღდგა და მართალია, პერიოდული შესვენებებით (1985, 1990, 1995, 2016), მაგრამ უფრო და უფრო მეტი დაჟინებით უბრუნდება სცენას და ბოლო დადგმის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, საკმაო წარმატებითაც. ნაწარმოების ხანგრძლივი სცენიური სიცოცხლე ადასტურებს აზრს, რომ თორაძის „გორდა“ ქართული ბალეტის ჭეშმარიტ კლასიკად იქცა. რაგინდ უცნაურადაც უნდა მოგვეჩვენოს, სცენიური სიცოცხლის ხანგრძლიობით მას მხოლოდ ფალიაშვილის უკვდავი ოპერები უსწრებენ.

პატარა მარგალიტი

„მუსიკაში ის ყვავილი ფასობს, რომლის ფესვებიც ნიადაგში ღრმად გადის და სიმღერასაც მხოლოდ ეს თვისება უნარჩუნებს სიცოცხლეს. ამ „გრძელფესვება“ სიმღერას სხვანაირი არომატის დაჰკრავს, არმატი ჭეშმარიტად ადამიანური გრძნობისა, იმიტომ, რომ თვით წამიერი მხოლოდ მაშინაა აზრით დატვირთული, როდესაც მარადიულის ნაგლეჯია, როდესაც თვით მასზეა დაფენილი ამ მარადიულის ჩრდილი“. ეს პოეტური სიტყვები გივი ორჯონიკიძეს ეკუთვნის და ლალიძის სასიმღერო შემოქმედების მისამართითაა ნათქვამი, მაგრამ ვფიქრობ არ შეეცდებით, თუ ვიტყვით, რომ სავსებით მიესადაგება დავით თორაძის საყოველთაოდ ცნობილ რომანსსაც. თავის მინიატურულ ფორმაში დიდი სულიერი მოძრაობის დამტკევი, შინაგანი არისტოკრატიზმით სავსე, უაღრესად თავდაჭერილი და იმავდროულად უკიდურესი ლირიკული განცდით აღბეჭდილი ეს პატარა შედეგრი, კომპოზიტორის კინომუსიკაში მუშაობის გარიჟრაჟზე შეიქმნა

(1958), როდესაც ქართული კინოს ვეტერანმა, რეჟისორმა სიკო დოლიძემ პირველ ერთობლივ ფილმზე – „დღე უკანასკნელი, დღე პირველი“ მუშაობა შესთავაზა. როგორც ცნობილია, ქართული კინოს მუსიკალური გაფორმება 70-იანი წლებამდე, არსებითად ვოკალური ჟანრით – სიმღერით იფარგლებოდა. სიმღერა იყო ის მუსიკალური საშუალება, კინოს სამყაროს ეკვივალენტური ბგერადი სივრცე რომ უნდა შეექმნა. რომანსი „გზა მშვიდობისა“ არა მხოლოდ გმირთა შინაგანი სამყაროსა და სიკო დოლიძის ფანტაზიის ასახვის მნიშვნელოვანი ფაქტორი გახდა, არამედ ფილმის ფსიქოლოგიური განწყობის ბგერად სიმბოლოდ იქცა და დამოუკიდებელი არსებობაც დაიმკვიდრა ყოფაში.

სრულიად უჩვეულო, ორიგინალური, საინტერესო, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ჰარმონიული ენა, არც ერთი დაშტამპული ინტონაცია, არც ერთი მზამზარეული ბგერადი კომპლექსი, ის, მხოლოდ ის, რაც სათქმელია და რითაც საესეა სული... ამ თვისებებმა რომანსი „გზა მშვიდობისა“ თორაძის შემოქმედების პატარა მარგალიტად აქცია.



ღავით თორაძე მუჟღალასთან, ლიანა ასათიანთან ერთად.

განახლების წანამძღვრები

60-იანი წლები მნიშვნელოვანი პერიოდია როგორც ქართული, ისე საზოგადო საბჭოთა მუსიკის განვითარების ისტორიაში. ამ ხანებში, მკაცრი პოლიტიკური რეჟიმის მიერ დიდი ხნით დაშვებული ფარდა აიხადა, საბჭოთა ხალხი ევროპულ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებს გაეცნო და მის მიღწევებს ეზიარა. ცხადია, ამას უკვალოდ არ ჩაუვლია. საქართველოში, ისევე, როგორც მთელ საბჭოთა კავშირში, დაიწყო ახალი სამეცნიერო ენისა და საკომპოზიტორო ტექნიკის ათვისების გამაღებელი პროცესი, რომელშიაც განსხვავებული თაობის ბევრი კომპოზიტორი იყო

ჩართული. ძიება უმთავრესად ახალი სტილური მოდელისა და ჟანრების შექმნისაკენ იყო მიმართული, რაც აღინიშნა კიდევ ჟანრთა საზღვრების გაფართოებით და ისეთი ახალი სააზროვნო თავისებურებების წარმოქმნით, როგორიცაა „კამერულობა“. ამ ცნებამ დაკარგა მუსიკის ჟანრული თავისებურების განმსაზღვრელის მნიშვნელობა და ახალი ინსტრუმენტული სტილის გამოხატულებად იქცა.

ღავით თორაძე ერთ-ერთი პირველთაგანია, რომელიც ქართული საკომპოზიტორო სკოლის სხვა ღირსეულ წარმომადგენლებთან ერთად, ახალი სააზროვნო პრინციპების ათვისების პროცესში აქტიურად ჩაება და მნიშვნელოვანი მხატვრული სიტყვა თქვა.

ახლის ძიებაში

„დავით თორაძე ეკუთვნის იმ კომპოზიტორთა რიცხვს, რომლებიც მარად ძიებაში არიან, ამძაფრებენ და აღრმავებენ აზროვნებას, გრძნობენ დროის სუნქვას, რიტმს, ტემპს, შინაგანი მღელვარებით ცხოვრობენ, არ ტკეპნიან ადრე განვლილ გზას, არ იმეორებენ უკვე ნათქვამს, უკვე ნამღერს“.

ალექსი მაჭავარიანი

სწრაფვა სიახლისაკენ — ეს თვისება, მართლაც თორაძის ხასიათის, მისი შემოქმედებითი პიროვნების შეცნობის გულის გულია. არასოდეს მოუპარჯვია წარმატებაზე გათვლილ-აპრობირებული, ადრე იბლიანად მიგნებული მხატვრული ხერხი იოლი გამარჯვების მოლოდინით, ყოველთვის მიისწრაფოდა ახლის გაცნობიერებისა და შემეცნებისაკენ, ვიდრე ეს სიახლე არ იქცეოდა მის ორგანულ ნაწილად, ბუნებრივად არ შეერწყმოდა მის ნოყიერ ეროვნულ „მე“-ს.

თორაძის შემოქმედებითი ძვრის მონმე ქართველი მსმენელი 1971 წელს შეიქმნა, როდესაც რესპუბლიკის 50 წლისთავისადმი მიძღვნილ, კომპოზიტორთა კავშირის საიუბილეო პლენუმის ერთ-ერთ სიმფონიურ კონცერტზე, რომელსაც ჯანსუღ კახიძე დირიჟორობდა, ორი ახალი ნაწარმოები — თორაძისა და ყანჩელის მეორე სიმფონიები შესრულდა, რომელთაც ყურადღება მიიქცეის არატრადიციულობით, აზროვნების სიახლით. ყანჩელის ნოვატორობას საზოგადოება შეჩვეული იყო. „საგალობლების“ ავტორი ხომ „სამოციანელია“ და შემოქმედების პირველივე ნაბიჯები ისე უჩვეულოდ და საინტერესოდ გადადგა, რომ იმთავითვე დაიმკვიდრა ახლის მაძიებლის, ექსპერიმენტატორის სახელი. მეორე ავტორი კი უფროსი თაობის წარმომადგენელია და სხვა ესთეტიკური კატეგორიებით აზროვნებს. მისი შემოქმედება უფრო

რომანტიკულ მუსიკაზეა ორიენტირებული და დიდი წარმატებაც აქვს მოპოვებული „ტრადიციული“ მუსიკის ფარგლებში. ამიტომ მსმენელი მისგან „ახალი ქარის ქროლვას“ ნაკლებად მოელის. მართალია, ერთი წლის წინ მოსკოვში გამართული სიმფონიის პრემიერის შემდეგ, თბილისამდე მოაღწიეს ხმებმა თორაძის შემოქმედებითი პოზიციების ძირეული ძვრებისა და ახალ საზროვნო პრინციპებზე გადასვლის თაობაზე, მაგრამ ნათქვამია — „გავიწყობს დანახული (ამ შემთხვევაში — „მოსმენილი“) ჯობიაო“. მოსმენის შედეგი კი სენსაციური აღმოჩნდა, ორივე ავტორის სიმფონია პლენუმის მოვლენად იქცა.

თორაძე პირველი ქართველი კომპოზიტორია, რომელმაც კამერულ საზროვნო პრინციპებზე გადასვლა კამერული მუსიკის ჟანრში კი არა, დიდი სიმფონიის სფეროში განახორციელა. სიმფონია №2 „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ კომპოზიტორის ხანგრძლივი, თითქმის 10-წლიანი შემოქმედებითი დუმილის შემდეგ დაინერა (1968) და როგორც თორაძის შემოქმედების, ასევე ქართული მუსიკის განვითარების საინტერესო მოვლენად იქცა. ეს იყო ერთ-ერთი პირველი ნაწარმოები, რომელიც მიუხედავად ენობრივი სიახლისა, შინაგანად დაკავშირებული იყო ეროვნულ აზროვნებასთან, ნაწარმოები, რომელიც ანტონ ნულუკიძის სიტყვებით რომ ვთქვათ, გამოირჩა „ეროვნული თემის ახალი, ეროვნული ტრადიციებისათვის უჩვეულო ხერხებით გამოხატვით“. იმ დროისათვის მასში ყველაფერი მართლაც რომ უჩვეულო იყო — კონცეფცია, აღმოცენებული განსხვავებულ ჟანრთა სემანტიკურ საფუძველზე, სამნაწილიანი სტრუქტურა, ბგერითი ორგანიზაციის ახალი პრინციპები (მხედველობაშია სერიული ტექნიკა), ორკესტრის შემადგენლობა — დასარტყამთა გაზრდილი ფგუფითა და ეგზოტიკური საკრავებით, მოულოდნელი ტემბრული კომბინაციებით. თორაძის საორკესტრო სტილზე ზემოქმედება მოახდინეს წერის ისეთმა ხერხებმაც, როგორცაა პუნტილიზმი, სონო-

რული ეფექტების გამოყენება, რომელსაც კომპოზიტორმა მიმართა არა როგორც დრამატურგიის შექმნის ძირითად პრინციპს, ე.ი. სააზროვნო კატეგორიას, არამედ, როგორც შემოქმედებით მეთოდს. ახალ ესთეტიკურ საფუძველზე გადასვლა თორაძემ დამაჯერებლად განახორციელა. მე-20 საუკუნის ევროპელ კომპოზიტორთა გამოცდილების ათვისებამ, ნეოკლასიცისტურმა და ბაროკოს ტენდენციებმა ვერ დააჩლუნგეს მისი შემოქმედების ეროვნული ძირი. კომპოზიტორი ახალ, ინტელექტუალურ ენაზე ბუნებრივად, ძალდაუტანებლად, „ქართულად“ ამეტყველდა.

დამკვიდრებული ფორმებიდან გადახვევის ტენდენცია, კიდევ უფრო მძაფრად იჩენს თავს ახალ ოპუსში. „ქართული ხალხური ჩანამღერები“, ანუ „შვიდი პოემა შერეული გუნდის, ჰობოისა და კონტრაბასისათვის“ მდიდარ მასალას იძლევა ჟანრთა ურთიერთქმედების საკითხის კვლევისათვის. ორმაგი სათაური, ფორმა, შემადგენლობა, „ახალი ფოლკლორული ტალღის“ თვალსაჩინოდან გააზრებული დამოკიდებულება ხალხური მემკვიდრეობისადმი — ყველაფერი ავლენს ჟანრულ მრავალპლანოვნებას. „ჩანამღერობიდან“ მომდინარეობს ციკლის ჟანრული ბუნება, მისი ხალხური საფუძველი, „პოემურობიდან“ — თითოეული პიესის მინიატურული ფორმა და ლირიკული განწყობილება, მაგრამ ეს თვისებები ნაწარმოებში გამოვლენილი პოლიჟანრულობის მხოლოდ ერთი მხარეა. სინამდვილეში კი მასში ჟანრთა ურთიერთქმედების, მათი შეღწევის, სინთეზისა და შედუღაბების გაცილებით უფრო რთული პროცესი ხორციელდება, რომელშიც მრავალი ჟანრული კომპონენტია ჩართული. ამიტომაცაა, რომ სათაურის მიუხედავად, ზოგი საგუნდო კონცერტს უწოდებს, ზოგიც საგუნდო სიმფონიას. „ჩანამღერების“ სტილური ორიენტირი მიმართულია საგუნდო ბგერწერის გაახლება-გადააზრებისა და ეროვნული საგუნდო მუსიკის სასიმღერო ტრადიციებთან შეერთებისაკენ.

მისწრაფება ჟანრული საზღვრების გაფართოებისაკენ ისეთ ტრადიციულ ჟანრშიც იჩენს თავს, როგორც ბალეტი. ბალეტის სფეროში კომპოზიტორის გამოცდილება და მიღწევები ცნობილია. „გორდას“ შემდეგ ხომ მისი მეორე ბალეტიც „მშვიდობისათვის“ (1952) დიდი წარმატებით დაიდგა თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე და მისი პარტიტურა ბევრ მიმზიდველ მუსიკალურ ფურცელსაც შეიცავს. მით უფრო დიდია სურვილი ეს ჟანრი თანამედროვეობაში მიმდინარე პროცესების კონტექსტში გაიაზროს. ამაჯერად ბალეტს თეატრალური სცენისათვის კი არ წერს, არამედ კინოეკრანისათვის. ეკრანის შესაძლებლობები ხომ განუსაზღვრელია, უნარი აქვს კადრი გაამსხვილოს ან დაანაწევროს, მთელის ჰარმონიაც კონტრასტულ ელემენტთა უფრო რთული ერთობლიობით წარმოაჩინოს. ტრადიციული ნომრული სტრუქტურა, თუნდაც გამკვეთ განვითარებასთან შეთავსებული, ამ ეტაპზე უკვე მისთვის მიუღებელია. კომპოზიტორს უწყვეტი ქმედება, უწყვეტი მუსიკალური განვითარება სწყურია. „ქართულ ხალხურ ჩანამღერებში“ საბოლოოდ ჩამოყალიბდა თორაძის სიმფონიური აზროვნება. მისწრაფება ცეკვის სიმფონიზაციისაკენ ისე დიდია, რომ ცეკვა ეკრანიზაციას მოითხოვს, სცენური ბალეტის ჩარჩოებში ვერ ეტევა. იქმნება ახალი ჟანრი — ფილმი-ბალეტი, რომელსაც კომპოზიტორი სიმფონია-ბალეტს უწოდებს და რომელსაც საქართველოს ტელეფილმების სტუდიაში დგამს ცნობილი ქორეოგრაფი, ლიბრეტოს ავტორი და მთავარი როლის შემსრულებელი მიხეილ ლავროვსკი.

პრესა არცთუ უსაფუძვლოდ საყვედურობს კომპოზიტორს, რომ ქართული ელემენტი ბალეტის მუსიკალურ ქსოვილში, ცოტა არ აყოს, ხელოვნურია, არ ზემოქმედებს ბალეტის მუსიკალურ სტილზე, ორგანულად ვერ ერწყმის და ვერ ეთვისება მას. მაგრამ არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ ლავროვსკისა და თორაძის ერთობლივი ნამუშევარი — „მწირი“ (1976)

ლერმონტოვის პოემის მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული განსხეულების საინტერესო ცდაა. დახვეწილი საკომპოზიტოროს ოსტატობა, მდიდარი და ელვარე საორკესტრო პალიტრა, ბალეტმაისტერისა და მხატვრის შემოქმედებითი მიგნებები მთელი რიგი ეპიზოდების წარმატებულ მხატვრულ გადანყვეტას განაპირობებს. შემთხვევითი არ არის, რომ ნანარმოები ფილმი-ბალეტების VI საერთაშორისო ფესტივალზე ნიუ-იორკში (1976) გრან-პრის იმსახურებს, ხოლო ერთი წლის შემდეგ, ფილმი-ბალეტებისათვის დაწერილი მუსიკის საერთაშორისო ფესტივალზე, ჩიკაგოში, პრემიით ჯილდოვდება.

აღნიშნული ნანარმოებები ცხადყოფენ, რომ თორადის ნაბიჯები ახლის ძიების გზაზე უდავოდ წარმატებულია.

„გედის სიმღერა“

თორადის ოპერას — „ჩრდილოეთის პატარძალს“ კომპოზიტორის შემოქმედებაში ფრიად უცნაური მისია ხვდა წილად. არ ვიცი ბედისწერის ბრალია თუ სხვა რამისა, მაგრამ სწორედ მან დაასრულა კომპოზიტორის შემოქმედების როგორც პირველი, ასევე მეორე პერიოდი, იგი გახდა მისი ბოლო აქტურებული ოპუსი.

ოპერა 1957 წელს შეიქმნა. ლიბრეტო თორადის სიყრმის მეგობარს, პოეტ იოსებ ნონეშვილს ეკუთვნის, რომელიც თავად ფიქრობდა გრიბოედოვისა და ალექსანდრე ჭავჭავაძის ქალის რომანტიული სიყვარულის ამბავზე პოემის შეთხზვას. თავისი ჩანაფიქრი მან თორაძეს გაუზიარა და ოპერის დაწერის იდეაც მომწიფდა. პოეტმა და კომპოზიტორმა ერთად მოიარეს რუსეთის ყველა ღირსშესანიშნავი ადგილი, სადაც კი გრიბოედოს ფეხი დაუდგამს, ერთობლივად მუშაობდნენ წინანდალშიც.

ოპერა მაშინ იქმნება, როდესაც დიდ რუს ხალხთან მეგობრობის იდეა ზენიტშია. უფროსი ძმის მძლავრი ფრთის ქვეშ შეყუჟულ საქართველოს რუსეთთან ყოველი კეთილი დამოკიდებულების ისტორიული ფაქტი „ეამაყება“... ნანარმოებში ბევრია ბუტაფორიული და გაზვიადებული ეპიზოდები... მაგრამ თორაძეს შემოქმედის ალლო არ დალატობს, წინა პლანზე წამოსწევს სიყვარულის იდეას, იმას, რაც ფასეულია და მარადიული. ჭეშმარიტი ნიჭიერებითაა აღბეჭდილი ოპერის საგუნდო და ლირიკული სცენები... „ჩრდილოეთის პატარძალი“ ერთადერთი თანამედროვე ოპერაა, რომელიც 1958 წლის დეკადაზე მოსკოვში აჩვენეს.

ნანარმოების მეორე რედაქციის საჭიროება გიორგივესკის ტრაქტატის 200 წლისთავის აღსანიშნავად, მისი ქუთაისის საოპერო თეატრში დადგმის იდეასთან ერთად ჩნდება. კომპოზიტორი, რომლის შემოქმედებამაც რადიკალური გადახალისება განიცადა, ახლა სხვა თვალთ უყურებს ნანარმოებს, ბევრი რამ შესავლელად მიაჩნია, ბუნებრივია, ფიქრობს, რომ ენობრივი რესურსებიც განახლებას მოითხოვს, თანაც ისე, რომ ნანარმოების სტილისტიკა არ დაირღვეს.

ეს იყო რთული ამოცანა, რომელიც ახალ და ძველ ესთეტიკას შორის საერთო ჯერადის პოვნას, ტრადიციულის მიმართ უფრო შემწყნარებლური პოზიციის გამომუშავებას მოითხოვდა. კომპოზიტორმა ეს ამოცანა წარმატებით გადაჭრა და ნათელყო, რომ განახლების პროცესი, რომლითაც მისი შემოქმედების მეორე პერიოდი აღინიშნა, კომპოზიტორის სტილის შინაგანი რესურსების ტრანსფორმაციის გზით წარიმართა და მისი შესაძლებლობების ახლებური გახსნის ხასიათი მიიღო. მართალია, ამ სინთეზმა „ჩრდილოეთის პატარძლის“ ბევრი ელვარე მუსიკალური ფურცელი შეინირა, მაგრამ შემოქმედების ორ პერიოდს შორის არსებული სივრცე ჭეშმარიტად მაღალმხატვრული ნიმუშით შეავსო.

ახალი რედაქციის პრემიერა ქუთაისში 1983 წლის

ოქტომბერში შედგა. იგი კომპოზიტორის თავისებური „გედის სიმღერა“ აღმოჩნდა. ერთი თვის შემდეგ, 7 ნოემბერს გუგული თორაძე გარდაიცვალა.

ბოლოტქმა

მისივე პარტიტურების დახვეწილ გრაფიკას მოგვაგონებს თორაძის მიერ განვლილი შემოქმედებითი გზა. რა საოცარი სიმეტრიაა: ორი ათეული წელი პირველ პერიოდში, ორი ათეული — მეორეში... ორივე პერიოდში დაძაბული ძიებები... ორივეში — მნიშვნელოვანი გამარჯვებები...

როგორც ყველა ჭეშმარიტი ხელოვანი, ისიც ნამებული იყო და ბედის ნებეირივით კი იცხოვრა. ღმერთმა უხვად დააჯილდოვა ელვარე ნიჭით, თბილი ბუნებით, აღქმის ბავშვური უშუალობითა და გულუბრყვილობით, ერთგვარი ყმაწვილური სიანცით შემოქმედების პირველი ნაბიჯებიდანვე მოიპოვა წარმატება. არც რეგალიები დაკლებია — იყო საქართველოს სახალხო არტისტი (1961), სსრკ სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი (1951), ლენინის (1958) და საპატიო ნიშნის (1964) ორდენების კავალერი, კონსერვატორიის პროფესორი (1963–დან). ჰყავდა ულამაზესი მეუღლე, საქართველოს ერთ-ერთი გამორჩეული მანდილოსანი — ქ-ნი ლიანა ასათიანი, შესანიშნავი შვილები — უნიჭიერესი ვაჟი — პიანისტი ლექსო თორაძე, ქალიშვილი ნინო, შვილებივით საყვარელი მოწაფეები, ჭირში და ლხინში გამოცდილი მეგობარი-კოლეგები... ერთ-ერთი მათგანი, ალექსი მაჭავარიანი, 1982 წლის მაისში, კომპოზიტორის 60 წლისთავისადმი მიძღვნილ საიუბილეო წერილში წერდა: „ამ რამდენიმე ხნის წინათ, დავით თორაძემ დაამთავრა ახალი კონცერტი ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის. სახელგანთქმული პიანისტი ლექსო თორაძე — დავით თორაძის ვაჟი, ამ



მიხეილ ოიალი, დავით თორაძე, გოგი ჩლაიკა. პორტრეტი, 1970- იანნი 65.

ახალ ნაწარმოებს მომავალ საკონცერტო სეზონში შესრულებს“. მართლაც, 1983 წლის შემოდგომაზე, სიმფონიური მუსიკის სეზონის გახსნის აფიშები გვაუწყებდნენ, რომ პიანისტი ლექსო თორაძე შესრულებს დავით თორაძის მიერ სპეციალურად მისთვის დაწერილ და მისადმი მიძღვნილ საფორტეპიანო კონცერტს.

აპრილის თვეში, ლიუბლიანაში წარმატებით შესრულების შემდეგ, საზოგადოება თბილისურ პრემიერას ცნობისმოყვარეობით ელოდა. მაგრამ არც ამ მოლოდინსა და არც მაჭავარიანის სიტყვებს, ასრულება



დავით თორაძე ვაჟიშვილთან, პატარა ლექსოსთან ერთად.

არ ეწერათ... ყუმბარასავით გასკდა და მთელ ქალაქს მოედო ცნობა იმის შესახებ, რომ ლექსო თორაძე საზღვარგარეთის გასტროლებიდან არ დაბრუნდა. უამრავი მითქმა-მოთქმა, ჭორი... არავინ იცის დანამდვილებით რა მოხდა... ბოროტი ენები კი სისინებენ... სიამაყე ნებას არ აძლევს დავით თორაძეს გულისტკივილი შეიმჩნიოს... დენდური გარეგნობის, შავი პერანგის საკინძე ბოლომდე შეკრული, უზადო გემოვნებით ჩაცმული, თავი ოდნავ უკან გადაწეული, მხარზე ჩანთაგადაკიდებული, ჩვეული პუნქტუალობით ცხადდება კონსერვატორიაში. ჯიბეში ლექსოს ცხვირსახოცი უდევს,

რომელსაც კიდეც შერჩენია საყვარელი შვილის სურნელი... ნოემბრის დასაწყისში ლექსოს ტელეფონით ესაუბრა. გულზე მოეშვა, გადაიღარა, „საათიანი პოლიტსემინარი ჩაუტარეო“, ღიმილით ეუბნება ახლობლებს. საუბრის შინაარსი არ ვიცით, მაგრამ თვითონ კმაყოფილია, დამშვიდდა, ეტყობა იმედი მოეცა...

8 ნოემბერი, უქმეა. „საბჭოური“ ზეიმის დღეა... მეხვიით დაგვატყდა მისი გარდაცვალების ამბავი. დიდი ტკივილი... მწუხარება...

სადაც, დახვეწილი გემოვნებით შესრულებული სამგლოვიარო მორთულობა – კონსერვატორიის მცირე დარბაზის ფოიე და დიდი დარბაზი... იქ თბილი, ადამიანური, კაცთმოყვარე პიროვნება ასვენია. სიკვდილმა ახალი დატვირთვა შესძინა გამოთხოვების უამს აჟღერებულ მის მუსიკას, სხვა შუქით გაანათა ავტორის პიროვნება, განცდები, მღელვარე ფიქრები... წინასწარმეტყველურად გვეჩვენება სიტყვები: „გზა მშვიდობისა, კარგად მენახე, თუ მოგენატრო, ნუ დამიძახებ...“. გული ტკივილით გვეკუმშება და ცრემლებგამშრალი მივაცვილებთ დიდუბის პანთეონში თორაძის ცხედარს, სადაც სხვა ღვანღმოსილ მამულიშვილთა გვერდით დაიმკვიდრა საბოლოო სავანე.

P.S.

კომპოზიტორს კი, ბოლო სიტყვა ქართველი მსმენელისათვის ჯერაც არ უთქვამს. ტკივილნარევი სიხარულით ველით დავით თორაძის ბოლო ოპუსის, საფორტეპიანო კონცერტის (1982) აჟღერებას. ვინძლო, ამ შესრულებამ ნათელი შარავანდედი მოჰფინოს მის სულს და მის სახელს.



მიდიან ბუმბერაზნი...

ლამარა გოგლიჩიძე

იმ დღეს, როდესაც სამშობლომ, მშობლიურმა მინა-წყალმა მიიბარა ზურაბ სოტკილავა, სიცოცხლეს გამოესალმა ცისანა ტატიშვილი.

მიდიან ბუმბერაზნი... ჩვენ, მათ გვერდიგვერდ ვცხოვრობდით და ჩვენი ერთობლივი არსებობის სინქრონულობაში დროდადრო გვაგინყდებოდა კიდეც, რომ დიდი მომღერლების თანამედროვენი გახლდით. და მხოლოდ და მხოლოდ რამაზ ხანგამოშვებით აფართოებდა, ზრდიდა და შუქსა ჰფენდა მანძილს ჩვენს შორის რომ იყო და გვაიძულებდა ხოლმე დაგვენახა ისინი მთელი თავისი სიმაღლით და ჩვენც, ანაზღა, შევიტყობდით ხოლმე, რომ უზარმაზარი შემოქმედებითი მასშტაბის ფიგურები ბრძანდებოდნენ. აქ გაზვიადება გამორიცხულია.

ცისანა...

ცისანას ხმა — ფენომენია. იგი უნიკალურია. ამ ხმის მაგიურობა მდგომარეობდა ტემბრის სრულყოფილებაში, ხმის ობერტონული რიგის სიმდიდრეში, იგი გვაჯადოებდა მგრძნობელობითი პლასტიკურობით, გვაოცებდა უნარის მოგიზიგზე მიზანსწრაფულობითა და ნიუანსირების პოლარულობით, ერთსა და იმავე დროს დრამატული ექსპრესიის გამოვლინებითა და ღრმა ლირიზმით. ამ თვისებათა მეოხებით ხმა იძენდა ფსიქოლოგიურ გამჭრიახობას, ავლენდა, ამჟღავნებდა სახის მუსიკალურ სიმართლეს და გამოჰქონდა იგი იმ დონეზე, როდესაც მოზიდული მხატვრული ხერხები ერთადერთსა და აუცილებელ შესაძლებლობად გვესახებოდა ხოლმე.

ამ ხმას ჰქონდა უიშვიათესი თავისებურება — არასოდეს არავითარი „ფორტე“ (f) არ ანადგურებდა ვოკალურობას და არ გადააქცევდა მას ყვირილად. ყველაზე უფრო მძაფრ დრამატულ კოლიზიებში, დაძაბულ რეზიტატივებსა და მღელვარე კანტილენაში ტატიშვილს არ ავიწყდებოდა ყური მიეგდო საკუთარ

თავში არსებულ ლირიკული სიმისთვის და გვაიძულებდა ჩვენც გვეხილა ეს არაჩვეულებრივი სხივმოცილება, თუ რარიგ განიცდიდა საოცარი სახით ტრანსფორმირებას მუსიკაში. ეს იყო არა მხოლოდ შეხამება, არამედ ურთიერთგამამდიდრებელი შენადნობი, ხოლო ცალ-ცალკე კი შეუმჩნეველი სანყისებისა — მუსიკის დრამატული არსის ლირიკული გამოხატულება!

ასე მგონია, სწორედ ამას გულისხმობდა გერმანული გაზეთი “Saarbukker zeitung”-ი, როდესაც ცისანა ტატიშვილის მიერ „ტოსკას“ მთავარი პარტიის საკონცერტო შესრულების შესახებ წერდა: „აქ უკვე კარგა ხანია რაც არ გვსმენია ხმა, რომელიც აქვს ცისანა ტატიშვილს. ქ-ნ ტატიშვილს აქვს საუცხოო დრამატული სობრანო, რომელიც ღრმა ალტს აღწევს... მისი ხმა მოელვარეა...აღსავსეა ექსპრესიით, გზილავთ ჟღერადობის ინტენსიურობით, მაგრამ მას ასევე თანაბარნილ ახასიათებს სინაზე, უნარი გამოხატოს სულის უფაქიზესი განცდები“...

ახლა, როდესაც მის შესახებ ვწერ, მე ვხედავ მას, მე მესმის იგი... დიახ, მასში ყველაფერი იყო უნიკალური — ხმა, გარეგნობა (დედოფლური ტანადობა და



ცისანა ტატიშვილი

დიდებულება), სცენური ტემპერამენტი. და ძლევამოსილი ინტუიცია, მას რომ მიუძღვოდა მხატვრული სახის პარტიტურაში ურყევი თავდაჯერებითა და სიზუსტით.

წარსული საუკუნის 80-იან წლებში მოსკოვის კონსერვატორიის დიდ დარბაზში დაიდგა ვერდის რეკვიემი, რომელშიც სოპრანოს პარტიის შესასრულებლად მიიწვიეს ცისანა ტატიშვილი. მე გამიმართლა — იმხანად მოსკოვში გახლდით. პუბლიკა დარბაზში ელიტური ბრძანდებოდა. თავად სვიატოსლავ რიხტერიც, ნინა დორლიაკით! ხოლო ჩემს გვერდით იჯდა ჩემი მეგობარი, დიდი მუსიკოსი და უზარმაზარი სულიერი

მოკულობის პიროვნება, პიანისტი მიხაილ ვოსკრესენსკი. როდესაც ცისანამ გაიქურა “Lacrimosa” — ში, ვოსკრესენსკი, უკვე მანამდე რომ დაეცქვითა სმენა, დაბნეული შემომიბრუნდა, მღელვარედ ჩამჩურჩულა და არეულად, სხაპასხუპით მკითხა: „ეს რა არის?! ეს რა არის?! ეს ვინ არის?!“ კონცეტის შემდეგ მან მითხრა, არც ერთ ვოკალისტს არასოდეს არ „აღუვსივარ“ ასეთი ძალით. შეგიძლიათ ენდოთ მას — მას შემოვლილი აქვს უამრავი ქვეყანა, უკრავდა საუკეთესო სცენებზე, მოუსმენია უამრავი სახელგანთქმული მომღერლისათვის. ჩვენ ცისანაზე ვსაუბრობდით დიდხანს — იგი „ხელიდან არ გვიშვებდა“.

იგი ჩვენს საოპერო თეატრში მეოთხედ საუკუნეზე მეტ ხანსა მღეროდა, იყო დასის წამყვანი დრამატული სოპრანო. და მთელი ამ წლების განმავლობაში ჩვენს სცენაზე მეფობდა ტატიშვილი-ანდლეულის დაუვინყარი „ტანდემი-დეუტი“. ეს იყო იშვიათი და ბედნიერი დამთხვევა შემოქმედებითი ინდივიდუალობებისა — ეთერი და აბესალომი, აიდა და რადამესი, ლეონორა და მანრიკო, ტოსკა და კავარადოსი... და სანტუცა და ტურიდუ... ისევე, როგორც ნოდარს, პირადი ვოკალური პარამეტრებისა და არტისტული ტემპერამენტის წყობით გამუდმებით ხიბლავდა მებრძოლ გმირთა სახეები და რომანტიკა, ცისანასაც იზიდავდა მგზნებარე, ნებისყოფიანი ქალები; მათი გაბედულება, ძალმოსილება, სულიერ განცდათა სინრფელე იყო მისთვის ყველაზე უფრო მახლობელი. მისი გმირებისათვის ტრაგიკული სიყვარული ყოველთვის ცხოვრებისეული წრე-ბრუნვის შუაგულში მოექცეოდა ხოლმე, ამ სიყვარულისათვის ბრძოლა მისეულ სპექტაკლებში მთლიანად ავსებდა სცენურ სივრცეს, გვარად გადმოსჩქედდა ჩვენსკენ, დარბაზში... და ჩვენც თვალზე ცრემლი გვადგებოდა, გულეში მაღლიერება ისადგურებდა...

თუმცა მთელი პასუხისმგებლობით ვერ ვიტყვით, რომ ყველანი, ვინც უსმენდა და ხედავდა მათ მაშინ,



მთელი სისრულით აფასებდა ამ დიდებულ სულიერ მადლს. ეს ხდებოდა იმიტომ, რომ „დიდი მოსჩანს შორ მანძილიდან“. ახლა, უკვე მათი არყოფნისას, ჩვენ ვხედავთ მათ უფრო მკაფიოდ, უფრო ნათლად, განვიცდით უფრო ღრმად და ამიტომაა ამ დანაკლისის განცდა ასე სასონარმკვეთი და ასე გულგანმგმირავი.

ცისანას ორი უკანასკნელი პარტია – დეზდემონა და სალომე – ცალკე, აუჩქარებელ საუბარს იმსახურებს. მაშ, გადავდოთ ეს საკითხი უკეთესი, უფრო წყნარი დროისათვის. ხოლო დეზდემონას თაობაზე მაინც ვიტყვი – განა მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი ახლა

მიგვიყვანს ოტელოსთან, და ორი, ჩვენთვის ძვირფასი ადამიანი ერთმანეთს მიეკონება, არამედ იმიტომ, რომ ეს არის სრულიად მოულოდნელი და ცისანას მიერ არაორდინარული წაკითხვა ამ პარტიისა. ემორჩილებოდა რა თავის სამსახიობო ნიჭის დრამატულ ბუნებას ცისანა შექსპირი-ვერდის ამ უკვდავ ქმნილებაში ეძიებდა საკუთარი თავისათვის მახლობელ ტონს. დეზდემონას სახის სათუთი სულის, დაუცველობის, უღრმესი უწყინარობის კანონიკური წარმოდგენა უკუგდებულ იქნა. მასში აღარ იყო მორჩილება, უწყინარობა, თავგანწირულობა – არამედ იყო აქცია ნათელი, ძლიერი, გაუზზარავი, მტკიცე სულისა და სასიკვდილო სარეცელზეც კი მწყურვალესი თავისი უკანასკნელი ამოსუნთქვით, წმინდათანმინდა სიცრუით ეხსნა საყვარელი არსება სახალხო რისხვისგან. ცისანასეული დეზდემონა იყო არა დაუცველი, არამედ იგი დაცული იყო ოტელოსადმი თავისი სიყვარულის უმწიკვლოებით. და მაინც არა IV მოქმედებიდან უკვდავი „სიმღერით ტირიფზე“, არამედ III მოქმედებიდან მისეული დეზდემონაა ჩემთვის ყველაზე ძვირფასი. აქ ტატიშვილი გვაიძულებდა ჩვენ, შეძრწუნებულებს, უშუალოდ გვეხილა მისი სისხლმდინარი შინაგანი სამყარო.

ხოლო ხმა კი სასონარმკვეთით ლივლივებს სადღაც გუნდს ზემოთ... მეფობს ძვირფასი ცისანა, მეფობს...

გულდასაწყვეტია მხოლოდ, რომ სპექტაკლები იყო ცოტა, ხოლო პარტია, როგორც ცნობილია, ყველაზე უკეთესად იხვენება მაყურებელთა თვალითა და მსმენელთა ყურით. და აუცილებლად სპექტაკლის მსვლელობაში, ახდელი ფარდის მიღმა...

და იყო კიდევ სრულიად წარმოუდგენელი მოვლინება სალომესი – სრული და სრულყოფილი შერწყმა ცისანა ტატიშვილის მუსიკალურ-სცენური სახისა და ვოკალურ-არტისტული (უმდიდრესი!) ნიჭიერებისა. მაგრამ ეს, აკი უკვე ვთქვი, ცალკე და ძალზე დიდი თემაა...

გურაბი...

წინ მიდევს პატარა, ძალიან პატარა თეთრი და ძალიან უბრალო ქალაქის ნაგლეჯი, ბილეთი №600011, დასაწყისი 20 სთ., პარტერი, რიგი 9, ადგილი 26, ფასი 3 მან. (იმედია მიმიხვდით, რომ ყველაფერი გადავიწერე). ქალაქის უკანა მხარეს – ჩემი ხელით მინანური, წითელი პასტით – ზურაბ სოტკილავა და მაყვალა ქასრაშვილი, „ოტელო“, 08.04.1980 წელი. ბილეთი გამომიგზავნა ზურაბმა.

იმ დღიდან 37 წელიწადმა ჩაიარა. სულ ახლახანს მივაგენი ამ ბილეთს, რომელსაც ვუფრთხილდებოდი, ვითარცა ცოცხალ არსებას. და თან ისეთი გულმოდგინებით, რომ დავკარგე (!). მთელი ჩემი სიცოცხლე მაქვს ერთი მგზნებარე ჩვეულება – შემოვინახო ნივთიერი პატარა-პატარა „ხსოვნები“ – ფოტოები, ღია ბარათები, შავად ნაწერები, სუვენირები და etc – ცხოვრებისეული მოსაგონებები. ერთი რამ „მცირე ყულაბა“ გახლავართ. უკანასკნელმა სასწაულმა – ეს ნაპოვნი ბილეთი – კიდევ ერთხელ დამარწმუნა იმაში, მართალი რომ ვიყავი, ამ გზით რომ ვეხმარებოდი და ვასაზრდოებდი ჩემს მეხსიერებას. და კიდევ უფრო მეტიც – ეს წმიდათა წმინდა ბილეთი გახლავთ (მას ხელით გურიკო შეეხო!). ამ ბილეთს მივაგენი ოთხ და ასევე ოთხად მოკეცილ, გაცრეცილ, გაყვითლებულ, რვეულის ფურცელს შორის, წითელი ასოებით, სტენოგრაფიულად შემოკლებული სიტყვებით, და, რაღა თქმა უნდა, მხოლოდ და მხოლოდ ჩემთვის გასაგები ნიშან-ხრიკებით გადაჭრელებული ქალაქის ნაგლეჯს. ეს სულშეძრული მსმენელის ნაჩქარავი ჩანაწერებია.

მე აღვადგენ ამ სიტყვებს, ზურაბ, ზურა, თვალზე ცრემლმორეული... გადავარჩევ, ამოვირჩევ, გავაკორექტირებ. მაშინ, სპექტაკლის შემდეგ, კულისების ბედნიერ (ეს ხომ „სპექტაკლი-ზათქი“ იყო) ალიაქოთში, შენ მე მითხარი: „არაფერზე არ შეიძლება ფიქრი,



გურაბ სოტკილავა

უბრალოდ, უნდა იყო ოტელო. აი, მაშინ გემდერება. მორჩა და გათავდა“.

ჰოი, რარივ არაა იოლი ეს უბრალოება, რამდენია მასში მზაკვრული! დიახ, იყო ოტელო, ეს ნიშნავს იმას, თავი მის ადგილას დაიყენო – ბრწყინვალე მხედართმთავრის, შეყვარებული ქმრის, გულშემზარავი მკვლელისა და ტრაგიკული თვითმკვლელის ადგილას. თეატრალურ, რეჟისორულ ენაზე ეს ნიშნავს გარდასახვას, ეს მსახიობის ყოველდღიური სამუშაოა, ეს მისი ხელობაა – წარმოსახვა, დაფიქრება და რეალიზაცია – ჩანაფიქრის ხორცშესხმა. ზურაბ სოტკილავას ცხოვრებისეულ ყოველდღიურობაშიც ჰქონდა ამის ნიჭი, ადამიანურ, ზნეობრივ კოდექსში ერთ-ერთი ყველაზე მთავარი – საკუთარი თავი დაეყენებინა სხვა ადამიანის ადგილას, გაეგო, ეთანაგრძნო მისთვის, გაეზიარებინა... ხოლო აქ ხომ უნდა იმდერო კიდევაც! ვერდი ბრძანებს: „მუსიკალური ფორმით დაწერილ ნაწარმოებში, უწინარეს ყოვლისა საჭიროა შესრულება მუსიკალური – ცეცხლი, სულიერება, ძარღვი, ცხოველმყოფელობა“. ზურაბისეული ოტელო ამ მოთხოვნას შეესაბამებოდა სრულყოფილზე კიდევ უფრო მეტად. აბა, გადაავლეთ თვალი პარტიტურას



გურამ სოსილავა ოსტელოს როლში.

(ან კიდევ კლავირს), ყური მიუგდეთ ტემპების დინამიკას, ინტერვალურ ნახტომებს, ტესიტურის დაუნდობლობას – აქ სრულქმნილი ტექნიკის სრულყოფილებაა საჭირო.

რამდენი რამ ვიცით ოტელოს შესახებ! შტამპი, სხვაობა-განსხვავებანი, ტრადიცია, ოტელოზე არსებულ შეხედულებათა ბანალობა – სადაა ეს ყოველი? სოტკილავა გვერდს კი არ უქცევს ყველაფერ ამას,

არამედ ადგილსაც კი აღარ უტოვებს თქვენს მეხსიერებაში ჩარჩენილ ამ ცოდნას, ამ შეხედულებებს, საუკუნეთა მსვლელობაში რომ ჩამოყალიბებულა. ეს ყოველი განზავებულია ჯადოქრობაში, ზურაბის დამაჰინოზირებელ ნიჭიერებაში. ვერდი ასევე ბრძანებს: „...ჩემთვის სავალდებულოა, რათა მსახიობები მღეროდნენ არა თავისებურად, არამედ ჩემებურად (...) რათა ოპერის დადგმაში ყველაფერი დამოკიდებული

იყოს ჩემზე და რომ ყველაფერზე ბატონობდეს ერთადერთი ნება — ჩემი!“ ერთობ იმპერატიულია, მაგრამ სამართლიანი! და სოტკილავამ, ძალზე ბრძნულად, და ამიტომაც უმტკივნეულოდ, თავისი ნიჭი (უნიკალური!) დაუმორჩილა ამ, ასევე ბრძნულ ნებას. ბარემ გავისხენებ, სწორედ ამისკენ მოუნოდებს ევგ. ნესტერენკო, თავის ძალიან კარგ წიგნში „ფიქრები პროფესიაზე“ და ამტკიცებს, რომ ნებისმიერ შემსრულებელზე უკეთესად მხატვრული სახის დედააზრი უწყის თავად ავტორმა.

თუმცა, სწორედ ახლა არ მასვენებს ხსოვნა იმისა, რის წაკითხვის საშუალება ოდესღაც მომეცა, რეჟისორ გრ. კოზინცევის ღრმა, ძლიერ, პროფესიულ წიგნში „ჩვენი თანამედროვე უილიამ შექსპირი“. იგი წერს მხატვარ-დეკორატორის ა. გ. ტიშლერის შესახებ, ოტელოს რომ ხატავდა: „მხატვარს არ იტაცებს გამოხატვა ვნებისა! ნახატზე ოტელო ნაღველითაა დათრგუნული. რაოდენ უჩვეულოა ასეთი სახე! არაა არც ილუსტრაციებისთვის ჩვეული შავი სახე, არც ეგზოტიკური კოსტიუმი; არაა არც ძველი ტრავიკოსების მძინვარება; ადამიანს აღარც კი ძალუძს კვლავაც შეცქეროდეს ცხოვრებას; ნაღველი აღავსებს მის მთელ არსებას“. შემდეგ კოზინცევი წერს, რომ როლის პირველი შემსრულებელი, შექსპირის თანამედროვის სიტყვებით, „დამწუხრებულ მავრს“ თამაშობდაო. ახლავე განვმარტავ, თუ რატომ მომყავს ესოდენ ვრცლად ციტატა. რაღაც, აი, ამ მწუხარებისა გამოსჭვივის გამარჯვებული ოტელოს დაბრუნებისას პირველ ფანფარულ ფრაზებშიც კი. მყდერი და ძალზე ნაჯერი „სოლ დიებები“ და „ლა“, თავის ხმოვანებაში მოყიჟინე მაღალი ტესიტურა, გაშლილი მოზეიმე ხელები (ასოციაცია ჯადოსნური უზომო ესპანდერისა)... და მკვეთრი, ოსტატურად გავოკალებული რეჩიტატივი, მისი დინამიკის აგრერიგ ოსტატური მართვა... რაოდენ ხშირად სწორედ რეჩიტატივი წარმოგვიჩინს ხოლმე ხელოვანს უფრო ნათლად, ვიდრე სოლო კან-

ტილენის ფურცლები, ეს იმიტომ, რომ ინტონირება — რეჩიტატივის ფუძის ფუძე და მუსიკის საწყისია მუსიკოსი-ხელოვანისათვისაც. ზურაბისეული ინტონირება სულის შემძვრელია თავისი ერთადერთობით. მაგრამ... მაგრმა მანაც სახეზე ხელები აიფარა. იქნებ ეს იმიტომაა, რომ ჩემს მიერ შინაგანად უკვე გამოვლილია მისეული შემზარავი გზა. ისევე, როგორც ის, რომელიც გამოიარა ჩვენმა მაგრმა.

თავს ვატყობ, რომ მინდა გამოვთქვა ყველაფერი, რაც კი ჩემს გონებასა და ჩემს ხსოვნაში ტრიალებს. იმიტომ კი არა, რომ ეს ესაჭიროებაა მას, არამედ იმიტომ, რომ მეტად ეგოისტურადა ვცდილობ მათზე თხრობისას ხელახლა და ხელახლა განვიცადო უბედნიერესი ემოციური წუთები. რეალური ხომ მეტი აღარასოდეს განმეორდება.

მამ, აბა რაღა, ძვირფასო ადამიანო... ნუთუ ეს ასე იოლია?! იმღერო (და იმღერო ასე!), ოტელოს გამოსვლა, დუეტი (არაადამიანურად, არა მიწიერად მღეროდა მაყვალა), მონოლოგი, ფიცი, დიდებასთან გამომშვიდობება, “pp” და “morendo”-ს უკანასკნელ მონაკვეთში ფილირება უკანასკნელ სიტყვებზე... სოტკილავასეული სახის მოცულობა განზომილებას არ ექვემდებარება. I მოქმედებაში ზურაბმა და მაყვალამ მთლად დაგვიმონეს. მაგრამ იყო კიდევ III და IV მოქმედება!

ძალა თანავრძნობისა, ბოროტმოქმედების მოხდენის წინაშე ძრწოლვა, სასონარკვეთა იმის გამო, რომ შეუძლებელია აარიდო დარტყმა დეზდემონას, ოტელოს, სიყვარულს — მაყურებელი განამებული, ილაჯგანყვეტილია. დასრულდა ნათელი, სულის მშვიდი ყიჟინი, დეზდემონას ყოფნით ტკბობის მთელი ჩვენი არსებით სასიხარულო თრთოლვაში ჩაძირვის ნეტარება. ეს ყველაფერი სოტკილავასთან გარდაიქმნება მინდობაში, მსმენელისაკენ ადამიანურ მოქცევაში. აღარაა დამორიშორება საზღვრიდან — არც დიადი მუსიკის, არც ვოკალური ოსტატობის, არც არტისტიზ-



სისანა ტახივიძი, ზურაბ სოსოილაძე.

მის ყველაფერი ამის გავლით სოტკილავას მოაქვს თავისი უბედურება პირდაპირ რამპასთან, იგი შველასა გვთხოვს ჩვენ... და ჩვენ ვხედავთ და გვემის, თუ როგორ უძგერს მას ყელს მობჯენილი გული. შერწყმა დარბაზთან, სრული და თავდავინყებულის, ერთი ყველაზე უფრო გასაოცარი თვისება სოტკილავა-ხელოვანისა. დაუვინყარი ხმა სიკვდილის წინ დემონას მოუხმობს უკანასკნელ ქვიტინში... და აი აქ, თქვენ შეაფასებთ კიდევ ერთ უნიკალურ თვისებას – მღეროდე სინათლეს, შუქს, სხივს. სხვადასხვანაირს – კამკაშა-ელვარეს, თვალისმომჭრელს, მხურვალეს, მოციმიციმეს, მთრთოლვარეს... და მინავლებულს, და მიმქრალს... როგორც მომაკვდავი ოტელოს უკანასკნელ სიტყვებში, მიმართულს დემდემონასადმი...

ბოლოთქმა

ზურაბი და სისანა ნავიდნენ თითქმის ერთდროულად. უზარმაზარი და მწარე სინაზე მათდამი, ორივესადმი, ავსებს ჩემს მთელს არსებას. და სიამაყე, და მადლიერება იმის გამო, რომ მათ, სხვათა დიადთა მწკრივში, ასევე გარდაქმნეს სიმღერის იდუმალება ჩვენს სულიერ მონაპოვრებად.

ქართველი მომღერლების ახალ თაობას აქვს გეცა, რომელსაც უნდა შესცქეროდეს, ჰყავთ ღმერთები, რომლებზეც უნდა ილოცონ. და მავრი გამოაჩენს სახეს...

ხოლო ბუმბერაზნი არ მიდიან. ისინი აქ ბრძანდებიან. სამარადისოდ!

მუსიკაში კოდირებული ინფორმაციის ინტერპრეტაციის საკითხისათვის

ქეთევან გოგოლაძე

იმპრესიონიზმი, გავრცელებული აზრის თანახმად, აღმოცენდა როგორც ხელოვანთა ჯგუფის რეაქცია პარიზის კომუნის დიდ ტრაგედიაზე. ადამიანები, რომლებიც იმპრესიონისტებად ან სიმბოლისტებად მიიჩნეოდნენ, ცდილობდნენ გარიყულიყვნენ და თავს არიდებდნენ ქვეყანაში მიმდინარე სოციალურ და პოლიტიკურ მოვლენებს. აპოლიტიზმის გამო საზოგადოება მათ გულგრილობაში ადანაშაულებდა... როგორც არსებული ეპოქის ხელოვანს, კლოდ დებიუსის მჭიდრო შემოქმედებითი ურთიერთობა ჰქონდა იმპრესიონისტ მხატვრებთან და სიმბოლისტ პოეტებთან. შემოქმედებითი სიახლეების ძიებისას იგი დაუახლოვდა პოეტ მალარმეს წრეს, სადაც თავს იყრიდნენ ის მხატვრები და ლიტერატორები, რომლებიც ეწინააღმდეგებოდნენ აკადემიური სკოლის პირობითობას. XIX საუკუნის 60–70-იან წლებში მხატვრობაში უკვე იჩინა თავი ცხოვრებისეული მოვლენების იმპრესიონისტულმა ასახვამ: განათების ეფექტები და ჰაეროვნების ილუზია იმპრესიონისტების ნახატებს უშუალობას ანიჭებდა. პოლ სეზანისა და სიორას ნახატებმა, ასევე პოეტ მალარმეს პოეზიამ გარკვეული დადებითი ზეგავლენა მოახდინა დებიუსის შემოქმედებაზე. თუმცა მუსიკაში მხოლოდ წამიერი შთაბეჭდილებების ასახვის გარდა, დებიუსისთვის მოვლენების შინაგანი აზრის წვდომის გარეშე, შეუძლებელი იქნებოდა მუსიკაში იმ ნოვატორული შედეგების მიღება, რამაც იგი საუკუნის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან პიროვნებად აქცია..

მეოცე საუკუნეს ლოგიკურად უნდა მოჰყოლოდა მუსიკაში პოლიტონალობის დამკვიდრება. ამის შესახებ უამრავი თქმულა, მაგრამ ამ სიახლის აღფრედო კაზელასეული პირუთვნელი შეფასება მეტად განსხვავებულ სიმართლეს ვგაუწყებს: „გამოჩნდა დებიუსი და მოხდა სასწაული. ძველი, მყარი დოგმები, რომლებმაც

წარმატებით გაუძლეს საუკუნეების შტურმს და ვაგნერის შემოტევას, თითქოს ჯადოსნური ჯოხის მოქნევით ბრწყინვალე ნამსხვრევებად იქცა... დებიუსის წყალობით პოლიტონალობა მიღწეულ იქნა არა დროის ერთიან მოცულობაში, არამედ თანმიმდევრულად, რითაც უსაზღვროდ გააფართოვა ახალი ბგერითი შესაძლების საზღვრები“... თავისი ორიგინალური წერის მანერით და იმეათად დახვეწილი სამემსრულებლო ტექნიკით, დებიუსი სიცოცხლეშივე გადაიქცა მოდურ ობიექტად. წარმოიშვა ე.წ. „დებიუსისტების“ სექტა. ერთნი მას ღმერთად და ახალი მუსიკის წინასწარმეტყველად მიიჩნევდნენ, მონინააღმდეგები კი მის შემოქმედებაში ხელოვნების დაცემის მტეს ვერაფერს ამჩნევდნენ. პრინციპში, სიახლეებს ყველგან წინააღმდეგებიან, თუმცა წინააღმდეგობების გარეშე შეუძლებელია წინსვლა. თავად დებიუსი, სიცოცხლის ბოლომდე არ აღიარებდა მისი შემოქმედების იმპრესიონისტული მიმდინარეობისთვის მიკუთვნებას. მაგრამ, „აკადემიური მეტრების“ მიერ მისი მუსიკის მიმართ (არცთუ პოზიტიური მიზნით) გამოყენებული რემარკა „იმპრესიონისტი“ — სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა... ასე რომ, უნდოდა თუ არა, კლოდ დებიუსი მუსიკის ისტორიაში იმპრესიონიზმის ფუძემდებლად შევიდა.

1910 წელს კლოდ დებიუსიმ პრელუდიაების I რვეული გამოსცა, რომელიც საფორტეპიანო ბგერწერის სრულიად ნოვატორული ნიმუშია. ეს აზრი კიდევ უფრო განამტკიცა 1913 წელს დასრულებული ციკლის II რვეულმა. პრელუდიაებში თემატური მასალის გამჭოლი განვითარება, მსუბუქი ფაქტურა, არფისებური ჟღერადობის ბგერებით გადმოცემული აკორდები, ტრიოლებისაგან შემდგარი ახლებური დატვირთვის ტექნიკური და ჰარმონიული პასაჟები — განაპირობებენ გამოხატვის ახალ მანერას, რომელიც თავისუფალია ყოველგვარი სქოლასტიკური დოგმებისაგან. სწორედ ყოველივე აღნიშნული ახლოვებს დებიუსის მუსიკას იმპრესიონიზმის ეს-

თეტიკურ შეხედულებებთან და მხატვრულ მეთოდთან. მრავალი ავტორი (ა. ალექსევი, ჟ. ლეონი, ბ. ასაფიევი, მ. ლონგი, ი. კრემლიოვი და სხვ.), დებიუსის პრელუდიებს კომპოზიტორის შემოქმედებითი გზის ამსახველ ენციკლოპედიად მიიჩნევენ. 24 საფორტეპიანო პრელუდია წარმოადგენს მინიატურულ სურათებს, რომლებიც შეიცავენ სრულიად დამოუკიდებელ მხატვრულ ხატებს. ყოველ პრელუდს პროგრამული სათაური აქვს, რომელსაც კომპოზიტორი პიესის ბოლოში განათავსებს, რითაც მიუთითებს, რომ შემსრულებელმა ინტერპრეტაციისას არ უნდა შეიზღუდოს თავი მითითებული დასახელების გამო. ზოგჯერ დასათაურება პოეტების (შარლ ბოდლერის, პიერ ლოტის და სხვ.) ლექსებს უკავშირდება. ზოგი პიესა ბუნების ან ჟანრულ-ყოფითი სურათების ზეგავლენითაა დაწერილი. უაზრობაა ბჭობა იმის თაობაზე, უნდოდა თუ არა ავტორს პროგრამულად მიჩნეულიყო მისი ნაწარმოებები. თუნდაც, პრელუდია — „ქალიშვილი სელისფერი თმებით“ — აქ ყოველგვარი დასათაურების გარეშე, დროში საოცარი სისადავით გახმოვანებული ბგერების თანმიმდევრობა, თავისთავად ბადებს ფერადოვან სივრცობრივ კომპოზიციას. აქ არცერთი ფრაზა არ არის „ნაწვლეები“ და წინასწარ შექმნილი სქემით ნაკარნახევი; ან თუნდაც საფორტეპიანო პრელუდია — „ჩაძირული ტაძარი“; მისი საუკეთესო შემსრულებლები კლავიატურაზე კი არა, თითქოს პედალზე უკრავენ. ამ ხერხის საშუალებით მსმენელის თვალწინ მიედინება აკორდების კოლორისტულ-ტემბრალური ჟღერადობა და მოლივლივე სივრცეში თანდათან ყალიბდება წყალში ჩაძირული ტაძრის მუსიკალური ნაგებობა. დებიუსის ნაწარმოებების მუსიკალური ქსოვილი თავისთავად ფერადოვანი მირაჟის ტოლფასია.

ჩვენი საკვლევი საგანი, ციკლის ბოლო პრელუდია — „ფოიერვერკი“ (Feux d'artifice) დებიუსის მუსიკალური ბგერწერის იშვიათი ნიმუშია. სტატიის ფორმატიდან გამომდინარე, შევხებით პრელუდიის მხოლოდ 2 ფრაგმენტს, რომლებიც უკეთ წარმოაჩენენ კვლევის მიზანს: 1) კომპოზიტორის მიერ განცდილი რეალური მოვლენის მუსიკაში კოდირებას; 2) ინტერპრეტაციის პროცესში კოდირებული ინფორმაციის ობიექტივაციის შესაძლებლობას. პრელუდიის ტექსტში ლოგიკურად განლაგებული ავოგიკური მასალა და აკუსტიკური ეფექტები ერთი



კლოდ დებიუსი

მხრივ მიმართულია ნუთიერი შთაბეჭდილებების ფიქსირებისათვის; ცაში ასროლილი მამხალეების ნათებას წყალზე აირეკლავს ვირტუოზული ფერითი და ბგერითი კომპოზიციები. ბრწყინვალე ტექნიკური ფაქტურისა და ბგერწერული ხმოვანების ზეგავლენით, „ფოიერვერკი“ ციკლის საზეიმო დავვირგვინებად მიიჩნევა. სავარაუდოდ (დაკვირვებიდან გამომდინარე), ამავე აზრს იზიარებს შემსრულებელთა უმრავლესობა. მათ რიცხვს განეკუთვნება კლოდ დებიუსის თანამედროვე პიანისტი, შესანიშნავი მუსიკოსი მარგერიტ ლონგი, რომელიც მიიჩნევდა, რომ „24 პრელუდიის დამასრულებელი „ფოიერვერკი“ დაწერილია ბრწყინვალე ვირტუოზობით, მოზიემ ხალხის ნაპერწკლით ანთებული სიხარულით. დასასრულში შემოღწეული „მარსელიზმ“-ის (La Marseillaise) რამდენიმე ნოტი უეცარ სევდას იწვევს, გვახსენებს რა დღესასწაულის დასასრულს... გამომდინარე დაკვირვებიდან, შემსრულებელთა და მსმენელთა ყურადღების მიღმა რჩება მოცემული პრელუდიის ფინალში „მარსელიზმ“-ის მოტივის დაფდაფების ფონზე გამოჩენა. ამავე დროს, მოტივი კი ინარჩუნებს რიტმულ ნახაზს, მაგრამ ეს შორეული (pp) და შენელებული (Lento) მონოდებაა, რომელიც აღარ შეესაბამება სიმღერის ტექსტის შემართებას: - „Aux armes, citoyens!“ (იარაღსკენ, მოქალაქეებო!) და მით უმეტეს დღესასწაულს.

შეიძლება ჩვენც ავგველო გვერდი აღნიშნული ფაქტისთვის, მაგრამ იგი იმდენად მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია, რომ შევეცდებით მისი წარმომავლობის ახსნას.



ეჟენ დელაკრუა. „თავისუფლება უპოვება ხალხს“ (1830)

ამის საფუძველს თავად დეიუსის წერის მანერა იძლევა, რომელიც ასახავს ხატის (ობიექტის) არა მხოლოდ მხედველობით შინაარსს, არამედ ამ ხატის ირგვლივ არსებულ ატმოსფეროს; ე. ი. მოვლენას მის ირგვლივ არსებული ფონით. ეს არის მოვლენის წმინდა ემოციური აღქმა მისი მხედველობითი და სმენითი ასოციაციების ერთობლიობაში. კლოდ დეიუსი „ანტიდილუტანტ ბატონი კროში“ ფსევდონიმით აქვეყნებდა შეხედულებებს და ასე განმარტავდა საკუთარ შემოქმედებით პროცესს: „მე ვცდილობ ნაწარმოებში დავინახო ის სულიერი ძვრები, რომელმაც განაპირობა მისი დაბადება; ის, რაც ნაწარმოებში ადამიანის შინაგანი ცხოვრებიდან აისახა“. „მარსელიზი“-ის (La Marseillaise) მოტივი ყველა ფრანგისთვის – საფრანგეთის რევოლუციასთან ასოცირდება. გამომდინარე პრელუდიის მუსიკალური მასალიდან, ყოველი სადღესასწაულო ღონისძიება კომპოზიტორში ინვევდა ამ მოვლენასთან დაკავშირებულ განსხვავებულ (სავარაუდოდ, არცთუ პოზიტიურ) მოგონებებს. არადამაჯერებელად გამოიყურება მ. ლონგის მიერ აღნიშნული პრელუდიის ფინალის აღწერა. როგორც ცნობილია, მას მეგობრული ურთიერთობა ჰქონდა კომპოზიტორთან და მთელი ციკლი მისი უშუალო ხელმძღვანელობით შეისწავლა. ამდენად, მ. ლონგი ობიექტური (ან სუბიექტური) მიზნების გამო, ნაწარმოების დასასრულში გაჟღერებული „მარსელიზი“-ის მოტივზე ზერელე ინფორმაციას გვანვდის. საეჭვოა მ. ლონგის რანგის მუსიკოსს უყურადღებოდ დარჩენოდა პრელუდიის ფინალში მიყრუე-

ბული დაფდაფების ხმა, რომელსაც 8 ტაქტის მანძილზე კონტროქტავაში – **des-as** ბგერებზე აღებული ტრემოლო განასახიერებს; ეს ხმები მხოლოდ ავადმოსაგონარი ვილიოტინირების, ან ანალოგიური დასჯის პროცესში გაისმოდა ხოლმე... იგივე ითქმის პრელუდიის დასაწყის თექვსმეტ ტაქტზე, სადაც პირველი ოქტავის ფარგლებში – პიანისიმოზე გაისმის აღმავალი და დაღმავალი ოცდამეთორმეტედი გრძლიობის ტრიოლები, იდენტური ბგერების უცვლელი თანმიმდევრობით (ავტორისეული მითითების თანახმად – „მსუბუქად და თანაბრად“), თუმცა ეს მოძრაობა დაჟინებული და აფორიაქებულია. ამ ფონზე მე-3-6 ტაქტებში, ოქტავებით აღებული მოკლე ბგერებით ჟღერს **აღმავალი მონოდებიითი მოტივი** (შემც. კვინტაზე – **d-as**). მე-11-14 ტაქტებში გაჟღერებული (გად. კვარტა – **d-as**) **დაღმავალია**. როგორც ცნობილია, გადიდებული კვარტები ან შემცირებული კვინტები გვიანი შუასაუკუნეებიდან ბაროკოს ეპოქამდე იკრძალებოდა და იწოდებოდა – **“diabolus in musika”** („ეშმაკუსეული მუსიკაში“).

ამ ინტერვალის „ფოიერვერკში“ გამოყენება შემთხვევითობას ვერ მიენერება, იმიტომ რომ, დეიუსისთვის ამ ინტერვალის სემანტიკური არსი კარგად იქნებოდა ცნობილი (თუნდაც ი. მატესონის ან ა. ვერკმაისტერის შრომებიდან). გასათვალისწინებელია ისიც, რომ **მუსიკაში კოდირებული ინფორმაციის გადასაცემად აუცილებელია ისეთი ერთეულის ცოდნა, რომელიც ცნობილი იქნება როგორც გამგზავნის, ასევე მიმღებისთვისაც**. ეს ზუსტად ის შემთხვევაა, როდესაც დაფდაფების ტრემოლო და „მარსელიზი“-ს მოტივი კომპოზიტორის მიერ კოდირებულ რეალურ ინფორმაციას შეიცავს. მსმენელამდე მისი მიტანა პროფესიონალი შემსრულებლის პრეროგატივაა. ანალოგიური პრობლემების ირგვლივ მსოფლიო მასშტაბით მიმდინარეობს კვლევა (შერინგი, კონი, ორლოვი, დე სოსსიური, გასპაროვი, ლანგსლექენი და სხვ.). ჩვენ მიერ ჩატარებული ექსპერიმენტის გათვალისწინებით, ნაწილობრივ ვიზიარებთ ა. მოლისა და გ. ორლოვის კვლევის შედეგებს, რაც საშუალებას გვაძლევს ვაღიაროთ, რომ „მუსიკას განსაკუთრებული კოდი გააჩნია, რომელსაც განსაზღვრავს არა ცალკეული კოდური ერთეულები, არამედ მათი მთლიანობა“. ესე იგი, როგორც ეს მეტყველებაშია, ინფორმაციას გადასცემს

არა ცალკეული ასოები, არამედ მათი მთლიანობა: სიტყვები და მათი ჯგუფი. წინამდებარე შემთხვევაში კოდის ფუნქციას ტრემოლოსთან ერთად ასრულებს „მარსელიეზ“-ის მოტივი. როგორც უკვე აღვნიშნე, ნებისმიერი ეროვნების მსმენელისათვის, მუსიკალურ ნაგებობაში ამ მოტივის გამოჩენა საფრანგეთის რევოლუციასთან ასოცირდება. ვერბალური ინფორმაციისთვის ნაკლებად მნიშვნელოვანია ბგერის ხარისხი, მთავარია ინფორმაციის შემცველი მასალის გავონება. მუსიკალური ინფორმაციისთვის უმთავრესია მიწოდებული ბგერითი მასალის ხარისხი, ურომლისოდაც მუსიკა კარგავს თავის უმნიშვნელოვანეს ფუნქციას – ინტონაციურ ბუნებას. წინამდებარე შემთხვევაში, პიესის ფინალში, კონტრაქტავაში ჰიანისიმოზე **des-as** ბგერებზე გაქდერებულია ავისმომასწავებელი ინტონაციის ტრემოლო; ხოლო მის ფონზე ჩუმად, ძალიან შორიდან, თუმცა თითოეული ბგერის გამოყოფით, „მარსელიეზ“-ის მონოდებითი მოტივი: მისი სანყისი ბგერა – **g** – ტრემოლოს პირველ ბგერასთან წარმოქმნის გადიდებულ კვარტას (**des-g – diabolus**), ხოლო მეორე ბგერასთან **as-g** – სეპტიმას. პრელუდიის ფინალის ტექსტის ზუსტი ინტონირებისას, ორგვარ ინფორმაციას ვლბებლობთ: 1) „მარსელიეზ“-ის მოტივი ასოცირდება საფრანგეთის რევოლუციასთან. 14 ივლისი ბასტილიის აღების დღეა, რომელსაც ზემოთ აღნიშნავენ საფრანგეთში (და მის ფარგლებს გარეთაც); 2) ხოლო ტრემოლოზე **des-g – (diabolus)** – განასახიერებს საკაცობრიო მნიშვნელობის ტრაგედიას, რომელიც ყველა სისხლიანი რევოლუციის თანამდევია (1789-1794 წლებში, იაკობინელების დიქტატურის დროს, დაფდებების ფონზე გილიოტინირებული იყო 18 613, ხოლო ცალკეული პირების მიერ თვითნებურად დახოცილი 25 000-ზე მეტი ადამიანი (Fransua Fure, Mona Ozouf. Dictionnaire critique de la Revolution Francaise).

ჯერ კიდევ იმხანად, როდესაც დებიუსი მიიყვანეს სასწავლად, პარიზის კონსერვატორიის დირექტორი კომპოზიტორი ამბრუაზ ტომა იყო. ადრინდელი დირექტორი კიპარიზის კომუნის პერიოდში მუსიკის კომისარი – სალვადორ დანიელი, კომუნის განადგურების დროს დახვრიტეს. მაშინ, როდესაც დებიუსი 1913 წელს „ფოიერვერკს“ აქვეყნებდა, მის ირგვლივ ჯერ კიდევ ცოცხლად აღიქმებოდა რევოლუციის ექო... მას 1870 წლის

რევოლუციიდან მხოლოდ 43 წელი აშორებდა (პატრის გენიფეს ინფორმაციით, 4 რევოლუციის წლებში და ნაპოლეონის ომებში 2 მლნ ფრანგი დაიღუპა; მხოლოდ პარიზში გაანადგურეს 35 000 ადამიანი – მათ შორის ქალები და 7-14 წლის ბავშვები, რის შემდეგაც ქვეყანამ ველარ აღიდგინა გენოფონდი. პირველი რევოლუციის დროს – ბასტილიის აღებისას ციხეში 7 პატიმარი იყო; IV რევოლუციის ბოლოს კი საპატიმროებში 500 000 ადამიანი იტანჯებოდა). მაგრამ დრონი მეფობენ... გარკვეული მოვლენები სადღესასწაულო ფუნქციას ითავსებენ და მათი აღნიშვნა ტრადიციად მკვიდრდება. ისტორიის ამ მონაკვეთში დატრიალებული ტრაგედია თანდათან დავინყებას მიეცემა ხოლმე. პრელუდიის ფინალში „მარსელიეზ“-ის პოპულარული მოტივის გამოჩენა გაუნვრთნელი ყურისთვის 14 ივლისის აღმნიშვნელი საზეიმო დღესასწაულის მაუნყებელია. 1913 წელს (პრელუდიების ციკლის დასრულებისას) საფრანგეთს ჯერ კიდევ ცოცხლად აჩნდა მომხდარი უბედურების კვალი. კომპოზიტორმა კი ამ მოვლენისადმი თავისი დამოკიდებულება, შემოქმედებით პრიზმაში გატარებული კოდირებული ბგერითი ინფორმაციის სახით დაუტოვა შთამომავლობას, რითაც უკდავყო უდანაშაულოდ დაღუპული ათასობით ადამიანის ხსოვნა. დებიუსის პიროვნული დამოკიდებულება სამშობლოსადმი მკვეთრად განსხვავდებოდა იმხანად ხელოვანთა შორის დამკვიდრებული ინდიფერენტული პოზიციიდან. იგი გამძაფრებული ნაციონალური თვითგამოხატვით გამოირჩეოდა; საფორტეპიანო ციკლის ბოლო პრელუდიის ფინალი დებიუსისათვის ძალიან მნიშვნელოვანი უნდა ყოფილიყო, რომელიც „ცხოვრების დღიურად“ წოდებული აღნიშნული ციკლის დასასრულსაც წარმოადგენდა. დიდი ქართველი მეცნიერის, **დ. უზნაძის განწყობის თეორიის თანახმად, ფსიქიკაში არსებული ინფორმაციის ცნობიერების დონეზე ობიექტივაცია განპირობებულია არაცნობიერში არსებულ საინფორმაციო ბაზაზე სათანადო განწყობის მექანიზმის ზემოქმედებით.** მივიჩნევთ, რომ კლოდ დებიუსის მიერ საკუთარი შემოქმედებითი პროცესის განმარტება და პრელუდიას დამასრულებელ ნაწილში რუჟე დელილის „მარსელიეზის“ მოტივის არსებულ კონტექსტში ჩასმა – სრულიად კონკრეტული გზავნილია განდობილი მსმენელისათვის.

„სიყვარულის ღმერთს ჩაეძინა და...“

(ქართული მუსიკალური შექსპირიანა)

მანანა კორძია

კვლავ მაჭავარიანი და შექსპირი... მაგრამ ამჯერად მაჭავარიანი უმცროსი – ვახტანგი და არა ოპერა ან ბალეტი, არამედ კამერული ჟანრი – სონეტები...

ჯერ კიდევ თითქმის 15 წლის წინ, როდესაც ბატონი ალექსი მაჭავარიანის ხელნაწერებზე ვმუშაობდი, ვახტანგმა გამანდო, რომ ოპერაზე იწყებს მუშაობას და ეს არც მეტი, არც ნაკლები, შექსპირის „რიჩარდ მესამეა“... ძალიან არ გამკვირვებია, რადგან ჩემთან ერთად ისიც ჩართული იყო ალექსი მაჭავარიანის ფოლიანტებში, სადაც შექსპირის თავისებური კულტი იგრძნობოდა. მისი იდეა შორეული გეგმა მეგონა, ამ განცდებით დაბადებული. მაგრამ ის მივიდა ფორტეპიანოსთან, რომელზეც ხელნაწერი ნოტები იდო და დაიწყო ჩემთვის სრულიად უცნობი მუსიკის დაკვრა. მივუახლოვდი და აღმოვაჩინე, რომ ის, რასაც ვახტანგი უკრავდა, ამ იდეის რეალიზაციის ერთ-ერთი საკმაოდ ვრცელი ფრაგმენტი იყო, „მძიმე“ ფაქტურითა და ფორტეპიანოზე ძნელად შესასრულებელი რთული ჰარმონიული სვლებით. მართალია, ვახტანგი საკმაოდ კარგად ფლობს ფორტეპიანოსაც და საორკესტრო პარტიტურის კლავირში აჟღერების ტექნიკასაც, მაგრამ მისთვისაც კი საკმაოდ რთული აღმოჩნდა ამჯერად ვოკალისა და ორკესტრის სინქრონის სრულყოფილად წარმოჩენა. თუმც, ოპერაზე სერიოზული მუშაობა რომ დაწყებული იყო, ეს ნათლად ჩანდა...

მას შემდეგ საკმაოდ დრო გავიდა. საკონცერტო ესტრადაზე ბოლო წლებში ერთი მეორის მიყოლებით შესრულდა ვახტანგის კომპოზიციები: დიდი ფორმის

ოთხ ნაწილიანი სიმფონია „სამყაროს ჰარმონია“, „ფილოსოფიურ-ეთიკური“ (გაზეთი „მესენჯერი“) სიუიტა „ნაცარქექია“, საფორტეპიანო კონცერტინო, საორკესტრო პიესა „7 X 7“ – პრკოფიევის მეშვიდე საფორტეპიანო სონატის ორკესტრული ვერსია. ამდენად, საზოგადოება, რომელიც კარგად იცნობდა დირიჟორ ვახტანგ მაჭავარიანს, ახლა უკვე გაეცნო მას, როგორც კომპოზიტორს. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ჩვენს მწირ მუსიკალურ პრესაში ამ ნაწარმოებებისთვისაც მოინახა ადგილი როგორც ქართველი, ისე უცხოელი (უფრო აქტიურად) ავტორების საკმაოდ სერიოზული შეფასებებისათვის.

ვინც მეტნაკლებად იცნობს ბატონი ალექსი მაჭავარიანის შემოქმედებას, მისთვის მთლად მოულოდნელი არ იქნებოდა ვახტანგ მაჭავარიანის გამოჩენა კომპოზიტორის ამბლუში. მას, ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდასა და გამოუცდელს, ანდო ბატონმა ალექსიმ არა მარტო ლიბრეტოს შემუშავება თავისი მეექვსე სიმფონიისათვის, არამედ რამდენიმე მუსიკალური ფრაგმენტის შექმნაც. მასვე ეკუთვნის მამის შესრულებელი ოპერა „მედეა“ ლიბრეტო და პირველი მოქმედების სასრული საკვანძო ეპიზოდის მუსიკაც.*

ეს პირველი ცდები კომპოზიციაში თუმცა წარმატებული, მაგრამ მაინც „მოთელვის“ პირველი ნაბიჯები იყო. ახლა კი უკვე ჩამოყალიბებული, დამოუკიდებლად მოაზროვნე კომპოზიტორი წარსდგა მსმენელის წინაშე, რომელსაც არ ასვენებს „რიჩარდის“ ჩანაფიქრი. პრობლემას კი „ისტორიულ რაკურსში“ ხედავს: ალექსი მაჭავარიანის შექსპირული ოპერა „ჰამლეტი“, რომელიც გასული საუკუნის 70-იან წლებში შეიქმნა,

დღემდე დაუდგმელია; თუმცა იყო შეთავაზებები რუსეთიდან (დიდი თეატრი, კიროვის თეატრი), მაგრამ კომპოზიტორმა უარით უპასუხა. როგორც თვითონ განმარტავს, ამის მიზეზი წმინდა მუსიკალური გახლდათ — მისი ოპერის ღერძულ მუსიკალურ ინსპირატორად ივანე მაჩაბლის ქართული თარგმანის შინაგანი მუსიკალური რიტმო-ინტონაციური სვლები იქცა, ამ იმპულსებზე აიგო მთელი პარტიტურა და ავტორიც პირველად სწორედ ამგვარი შესრულების მსურველი იყო. მაგრამ ქართული მუსიკალური ელიტა სხვაგვარად ფიქრობდა და ოპერას დღემდე არ ეღირსა „სცენის ელვარება“.

„მივხვდი, რომ იგივე ელოდა ქართულ ენაზე შექმნილ ჩემს „რიჩარდს“, — მითხრა ბატონმა ვახტანგმა. — თქვენ იცით, მოსმენილი გაქვთ რამდენიმე ფრაგმენტი ამ დრამიდან ქართულ ენაზე; აქაურ პროდიუსერებსაც მოვასმენინე, მაგრამ ინტერესი ვერ ვიგრძენი. ცოტა ხნის წინ კი, გლაზგოში გასტროლების დროს, ერთ-ერთ შეხვედრაზე ჩემს მეგობარ-კოლეგებს დავუკარი ეს ფრაგმენტები და ძალიან დაინტერესდნენ. ქართულად ნამდვილად ვერ შევასრულებთო, მაგრამ თუ ინგლისურ ვერსიას შექმნით და ამ გასაღებში გააგრძელებთ მუშაობას, რეალურად ვიფიქრებთ მის დადგმაზეო — მითხრეს.

გამოვიტყდებით, ლექსებს ბავშვობიდან ვწერდი ქართულ და რუსულ ენებზე, ახალგაზრდობისას ამას ინგლისურ და ფრანგულენოვანი ლექსებიც შეემატა, მაგრამ ლიბრეტოს შექმნა შექსპირის თემაზე და ისიც ინგლისურად, ძალიან რთულად მეჩვენა. თუმცა საბოლოო უარი მაინც არ ვთქვი. უნდა მეცადა... როდესაც შევეხე ინგლისურ ფრაზეოლოგიას, მივხვდი, რომ მართლაც მკვეთრად იცვლება რიტმული ხაზი. მაშინ დავუსვი ჩემს თავს ამოცანა — უფრო მოკრძალებულ ფორმაში მეცადა ძალები, რაც ერთგვარი პრაქტიკაც იქნებოდა ჩემთვის და პრობლემების რეალურად შეფასებისა და გადაწყვეტის საშუალებაც. ასე დაიბადა სონეტების შექმნის იდეა“.



საქართველოს ეროვნული მუსიკალური ცენტრი და ნიკოლოზ რაჭველი წარმოგიდგინებთ
GEORGIA NATIONAL MUSIC CENTER AND NIKOLAZ RACHVELI PRESENT



ეროვნული სიმფონიური ორკესტრი
GEORGIAN PHILHARMONIC ORCHESTRA

ვახტანგ მაჭავარიანი
VAKHTANG MATCHAVARIANI
დირიჟორი | CONDUCTOR

მეგი ჩიხრაძე
MEGI CHIKHRADZE
სოპრანო | SOPRANO

პროგრამა | PROGRAM

- **ლუდვიგ ვან ბეთოვენი** კორილიანის ოვერტურა ოპ. 62
- **ალექსი მაჭავარიანი** სურათები ოპერა ჰამლეტიდან
- **ვახტანგ მაჭავარიანი** 10 სონეტი უილიამ შექსპირის სიტყვებით
- **პიოტრ ჩაიკოვსკი** რომეო და ჯულიეტ
- **LUDVIG VAN BEETHOVEN** CORIOLAN OVERTURE OP.62
- **ALEXI MATCHAVARIANI** SUITE FROM THE OPERA HAMLET
- **VAKHTANG MATCHAVARIANI** 10 SONNETS ON W. SHAKESPEARE'S WORDS
- **PYOTR TCHAIKOVSKY** ROMEO & JULIET



ბილეთები იყიდება / TICKETS ARE AVAILABLE: WWW.BILETEBI.GE INFO.: 29 15504/05

ცოტას გადავუხვევ ვახტანგის თემას და სონეტების ქართულ ბიოგრაფიაზე შევჩერდები, რომელიც ამ სტატიის გამო უფრო საფუძვლიანად შევისწავლე. 154-ვე სონეტი მხოლოდ გივი განჩილაძემ და რეზო თაბუკაშვილმა თარგმნეს, ცალკეულები კი ბევრია... ისიც აღმოვაჩინე, რომ ქართველები ამ 154 სონეტიდან ყველაზე მეტად „წყალობენ“ 66-ეს — „ყველაფრით დაღლილს სანატრელად სიკვდილი დამრჩა, რადგან მათხვორად გადაიქცა ახლა ღირსება...“ ეს სონეტი



მეზი ჩიხრაძე, ვახტანგ მახავარიანი

ყველაზე ბევრს აქვს თარგმნილი, ზოგს კარგად, ზოგს ნაკლებად, მაგრამ მის მიმართ ინტერესი გამორჩეულია. იგი რეზო თაბუკაშვილის თარგმანით გვხვდება თენგიზ აბულაძის ფილმშიც „მონანიება“ მთავარი გმირის მონოლოგში, როგორც ძირითადი აზრის გამომხატველი მეტაფორა. მის თარგმანს ვხვდებით ასევე არაერთი მოყვარული მთარგმნელის აქტივშიც. მიზმი

ნათელია, საქართველო მუდმივად ამ შექსპირულ ვალებას ხედავს თავის ქვეყანაში. მაგრამ ამ სონეტს ვერ ვხედავთ ვახტანგ მაჭავარიანის მიერ შერჩეულ ათეულში (№№ 14, 18, 23, 24, 83, 87, 91, 107, 128, 154).

„ეს ბუნებრივია – მიიხრა ბატონმა ვახტანგმა. მე სიყვარულის თემა ავირჩიე, გულწრფელიც და სარკამბის შემცველიც. თავიდან 11 სონეტი შევარჩიე, საბოლოოდ მაინც ათზე შევჩერდი. ამ ციკლს „ნ“-ს ვუძღვნი, რჩეულ ასულს... ჯერ საიდუმლოდ მქონდა ეს მიძღვნა, მაგრამ ოპერის თეატრში, კონცერტზე, მაინც ვავასაჯაროვე. ეს რჩეული ასული ნანა კიკნაძე-შადურია, მამაზე საიუბილეო ფილმის სცენარის ავტორი და რეჟისორი.

ციკლი დაწერილია მეცოსობრანოსათვის და მისი პირველი შემსრულებელი ჩემს წარმოდგენაში ნინო სურგულაძე უნდა ყოფილიყო. გარკვეულ გარემოებათა გამო ჩვენი ტანდემი ამჯერად ვერ შედგა. საბოლოოდ ციკლის კამერული ვერსიაც (ფორტეპიანოს თანხლებით) და შემდგომ, სიმფონიური ორკესტრის თანხლებითაც, მომდერალმა მეგი ჩიხრაძემ შესრულა ბრწყინვალედ (ინგლისურად). ძალიან ვენდობი ვოკალის მეტრს ჩვენს კონსერვატორიაში, ქალბატონ გულიკო კარიაულს. სონეტები პირველად სწორედ მას მოვასმენინე. მაინტერესებდა ვოკალური კუთხით რაიმე „მკრეხელურს“, მიუღებელს ხომ არ ჰქონდა ადგილი. მან აღიარა ამ ციკლის ღირსებები სწორედ ვოკალური თვალსაზრისით და ოპტიმისტურადაც განმანყო. მანვე მიჩნია მომესმინა ეს ახალგაზრდა მომღერალი, რომელიც კარგად ფლობდა თავის ფართო დიაპაზონის მქონე ხავერდოვან მეცოსაც და ინგლისურ ენასაც, გამოირჩეოდა ინტელექტითაც, რაც ასე საჭიროა ამგვარი კომპოზიციის შესასრულებლად. ვენდე ქალბატონი გულიკოს რჩევას და არ შევცდი“.

„შეიძლება მიკერძოებული და სუბიექტური ვიყო, მაგრამ ჩემთვის ნამდვილი ბედნიერება იყო ვახტანგ მაჭავარიანთან, დირიჟორთან და კომპოზიტორთან შემოქმედებითი შეხვედრა – ამბობს მეგი ჩიხრაძე.

— ძალიან საინტერესო იყო ამ ციკლის როგორც კამერულ, ისე სიმფონიურ ვარიანტზე მუშაობის მთელი პროცესი. მე იმ „მომღერლების კასტას“ ვეკუთვნი, ვისთვისაც დიდი მნიშვნელობა აქვს ტექსტს და მელოდიასთან ერთად ტექსტის მიტანას მსმენელამდე. ამიტომ უდიდესი სიამოვნება მივიღე ამ ციკლთან შეხებისას. ალბათ ვიკვირთ — შექსპირია და აბა როგორ! — გაიფიქრებთ თქვენ ბუნებრივად. მაგრამ მე ვგულისხმობ ტექსტის შერჩევას და მის მუსიკალურ ეკვივალენტს, რამდენად ერწყმის ეს ორი კომპონენტი ერთმანეთს. ციკლებში ხშირად რთულია ერთი ხაზის დაჭერა, მაგალითად არნოლდ შონბერგთან. მე მიყვარს თანამედროვე ჟღერადობა, რომელიც არ უკავშირდება ჩვენთვის ესოდენ ახლობელ რომანტიზმს. ეს მუსიკა ერთი ამოსუნთქვით უნდა შეასრულო და ისე, რომ არსად გაითიშო, არ იფიქრო „მსუბუქ შესვენებაზე“. იმდენად ძლიერია აქ აზრის, ტექსტის და მუსიკის კავშირი. ჩემი გადასახედიდან ასევეა ვახტანგ მაჭავარიანთან... ამ ციკლში ყველაფერია — ნეორომანტიკული აფეთქებები + თანამედროვე ატონალური ჟღერადობა. ყოველთვის რთულია ახალ ნაწარმოებს ჩაბერო სული. ამიტომ მეშინოდა, სულ ვფიქრობდი — შევძლებ თუ არა. მე მგონი, ორივე პრემიერა წარმატებით შედგა...”

ისე, მართლაც იყო საღელვებელი მომენტები. ორიგინალი ფაქტობრივად ალტის, ხშირად კი კონტრალტოს ტესიტურაში ინაცვლებს, რაც სიღრმისეულ შინაგან განცდებს უფრო ემოციურს და მრავალშრიანს ხდის. მაგრამ პრემიერაზე, პირველი შესრულებისას ფორტეპიანოს თანხლებით, კომპოზიტორი დათანხმდა მომღერლის თხოვნას ციკლი ერთი ტონით მაღლა აენიათ იმის შიშით, რომ კონტრალტოს დაბლები დაიკარგებოდა, არ გაიჟღერებდა. თუმცა ნაწარმოებს დიდი წარმატება ხვდა, აღფრთოვანებული დარბაზი ბრავოს შეძახილებით ეგებებოდა მომღერალსაც და კომპოზიტორსაც, მაგრამ მასტრო მანინ ბოლომდე კმაყოფილი არ იყო — მას აკლდა სიმსუყე „დაბლების“ ჟღერადობისა და კატეგორიულად მოითხოვა სიმფონიური თანხლების ვერსიაში ორიგინალის ტონალობის შენარჩუნება. და კვლავ მართალი იყო კომპოზიტორი, რადგან ისევე მეგი ჩიხრაძის სიტყვებს თუ მოვიშველიებთ — „ეს აღმოჩნდა ნაწარმოების შთაგონებისა და შინაგანი მუხტის განმსაზღვრელი“.

მაგრამ ამ ციკლში მხოლოდ ვოკალური პარტია, თავისი რეჩიტატიულ-კანტილენური სინთეზით და საკმაოდ ფართო დიაპაზონით, არ არის აზრის განზოგადების საშუალება. ფერადოვნებას ორიგინალური ორკესტრობაც ბადებს. თვით შერჩეული სონეტების გაცნობისას, ნათელია სიყვარულის ძალის განსხვავებულ ასპექტებში გააზრების იდეა, რომლისთვისაც უცხო არც ვნებაა, არც ცინიზმი, არც თავდავიწყება. თავიდანვე ცხადი იყო, რომ ამ მრავალფეროვნების საყრდენი ორკესტრი უნდა ყოფილიყო, რაც გარკვეულწილად აჩვენა კიდევ ციკლის საკონცერტო ჩვენებამ ფორტეპიანოს თანხლებით. კონცერტმანისტერ ნინა ხოშტარიას მაღალი პროფესიონალიზმისა და საინტერესო ინტერპრეტაციის მიუხედავად, მაინც იგრძნობოდა, რომ ორკესტრის ფერთი პალიტრის სიმდიდრე სხვა განზომილებაში გადაიყვანდა კომპოზიციას.

საორკესტრო პარტიტურა ძალიან მალე დაიბადა. ორკესტრმა მართლაც ლირიკული დრამის თვისებები და მასშტაბი შესძინა ციკლის ერთიან გამჭოლ დრამატურგიას, დრამისა, რომლის ლაიტმოტივი სიყვარულია — უძირო, ამაღლებული და უკვდავი. პრინციპი შუბერტისეული აღმოჩნდა — თვითოეული სიმღერა ცალკეც დასრულებულად ჟღერს და ერთიანი დრამის ბუნებრივი ნაწილიც არის. ამასთან, თანხლება ინდივიდუალური სახიერებით გაჯერებული პროგრამული პიესის ფორმას იძენს. შემთხვევით არ მოვიხმე შუბერტი. მის სახელს უკავშირდება მინიატურული დრამისაკენ მიმავალ გზაზე თანხლებაში პროგრამულობის საწყისი ჩასახვა და მცირე ფორმის სიმღერაში რეჩიტატივის უპირატესობა კანტილენაზე (დასტურად მარტო ვოკალური მინიატურა — ბალადა „ტყის მეფე“ საკმარისია), რაც მკვეთრად განასხვავებს ავსტრო-გერ-

მანულ ვოკალურ კულტურას იტალიურისაგან. შუბერტი სანყისია, რომელსაც მთელი გენიალური პლეადა მოსდევს ვაგნერიდან მალერამდე და რიჰარდ შტრაუსამდე, შემდგომ კი ვენელ ატონალისტებამდე. ვახტანგის სონეტები სწორედ ამ ხაზით ვითარდება როგორც ვოკალურ პარტიაში, ისე თანხლებამში.

სიყვარულის ამ ათი პოემის დაყოფა ლირიკულ ან დრამატულ ჯგუფებად ფაქტობრივად შეუძლებელია, რადგან თითოეულის ლირიკაში მოულოდნელად იჭრება დრამა და პირიქით.

ციკლი ნელ ტემპში (Largetto) იწყება მე-14 სონეტით „მე ვერ შევიცნობ ბედისწერას ვარსკვლავთა კითხვით“ და თითქმის ბოლომდე ამ ტემპობრივ სივრცეში ტრიალებს (Andante N18 „ვერ შევადარებ ზაფხულის დღეს შენს წარმტაც სახეს“, N23 „ვით ცუდ მსახიობს ავიწყდება თავისი როლი“, Largetto N24 „შენ სილამაზეს თვალი მხატვრად გადაქცეული“, N83 „მე არ მეგონა მოითხოვდი შენც ფერუმარილს“, N107 „ვერც ჩემი შიში, ვერც სამყაროს სული ფარული“, Largo N91 „ზოგი ტრაბახობს დიდი გვართ, ზოგი ხელობით“), მაგრამ ეს ტემპობრივი „სივინროვე“ და მელოდიის რეჩიტატიული, თავისუფალი განვითარების პრინციპიდან დაბადებული ინტონაცია არ ამძიმებს ციკლს, პირიქით, ვოკალური რეჩიტაციები, თავისი მიდრეკილებით მონოტონურობისადმი, აქტიურდება დიაპაზონის მკვეთრი შეპირისპირებისა და დინამიკური ატონალური საქცევების ჯაჭვით, რასაც კიდევ უფრო აძლიერებს შუა ეპიზოდების თანხლებამში მოულოდნელად შემოჭრილი უსწრაფესი, მოქნილი პასაჟები.

ციკლის ეს დინამიკური ტალღები კონტრასტს ქმნის დასანყისისა და დასასრულის მშვიდ, თავშეკავებულ ფაქტურასთან, რაც თავისებური პროლოგისა და ეპილოგის განცდას ბადებს.

ეს პრინციპი ერთგვარად ირღვევა ციკლის მეორე (18 „ვერ შევადარებ ზაფხულის დღეს შენს წარმტაც სახეს“), მეხუთე (83) და მერვე (107) სონეტებში, რომელთა ლირიკულ-მონოლოგური ხასიათი ნელ-ნელა გვაშადადებს ფინალის ფილოსოფიური მეტაფორის აღქმისათვის. მათ მიყვავართ სიყვარულის აპოთეოზამდე (მეცხრე და მეათე ეპიზოდებამდე. შექსპირთან N128 „მუსიკავ ჩემო“ და N154 „სიყვარულის ღმერთს ჩაეძინა“).

ციკლის თითქმის მთელ ვოკალურ პარტიაში გამეფებულ რეჩიტატიულ კალეიდოსკოპში სრულიად განსხვავებულად გაისმის მეცხრე სონეტი, რასაც განაპირობებს ვალსის ტემპი, სასიმღერო წყობის ვოკალური მელოდიის მოქნილი, მკვირცხლი ხასიათი. ყოველივე ეს ამ ეპიზოდს თავიდანვე სძენს სამეფლისო განწყობას. ვალსის მელოდიის სადა ფაქტურა, გაჯერებული უეცარი ნახტომებითა და მარტივი რიტმული ფიგურაციებით როგორც ვოკალში, ისე თანხლებამში, ნათელ სიმშვიდეს ამკვიდრებს და ლოგიკურად ერწყმის ცვალებად ტემპობრივ სანყისებზე (სწრაფი Vivo და ნელი Andante) აგებულ ფინალს, ნიმფების ფერხულსაც რომ მოგვაგონებს და იმ განზოგადებულ ფორმულასაც გვამცნობს, რომელიც შექსპირთან ასე ჟღერს: „მაგრამ ვიპოვნე მე თვისება აქ დაფარული, თუმცა წყალს აბობს, არ ცივდება წყლით სიყვარული“ ...

* საგულისხმოა, რომ სულ ახლახან თბილისის ივანე ჯავახიშვილის უნივერსიტეტის კლასიკური ფილოლოგიის ინსტიტუტის ბაზაზე გამართულ საერთაშორისო კონფერენციაზე ბატონი ვახტანგ მაჭავარიანი მიიწვიეს მოხსენებით, რომელსაც უნდა გაეცნო უმაღლესი დონის მსოფლიო სამეცნიერო კრებულისათვის მედეას მითის მისეულ ვერსიას, რაც ფაქტობრივად აისახა ოპერის ლიბრეტოში. ამ ვერსიის აქტუალობაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ კონფერენციის შემდეგ იგი მიწვეულ იქნა ლექციით ევროპის რამოდენიმე უნივერსიტეტში.

მუჰაჯირ კლარჯებთან ჩატარებული ექსპედიცია და ქართულ დიასპორასთან დაკავშირებული პრობლემების მცირე ნაწილი

გიორგი კრავიცივილი

მუჰაჯირი არაბული სიტყვაა და ისლამურ ქვეყანაში გადახვეწილს ნიშნავს. მეფის რუსეთმა მესხეთიდან (1828–29), აჭარიდან, კლარჯეთიდან და ლაზეთის ნაწილიდან (1877–78 და 1914–17) მრავალი ქართველი მუსულმანი თურქეთის შუაგულში გადაასახლა.

2017 წლის 20 აგვისტოდან 5 სექტემბრის ჩათვლით მე და თამაზ კრავიცივილი (დამხმარე ტექნიკურ საკითხებში) ვიმყოფებოდით ისტორიული კლარჯეთიდან 1000–1200 კილომეტრის დაშორებით, კერძოდ ჰენდექის, აქიაზისა და გოლჯუქის რაიონის კლარჯულ სოფლებში. იქ ხალხი დასახლდა 1877–78 და 1910–იან წლებში. მუჰაჯირობის გამო ცალკეული სოფლების მოსახლეობის დიდი ნაწილი წავიდა და ახლადდასახლებულ ადგილს თავისი სოფლის სახელი უწოდა. სწორედ ასე გაჩნდა ჰენდექის რაიონში სოფლები გეული, ავანა, არხვა, ტრაპენი, ორჯი, ქამელეთი, თოხვეთი. ყველა ეს სოფელი მურღულის ხეობაში (ისტორიულ კლარჯეთში) დღემდე არსებობს. ზოგიერთი მუჰაჯირული სოფლის ძველი სახელწოდება მურღულია, რადგან მურღულის ხეობის სხვადასხვა სოფლის ხალხი ერთად დასახლდა. ისტორიულ კლარჯეთშიც და მუჰაჯირებთანაც სოფლების ოფიციალური სახელები თურქულია. სტატიაში რაიონების თურქული, მაგრამ სოფლების „მინაურული“, ანუ ქართული სახელები მომყავს.

როგორც კლარჯეთში დარჩენილთა, ისე კლარჯეთიდან 1877–78 და 1910–იან წლებში წამოსულთა სიმღერები ერთ და ორხმიანია. ორხმიანი სიმღერებისთვის დამახასიათებელია სეკუნდური პარალელიზმი. მუჰაჯირებისა და კლარჯეთში დარჩენილთა სიმღერების შედარებითი შესწავლა ცხადყოფს, რომ ნიმუშთა



აზის საათი, გოლჯუქის რაიონის სოფელი ღოჯავაი.

უმეტესობა იდენტურია, თუმცა მუჰაჯირებში დავაფიქსირეთ იმგვარი სიმღერებიც, რომლებიც კლარჯეთში დარჩენილთაგან აქამდე არ დავგვიფიქსირებია. კლარჯებთან ფიქსირებულია ქართულ მუსიკაში არსებული თითქმის ყველა ჟანრი, გარდა საისტორიო, საკულტო და შრომის სიმღერებისა. თუ არ ჩავთვლით მუჰაჯირებში გავრცელებულ „ვოდელიას“ და „ვოპოპოს“, რომელიც მიუხედავად ერთხმიანობისა, ინტონაციურად ჩამოჰკავს აჭარულ ნიმუშებს. დანარჩენი კლარჯული სიმღერების უმეტესობის მოსმენისას თითქმის შეუძლებელია განსაზღვროთ თუ სად არის ჩანერილი, მუჰაჯირ კლარჯებთან, თუ ისტორიულ კლარჯეთში.

ვინაიდან სეკუნდური ორხმიანი სიმღერები გავრცელებულია როგორც კლარჯეთში, ისე მუჰაჯირ

კლარჯებში, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ 1910-იანი წლებისთვის სეკუნდური მღერა უკვე დამახასიათებელი იყო. ჯერ კიდევ 2015 წლის ჟურნალ მუსიკის №4 ნომერში ვწერდი ქართული მრავალხმიანი სიმღერის გაერთხმიანების გზის შესახებ და დღემდე აზრი არ შე-



ძველი კლარჯული სახლი, გოლაჯის რაიონის სოფელი ღოზაძე.

მიცვლია. არც საგალობლებისთვის და არც ხალხური სიმღერებისთვის სეკუნდური პარალელიზმი დამახასიათებელი არ არის, თანაც ისტორიული მურღულის მოსაზღვრედ ყველგან ქართველები ცხოვრობენ. საინტერესო არის ისიც რომ 1910-იანი წლებისთვის მესხური, შავშური და ლაზური მრავალხმიანი სიმღერები არსებობის უკანასკნელ წლებს ითვლიდნენ.

რაც შეეხება საკრავიერ მუსიკას: ისტორიულ კლარჯეთში ყველაზე გავრცელებული იყო აკორდეონი (კლარჯულად აკორდი, მუზიკა), მუჰაჯირებთან კი დაკვრის კულტურა დიდად არ იყო განვითარებული, თუმცა რამდენიმე სოფელში წამყვან საკრავად აქაც აკორდეონი წარმოგვიდგებოდა. აკორდეონის გარდა ორივე კლარჯეთში გვხვდებოდა სალამური (კავალი) და ძალზე იშვიათად, გუდასტვირი (კლარჯულად ტიკი, ტიპონი), თუმცა ჩანანერები მხოლოდ აკორდეონსა და კავალზე მოგვეპოვება.

როგორც ზევით აღვნიშნე, სოფლები გეული, ავანა ქართლა/კარტლა, არხვა, ტრაპენი, ხატილა, ორჯი, ქა-

მელეთი, თოხვეთი და ცოცხობა, არსებობს ისტორიულ კლარჯეთშიც და მუჰაჯირებთანაც. როგორც მუჰაჯირების სოფლებში, ისე მათი ფუძესოფლების უმეტესობაშიც ქართული ენა კარგადაა დაცული. გამონაკლისს წარმოადგენს ცოცხობა და ხატილა, რადგან ამ ორი სოფლიდან წასულმა მუჰაჯირებმა ქართული კი შეინარჩუნეს, მაგრამ ადგილზე დარჩენილებმა დაივიწყეს. ამგვარად, ხატილასა და ცოცხობაში მოპოვებულ მასალას, ცხადია, სხვა სოფლებისა და კუთხეების მასალასთან ერთად, ფასდაუდებელი მნიშვნელობა გააჩნია (დანართში წარმოდგენილი სოფელ რუმიანაიანა ჰენდექის რაიონის სოფელ ზომოთა ხატილაშია ჩანერილი).

სამწუხაროა, რომ ქართულენოვანი კლარჯული და არამართო კლარჯული სოფლების დიდი ნაწილის ახალგაზრდობამ ქართული ცუდად, ან საერთოდ არ იცის. ამიტომაც ბევრი ფოლკლორული ნიმუში, რომელიც მოხუცებს ჯერ კიდევ ახსოვთ, ახალგაზრდებში სრულიად დავიწყებულია. უფრო მეტიც, მოხუცებაც ხშირად ამბობდნენ, რომ მათზე უფროსები უფრო მეტს და უფრო უკეთესად მღეროდნენ. ისტორიული კლარჯეთის რამდენიმე სოფელში ჩვენ მიერ მოძიებულმა 30-40 წლის წინანდელმა ჩანანერებმა დიდი როლი ითამაშეს კლარჯული მუსიკის კვლევაში, თუმცა ამ შესაძლებლობას კლარჯე მუჰაჯირებთან და საქართველოს მოწყვეტილ სხვა კუთხეებში, სამწუხაროდ მოკლებული ვიყავით.

მცირედ გადახვევას გავაკეთებ და ვიტყვი – მოხიბლული ვარ სოფლების ბუნებით, ქართველთა სტუმართმოყვარეობით. აუცილებლად უნდა აღვნიშნო იმ შესაშური მონდომების შესახებ, რასაც თურქეთის ქართველობა იჩენდა ჩვენთვის ხალხის შეკრებისა და სიმღერის ჩანერის საქმეში. ასევე აღფრთოვანებული ვარ თურქეთის გამართული ინფრასტრუქტურით, პროდუქტების სიიფითა და ხარისხით (ალარაფერს ვამბობ ხელფასებსა და პენსიებზე). ჩვენებურები ხშირად ამბობენ საქართველო გაჭირვებული ქვეყანააო. გამიჩნდა კითხვა, თურქეთს როდის დავეწვევით?!

ქებით უნდა მოვიხსენიო გოლჯუქის კავკასიის კულტურის საზოგადოება და მისი დამაარსებელი მურატ სევიმ მგელაძე და მისი ზემდგომი იზმითის კულ-

ტურის საზოგადოების უფროსი აბდულაჰ ზორლუ ზუბა-ლაშვილი, რომელიც ქოჯაელის ქართულ-კავკასიური კულტურის ცენტრის დამაარსებელი და თავმჯდომარეა. ეს ხალხი ქართულ სამზარეულოს, ქართულ ცეკვა-სიმღერას აყვარებს ადგილობრივ საზოგადოებას. ჰყავთ ანსამბლები, რომლებიც კონცერტებს აწყობენ საქართველოსა და თურქეთის სხვადასხვა ქალაქებში, მაგრამ აბდულასა და მურატის რესურსი შეზღუდულია, რადგან საქართველოს მთავრობა და საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი მათ საერთოდ არ ეხმარება! მურატმა პირდაპირ მითხრა, რომ წინა ხელისუფლების დროს მათ უგზავნიდნენ მეგარმონეებს, სიმღერისა და ცეკვის, ასევე ენის მასწავლებლებს და ამ ყველაფერს საქართველო აფინანსებდა, ხუთი წელია კი არაფერი არ კეთდება!!! თუ კი ვინმე თავისი ინიციატივით ჩამოვა, ჩვენ უნდა დავაფინანსოთო (არა-და 15 წელია ნაქირავებში არიანი). რაც შეეხება ქალაქ შენდექში დაარსებულ „ბათუმელთა კულტურულ საზოგადოებას“, სამწუხაროდ, დახურულია, ვინაიდან ვერ გაამართლა. საქართველოს მთავრობისა და საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრისგან დახმარების აღმოჩენის შემთხვევაში ამ ცენტრს იქნებ არც შეეწყვიტა არსებობა? მთავრობასა და ცენტრს რატომ არ აქვთ მჭიდრო კავშირი საზღვარგარეთ მოქმედ ქართულ კულტურულ დაწესებულებებთან?

განსაკუთრებით სავალალოა ის, რომ თურქეთის ბევრ სოფელში ახალგაზრდებმა ქართული არ იციან, ვინაიდან მიგრაცია დიდ ქალაქებში დიდი. მრავალი სოფლის ქართველობისთვის ის ფაქტიც კი არაა ცნობილი, რომ თითო კლასში (მე-5-8 კლასები), მინიმუმ 10 ბავშვის შეკრების შემთხვევაში, მათ შვილებს ქართული ენის შესწავლის შესაძლებლობა ეძლევა (2015 წელს ისტორიულ კლარჯეთში, კერძოდ მურღულში ჩატარებული ჩემი ორი ექსპედიციის დროს, ამ შესაძლებლობის პროპაგანდის შედეგად, ერთ-ერთ საჯარო სკოლაში გაიხსნა ქართული ენის კლასი).

ორიოდე სიტყვა უნდა ვთქვა საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრზე: ცენტრის მოვალეობაა ფოლკლორის შენარჩუნება და მისი პოპულარიზაცია მთელი ქვეყნის მასშტაბით. ამისთვის ენცობა საქართ-

ველოს ამა თუ იმ კუთხეში ექსპედიციები, ჩანაწერები-სა და წიგნების გამოცემა, კონცერტები და ა. შ. თუმცა, ეს ყველაფერი მხოლოდ საქართველოს ფაგრლებში შემავალ კუთხეებში ხორციელდება, არადა ცენტრის მოვალეობები ვრცელდება საქართველოს საზღვრებს გარეთ დარჩენილი ქართველების ფოლკლორულ მემკვიდრეობაზეც. გარდა ფოლკლორის ცენტრის მიერ თურქეთში 2015 წელს მონყობილი მცირე ექსპედიციისა, სადაც მუსიკალური მასალა ხეირიანად ვერც კი შეკრიბეს (ექსპედიციაში რატომღაც არცერთი ეთნომუსიკოლოგი არ მონაწილეობდა!), ჩვენებურებთან დაკავშირებით ცენტრისგან არაფერი გაკეთებულა. ინგილოურ, შავშურ, ტაოურ, კლარჯულ მუსიკალურ ფოლკლორზე არცერთი ბროშურა ან კომპაქტდისკი არ არის გამოცემული. გარდა ჩანაწერების გამოცემისა, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრმა საზღვარგარეთ აუცილებლად უნდა მოაწყოს პროფესიული ექსპედიციები, მათთან არსებულ რევიონების განყოფილებაში უნდა შექმნას ცალკე ერთი ან რამდენიმე შტატი, რომელთა მზრუნველობის საგანიც საქართველოს მონყვეტილი კუთხეების მუსიკალური, და არამარტო მუსიკალური, ფოლკლორი იქნება. მართალია, დიდი მადლობა ეკუთნის ჩვენგან ხალხური პოეზიის სადამოების ორგანიზატორებს — ამირან არაბულსა და ეთერ თათარაიძეს, საქართველოში მცხოვრები ლაზებისა და ინგილოების არაერთგზის მონყვევისათვის (ინგილოები და ლაზები მონაწილეობდნენ ფოლკლორის ეროვნულ ფესტივალებშიც), მაგრამ ეს არ კმარა. რეალური ფოლკლორული პოლიტიკის გასატარებლად ცენტრის ხელმძღვანელობამ ურთიერთობა უნდა დაამყაროს თურქეთში, შერეთსა და ფერეიდანში არსებულ ქართულ დაწესებულებებთან.

მადლობას ვუხდით მამაჩემს თამაზ კრავიშვილს ვინაიდან საკუთარი ხარჯებით უკვე მერამდენედ დააფინანსა ჩვენი ექსპედიცია. ვალით, რადგან საზღვარგარეთ მცხოვრები ქართველები, სამწუხაროდ, მიზინყებული ჰყავთ იმ უწყებებს, ვის ფუნქციამაც შედის მათზე ზრუნვა.

ფოტოები თამაზ კრავიშვილის

ლამარა გომლიჩიძე

ტენორი!



თეიმურაზ ბაგვაშვილი

ნოდარ ანდლულაძეს, მომღერალსა და „ხარისხიან“ ფილოლოგს (მეცნიერებათა კანდიდატი, სპეციალობა – კავკასიური ენები), საბედნიეროდ მომღერალი საქართველოსათვის ფილოლოგიას ნალაღატევს სიმღერის გულისათვის, თანამედროვე ვოკალურ მოაზროვნეთა შორის ერთ-ერთ ყველაზე ღრმა მოაზროვნეს (ამას ვამბობ შეგნებულად და კომპეტენტურობით), თავის ვოკალურ-სცენური და პედაგოგიური მოღვაწეობის საფუძველთა-საფუძველში ჰქონდა მოკლე, თუმცა ტევადი პოსტულატი-კრედო – მხატვრული სახე ბეგერის მეშვეობით. ანდლულაძეებისეული კლანის, მამისა და ვაჟიშვილი ანდლულაძის სკოლის ყველა მონაწილე, ამ ძირითადი დებულების ამა თუ იმ ხარისხით რეალიზება მოახდინა. ამას ვამბობ ისევ და ისევ შეგნებულად და კომპეტენტურობით, იმიტომ, რომ 50-ზე მეტი წლის მანძილზე მომეცა შესაძლებლობა თვალყური მედევნებინა ამ დებულების ჩამოყალიბებისა და კრიტიკალიზაციის არცთუ მარტივი პროცესისათვის, რადგანაც ვმუშაობდი მამისა და ვაჟიშვილის გვერდით – თავდაპირველად როგორც ბ-ნი დავითის კლასის კონცერტმამსტერი, შემდგომ როგორც მისი ასისტენტი და ბოლოს, ყოველდღიურ პროფესიულ ურთიერთობაში, როგორც ვოკალური ფაკულტეტის დეკანი. ყველაფერი ამის თაობაზე ვწერ იმისათვის, რათა არავინ გაიხადოს საეჭვოდ ორჯერ გამეორებული სიტყვები „შეგნებულად და კომპეტენტურობით“.

ჩემს ამოცანებში ამაჯერად არ შედის ამ არცთუ იოლი პრინციპის ჩამოყალიბების გამოწვევლივით ანალიზი – მეტად ვრცელია ძიებათა და მონაპოვართა, იმედგაცრუებათა და უარყოფათა ამპლიტუდა... გზა იყო ძნელი და ხანგრძლივი, ხოლო გამუდმებულად სინდისიერ-პატიოსანი. მეტად ხანგრძლივი! და მანც, ქართული ტენორული სკოლა შექმნილია, იგი არსებობს ძალზე ფართო გეოგრაფიულ სივრცეში და დახვეწილ პროფესიულ მონათხრობ-გადმონაცემში. და, რაღა თქმა უნდა, კიდევ მრავალ, ბევრჯერ დასახელებულ მომღერალ-პროფესიონალთა და მუსიკოსთა ძალისხმევით (შეგნიშნავ, რომ სრულიად აუცილებელია გამოკვლევები, რომლებიც საჭიროა შეიქმნას უახლოეს მომავალში, რამეთუ ამ ადამიანთა ნაღვანი უნდა იქნეს აღნიშნული და დამსახურებისამებრ დაფასებული).

სატენორო საქართველოს თითოეული სახელის აქ ჩამოთვლა ამაჯერად უბრალოდ სახიფათოა – უცაბედად რომელიმეს გამოტოვებ, წერილის ჩარჩოები კი გზოჭავენ. მაგრამ ერთი კია, ყოველი ჩვენგანისათვის წმინდათაწმინდა სახელი უნდა დასახელდეს, როგორც ათვლის წერტილი, როგორც სანყისი, როგორც ეტალონი, ვითარცა ქართული ვოკალის სული – კონსერვატორიას შემთხვევით როდი აქვს მინიჭებული მისი სახელი – ვანო სარაჯიშვილი, სამარადისოდ პირველი ტენორი ჩემი ქვეყნისა... ტენორი! და აი, მივადექით ჩვენი შეხედულების ობიექტს.

ი. კონჩევასა და ა. იაკოვლევას „ვოკალურ ლექსიკონში“ (1986წ.), ერთ-ერთი უმთავრესი განმარტება იუნყება: „ტენორი (ლათინ. Tenor) – განუწყვეტელი სვლა...“ და შემდგომ მოსდევს მრავალგვარი განმარტება-სახესხვაობანი და ასე შემდეგ. ტენორი მრავალმნიშვნელოვანი, მრავლისმემკვილეი ტერმინია.

საქართველოს სახალხო არტისტი თემურ გუგუშვილი ტენორია და ეს სიტყვა მსურს ასომთავრულით დავწერო.

დავით ანდლულაძის დაბადების 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო სესიის ერთ-ერთ მოხსენებაში საუბარია იმ გამოკვლევებზე, მაღალი სამომღერლო ფორმანტის ძიებას რომ ისახავს მიზნად და ეფუძნება საქართველოს სამი სახელგანთქმული ტენორის ხმების ანალიზს, ეს უკვე უკვდავი სახელებია – ზურაბ ანჯაფარიძე, ნოდარ ანდლულაძე, ზურაბ სოტკილავა (მოდით, ნუ შევეუბნებით ყველაზე მაღალფარდოვან სიტყვებს, მივუზღათ მათ ღირსებისამებრ). მოხსენების თეზისებში, ამ სამი სახელის გვერდით თემურ გუგუშვილი დგას. უკვე მაშინ სამაგალითო და ეტალონური. აი, ის, „განუწყვეტელი სვლა“, აი, ის – ტენორი! მაგრამ, მოდით დავიწყოთ თავიდან. დაიბადა, იზრდებოდა, სწავლობდა, ბევრსა სწავლობდა... და სწავლობდა სიმღერას. მღეროდა. მღერის! და იმღერებს კიდევ დიდხანს. ადამიანური და ვოკალური ცხოვრების მანძილზე იგი უკვე ძალზე დიდ ხანსა მღერის. ახლახან მისი მონაწილეობით „ჯამბაზების“ შემდეგ, ერთმა მუსიკოსმა (კარგმა მუსიკოსმა!) მის შესახება თქვა: „საოცარია, დრო გადის, ხმა კი უახალგაზრდავდება!“

მომღერლის ხმის ტენორის ამა თუ იმ ტიპისადმი მიკუთვნებისას არსებითია გათვალისწინებულ იქნეს მოცემული ეროვნული სკოლის სამომღერლო ტრადიცია. წვრილმანებს რომ არ გამოვეკიდო (ეს ამჯერად, უბრალოდ, შეუძლებელიცაა), ვიტყვი საყოველთაოდ ცნობილს – იტალიელ მომღერლებში განსხვავება ლირიკულსა და დრამატულ ტენორებს შორის ერთობ პირობითია. ორიოდ ნაბიჯით უკან დავიხიოთ. 1982 წელს, როცა თემურ გუგუშვილი „ლა სკალაში“ სტაჟირებაზე მიემგზავრებოდა, მე მასზე ვზის დასალოცი მცირე წერილი დავწერე. ამ წერილში რამდენჯერმე



პავარადოსი (პუჩინი „ტოსკა“).

მეორდება სიტყვა „ლირიკული“. იქვე, ჩემს მიერ ციტირებულია ახლა უკვე ლეგენდარული ირინა არხიპოვას ნათქვამი სიტყვები: „მოცემულ დროს დიდი თეატრი ამგვარი პლანის ლირიკული ტენორის საჭიროებას განიცდის“, თვითონ თემურ გუგუშვილი კი მორიდებული ღიმილით ამბობს, რომ თავადაც ლირიკულ ტენორად მიაჩნია თავი. ახლა უკვე ამ ხმის პროფესიულ სიმღერაში ხანგრძლივი სიცოცხლის შემდეგ, პირადად მე ეს განსაზღვრება არაფერს მეუბნება. ჩემი რწმენით მის ხმაში ლირიზმი დახვეწილი ტექნიკიდან, ბგერის ვირტუოზული მართვიდან, ნიუანსირებისა და ემოციის კარნახის მრავალფეროვნებიდან მოდის. აბა მითხარით, აბესალომი, რადამესი, მანრიკო, კანო და კიდევ სხვა მრავალი – რა ხმებია ეს? გუგუშვილის ხმის თაობაზე საუბრისას ამ კითხვაზე არსებობს ერთადერთი და ზუსტი პასუხი – ტენორი. ძლიერი, კამკამა, მოლივლივე, მგრძობელობითი. და ყოველ ჯერზე სწორედ ის, რასაც მოითხოვს მოცემული მხატვრული სახე. მის ხმაში არის ხარისხი, რომელსაც მე ასე განვსაზღვრავდი – ტენორულობის მრავალსახეობა. სწორედ ამას ესმება ხაზი მაშინ, როდესაც საუბარია ლირიკულ და დრამატულ ტენორებს შორის შედარებითი სხვაობის არსებობისას დიად იტალიურ ტენორულ სკოლაში. მე მგონია, რომ სწორედ ტენორობის ამგვარ გაგებაში იღებენ სათავეს გუგუშვილისეული ვოკალურ-სცენური სახეები. ვერისტებმა, და მათ შორის ყველაზე დიდმა

– პუჩინი (არცთუ ძალიან ვერისტმა!), სიმღერის ახალი სკოლა შექმნეს. რენატა სკოტო ამტკიცებს, რომ ვერისტებისათვის სიტყვა უნდა იყოს დრამატული – ბელინისა და დონიკეტისგან განსხვავებით, რომლებთანაც სიტყვა უნდა იყოს სამომღერლო. გუგუშვილს არ სურს გულახდილად ნატურალისტური მომენტები, ეგზომ მომხიბლავი და ეფექტური რომაა ვერისტებთან. მას სწავლია „იმღეროს!“ მისი ხმა ფენომენალურად „განვრთნილია“ (რალა თქმა უნდა მშვენიერი სიტყვიდან *წვრთნა*). ეს ხმა ნებისმიერ მუსიკაში, გინდა „ვერისტულში“, გინდა *თანამედროვეში*, უწინარესად ყოვლისა *მღერადია* და სამომღერლო რჩება. შთაბეჭდილება ისეთი იქმნება, თითქოს ეს ხმა დროდადრო უბრალოდ შეჰხარის მაღალ ნოტებს, ტესიტურულ პრობლემებს, იმიტომ, რომ მისთვის ეს ვოკალური თვითგამოსახვისა და თვითდამკვიდრების საშუალებაა – ხელთ ხომ ასეთი რესურსი უპყრია! ჯილდასთან დუეტში („რიგოლეთო“-ს I მოქმ. II სურ.) მაღალი ნოტისკენ სვლა, სეკუნდური საფეხურებით აღმაფრენა, მწვერვალის მიღწევა და მისი დაპყრობით ტკობა; იგივეა IV მოქმ. კვარტეტში – გასაოცარი თავისუფლება და ვოკალური სილაღე ფართო კანტილენაში, რომელსაც გუგუშვილი აგრევიგ ხაზგასმულად წარმოაჩენს. და ალფრედიც, და ნემორინოც და სხვაც – უამრავი ბრწყინვალე მაგალითი...

დიახ, მაგალითი მრავლადაა, მაგრამ არის ერთი, რომლის შესახებ უნდა გამორჩეულად ითქვას, ხაზგასმულად. ეს გახლავთ არია 9 „დო“-თი, ფართოდ რომაა ცნობილი ყველა ვოკალისტისა და ოპერის მოყვარულთათვის, ხოლო ტენორებისათვის განსაკუთრებით (როგორც ელბრუსი – ალპინისტებისათვის). ესაა ტონიოს არია გაეტანო დონიკეტის „პოლკის ქალიშვილიდან“.

რას უნდა შევადაროთ ის, რასაც კომპოზიტორი აქ მომღერლისაგან მოითხოვს? თავს უფლებას მივცემ ვიხუმრო – აბა ერთი წარმოიდგინეთ, რომ ცხრაჯერ უნდა გადაახტეთ თამასას 2 მეტრს რომ აღმატება (გასახურებლად საჭირო ქანი კი თითქმის არ არსებობს), თან არც ეს თამასა უნდა ჩამოგდოთ და არც მიწას უნდა დაენარცხოთ სულგაფრთხობილი ტლანქი, მეტად უხეში, არა სახელოვნებო და არც მუსიკასთან

შესადარებელი მაგალითი მოვიყვანე – მომიტევეთ! მაგრამ ვოკალისტის მთელი პროფესიული არსების ერთ მუჭად შეკვრა, ფიზიკური და ემოციური ენერჯის კონცენტრაცია ამ არიას რომ სჭირდება, მოითხოვს რაღაც მსგავსსა და მკაფიოდ დასანახ შედარებას. თუმცა კი სახსებით შესაძლებელია, რომ ჩემი პირადი აღქმა ასეთი. მე, როცა კი ვისმენ ამ „თავბრუდამხვევ დო“-ს ანაზღად შევიგრძნობ ხოლმე, რომ ანგარიშმიუცემლად მეღიბება. მაგრამ რაც უფრო ვუახლოვდებით არიის უკანასკნელ „დო“-ს, მით უფრო მეტად გვინდა ვიციხოთ. ეს იმიტომ ხდება, რომ გვახრჩობს სიხარული ამ ვირტუოზულად, თვალის დახამხამებაში დაპყრობილი ყველა ტენორის დაჟინებული ოცნებისა. ესაა აღტაცებული ორთაბრძოლა ტესიტურისა და ვოკალური ხმის, ესაა დონიკეტისეული ჯადოსნური „პასაჟი“. მაგრამ გუგუშვილი უბრალოდ კი არ „გაანბილებს“ ხოლმე ტესიტურას – იგი ინარჩუნებს აუჩქარებელი რიტმის ტედურობას და ავლენს ხოლმე ვოკალურ სიხარულს, რომლითაც აგრევიგ უხვადაა დატვირთული „პოლკის ქალიშვილის“ მთელი პარტიტურა. ესაა ბრწყინვალედ დამუშავებული სუნთქვა, ესაა ზუსტი რეზონირება, ესაა ლალი და მსუბუქი ხორხი. ეს გახლავთ – *ტექნიკა!* ეგებ გუგუშვილი ოდესმე თავად გვიამბობს ამის შესახებ.

2017 წლის ივლისი. კონსერვატორიის დიდი დარბაზი. კონცერტი კონცერტების ციკლში ჩვენი Alma Mater-ის ასწლოვანებას რომ აღნიშნავდა. არაჩვეულებრივ და ბრწყინვალე ვოკალისტა აღლუმი... გუგუშვილი გამოვიდა სცენაზე მთლად „კონცერტული“, „ბაბთითა“ და ღიმილით დაწყებული და თანაც მშვიდი. ხოლო როცა ამღერდა, თვალისმომჭრელი სხივის ნაკადი გადმოიჭრა სცენიდან მიწიას პირველივე ნოტი. ეს არ იყო მხოლოდ სმენითი თავბრუდახვევა, არა, ეს იყო ბედნიერი მხედველობითი დაბრმავება, სწორედ ის ტენორულობა, მთელი თავისი შემადგენელი ნაწილების სიუხვით – დაპყრობა *ხმით*, ბგერით. ჩვენ გვსმენია ლამაზი ხმები და ლამაზი სიმღერა – საქართველოს ამით ვერ გააკვირვებ. ის, რასაც ფლობს გუგუშვილი – სხვაა. და არ მთავრდება ამით გაოცება. ეს მონოლითური კონგლომერატია, დაპრესილი ვოკალური სუბსტანციაა – ეს დარტყმაა. გუგუშვილმა არც

აცალა ოვაციების ქარიშხალი ჩამდგარიყო და “bis”-ის ძახილს მყისიერად და კეთილმოსურნეობით გამოეხმაურა — გაიმეორა არია, რომელშიც საფინანსო ნოტი „ექირა“ არა იმდენ ხანს, რამდენსაც შეძლებდა, არამედ ისე დიდხანს, რამდენიც ინება! ფონაციის მარაგი ამოუნურავი იყო. ვიბრატოს არ დაკლებია სიცოცხლისუნარიანობა, ბგერა ვითარდებოდა და არ ნელდებოდა. და არც მიინავლა მანამ, ვიდრე აპლოდისმენტებმა ბედნიერ დარბაზს ქანცი არ გაუნყვიტა.

და კიდევ ერთი, ვოკალისტის ხარისხოვნებისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანი თვისების შესახებ — ინტონაციის სინმიხდე. ნ. ზასედატელევი თავის წიგნში „ხმის დაყენების მეცნიერული საფუძვლები“ ამბობს: „ძალიან ბევრი მომღერალი და თან სწორედაც რომ ძალზე ნიჭიერი, სმენადი ტონის სიმაღლეს განსაზღვრავს არა იმდენად ყურით, რამდენადაც ხორხისმიერი კუნთის შეგრძნებით; ისინი მოსინჯავენ ხოლმე კუნთს — თუ რამდენ ამოძრავებს შეძლებენ თვითონ, და ამის მიხედვით განსაზღვრავენ ბგერის სიმაღლეს. როცა მომღერალი ბგერას აყალბებს, იგი ხშირად ამას ხორხში უჩვეულო შეგრძნებით თვითონვე გრძნობს“. მე მგონია, რომ გუგუშვილს სწორედ ასე ესმის — ყურით, ყელით, სხეულით... ინტონაციური სინმიხდე — მისი სიმღერის ერთ-ერთი ყველაზე საუცხოო ხარისხია.

როცა ეცნობი გუგუშვილის ვოკალის საგასტროლო „გეოგრაფიას“, კვლავ და კვლავ თავს რეტი გესხმის — მერამდენედ. შეუძლებელია ყველა იმ ქვეყნის დასახელება, მის მიერ არასრული სიის ჩამონათვალში მე რომ მივიღე მასთან ხანმოკლე და ხელგაკრულ ინტერვიუში. ვიტყვი მხოლოდ თუ რამდენია ეს — იაპონიით დაწყებული, ევროპის გავლით, ამერიკის შეერთებულ შტატებამდე, ეს ოცდაათია!

გული მწყდება, რომ პრესის საკითხში ჩვენში ვაუარესებაა. ჩვენ არ ვანარმოებთ რეცენზირებას, არ ვანალიზებთ, არ ვაქებთ, არ ვაკრიტიკებთ და არ ვიძლევიტ რჩევებს. უკეთეს შემთხვევაში რაღაცას მოვისხენიებთ და წამოვთქვამთ ზოგად სიტყვებს. და ტყუილებრალოდ! ასეთი ვოკალური ფენომენის მაგალითზე შეიძლებოდა კიდევ უფრო წარმატებით აღზრდილიყო მომღერალთა მორიგი პლეადა. აბა გვიგდეთ ყური, სა-



კანი (ლეოკავალო „კავავავი“)

უცხოო ხმების რა სიუხვის პატრონები ვართ, ხმებისა, დამუშავებას, გაშალაშინებას რომ ელოდება.

ვფიქრობ, რომ კიდევ საჭიროა აქ პატივით გავისხენოთ იმ დიდ იტალიელთა სახელები, ვინც წვლილი შეიტანა გუგუშვილისეული საოცარი ხმის დამუშავებაში — ეს ფულიეტა სემიონატო და ლუჩანო სილვესტრია.

ახლა კი ისღა დამრჩენია ვთქვა, რომ ყოველივე აქ გამოთქმული სრულიადაც არაა გუგუშვილის ხელოვნების, მისი ხმის ამომწურავი შეფასება. ამ ხმამ კი უკვე თავისი უბილუ აღნიშნა. შეიძლებოდა თარიღი დამესახელებინა კიდევ, ოღონდ მხოლოდ და მხოლოდ იმისათვის, რომ ერთხელ კიდევ განცვიფრებულობოყავით. მაგრამ განა ღირს კია? ამ ხმას, გავიმეორებ, ბედად კიდევ ძალზე ხანგრძლივი სიცოცხლე უწერია. ტენორი — განუწყვეტელი სვლაა (იხილე დასაწყისი). თემურ გუგუშვილმა ქართულ ტენორულ ესტაფეტაზე უკვე შექმნა საკუთარი ეტაპი — დაუვინყარი. განუმეორებელი.

კომპოზიტორის პორტრეტი

ნუნუ შველიძე

XXI საუკუნეში, მუსიკალურ-სტილური მრავალფეროვნების ეპოქაში, ალბათ, ძნელია კომპოზიტორმა იპოვოს საკუთარი გზა და სტილი, თავი დააღწიოს მიმბაძველობასა და ზეგავლენას, მიაღწიოს ინდივიდუალიზმს, იაზროვნოს თანამედროვედ, თანაც მყარად იდგეს მრავალსაუკუნოვან ეროვნულ მუსიკალურ ნიადაგზე. ყოველივე ამის განცდა მეუფლება, როცა კომპოზიტორ თამარ ვაშაკიძის ნაწარმოებებს ვუსმენ, იქნება ეს საბავშვო მუსიკა, რომელიც ასე უხვია მის შემოქმედებაში, თუ რომელიმე სხვა ჟანრის ნიმუშები.

საბავშვო რეპერტუარით დავიწყებ, რადგან ეს მუსიკის უმნიშვნელოვანესი სფეროა – სწორედ ბავშვობიდან იწყება ჩვენი მუსიკალური გემოვნების ჩამოყალიბება და ამ მხრივ თამარ ვაშაკიძეს ბევრი საინტერესო რამ აქვს შექმნილი. დიმიტრი კაბალევსკი წერდა: „კომპოზიტორმა წელიწადში ერთი ნაწარმოები უნდა დანეროს ბავშვებისათვის, რათა არ მოწყდეს იმ განსაკუთრებულ აურას, რომელიც ნებისმიერი ადამიანისათვის მნიშვნელოვანი სულიერი საზრდოა“. თამარი პედაგოგია, თავად აქვს ურთიერთობა ბავშვებთან, ხელოვნების მე-4 სკოლაში საესტრადო განყოფილებაში ხელმძღვანელობს, კარგად იცნობს მოზარდთა გემოვნებას, მათ ფსიქოლოგიას, იცის, თუ რა სჭირდება თანამედროვე ბავშვს, ქმნის რა თანამედროვესა და საინტერესოს, ახალ ინტერპრეტაციას აძლევს ძველ სიუჟეტებს, ამდიდრებს მუსიკალური გამომსახველობის თანამედროვე ხერხებით და ხელახალ სიცოცხლეს ანიჭებს. სწორედ ასეთია მისი საბავშვო მიუზიკლები: „საშობაო ზღაპარი“ და „სამი გოჭი“, საბავშვო სიმღერების კრებულები: „მზე და მთვარე“ თუ „მზის საგალობელი“. ხელოვნების სკოლა თამარისათვის ერთგვარი



თამარ ვაშაკიძე

შემოქმედებითი ლაბორატორიაა, მის ახალ ნაწარმოებებს ერთ-ერთი პირველები სწორედ ამ სკოლის მოსწავლეები ასრულებენ. შორენა კიკნაძე (პიანისტი, მე-4 ხელოვნების სკოლის პედაგოგი): „თამარი ჩვენ სკოლაში მუშაობს, კარგად ვიცნობთ მის შემოქმედებას და ძალიან მოგვწონს. მისი საბავშვო საფორტეპიანო ნაწარმოებები არის ახალი, განსხვავებული, მელოდიური, და რაც მთავარია, მორგებულია თანამედროვეობას. სწორედ ამიტომ სიამოვნებით ვთავაზობ ხოლმე თამარის ნაწარმოებებს ჩემს მოსწავლეებს შესასრულებლად“.

მიუზიკლი „საშობაო ზღაპარი“ თამარ ფხაკაძის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვითაა შექმნილი. სპექტაკლი თბილისის რევამ ლალიძის სახელობის ხელოვნების მე-4 სკოლის მოსწავლეთა მონაწილეობით დაიდგა (რეჟისორი მიაა ჯავახიშვილი). სპექტაკლმა დიდი მოწონება დაიმსახურა, მაყურებელმა და თამარის კოლეგებმა დადებითად შეაფასეს კომპოზიტორის ნამუშევარი.

შავლეგ შილაკაძე (კომპოზიტორი, დირიჟორი): „დღეს საკმაოდ ვისიამოვნე, უპირველესად იმით, რომ მოვისმინე მუსიკა, ერთია მელოდიურობა, მეორე – სუფთა მუსიკა, რომელიც თამარმა შემოგვთავაზა. ნაწარმოებებს არ აკლია გამომსახველობა, აშკარაა ჟანრული მრავალფეროვნება“.

მანანა აღფაიძე (კომპოზიტორი): „საკმაოდ დიდი გემოვნება იგრძნობა თამარ ვაშაკიძის მუსიკაში, ეს იყო ლამაზი, ხალისიანი, მელოდიურ სიმღერებზე აგებული საინტერესო სპექტაკლი. სხვადასხვა პერსონაჟის როლში ბავშვები საკმაოდ წარმატებით და საინტერესოდ ასრულებდნენ ამ მრავალფეროვან ნაწარმოებებს“.

თამარ ვაშაკიძის მიუზიკლი-ზღაპარი „სამი გოჭი“ თამილა კარტოიას სცენარის მიხედვით შეიქმნა (რეჟისურა ისევ მიაა ჯავახიშვილისა). სპეციალისტებმა და კოლეგებმა საქებარი სიტყვები არ დაიშურეს. ყველამ ერთხმად აღიარა, რომ ეს იყო სრულიად ახალი რამ საბავშვო მუსიკაში.

კახა ცაბაძე (კომპოზიტორი): „თამარ ვაშაკიძის მიუზიკლი „სამი გოჭი“ კომპოზიტორის მორიგი შემოქმედებითი წარმატებაა. აქ წარმოდგენილი მუსიკალური ნომრები არის საოცრად ემოციური, თბილი, ნათელი, რაც კომპოზიტორის პროფესიონალიზმსა და ნიჭიერებაზე მეტყველებს. ბავშვები დიდი სიყვარულით და მონდომებით ასრულებენ თამრიკოს ნაწარმოებებს, მისი არაერთი სიმღერა იქცა ჰიტად და მუდმივად არის „ბასტი ბუბუსა“ და „ენკი ბენკის“ რეპერტუარში. არ არის შემთხვევითი, რომ სწორედ თამარ ვაშაკიძეა ნომინანტი „ბავშვების სიყვარულის პრემიისა“, რომელიც მას საზოგადოებრივმა მხუწყებელმა და „ბასტი ბუბუმ“ 2009 წელს გადასცეს“.

თამარის ნიჭი და შემოქმედებითი წარმატება მედლის ერთი მხარეა, მეორე – ბავშვები და მათი ემოციები: ბავშვებს, მიუზიკლების პერსონაჟებს, მუდამ ემხსოვრებათ სპექტაკლის მომზადების დროს რეჟეტივიებზე მიღებული შთაბეჭდილებები. ამ ბავშვებისგან ზოგიერთს მომავალი ცხოვრება ველარც კი წარმოუდგენია უმუსიკოდ და უსიმღეროდ. ტეშმარტი პადაგოგის მიზანიც ხომ ეს არის?!

თამარ ვაშაკიძის საბავშვო სიმღერების ასეთი პოპულარობა ცნობილი ქართველი პოეტების ნოდარ დუმბაძის, გივი ჭიჭინაძის, მორის ფოცხიშვილისა და მიაა ნიკლაურის პოეზიამაც განაპირობა. განსაკუთრებული შემოქმედებითი და მეგობრული ურთიერთობა ჩამოყალიბდა პოეტ მიაა ნიკლაურსა და თამარ ვაშაკიძეს შორის. მათი შემოქმედება შესანიშნავად შეერწყა ერთმანეთს. ეს ტანდემი კარგად აისახა 2014 წელს მოსწავლე-ახალგაზრდობის სასახლეში გამართულ საბავშვო მუსიკის კვირეულის ეგიდით გამართულ საღამოზე „ახალი ქართული საბავშვო სიმღერა“, რომლის ორგანიზატორებიც იყვნენ თავად მიაა ნიკლაური და თამარ ვაშაკიძე. საღამო ძალიან თბილი, საინტერესო და ხალისიანი გამოვიდა.

თამარ ვაშაკიძის საბავშვო ნაწარმოებები ინტონაციურად გამართულია, ადვილად გასაგები და დასამახსოვრებელი, ფორმა – სრულყოფილი, რიტმული ინტონაციური ბირთვი – მკაფიო. ამიტომაც უჩნდებათ ბავშვებს (და არა მარტო მათ) სიმღერის მრავალჯერ მოსმენის სურვილი. კომპოზიტორს წამს, რომ ტეშმარტი ხელოვნების ნიმუში მხოლოდ ასე გაუძღვებდეს დროს და დაიმკვიდრებს ადგილს საშემსრულებლო რეპერტუარში.

თამარის საბავშვო ნაწარმოებების მოსმენისას, უნებლიეთ, ჩვენი სახელოვანი კომპოზიტორი, საბავშვო მუსიკის პარტიარქი, კომპოზიტორი მერი დავითაშვილი მახსენდება და ვფიქრობ, რომ თამარი გარკვეულწილად მის გზას აგრძელებს. ჩემი მოსაზრება ბატონ გოგა შავერზაშვილის სიტყვებმაც დამიდასტურა (გოგა შავერზაშვილი – კომპოზიტორი, პიანისტი, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარე): „თამამად შემიძლია ვთქვა, რომ თამარი დიდი ქარ-

თველი კლასიკოსის, ქალბატონ მერი დავითაშვილის გზას აგრძელებს, მისი ლამაზი ნაწარმოებები სწორედ იმ გზას გადიან, ოდესღაც დეიდა მერის ნაწარმოებებმა რომ გაიარეს – გზა კომპოზიტორის სამუშაო ოთახიდან ბავშვების გულამდე“.

ბავშვობაში თამარი სამუშაო და სამუსიკო სკოლაში ერთდროულად შეიყვანეს. მე-4 სამუსიკო სკოლაში ფორტეპიანოსა და კომპოზიციას ერთდროულად ეუფლებოდა. ფორტეპიანოში მისი პედაგოგი გულიკო ჭელიძე, ხოლო კომპოზიციაში – ნუგზარ ვანაძე იყო. თამარი მიიჩნევს, რომ სწორედ ნუგზარ ვანაძეს მიუძღვის უდიდესი წვლილი მის კომპოზიტორად ჩამოყალიბებაში. თამარისა და ნუგზარ ვანაძის ურთიერთობა სასწავლებელშიც გაგრძელდა, სადაც თამარი საფუძვლიანად დაოსტატდა კომპოზიციაში და კონსერვატორიაში უკვე წელგამართული მივიდა. ვახდა საკომპოზიციო ფაკულტეტის სტუდენტი და ჩაირიცხა ალექსანდრე შავერზაშვილის კლასში.

კონსერვატორიის პერიოდში აქტიური შემოქმედებითი ძიებებით იყო დატვირთული: აკადემიური თუ კლასის კონცერტები, მონაწილეობა ამიერკავკასიასა თუ მოსკოვში გამართულ ფესტივალებში. თამარის შემოქმედებითი ძიებები კიდევ უფრო აქტიურ ფაზაში შევიდა მას შემდეგ, რაც იგი საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის წევრი გახდა. იგი მრავალგზის პრემირებული კომპოზიტორია, 2010 წლიდან 2015 წლამდე დახურულ კონკურსებში თამარს რვა პრემია აქვს აღებული, მათ შორის: 5 პიესისაგან შემდგარი საფორტეპიანო ციკლისათვის; სამი საბავშვო სიმღერა სოლისტის ან ანსამბლისათვის; საგუნდო სიმღერა ალილოსათვის; მელიტონ ბალანჩივასის ნაწარმოებების თემებზე შექმნილი ვირტუოზული საფორტეპიანო პიესისა და ინსტრუმენტული ტრანსკრიპციისათვის; საყმაწვილო საფორტეპიანო კონცერტისათვის“.

თამარ ვაშაკიძის შემოქმედების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი ქანრული მრავალფეროვნებაა; გარდა საბავშვო მუსიკისა თამარს შექმნილი აქვს სიმებიანი კვარტეტი „პალიტრა“, საბავშვო საფორტეპიანო კონცერტი, სავიოლინო კონცერტი, საფორტეპიანო პიესების ციკლი, საგუნდო და კამერულ-ინსტრუ-

მენტული ქანრის ნაწარმოებები, პიესები ვიოლინოს, ფლეიტისა და ჩელოსათვის. დამეთანხმებით, ძალიან შთამბეჭდავი პალიტრაა, იგი თითქმის ყველა ქანრს მოიცავს.

2016 წლის 25 მარტს საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის დარბაზში გაიმართა თამარ ვაშაკიძის საბავშვო სიმღერების კრებულის „მზის საგალობლის“ პრეზენტაცია, სადაც პროფესიონალმა შემსრულებლებმა გააჟღერეს კომპოზიტორის საფორტეპიანო, სავიოლინო და ჩასაბერი ინსტრუმენტებისათვის შექმნილი ნაწარმოებები. საღამოს ესწრებოდნენ პროფესიონალი მუსიკოსები, კომპოზიტორები, დარბაზში შესანიშნავი განწყობა სუფევდა. მევიოლინე **ქეთევან თავაშავაძე** შეასრულა „სერენადა“: „*მე იმ მუსიკოსთა რიცხვს მივეკუთვნები, ვისაც წილად ხვდა ბედნიერება კომპოზიტორთან მეგობრული და შემოქმედებითი ურთიერთობისა, საშუალება მქონდა თამარის არაერთი ნაწარმოები შემსრულებინა კონცერტებსა თუ სატელევიზიო გადაცემებში. მისი მუსიკა საოცრად მელოდიური და თვითმყოფადია, განსაკუთრებით მიყვარს „სერენადა“, ჩემი აზრით ეს არის თანამედროვეობის ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული ნაწარმოები, ნათელი და მარადიული, როგორც თავად ჭეშმარიტი ხელოვნება“.* **მანანა ალფაიძე** (კომპოზიტორი): „*დღეს მსმენელმა ნათლად დაინახა თამარ ვაშაკიძის ნიჭიერება, მისი როგორც შემოქმედის პოტენციალი, მისგან ახალ-ახალ მაღალმხატვრულ შემოქმედებით სიურპრიზებს უნდა ველოდოთ. საერთოდ ქალ კომპოზიტორს მართავს ემოცია, ლირიკა, პოეტურობა, რაც დღეს ნათლად გამოჩნდა თამარის შემოქმედებაში, თუმცა მისი საფორტეპიანო „პრესტო“ სულ სხვა ნაწარმოებია, მასში იმხელა დინამიკა, ძლიერი ტემპი, და ენერჯია მობილიზებული, რომ მხოლოდ მამაკაცი თუ შეასრულებს სრულყოფილად. ეს არის გეპროფესიონალური საფორტეპიანო ნაწარმოები“.* სწორედ თამარ ვაშაკიძის „პრესტო“, როგორც ერთ-ერთი საუკეთესო თანამედროვე ნაწარმოები შესრულდა კონსერვატორიის დაარსების 100 წლის იუბილეზე, იგი მართლაც ვირტუოზულად შეასრულა პიანისტმა გოგა შავერზაშვილმა.

ცალკე მინდა გამოვყო თამარ ვაშაკიძის საყმან-ვილო საფორტეპიანო კონცერტი, რომელიც ძალზე დროული და საჭირო ნაწარმოებია. აი რას წერს კონცერტის შესახებ კომპოზიტორი ელიზბარ ლონდარიძე: „კონცერტი საკმაოდ ვირტუოზულია, გამართულია ფორმის მხრივ და საინტერესოა ინტონაციურადაც. გამოირჩევა საორკესტრო მიგნებებითა და წერის ტექნიკით, ვირტუოზული საფორტეპიანო პარტიით. ვფიქრობ, საბავშვო რეპერტუარს შეემატა საინტერესო ნაწარმოები. საერთოდ, თამარის შემოქმედება უანრობრივად მრავალფეროვანია და იმსახურებს როგორც შემსრულებელთა, ასევე მსმენელთა სიმპათიებს. თამარის სახით ქართულ საკომპოზიტორო სკოლას შეემატა კიდევ ერთი საინტერესო, გამორჩეული და ნიჭიერი შემოქმედი. ვუსურვებ თამარს შემდგომ შემოქმედებით გამარჯვებებსა და წარმატებებს.“

თამარს ძალზე საინტერესო საგუნდო ნაწარმოებები აქვს შექმნილი, მათ შორისაა სიმღერა „ვედრება მზისადმი“, რომელიც 2017 წელს საგუნდო საზოგადოების მიერ ორგანიზებულ ბავშვთა და ახალგაზრდული გუნდების ეროვნულ კონკურსზე შეასრულა თბილისის ბავშვთა გაერთიანებულმა გუნდმა (ქორმაისტერი შიო აბრახამია). ამ სიმღერის საუკეთესო შესრულებისათვის მათ ოქროს მედალი დაიმსახურეს.

თამარ ვაშაკიძე კომპოზიტორია, რომელიც გამოირჩევა პრინციპულობითა და მკაფიო მოქალაქეობრივი პოზიციით, იგი არ არის გულგრილი ქვეყანაში მიმდინარე პროცესებისადმი, მისთვის მნიშვნელოვანია რა გზით განვითარდება მუსიკალური ხელოვნება საქართველოში, რა ბედი ელის დღეს მოღვაწე თუ მომავალ კომპოზიტორებს. **თამარ ვაშაკიძე:** „ადრე სულ სხვანაირად იყო, შემოქმედ ადამიანებს დიდი მონაწილეობა და პატივისცემით ეპყრობოდნენ, მათზე სახელმწიფო ზრუნავდა და შემოქმედებისათვის უფრო მეტი დრო ჰქონდათ. კომპოზიტორობა დღეს „ჰობია“, და თითქმის ენთუზიაზმზეა დამყარებული. დღეს ამ პროფესიით თავს ვერ გაიტან. ყოველდღიური ზრუნვა არსებობისათვის და ირგვლივ უამრავი პრობლემა აფერხებს შემოქმედებითი ადამიანის წინსვლას. ჩემი დიდი სურვილია, რომ სახელმწიფომ უფრო მეტი ყუ-

რადლება და მზრუნველობა გამოიჩინოს ქართველი კომპოზიტორების მიმართ და მე მჯერა, რომ ეს შედეგს აუცილებლად გამოიღებს.“

თამარი დღეს ძალიან აქტიური შემოქმედი, მონაწილეობს კონკურსებში, აქტიურია როგორც პედაგოგი,



მარსხნიდან: მერი ღავითაშვილი, თამარ ვაშაკიძე, ელენე შავჩავაშვილი

მისი მეშვეობით ბავშვები უზიარებიან კარგ და გემოვნებიან მუსიკას. მოსწავლე-ახალგაზრდობის განათლებაში შეტანილი დიდი წვლილისათვის, ნაყოფიერი შემოქმედებითი და პედაგოგიური მოღვაწეობისათვის თამარ ვაშაკიძე 2002 წელს პრეზიდენტმა დააჯილდოვა ღირსების ორდენით. თამარს ხშირად ინვევენ სატელევიზიო გადაცემებში. იგი ახლავდა და თავისი შემოქმედებითი ძიების აქტიურ ფაზაში იმყოფება, მისგან კიდევ ბევრ საინტერესო სიახლეებს ველოდებით. ვუსურვოთ თამარს წარმატება, დიდხანს ეღვანოს და ეკეთებინოს თავისი საყვარელი საქმე, რომელიც ასე საჭიროა ჩვენი და ჩვენი ახალგაზრდების მომავლისათვის.

P.S. სტატიაზე მუშაობისას ვისარგებლე მამუკა ნაცვალაძის პუბლიკაციებით, რომელიც განთავსებული იყო გაზეთ რეზონანსის რამოდენიმე ნომერში (2013. 07. 03. 2015. 19. 01, 2016. 04.04.), რისთვისაც მას მადლობას მოვასხენებ.

ეთნომუსიკოლოგიის// მუსიკალური ეთნოლოგიის განმარტაბისათვის*

ნანული მაისურაძე

სამეცნიერო ლიტერატურაში „მუსიკალური ეთნოგრაფიის“, „მუსიკალური ეთნოლოგიის“ ან „ეთნომუსიკოლოგიის“ არაერთი დეფინიციაა მოცემული (მ. შილაკაძე): ცნობილი ეთნომუსიკოლოგის პროფ. ი. ზემცოვსკის განმარტებით „მუსიკალური ეთნოგრაფია“ სხვადასხვა ქვეყანაში, გარკვეულ ისტორიულ პერიოდებში, სხვადასხვა სახელწოდებებით იყო ცნობილი: „მუსიკალური ფოლკლორისტიკა“, „მუსიკალური ეთნოლოგია“ (გერმანული და სლავური ენები), „ეთნომუსიკოლოგია“ (ინგლისურენოვან და, ამაჟამად, ფრანგულენოვან ტრადიციაში), „შედარებითი მუსიკისმცოდნეობა“ (დასავლეთ ევროპის ზოგიერთ ქვეყანაში), „ეთნომუსიკისმცოდნეობა“ (სსრკ); საბჭოთა კავშირში დამკვიდრებული ტერმინებიდან – „მუსიკალური ეთნოგრაფია“, „მუსიკალური ფოლკლორისტიკა“, „ეთნომუსიკისმცოდნეობა“ – უპირატესობა მიენიჭა „მუსიკალურ ფოლკლორისტიკას“, მაგრამ თანდათან შემოვიდა ხმარებაში ტერმინი „ეთნომუსიკისმცოდნეობა“, რომელიც „ეთნომუსიკოლოგიიდან“ მომდინარეა. ტერმინთა მრავალფეროვნება ახსნილია იმით, რომ „მუსიკალური ეთნოგრაფია“, განვითარების პროცესში, გადის გარკვეულ ეტაპებს, იყენებს კვლევის სხვადასხვა მეთოდებს და აქვს სხვადასხვა დარგობრივი სპეციალიზაცია. ი. ზემცოვსკის შეხედულებით „მუსიკალურ

ეთნოგრაფია“ არის ზოგადი მუსიკისმცოდნეობის ნაწილი, იმავდროულად იგი დაკავშირებულია ზოგად ეთნოგრაფიასთან, ფოლკლორისტიკასთან, სოციოლოგიასთან. მუსიკალური ეთნოგრაფიის საგანია ტრადიციული, უპირველეს ყოვლისა, ფოლკლორული მუსიკალური კულტურა.

ეთნოგრაფია, როგორც მეცნიერება, მოიცავს ეთნიკური ერთობლიობების წარმოშობისა და არსებობის ყველა ასპექტს. ეთნოგრაფების ძირითადი ყურადღება კონცენტრირებულია კულტურულ-ყოფით მოვლენებზე, მათ ეთნიკურ ფუნქციებსა და თავისებურებებზე. ყოველი ხალხის ყოფის განმასხვავებელი ტიპური ნიშნების გარკვევა მოითხოვს მთელი მისი ცხოვრების წესის ცოდნას. აქედან გამომდინარეობს ხალხთა ეთნოგრაფიული შესწავლა მრავალ „დარგობრივ“ საზოგადოებრივ და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებთან მჭიდრო კავშირში, რამაც წარმოშვა მთელი რიგი მმართველებისა: ეთნიკური ანთროპოლოგია, ეთნოგეოგრაფია, ეთნოდემოგრაფია, ეთნოლინგვისტიკა, ეთნოსოციოლოგია, ეთნოფსიქოლოგია... (კ. ჩისტოვი, ბრომლეი). მათ შორისაა მუსიკალური ეთნოგრაფია, მუსიკალური ეთნოლოგია ან ეთნომუსიკოლოგია. აღსანიშნავია, რომ ეთნოგრაფიის თითქმის ყოველი სფერო სპეციალურ ცოდნას მოითხოვს, რომელიც უზრუნველყოფს საგნის შესწავლას მისი სპეციფიკის მაქსიმალური გათვალისწინებით (კ. ჩისტოვი).

* აღნიშნული ნაშრომი ვრცლად იხ. კრებულში „ანალები“ (ისტორიის, ეთნოლოგიის, რელიგიის შესწავლისა და პროპაგანდის სამეცნიერო ცენტრი), №13, თბილისი, 2017; აგრეთვე, ნ. მაისურაძე, ეთნომუსიკოლოგია//მუსიკალური ეთნოლოგია, თბილისი, 2017.

მუსიკალური ეთნოგრაფია (მუსიკალური ფოლკლორისტიკა) დამოუკიდებელ სამეცნიერო დისციპლინად XIX საუკუნის II ნახევარში ჩამოყალიბდა. XX საუკუნის 20-იანი წლების დასაწყისში, გერმანიასა და ინგლისში გაჩნდა ახალი მიმართულება – „შედარებითი მუსიკისმცოდნეობა“, რომელიც იკვლევდა მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნების, ძირითადად კოლონიების ხალხურ მუსიკას (კ. შტუმპფი, ე. ჰორნბოსტელი, კ. ზაქსი, რ. ლიხმანი...). როგორც ფ. ბოზე შენიშნავს, „შედარებით მუსიკისმცოდნეობას“ ჩაენაცვლა „მუსიკალური ეთნოლოგია“ („ეთნომუსიკოლოგია“). იგივე მოსაზრება აქვს გამოთქმული ა. ჩეკანოვსკას: ტერმინოლოგიური სახესხვაობებიდან პოპულარობით გამოირჩევა „შედარებითი მუსიკისმცოდნეობა“, „მუსიკალური ეთნოგრაფია“, ეთნომუსიკოლოგია და „მუსიკალური ფოლკლორისტიკა“. მათ შორის „შედარებით მუსიკისმცოდნეობას“ ჩაენაცვლა „ეთნომუსიკოლოგია“. აქვე შევნიშნავ, რომ მკვლევარი წარმოგვიდგენს დარგის ისტორიას და, რაც მთავარია, ეთნოლოგიურ მეთოდებს მუსიკალურ ეთნოგრაფიაში: შედარებით-ანალიტიკური, ისტორიულ-გეოგრაფიული, ფუნქციონალური და სტრუქტურული. 50-60-იანი წლების გერმანულენოვანი სამეცნიერო შრომების მიხედვით „ეთნოლოგიას“ ეწოდა „შედარებითი ხალხთმცოდნეობა“, რომელიც სწავლობს კაცობრიობის კულტურულ-ისტორიულ ურთიერთობებს განსხვავებით „ეთნოგრაფიისაგან“, რომელიც ცალკეულ კუთხეთა კულტურას აღწერს. „მუსიკალური ხალხთმცოდნეობა“ ანუ „მუსიკალური ეთნოლოგია“ მიჩნეულია „მუსიკისმცოდნეობისა“ და „ხალხთმცოდნეობის“ დარგად, რომელიც მუსიკის კვლევაში „ეთნოლოგიის (ხალხთმცოდნეობის) მეთოდებით ხელმძღვანელობს. ფ. ბოზეს შეხედულებით „მუსიკალური ხალხთმცოდნეობა“ არის „მუსიკისმცოდნეობასა“ და „ეთნოლოგიას“ შორის მდებარე სფერო. „ხალხთმცოდნეობის“ მეთოდებია მასალის ფიქსაცია და შედარებითი მეთოდით კვლევა.

ხალხური მუსიკის შემსწავლელ მეცნიერებას ევროპის ქვეყნებში (ინგლისში, საფრანგეთში, იტალიაში, პოლონეთში, უნგრეთში, რუმინეთში) ეთნომუ-

სიკოლოგია ეწოდა; გერმანიაში – Musikethnologie (ზოგჯერ მუსიკალური ფოლკლორისტიკა). მუსიკალური ეთნოლოგია სწავლობდა დაბალ სოციალურ-ეკონომიკურ საფეხურზე მდგომი ხალხების მუსიკას, რაც დაკავშირებული იყო ეთნოლოგიის ტრადიციულ გაგებასთან, რომლის მიხედვით ეთნოლოგია სწავლობდა პრიმიტიულ ხალხებს. რაც შეეხება ეთნომუსიკოლოგიის და მუსიკალური ფოლკლორის ურთიერთმიმართებას, საინტერესოა აკად. კ. ჩისტოვის შეხედულება ფოლკლორისტიკის და ეთნოგრაფიის შესახებ: ფოლკლორისტიკა ფილოლოგიური და იმავდროულად ეთნოგრაფიული მეცნიერებაა. რამდენადაც ფოლკლორი ერთდროულად ესთეტიკური და ყოფითი მოვლენაა, ტრადიციული ყოფითი სიტყვიერებაა, ფოლკლორისტიკა ორგანულად შედის ეთნოგრაფიული მეცნიერების ციკლში. აღსანიშნავია, რომ ი. ზემცოვსკი სიმღერას სინთეზურ მოვლენად მიიჩნევს, მჭიდროდ დაკავშირებულს ყოფასთან: კლასიფიკაციის დროს გათვალისწინებული უნდა იყოს არა მხოლოდ მელოდიები, არამედ სიმღერების ტექსტი და ჰანგი ყოფით ფუნქციასთან ერთიანობაში.

გამოთქმულია მოსაზრება, რომ „ეთნომუსიკისმცოდნეობა“ (ეთნომუსიკოლოგია) უფრო ფართო ცნებაა, ვიდრე „მუსიკალური ეთნოგრაფია“ ან „მუსიკალური ფოლკლორისტიკა“. თუ ფოლკლორისტიკა სწავლობს ხალხურ შემოქმედებას, მუსიკალური ფოლკლორისტიკა სწავლობს ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებას. თუ ეთნოგრაფია სწავლობს ხალხის ყოფას და კულტურას, მუსიკალური ეთნოგრაფია სწავლობს მუსიკალურ კულტურას ხალხის ყოფასთან მჭიდრო კავშირში. მუსიკალური ფოლკლორისტიკაც ითვალისწინებს ეთნოგრაფიულ მონაცემებს, მაგრამ აქ, ეთნოგრაფიული ყოფა წარმოდგენილია როგორც ფონი, და არა როგორც საგანგებო კვლევის საგანი (ი. სოკოლოვი).

მუსიკალური ეთნოგრაფიის თუ ეთნომუსიკოლოგიის განმარტებას შეუხო მ. შილაკაძე. იგი ზემოხსენებულ მკვლევართა მოსაზრებების გაზიარებისა და შეჯერების საფუძველზე აღნიშნავს, რომ ეთნომუსი-

კოლოგია თუ მუსიკალური ეთნოგრაფია არის მეცნიერების დარგი, ჩამოყალიბებული ეთნოგრაფიისა და მუსიკალური ფოლკლორის სინთეზის შედეგად. მისი სახელწოდება ნაწარმოებია ეთნოგრაფიაში შემავალი ზოგიერთი დარგის სახელწოდების (ეთნობოტანიკა, ეთნოლინგვისტიკა, ეთნომედიცინა) ანალოგიურად. ეთნომუსიკოლოგია (ეთნომუსიკისმცოდნეობა) განხილულ უნდა იქნეს როგორც ეთნოგრაფიული მეცნიერება, რომელიც ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებას სწავლობს როგორც ყოფით მოვლენას, განსხვავებით ფოლკლორისტიკისაგან, რომელიც ხალხურ შემოქმედებას სწავლობს როგორც მხატვრულ მოვლენას.

საყურადღებოა, რომ XX საუკუნის დასაწყისში დაიბეჭდა მოსკოვის უნივერსიტეტთან არსებული ბუნებისმეტყველების, ანთროპოლოგიის და ეთნოგრაფიის მოყვარულთა საზოგადოების ეთნოგრაფიული განყოფილების მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული კომისიის შრომები (Труды МЭК), სადაც გამოქვეყნებულია თვალსაჩინო ფოლკლორისტიკის და კომპოზიტორის, აკად. დ. არაყიშვილის მიერ ჩანერილი ქართული ხალხური სიმღერების მრავალი ნიმუში. მიუხედავად იმისა, რომ სიმღერებს გარკვეულწილად, ფონის სახით ახლავს აღწერილობითი ხასიათის ეთნოგრაფიული მასალა, დ. არაყიშვილი დიდ ფოლკლორისტად დარჩა და საქართველოში სათავეში ჩაუდგა მუსიკალური ფოლკლორის დარგს, რომელმაც უდიდესი როლი შეასრულა ქართული ხალხური მუსიკალური კულტურის შესწავლაში. აღსანიშნავია, რომ გასული საუკუნის 40-50-იან წლებში საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის ინსტიტუტის ეთნოგრაფიის განყოფილებაში, მუსიკალური ფოლკლორის საკითხებს სწავლობდა ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ცნობილ მუსიკისმცოდნეთა და კომპოზიტორთა ჯგუფი — დ. არაყიშვილი, შ. ასლანიშვილი, გრ. ჩხიკვაძე, ვლ. ახობაძე, ბ. გულისაშვილი. თ. მამალაძე, საქართველოს ეთნოგრაფიის განყოფილებაში 60-იანი წლების ბოლომდე მოღვაწეობდა. მუსიკოსთა ამ ჯგუფმა ხალხური სიმღერების ჩანაწერებთან ერთად, მნიშვნელო-

ვანი ნაშრომები დაგვიტოვა ქართული ხალხური მუსიკის შესახებ.

ხალხთა ისტორიული კავშირების კვლევაში სხვა დარგებთან (ისტორია, არქეოლოგია, ეთნოლოგია, ანთროპოლოგია, ენათმეცნიერება) ეთნომუსიკოლოგიურ მონაცემებს გარკვეული ადგილი ეთმობა. ეთნოგენეზის საკითხს ეთნომუსიკისმცოდნეობაში ეხებიან ი. ზემცოვსკი, ბ. ბარტოკი, ფ. რუბცოვი, ვ. გომოვსკი, ვ. ვინოგრადოვი, კ. ვერტოვი და სხვ. ინტერესს იწვევს ი. ზემცოვსკის გამოკვლევები, რომლებიც გამოიჩინა მეთოდოლოგიური ძიებებით. იგი ვრცლად განიხილავს მუსიკისმცოდნეთა (ფ. ფეტისი, ე. ხორნობოსტელი, კ. ზაქსი, ვ. პეტრი, ზ. კოდაი, ი. კუნსტი, ზ. ევალდი, რ. გრუბერი, ბ. ბარტოკი, ვ. გომოვსკი, ლ. კერმენერი, ვ. ვინოგრადოვი, ფ. რუბცოვი და სხვ.) ნაშრომებს და ამასთანავე, მუსიკალური მასალის განხილვის საფუძველზე, მუსიკალურ-ეთნიკური კვლევის ფართო პერსპექტივებს გვისახავს. ი. ზემცოვსკის აზრით ეთნოგენეზის პრობლემების გადანყვეტაში აუცილებელია მუსიკისმცოდნეობის გამოკვლევების გამოყენება. მხოლოდ სიმღერების კომპლექსური ანალიზი (სიმღერის დანიშნულება, სტრუქტურა და მუსიკალურ-ინტონაციური თავისებურებანი) შეიძლება იყოს ღირებული ეთნოგრაფების, ლინგვისტების, ანთროპოლოგების და ფოლკლორისტების მიერ ეთნოგენეზის პრობლემის კომპლექსური გადანყვეტისას. მუსიკალურ-ფოლკლორული მასალის ეთნოგენეტიკურ მაჩვენებლებს შეადგენს მუსიკალური სტრუქტურები, რომლებშიც ასახულია ეთნიკურად და სტადიალურად კონკრეტული, გარკვეული მუსიკალური აზროვნება და შესაბამისი მუსიკალური აღქმა. მუსიკალურ-ინტონაციური აზროვნების კონკრეტული ნიმუშების, როგორც ფორმის და შინაარსის ერთიანობის ანალიტიკური აღრიცხვა, მასალისადმი არსებითი მიდგომის მეთოდოლოგიური წინაპირობაა. მუსიკალური ფოლკლორის როლი ეთნოგენეტიკურ გამოკვლევებში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ვინაიდან მუსიკა განასახიერებს რაკულტურისათვის დამახასიათებელ ეთნიკურ ნიშნებს, იმავდროულად მკვეთრად არ არის დეტერმინირებუ-

ლი (სამეურნეო-ეკონომიკური, ბუნებრივ-კლიმატური და სხვა მიზეზებით), როგორც კულტურის სხვა კომპონენტები (საცხოვრებელი, სამოსელი, სასოფლო-სამეურნეო იარაღები და ა. შ.) ამიტომ მუსიკალური მონაცემების უგულებელყოფა, უდავოდ, აღარბეებს ეთნო-

მუსიკალურ ეთნოგრაფიას (მოგვიანებით მუსიკალურ ეთნოლოგიას ანუ ეთნომუსიკოლოგიას) საქართველოში XX საუკუნის 60-იანი წლების დასაწყისში აკად. გ. ჩიტაიას თაოსნობით, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის, არქეოლოგიის და ეთნოგრაფი-



მარჯვნიდან: აკად. გიორგი ჩიტაია (მეორე), პროფ. ვერა ბარაკვალიძე, ნინო (ნანული) მაისურაძე, გივი ჯავახიშვილი, სოფ. ალისგორის ადგილობრივ მოსახლეობასთან ერთად. კომპლექსური ეთნოგრაფიული ექსპედიცია. თუშეთი, სოფ. ალისგორი. 1965.

გენების შესწავლის ტრადიციულად ჩამოყალიბებულ გზებს. სიმღერების კომპლექსური ანალიზი (დანიშნულება, სტრუქტურა და მუსიკალურ-ინტონაციური თავისებურებანი), მასალის სრული გათვალისწინებით, შეიძლება იყოს მეცნიერულად ღირებული ეთნოგენეზის პრობლემის კომპლექსური გადაწყვეტისას ეთნოგრაფების, ლინგვისტების, ანთროპოლოგების და ფოლკლორისტების მიერ.

ის ინსტიტუტში ჩაეყარა საფუძველი. ეთნოგრაფიის ეს მიმართულება გ. ჩიტაიას წარმოდგენილი შქონდაროგორც ეთნოგრაფიის, მოგვიანებით ეთნოლოგიის დარგში შემავალი ერთ-ერთი მიმართულება, რომელიც ითვალისწინებს ხალხური მუსიკის შესწავლას ყოფაში, მასთან მჭიდრო კავშირში, ცოცხალ სინამდვილეზე უშუალო დაკვირვების გზით. შემდეგში მუსიკალური ეთნოგრაფიის (თუ მუსიკალური ეთნოლოგი-

ის) ზემოხსენებულმა ინტერპრეტაციამ ასახვა ჰპოვა ამ სფეროში მოღვაწე მეცნიერთა მრავალ ნაშრომში. გ. ჩიტაიას შეხედულებით ეთნოგრაფიული მოვლენები და ფაქტები უნდა შეისწავლებოდეს არა იზოლირებულად, გარემო მოვლენებთან კავშირის გარეშე, არამედ ჰირიქით, მათთან მჭიდრო კავშირსა და გარემო მოვლენათა განპირობებულობაში. ბუნებაში არცერთი მოვლენა არ შეიძლება იქნეს გაგებელი, თუ მას იზოლირებული სახით, გარემო მოვლენათაგან მონყვეტილად განვიხილავთ, რადგან ყოველი მოვლენა ბუნების ნებისმიერ სფეროში შეიძლება უაზრობად იქცეს, თუ მას გარემო მოვლენებთან კავშირის გარეშე, მათგან მონვეტილად განვიხილავთ. საველე ეთნოგრაფიული მუშაობა მოითხოვს, რომ აღწერილობა არ იყოს ზედაპირული, ფრაგმენტული, არამედ იგი უნდა ასახავდეს საგანს და მოვლენებს სრულყოფილად, რათა აღწერა შეეხებოდეს არა მარტო მის გარეგან მხარეს, არამედ შინაგან შედგენილობასაც. დასახელებული მოთხოვნები — მოგვცეს ადეკვატური, უტყუარი, ყოველმხრივი აღწერილობა და გამოვლინდეს საგნის და მოვლენის ისტორიზმი, გარემო, სტრუქტურა, ტექნიკა და ფუნქცია — შეიძლება შესრულდეს მხოლოდ მოვლენათა კომპლექსური შესწავლისას. გ. ჩიტაიას მიერ ჩამოყალიბებული კვლევის მეთოდი ითვალისწინებს ხალხის ეთნოგენების, ყოფისა და კულტურის საკითხების, ისტორიული განვითარების სხვადასხვა პერიოდთა დანაშრევების შესწავლას ინტენსიურად და კომპლექსურად ანუ კომპლექსურ-ინტენსიური მეთოდით, ბაზისური და ზედაშენური მოვლენების ერთიანობაში, ისტორიზმის პრინციპების დაცვით. აღნიშნული მეთოდი გულისხმობს მოვლენების და საგნების შესწავლას მრავალრიცხოვან საკითხებთან ურთიერთმიმართებაში, რომლებსაც უკავშირდება ესა თუ ის მოვლენა ან საგანი. ზემოხსენებულ საკითხებს აერთიანებს საზოგადოების ცხოვრების მატერიალური, სოციალური და სულიერი სფეროები.

ეთნოგრაფი კონკრეტულ მასალებს კრეფს ცოცხალი ყოფიდან, „ველზე“, კონკრეტულ ეთნიკურ წარმონაქმნთა ცოცხალ სინამდვილეზე უშუალო დაკვირვების

გზით. მოვლენათა სტატიკურ მდგომარეობაში ჩანიშვნა საკმარისი არ არის, საჭიროა მისი მოძრაობის, დინამიკის, განვითარებისა და ისტორიულ ტრილში განხილვა. ეთნოგრაფისათვის დამახასიათებელია ისტორიზმი, რომელიც საუკეთესო შედეგებს იძლევა ნებისმიერი ხალხის ყოფისა და კულტურის შესწავლისას. მუსიკალური ეთნოლოგია ან ეთნომუსიკოლოგია კვლევის ზემოხსენებულ პრინციპებს ემყარება. საქართველოში, ეთნოგრაფიული სკოლის ფუძემდებელმა, გ. ჩიტაიამ ეთნოგრაფიის დარგში მრავალ მიმართულებას ჩაუყარა საფუძველი. მათ შორის, როგორც ზემოთ აღინიშნა, — მუსიკალურ ეთნოგრაფიას (შემდეგში მუსიკალურ ეთნოლოგიას//ეთნომუსიკოლოგიას). მას მიაჩნდა, რომ ეთნოსის მუსიკალური ყოფის შესწავლა ეთნოგრაფიის ამოცანაა. **ეთნოგრაფია გულისხმობს ხალხის ყოფისა და კულტურის აღწერას. ეთნოლოგიის მიზანი აღწერასთან ერთად ხალხის მეცნიერული შესწავლაა.** მეცნიერის ადრე გამოქვეყნებულ ნაშრომში „ქართული ეთნოლოგია“ (1926) დასახულია ეთნოლოგიის დარგის მიზნები, ამოცანები და კვლევის მეთოდი. ქართულ მეცნიერებაში „ეთნოლოგიის“ ნაცვლად დამკვიდრდა საბჭოთა კავშირში აღიარებული ტერმინი „ეთნოგრაფია“. **გ. ჩიტაია ეთნოგრაფიის დარგს ეთნოლოგიის განვითარების საფუძველად მიიჩნევდა.** აქვე შევნიშნავ, რომ ი. ზემცოვსკის განმარტებით მუსიკალური ეთნოგრაფია აღწერილობითი მეცნიერებაა, რომელიც თეორიული და ისტორიული გამოკვლევებისათვის აფიქსირებს ზეპირი ტრადიციის სპეციფიკურ მასალებს. XX საუკუნის ბოლოს საქართველოში „ეთნოგრაფიას“ კვლავ ჩაენაცვლა „ეთნოლოგია“. ამ ცვლილების შესაბამისად, „მუსიკალური ეთნოგრაფიის კვლევის საზღვრები გაფართოვდა და იგი „მუსიკალურმა ეთნოლოგიამ“ ანუ „ეთნომუსიკოლოგიამ“ შეცვალა. **მუსიკალური ეთნოლოგიის საფუძველია მუსიკალური ეთნოგრაფია, რომელიც მუსიკალური ეთნოლოგიის ერთ-ერთ ძირითად კომპონენტად იქცა.** სამივე ტერმინი (მუსიკალური ეთნოგრაფია, მუსიკალური ეთნოლოგია, ეთნომუსიკოლოგია) სემანტიკურად უშუალო კავშირშია ეთნოგრაფიასთან თუ ეთნოლოგიასთან. ნიშანდობლივია, რომ

ი. ზემცოვსკი, როგორც ზემოთ აღინიშნა, **სიმღერას სინთეზურ მოვლენად მიიჩნევს, მჭიდროდ დაკავშირებულს ყოფასთან.** ჟანრების კლასიფიკაციის დროს — წერს იგი — გათვალისწინებული უნდა იყოს არა მხოლოდ მელოდიები, არამედ სიმღერების ტექსტი და ჰანგი ყოფით ფუნქციებთან ერთობლიობაში. „მუსიკალური ეთნოლოგია“ ან „ეთნომუსიკოლოგია“, ქართული ეთნოლოგიური (ეთნომუსიკოლოგიური) სკოლის მიხედვით, იდენტური ტერმინებია. „ეთნომუსიკოლოგია“ ანალოგიურია ეთნოლოგიის დარგში არსებული ტერმინებისა — „ეთნოსოციოლოგია“, „ეთნოფსიქოლოგია“, „ეთნოლინგვისტიკა“ და სხვ., რაც გულისხმობს ხალხთა ეთნოლოგიურ შესწავლას მომიჯნავე მეცნიერებებთან უშუალო კავშირში. ორივე მათგანი ეთნომუსიკოლოგია თუ მუსიკალური ეთნოლოგია ერთმნიშვნელოვნად გულისხმობს ეთნოსის მუსიკალური ყოფის და კულტურის მეცნიერულ შესწავლას ეთნიკური კუთხით, ისტორიულ-ეთნოლოგიურ ასპექტში. მათ შორის, **ეთნოლოგიის სფეროში, უპირატესობა ტერმინ „ეთნომუსიკოლოგიას“ ენიჭება.**

ზემოთ აღვნიშნე, რომ „მუსიკალურ ეთნოგრაფიას“ XX საუკუნის 60-იან წლების დასაწყისში ჩაეყარა საფუძველი. 1962 წელს, აკად. ნ. ბერძენიშვილის (იმხანად ისტორიის, არქეოლოგიის და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის დირექტორი) და აკად. გ. ჩიტაიას შუამდგომლობის საფუძველზე ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დირექციამ ნება დართო ინსტიტუტის საქართველოს ეთნოგრაფიის განყოფილების თანამშრომლებს (ნ. მაისურაძე, მ. შილაკაძე) კონსერვატორიაში ოფიციალურად გაეკლათ მუსიკისმცოდნეობის კურსი და ჩაებარებინათ გამოცდები სპეციალურ საგნებში. მათ შეუერთდნენ ინა ხაშბა და მერი ხაშბა, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის აფხაზეთის დ. ი. გულიას სახელობის ენის, ლიტერატურისა და ისტორიის ინსტიტუტიდან; სიმონ (სოსო) ჭანტურიშვილი, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტიდან, გ. ჩიტაიას და პროფ. ვ. ბარდაველიძის მიზანი იყო კადრების მომზადება მუსიკალური ეთნოგრაფიის მიმართულ-

ბით. მათ თავის ირგვლივ შემოიკრიბეს თვალსაჩინო მუსიკისმცოდნეები, მათ შორის პროფ. შ. ასლანიშვილი, რომელმაც ფუნდამენტური ნაშრომები შექმნა ქართული ხალხური მუსიკის ჰარმონიის შესახებ; პროფ. ვ. გვახარია, მუსიკისმცოდნე და იმავდროულად აღმოსავლეთმცოდნე, ჰენდელის სახელობის კონკურ-



სის ლაურეატი; კომპოზიტორი, პროფ. შ. შველიძე... საკანდიდატო დისერტაციები დაიცვეს ი. ხაშბამ (1966), ნ. მაისურაძემ (1967), მ. შილაკაძემ (1969), ს. ჭანტურიშვილმა (1971), მ. ხაშბამ (1971). 70-80-იანი წლებიდან ეთნომუსიკოლოგიის მიმართულებით კვლევა-ძიებამ ფართო ხასიათი მიიღო. წარმატებით დაიცვეს საკანდიდატო დისერტაციები ქ. ნაკაშიძემ (1987), ქ. ჭითაიასმა (1987), ა. პეტრიაშვილმა (1989), გ. სულაბერიძემ (1993), ბ. კავაბეძემ (ადილე, 1990) (ხელმძღვანელი ნ. მაისურაძე); სადოქტორო დისერტაციები — ნ. მაისურაძემ (1983), მ. შილაკაძემ (1991), მ. ხაშბამ (1991). სამუსიკო საკრავების შესახებ შესანიშნავი ეთნოგრაფიული მასალა დაგვიტოვა ნ. ბედოშვილმა. იმხანად ეთნომუსიკოლოგიის ხაზით მრავალი საყურადღებო ნაშრომი გამოქვეყნდა. ფაქტურად ჩამოყალიბდა ეთნომუსიკოლოგთა ფართო წრე, რამაც ნიადაგი შე-

ამზადა ეთნოლოგიის სფეროში ეთნომუსიკოლოგიის ცალკე, განყოფილების სახით გამოყოფისათვის. ისტორიის და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის დირექტორის აკად. გ. მელიქიშვილის გადანვეტილებით, საქართველოს სულიერი კულტურის ეთნოლოგიური შესწავლის განყოფილებას ცალკე გამოეყო მუსიკალური ეთნოლოგიის შემსწავლელი საინსტიტუტო საპრობლემო ჯგუფი (განყოფილების დონეზე) (ხელმძღვანელი ნ. მაისურაძე), რომელმაც მჭიდრო კავშირები დაამყარა ევროპის ეთნომუსიკოლოგთა სამეცნიერო წრეებთან. 90-იანი წლებიდან ბოლო დრომდე განყოფილების თანამშრომლები ევროპის ეთნომუსიკოლოგთა საერთაშორისო სემინარის (ESEM) წევრები იყვნენ; მონაწილეობდნენ საერთაშორისო კონფერენციებში, კონგრესებსა თუ სიმპოზიუმებში. 1968-1972 წლებში ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კულტუროლოგიურ ფაკულტეტზე წაკითხული იქნა ლექციები მუსიკალურ ეთნოგრაფიაში (მ. შილაკაძე); 80-იანი წლების ბოლოს, აკად. რ. მეთრეველის და აკად. ვ. ოკუჯავას თანადგომით – ლექციები (სპეციალური კურსი) ეთნომუსიკოლოგიაში, სულხან-საბა ორბელიანის სახელობის თბილისის პედაგოგიური ინსტიტუტის (ამჟამად ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი) რ. ლალიძის სახელობის მუსიკის კათედრაზე და ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ეთნოლოგიის კათედრაზე (ნ. მაისურაძე). გამოქვეყნდა ეთნომუსიკოლოგიის პროგრამა, რომელიც გათვალისწინებული იყო უმაღლესი სასწავლებლების სპეციალური სალექციო კურსისათვის (ნ. მაისურაძე). ეთნომუსიკოლოგიის მიმართულებით შესწავლილია საქართველოს მთის, მთისწინეთის და ბარის რეგიონები (ქ. ნაკაშიძე, ქ. ჭითანავა, ა. პეტრიაშვილი); ქართული მუსიკა ქართულ წერილობით ძეგლებში (გ. სულაბერიძე); ადიღური სამუსიკო საკრავები და საყოფაცხოვრებო ტრადიცია (ბ. კავაზევი); აფხაზთა ხალხური მუსიკა და კავკასიური პარალელები (მ. ხაშბა).

ეთნომუსიკოლოგიურ გამოკვლევებში მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალა გამოყენებულია რო-

გორც ისტორიული წყარო ეთნიკური ისტორიის საკითხების, ეთნოკულტურული და ეთნოგენეტიკური პრობლემების კვლევისათვის. გ. ჩიტაიას მიერ შემუშავებული კვლევის კომპლექსურ-ინტენსიური მეთოდის მიხედვით შესწავლილია ქართული ხალხური მუსიკის ჩამოყალიბებისა და განვითარების საკითხები, ქართველი ხალხის ეთნიკური ისტორიის შუქზე. მუსიკალურ-ეთნოლოგიური მონაცემების საფუძველზე გამოკვლეულია არა მხოლოდ ქართულ-ჩრდილოკავკასიური ეთნოკულტურული და ეთნოგენეტიკური პრობლემები, არამედ გარკვეულწილად – უფრო შორეულ კულტურებთან ქართული ხალხური მუსიკის მიმართების საკითხები. გამოვლენილია მუსიკალური კულტურის საერთო კავკასიური ფენა. გაჩნდა თვალსაზრისი ოდესღაც საერთო-კავკასიური ანუ იბერიულ-კავკასიური მუსიკალური კულტურის არსებობის შესახებ. ნაჩვენებია მუსიკალური კულტურის აღნიშნული ფენის შემდგომი განვითარების გზა; ქართულ და ჩრდილოკავკასიურ მუსიკალურ ენათა შორის გენეტიკური თუ ისტორიულ-კულტურული კავშირები; ქართულ ტომთა არსებითი როლი საერთო-კავკასიური მუსიკალური კულტურის ჩამოყალიბებაში. ხალხური მუსიკალური მონაცემების საფუძველზე გამოითქვა მოსაზრება აფხაზთა ქართველური წარმომავლობის შესახებ. შესწავლილია ქართული ტრადიციული სამუსიკო საკრავები; ქართულ-ჩრდილოკავკასიური ეთნოკულტურული ურთიერთობანი, ხალხური მუსიკალური კულტურის (საკრავების) მონაცემების საფუძველზე; მოცემულია ქართველ და ჩრდილოკავკასიის ხალხთა ტრადიციული სამუსიკო საკრავების მეცნიერული დესკრიფცია; საკრავებში ასახული მუსიკალური აზროვნების ძირითადი პრინციპები. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ქართულ და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა მატერიალურ მუსიკალურ კულტურაში საერთო ელემენტების არსებობა და საკრავიერი მუსიკის სიახლოვე შეიძლება აიხსნას სხვადასხვა ფაქტორით: ერთიანი კავკასიური კულტურის არსებობა; მეზობელ ხალხებთან მჭიდრო ეკონომიკური, სოციალური და კულტურული ურთიერთობა; კულტურული ინფილტრაცია.

აღსანიშნავია პროფ. ი. ზემცოვსკის მნიშვნელოვანი როლი საქართველოში ეთნომუსიკოლოგიის დარგის განვითარებაში. ი. ზემცოვსკის შეხედულებით მუსიკალური ეთნოგრაფია შეისწავლის რა ხალხურ მუსიკას, იმავდროულად, უპირველეს ყოვლისა, შეისწავლის „ენას“ – სპეციფიკური მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებების სისტემას, მუსიკალურ-ენობრივ სტრუქტურულ სისტემას, მეორე მხრივ – როგორც „მეტყველებას“ – სპეციფიკურ სამემსრულებლო „ქცევას“... მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული გამოკვლევები დასახული მიზნის მიხედვით მრავალფეროვანია, შეიცავს სპეციალურ მუსიკალურ ანალიზს (წყობა, კილო, რიტმი, ფორმა და სხვ.). როგორც უკვე ითქვა, ხალხური მუსიკა ერთდროულად არის ყოფითი და მხატვრული მოვლენა. მუსიკალური ეთნოლოგიის მკვლევარი უნდა იყოს არა მხოლოდ ისტორიკოს-ეთნოლოგი, არამედ იმავდროულად – მუსიკისმცოდნე-ფოლკლორისტი. მას უნდა ჰქონდეს, ერთი მხრივ, ეთნოგრაფიული მასალის და, მეორე მხრივ, მუსიკალურ-ფოლკლორული მასალის, მუსიკის ჰარმონიის ღრმა ცოდნა და, რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, შინაგანი სმენითი მონაცემი, მუსიკალური მასალის სმენითი აღქმის მაღალი უნარი, რათა გაანალიზებული მასალიდან (მელოდია, კილო, რიტმი, მუსიკალური ფორმა, პოლიფონია, ჰარმონია, ეროვნული მუსიკალური სტილი), მან შეძლოს მუსიკალური ენის, როგორც ეთნოსის კულტურის მნიშვნელოვანი კომპონენტის გამომსახველობითი საშუალებების გამოვლენა და, აქედან გამომდინარე, მაქსიმალურად სწორი დასკვნების გამოტანა.

ეთნომუსიკოლოგია (მუსიკალური ეთნოლოგია) ეთნოლოგიის და მუსიკისმცოდნეობის მიჯნაზე ჩამოყალიბებული სამეცნიერო დარგია. წარმოადგენს ეთნოლოგიის და მუსიკალური ფოლკლორის სინთეზს. ეთნომუსიკოლოგია ხალხურ სიმღერას შეისწავლის ისტორიულ-ეთნოლოგიურ ასპექტში. იგი ესთეტიკური და, იმავდროულად, ეთნიკური ფუნქციის მატარებელია, საყოფაცხოვრებო ტრადიციის ნიაღშია წარმოქმნილი და როგორც კულტურულ-ყოფითი მოვლენა, ეთნოლოგიური მეცნიერების ციკლში შედის. ეთნომუ-

სიკოლოგიის კვლევის საგანია ხალხური მუსიკალური და ყოფითი კულტურა; კვლევის მიზანია ხალხური მუსიკის, როგორც ყოფის ორგანული ნაწილის, ერთი მხრივ, კულტურულ-ყოფითი და, მეორე მხრივ, ეთნიკური ფუნქციების გამოვლენა; ეთნოკულტურული და ეთნოგენეტიკური პრობლემების შესწავლა. მუსიკალურ-ფოლკლორული და ეთნოგრაფიული მასალა გამოყენებულია როგორც ისტორიული წყარო ხალხის ყოფისა და კულტურის, ეთნიკური ისტორიის, ეთნოგენეზის, ხალხთა მიგრაციების და ინტეგრაციის, განახლების, თანამედროვე ეთნიკური პროცესების კვლევისათვის. ეთნომუსიკოლოგიურ მონაცემებს გარკვეული წვლილი შეაქვს ეთნოსის კულტურულ-ისტორიული ტიპის განსაზღვრაში, ზოგადკულტურული მემკვიდრეობის კანონზომიერებათა დადგენაში.

ეთნომუსიკოლოგიის საკითხები შეისწავლება კომპლექსურად, მატერიალურ, სოციალურ და სულიერ სფეროებთან ერთობლიობაში. იგი ითვალისწინებს ხალხური მუსიკის შესწავლას ყოფაში, მასთან მჭიდრო კავშირში, ცოცხალ სინამდვილეზე უშუალო დაკვირვების გზით, კომპლექსურ-ინტენსიური და ისტორიულ-შედარებითი მეთოდებით. ეთნომუსიკოლოგიისაგან განსხვავებით, მუსიკალური ფოლკლორი ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებას სწავლობს როგორც მხატვრულ მოვლენას, თუმცა მისი კვლევის საზღვრები ბოლო ხანებში გაფართოვდა, თავისი მიზნებით გარკვეულწილად დაცილდა საკუთრივ მუსიკალურ ფოლკლორს და ეთნომუსიკოლოგიას დაუახლოვდა. აღსანიშნავია, რომ 2001-2011 წლებში, ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში (ხალხური მუსიკალური შემოქმედების მიმართულება). ისტ. მეცნ. დოქტ. მ. შილაკაძის მიერ წაკითხული ლექციების კურსი ეთნოლოგიაში; 2011 წლიდან დღემდე ლექციებს ეთნოლოგიაში, საქართველოს ეთნოლოგიასა და ქართულ მითოლოგიაში კითხულობს ისტ. მეცნ. დოქტ. ნ. ლამბაშიძე.

ამჟამად ეთნომუსიკოლოგია (მუსიკალური ეთნოლოგია) ეთნოლოგიისა და მუსიკისმცოდნეობის სამეცნიერო დისციპლინაა.



გიორგი (გია) ხინთიბიძე.

საქართველოში ყველასათვის კარგად ცნობილ, 1990-იანი წლებიდან საფრანგეთში მოღვაწე საქართველოს რადიოსა და ტელევიზიის სიმებიანი კვარტეტს ახლახანს გამოაკლდა შესანიშნავი მუსიკოსი და პიროვნება გია ხინთიბიძე. მევიოლინე, კვარტეტისტი გია ხინთიბიძე ხანგრძლივი ავადმყოფობის შემდეგ, ქალაქ ბლუაში 29 აგვისტოს გარდაიცვალა. მისი კოლეგები და მეგობრები, რომლებსაც მასთან თითქმის ნახევარსაუკუნოვანი შემოქმედებითი და მეგობრული ურთიერთობა აკავშირებდა, დიდი გულისტკივით იხსენებენ მას. ტატო ხარაძე და რევაზ მაჩაბელი აღნიშნავენ გიას პიროვნულ ღირსებებს, იუმორის შესანიშნავ გრძნობას და სხვა მრავალ გამორჩეულ თვისებას.

საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირი, ჟურნალი „მუსიკა“ დიდ გულისტკივილს გამოთქვამს და უსამძიმრებს გია ხინთიბიძის ოჯახს, ქართველ ემიგრანტ მუსიკოსებს — მის კოლეგებს ამ დანაკლისს. მკითხველს კი სთავაზობს მუსიკისმცოდნე ლალი ვარდანაშვილის სტატიას კვარტეტის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის შესახებ.

წარმატებით განვლილი გზა...

ლალი ვარდანაშვილი

საქართველოს რადიოსა და ტელევიზიის სიმებიანი კვარტეტი — ეს იყო ანსამბლი, რომელმაც თავისი არსებობის მანძილზე ბევრჯერ გამახარა, ხოლო უეცარი წასვლით დიდი გულისტკივლი დამიტოვა. ეს ორი ურთიერთგამომრიცხავი გრძნობა სწორედ რომ ერთდროულად უკავშირდება ამ კოლექტივს. მათი არსებობა და შემოქმედებითი აღმასვლა დიდი სიხარულის მომტანი იყო არა მხოლოდ ჩემთვის, ზოგადად მუსიკოსმოყვარულთათვის.

ამ კოლექტივის ჩამოყალიბების ისტორია 1978 წლიდან იწყება. თბილისში ტარდებოდა საკავშირო კონკურსი და საქართველოს სახელმწიფო კამერული ორკესტრის ოთხმა წევრმა ლევან ჩხეიძემ, გია ხინთიბიძემ, არჩილ ხარაძემ და რევაზ მაჩაბელმა გადანიყიეს შექმნათ კვარტეტი და დაიწყეს პროგრამის მომზადება. კვარტეტს ხელმძღვანელობას უწევდა ცნობილი მუსიკოსი და გამოცდილი კვარტეტისტი — წარსულში თავად კვარტეტის წევრი ბორის ჭიაურე-

ლი. კონკურსის პროგრამა რთული იყო და სერიოზულ მუშაობასაც მოითხოვდა. შედეგიც შესაბამისი დადგა — კვარტეტმა ამ კონკურსში I პრემია დაიმსახურა.

ცნობილია, რომ საქართველოში ხშირად იქმნებოდა და ახლაც იქმნება სხვადასხვა ახალგაზრდული კოლექტივები, მაგრამ სამწუხაროდ ბევრი სხვადასხვა ფაქტორების გამო დროის გამოცდას ვერ უძლებენ და უმეტესწილად ქრებიან. თავიდან გარკვეული სკეფსისი ამ კოლექტივის მიმართაც არსებობდა, მაგრამ პირველივე განაცხადი იმდენად სერიოზული აღმოჩნდა, რომ დადგა საკითხი კვარტეტის შენარჩუნების აუცილებლობისა. ამისათვის კი საჭირო იყო მათი უზრუნველყოფა სარეპეტიციო ფართით და ანაზღაურებით (თუმც მიზერულით). აი, ასე აღმოჩნდა 1980 წელს კვარტეტი საქართველოს რადიოსა და ტელევიზიის კოლექტივების გვერდით. კოლექტივებს ვახსენებ რადგან იმ პერიოდში საქართველოს რადიო-ტელევიზია გამოირჩეოდა მუსიკალური კოლექტივების სიმრავლით. მას „მინი-ფილარმონიასაც“ კი უწოდებდნენ. ჩამონათვალიც საკმაოდ შთამბეჭდავია — სიმფონიური, საესტრადო-

სიმფონიური და ხალხურ საკრავთა ორკესტრები, ერთ-ნოვრადიული გუნდი, ბავშვთა გუნდი, ვაჟთა ანსამბლი, როკ-ანსამბლი, „ცისფერი ტრიო“. და აქვე უნდა ითქვას, რომ კოლექტივების ასეთ სიმრავლეს უნდა უმაღლოდეს რ/ტ ფონდი ე.წ. „ოქროს ფონდი“ თავის უნიკალურობას. თვითოეულ კოლექტივს ჰქონდა სამუშაო გეგმა და საფონდო ჩანაწერების გეგმაც და მე, როგორც მუსიკალური პროგრამების მთავარი რედაქციის ხელმძღვანელს, მევალებოდა ამ გეგმების და საფონდო ჩანაწერების კურირებაც. ამიტომაც მქონდა ასეთი მჭიდრო კავშირი მუსიკალურ კოლექტივებთან. ფონდში შემონახულია არაერთი ჩანაწერი, დაფიქსირებულია ქართული და არაქართული ნაწარმოები, ასევე მუსიკოსების საშემსრულებლო ხელოვნება.

მაგრამ დავუბრუნდეთ სიმებიან კვარტეტს.

პირველ გამარჯვებას რამოდენიმე თვეში მოჰყვა მეორე — ამჯერად საერთაშორისო ტრადიციულ კონკურსზე, რომელიც გაიმართა საფრანგეთის საკურორტო ქალაქ ევიანში. ეს გახლავთ მეტად პრესტიჟული კონკურსი და მასში მონაწილეობდნენ ინგლისის, ამერიკის, საფრანგეთის, გერმანიის, რუმინეთის და სხვა ქვეყნების კოლექტივები. ამ კონკურსზე | პრემია არ განაწილებულა, ხოლო II პრემია და საპატიო „გრან-პრი“ ჟიურიმ ქართველ მუსიკოსებს მიაკუთვნა. მუსიკალურმა კრიტიკამ განსაკუთრებით აღნიშნა და მაღალი შეფასება მისცა ამ კონკურსზე შესრულებულ სულხან ცინცაძის IX სიმებიან კვარტეტს, რომელიც კომპოზიტორმა დიმიტრი შოსტაკოვიჩის ხსოვნას მიუძღვნა. კონკურსზე კვარტეტის გამოსვლას გამოეხმაურა მსოფლიოში აღიარებული საფრანგეთის „პარენენ-კვარტეტის“ ერთ-ერთი წევრი პიერ პენასიუ: „ევიანის კონკურსის აღმოჩენად მიმაჩნია კვარტეტი თბილისიდან. ამ მუსიკოსებმა, მიუხედავად კვარტეტის ახალგაზრდული ასაკისა, ძალიან მაღალ დონეს მიაღწიეს. კოლექტივი სულ 2 წლისაა, დამეთანხმებით, რომ კვარტეტისათვის ეს საკმაოდ მცირე დროა, განსაკუთრებით თუ გავითვალისწინებთ როგორი სირთულის ნაწარმოებებს ასრულებენ“.

შემდეგ იყო გამარჯვება გერმანიაში, სადაც კოლექტივი საკონცერტო ტურნეით იმყოფებოდა.

„ხუთშაბათ საღამოს საარღანდის სახელმწიფო

თეატრის სცენაზე თავისი შესანიშნავი ხელოვნება წარმოადგინეს თბილისელმა კვარტეტისტებმა. მათ ძალზე ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინეს მსმენელებზე. კვარტეტმა არამარტო მოცარტის მუსიკის დახვეწილი და ამავე დროს ღრმა, ფსიქოლოგიური განცდების გაზრებული შესრულებით მოგვხიბლა. მათ შეძლეს აგრეთვე რომანტიკოს კომპოზიტორთა ნაწარმოებების დაძაბული ექსპრესიული შინაარსის გახსნა და გადმოცემა. მათ მიერ შესრულებული ჩაიკოვსკის კვარტეტი თითქოს ერთგვარი გამოძახილი იყო გვიანდელი ბეთჰოვენის პათეტიურობისა, ამასთან ჩაიკოვსკის კვარტეტის შესრულებისას გამოავლინეს ბრწყინვალე ტექნიკა და დავიდეტიკაცეს, რომ ისინი მართლაც ჭეშმარიტი მუსიკოსები არიან“ — ასე შეაფასა კვარტეტის გამოსვლა გაზეთმა „საარბრიუკენ ცაიტუნგმა“.

1979 წელს მუსიკოსებმა ჩააბარეს მოსკოვის გნესინების სახელობის პედაგოგიური ინსტიტუტის ასპირანტურაში. აქ მათი ხელმძღვანელი გახდა ბოროდინის სახელობის ცნობილი სიმებიანი კვარტეტის ვიოლონჩელისტი, პროფესორი ვალენტინ ბერლინსკი. პედაგოგსა და მუსიკოსებს შორის დამყარდა არაჩვეულებრივი ურთიერთობა — ეს იყო მჭიდრო შემოქმედებითი და ამავე დროს მეტად მეგობრული კონტაქტი, რომელიც არც მას შემდეგ შეწყვეტილა, რაც მათ ასპირანტურა დაამთავრეს და სტაჟირებაც გაიარეს. ბერლინსკიმ შესძლო ყველაზე მთავარი — მისცა მიმართულება და შეაკავშირა როგორც კვარტეტისტები. მახსენდება თელავის ერთ-ერთ მუსიკალურ ფესტივალზე კვარტეტის კონცერტი, რომელსაც სტუმრად დაესწრო ჩამოსული ვალენტინ ბერლინსკი. კონცერტის შემდეგ მან მიულოცა ბიჭებს წარმატება, მე კი მითხრა: „ბედნიერი ვარ, რომ ასეთ კოლექტივთან მქონდა ურთიერთობა. ვამაყობ, რომ ისინი ჩემი მოსწავლეები იყვნენ. დღევანდელი კონცერტი მათი პროფესიონალიზმის დასტური იყო. ეს არის შემდგარი კოლექტივი, სადაც ვინდათ გაგზავნეთ — გამარჯვება გარანტირებულია“.

საერთაშორისო აღიარების კიდევ ერთი ეტაპი კი დადგა 1987 წელს, როცა პეტერბურგში ჩატარდა დიმიტრი შოსტაკოვიჩის სახელობის საერთაშორისო კონკურსი. | პრემია და „გრან-პრი“ — ასეთი იყო კვარტე-

ტის შედეგი ამჯერად.

პეტერბურგიდან დაბრუნების შემდეგ მათ ჰქონდათ კონცერტი კონსერვატორიის დიდ დარბაზში. გადა-
ჭარბების გარეშე უნდა ითქვას, რომ ეს იყო მართლაც
ბრწყინვალე კონცერტი და შესაძლოა ბევრ მუსიკოსს
ახსოვს კიდევ. შესრულდა ბეთჰოვენის და შოსტაკო-
ვიჩის კვარტეტები და ბეთჰოვენის „დიდი ფუგა“, „მუსი-
კალურ ენციკლოპედია“ აღიარებული ამ ურთულესი
ნაწარმოების შესრულება იმდენად სრულყოფილი და
დახვეწილი იყო, რომ მსმენელთა აღფრთოვანება გა-
მოიწვია. კონცერტის შემდეგ ბატონმა სულხან ნასი-
ძემ რადიო ინტერვიუში თქვა: „მასხენდება ის პერიო-
დი, როდესაც მათ პირველად გაიმარჯვეს საკავშირო
კონკურსში, ხოლო შემდეგ საერთაშორისო აღიარებაც
მოიპოვეს. მე მაშინ მივულოცე და ასეთი სიტყვებით
მივმართე – ეს გამარჯვება მოპოვებული იყო რთულ
პირობებში, მოითხოვდა დაძაბულ შრომას, პასუხისმ-
გებლობას, მაგრამ ამ წარმატების დონის შენარჩუნე-
ბა კიდევ უფრო რთულია. ჩემი ნათქვამი მომდევნო
წლებში დადასტურდა. საბედნიეროდ, მუსიკოსებმა
დასძლიეს ყველა წინააღმდეგობა. ტელევიზიისა და
რადიოს სიმებიანი კვარტეტი ერთ-ერთი საუკეთესო
საშემსრულებლო კოლექტივია. მე მხიბლავს მათი დაკ-
ვრის მანერა. მათ აქვთ ის ძვირფასი თვისება, რაც ყო-
ველ ხელოვანს აშუშვებს – ეს არის ინდივიდუალობა.
მათ უკვე მოიპოვეს მსმენელთა სიყვარული. ეს არის
ჭეშმარიტად მაღალკვალიფიციური კოლექტივი, რო-
მელსაც შეუძლია ასე დაუკრას ურთულესი პროგრამა“.

კონკურსების და კონცერტების პარალელურად
კვარტეტი მართავდა კონცერტებს საქართველოში და
მის ფარგლებს გარეთ, მუშაობდა საფონდო ჩანჩერებზე;
შეიძლება ითქვას, რომ ეს მათი მუშაობის მნიშვნელო-
ვანი ნაწილი იყო.

აღიარებულია რომ საკვარტეტო მუსიკირებას
სპეციფიკური სირთულე ახასიათებს. ერთხელ ერთ-
მა კორესპოდენტმა პაბლო კაზალსს დაუსვა შეკითხვა
„თქვენ ასეთი წარმატებით უკრავთ ტრიოში (ივლის-
ხმება ალფრედ კორტოს, ჟაკ ტიბოს და პაბლო კაზალ-
სის ტრიო), მითხარით არ გიცდიათ კვარტეტში დაკვრა?
ვცადე, მაგრამ არ გამოვიდა. კვარტეტი ძალიან რთული

აღმოჩნდა“.

ანსამბლური მუზიკირების დროს შემსრულებელმა
შესაძლოა დაკარგოს თავისი შემოქმედებითი ინდივი-
დუალობა და ვერ გამოავლინოს პარტნიორობის განსა-
კუთრებული უნარი. ამის გარეშე ხომ წარმოუდგენელია
ნებისმიერი ანსამბლის საკვარტეტო შესრულება, იგი
მუსიკოსების მხრიდან მაქსიმალურ ურთიერთგაგებას
ითხოვს. მთავარია, რომ ყოველთვის პირველ ადგილზე
იყოს კომპოზიტორის ჩანაფიქრის გახსნა და როდესაც
შემოქმედებითი პროცესი ამ მიმართულებით წარიმარ-
დება, შედეგაც მიღწეული იქნება. ეს ანბანური ტექნიკა-
რიტებაა და შესრულების შეფასების მაღალი კრიტე-
რიუმი. სწორედ ამ კრიტერიუმით ფასდებოდა კვარტე-
ტის ჩანაწერები ჩვენს სამხატვრო საბჭოზე. ერთხელ
ბატონმა ანდრია ბალანჩივაძემ, რომელიც რადიოში
სამხატვრო საბჭოს წევრი ბრძანდებოდა, გვითხრა: „რა
საჭიროა ამ ჩანაწერების მოსმენა? ბეთჰოვენის და შო-
ტაკოვიჩის მუსიკას ვიცნობთ, ხოლო ეს კვარტეტი რომ
შესანიშნავად ასრულებს, ვიცი“.

ბატონმა სულხან ცინცაძემ ამ ანსამბლისათვის XI
კვარტეტი დანერა. ის რეპეტიციებს სისტემატურად ეს-
წრებოდა და ყოველთვის კმაყოფილი გამოდიოდა რე-
პეტიციიდან. „ეს ბიჭები ძალიან მაოცებენ, ბოლო რე-
პეტიციაზე (საუბარია X სიმებიან კვარტეტზე) ვუთხარი
– ყველაფერი კარგად არის, შეგვიძლია უკვე ჩაგწე-
როთ. მაგრამ მათ ორი რეპეტიცია კიდევ მომთხოვეს.
მეტისმეტად მაქსიმალისტები არიან“ – მითხრა ბატონ-
მა სულხანმა. ბიჭებს კი ასე ახასიათებს: „პირველ ვი-
ოლინოს – ლევან ჩხეიძეს გააჩნია ის საოცარი მუხტი,
რომელსაც მართლაც რომ მოქმედებაში მოჰყავს პარ-
ტნიორები. მეორე ვიოლინო – ვია ხინთიბიძე, ვფიქ-
რობ რომ გამოირჩევა განსაკუთრებული კოლეგიალო-
ბით და ყოველთვის ძალიან აქტიურია რეპეტიციებზე.
კვარტეტში რთული ფუნქცია აკისრია ალტს. აქ ტატო
ხარაძე ბგერის გამომსახველობით და ტექნიკური სირ-
თულის მხრივ მართლაც მისაბაძია. დაბოლოს კვარტე-
ტის საფუძველია ჩელო – რევან მაჩაბელი, რომელიც
შესაშური პოტენციური ძალაა“.

სულხან ცინცაძის გარდა ამ კვარტეტისათვის სპე-
ციალურად დანერეს ნაწარმოებები ვაჟა აზარაშვილმა,

მიხეილ ოძელმა კვარტეტი №2, ალექსი მაჭავარიანმა; ბატონი ალექოს ორი კვარტეტი – II და III მათ შესარულეს საქართველოს კომპოზიტორთა ყრილობაზე. მაშინ კომპოზიტორმა კმაყოფილებით აღნიშნა: „მათ შესარულეს ჩემი ორი კვარტეტი მაღალ დონეზე და მათი ასეთი სერიოზული მუშაობით მე ძალიან კმაყოფილი ვარ. სურვილი გამიჩნდა კიდევ დავწერო მათთვის ნაწარმოები, შეიძლება ეს იყოს IV კვარტეტი. ამ ანსამბლის წევრები ძალიან ახალგაზრდები არიან. დღევანდელი დღე აქვთ ნათელი, უკვე მოიპოვეს ავტორიტეტი. ხვალინდელი დღე კი, ვფიქრობ, კიდევ უფრო პერსპექტიული და შინაარსიანი იქნება“.

ბატონმა ალექომ IV კვარტეტი მართლაც დაწერა და დღეს ეს ჩანაწერი რ/ტ სიმებიანი კვარტეტის შესრულებით „ოქროს ფონდში“ დაცული.

რადიო-ტელევიზიის სიმებიანი კვარტეტს უძღვნა ვაჟა აზარაშვილმა საკვარტეტო ციკლი „მშობლიური მხარის სურათები“, რომელიც თერთმეტი პიესისაგან შედგება და მასში გამოყენებულია საქართველოს სხვადასხვა კუთხის დამახასიათებელი ინტონაციები. ეს ციკლი წარმატებით შესრულდა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის პლენუმზე თბილისში, ხოლო შემდეგ ბაქოში, ერევანში, მოსკოვში.

თბილისში გამართულ ახალგაზრდა კომპოზიტორთა საკავშირო ფესტივალზე პირველად აუღერდა იმხანად ახალგაზრდა კომპოზიტორის მიხეილ ოძელის I სიმებიანი კვარტეტი. ეს შესრულება წარმატებული იყო, როგორც კომპოზიტორისათვის, ასევე კვარტეტისათვის. „ამ კოლექტივმა შესარულა ჩემი სიმებიანი კვარტეტი. მუშაობის პროცესში მე კიდევ ერთხელ დავრწმუნდი, რომ მათი ხელოვნება დაფუძნებულია ნებისმიერი ნაწარმოების შინაარსისა და ფორმის ზუსტ ინტერპრეტაციაზე. მათ შესწევთ უნარი ჩასწვდნენ კომპოზიტორის ჩანაფიქრს და ზუსტად გასსნან კვარტეტის პარტიტურა. მათთან მუშაობა, პირადად ჩემთვის, მეტად ნაყოფიერი აღმოჩნა. მე მათი მადლობელი ვარ“ – აღნიშნა კომპოზიტორმა.

ფესტივალის მიმოხილვაში საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარემ, ბატონმა ვივი ორჯონიკიძემ აღნიშნა: „მინდა გამოვყო წარმატებული



საქსთელარადიო სიმებიანი კვარტეტი. მარცხნიდან: ლევან ჩხეიძე (I ვიოლინო), გიორგი ხინთიბიძე (II ვიოლინო), არჩილ ხარაძე (ალტი), რეზაზ მაჩავაძე (ჩალო).

ნაბიჯი მიხეილ ოძელის საკვარტეტო ჟანრში. ეს ნიჭიერი კომპოზიტორის მიერ შექმნილი ნაწარმოებია და საკმაოდ სერიოზულად და თამამად ნათქვამი სიტყვაა. ამ შთაბეჭდილებას ხელი შეუწყო ახალგაზრდა მუსიკოსების მიერ შესანიშნავა შესრულებამ. მე ამ კოლექტივის დიდი იმედი მაქვს“. ერთ წერილში, რა თქმა უნდა, ძნელია ამ ანსამბლის ყველა მიღწევის გახსენება. გასახსენებელი კი მერწმუნეთ ბევრია...

ნობელის პრემიის ლაურეატი ალბერტ შვაიცერი წერდა: „მე როგორც მუსიკოსი, ვაღიარებ რომ კვარტეტი არის მუსიკის ყველაზე ელიტური ჟანრი. კვარტეტი მხოლოდ ოთხი ადამიანის ერთად ღვდობა როდია, აქ მთავარია მათი ერთად სუნთქვა...“

ალბერტ შვაიცერის ეს სიტყვები ზუსტად მიესადაგება საქართველოს რადიოსა და ტელევიზიის სიმებიანი კვარტეტს, რომელმაც ძირითადი შემადგენლობით 13 (1978–1991) წელი იარსება, ხოლო 1992 წლიდან 1997 წლამდე განახლებული შემადგენლობით კოლექტივმა სახელწოდებით „კვარტეტი თბილისიდან“ მუშაობა გააგრძელა საფრანგეთში.

P.S. წერილში გამოყენებულია ციტატები ჩემი საავტორო გადაცემიდან, რომელიც ამ კოლექტივს მიუძღვნა და გადაიცა საკავშირო რადიოთი 1988 წლის თებერვალში.

დავით თორაძისა და გოგი ჩლაიძის „მუსიკალური განსაუბრება“

(ნახევარი საუკუნით დაშორებული ორი თხზულების შესახებ)

ლალი კაკაულია

პრეამბულა

საერთაშორისო მუსიკალური ფესტივალის – „შემოდგომის თბილისი“ – 2017-ის ერთ-ერთი კონცერტი (30.IX) ჯანსუღ კახიძის ცენტრში, ტრადიციულად ქართულ სიმფონიურ მუსიკას დაეთმო. შესრულდა კომპოზიტორების – დავით თორაძისა და გოგი ჩლაიძის თითო თხზულება, რომელთა შექმნის თარიღებიც თითქმის 50 წლითაა დაშორებული.

მიუხედავად იმისა, რომ აფიშებზე არ იყო მითითებული, კონცერტის პროგრამა შეიცავდა აშკარა მემორიალურ მინიშნებებს, დაკავშირებულს დავით თორაძის საიუბილეო თარიღთან (დაბადებიდან 95 წლისთავი). „მემორიალურ აქცენტებზე“ მეტყველებდა გამოჩენილი ქართველი კომპოზიტორის – დავით თორაძის სიმფონიის „მხარდამხარ“, მისი საყვარელი მონაფისა და ტრადიციების გამგრძელებლის – გოგი ჩლაიძის ახალი ნაწარმოების პროგრამაში ჩართვაცა და ამერიკაში მოღვაწე ცნობილი ქართველი პიანისტის, კომპოზიტორ დავით თორაძის ვაჟის – ლექსო თორაძის კონცერტში მონაწილეობაც.

რას ფიქრობდა დირიჟორი ვახტანგ კახიძე, როდეს-

საც კონცერტის დრამატურგია ერთმანეთისაგან ნახევარსაუკუნოვანი დისტანციით დაშორებულ ორ ქმნილებებზე ააგო?

ცხადია, დირიჟორს ჰქონდა თავისი კონცეფცია, განპირობებული უფრო ღრმა მიზეზებით, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს. ერთ-ერთი მათგანია დირიჟორის სწრაფვა მივიწყებას გადაარჩინოს და სიცოცხლე დაუბრუნოს ქართული მუსიკის იმ ქმნილებებს, რომლებიც დიდი ხანია (ან სულაც არასოდეს) არ აყდრებულა საკონცერტო ესტრადაზე ბოლო წლებში. მან ამგვარი „გაცოცხლების“ არაერთი აქტის თანამონაწილე გავგზავდა.

I განყოფილება

„ქებათა-ქება ნიკორწმინდას“

დავით თორაძის სიმფონია №2 – „ქებათა-ქება ნიკორწმინდას“ – საეტაპო ქმნილებაა არა მარტო კომპოზიტორის შემოქმედებაში, არამედ ქართული მუსიკის განვითარებაშიც. მასში, ისევე, როგორც სხვა ქართველი კომპოზიტორების ცალკეულ ნაწარმოებებშიც, შემოქმედებაში, აისახა 60-იან წლებში ქართულ (და ზოგადად საბჭოთა) მუსიკალურ აზროვნებაში მიმდინარე განახლებისა და ახალი მუსიკალური

მეტყველების ჩამოყალიბების პროცესი.

ნაწარმოები, რომლითაც თორაძის შემოქმედებითი ევოლუცია დაიწყო, 1968 წელს დაიწერა. მისი პრემიერა 1970 წლის 12 ნოემბერს შედგა მოსკოვში, საკავშირო რადიოსა და ცენტრალური ტელევიზიის დიდი სიმფონიური ორკესტრის შესრულებით, რომელსაც დიროჟორობდა ცნობილი ესტონელი დირიჟორი ნეემე იარვი. მანვე ჩაწერა სიმფონია გრამფირფიტაზე და შეასრულა ბელგრადის ფილარმონიულ ორკესტრთან ქ. ბელგრადში (1974).

ქართველი მსმენელი ნაწარმოებს 1971 წელს გაეცნო კომპოზიტორთა კავშირის პლენუმის სიმფონიური მუსიკის ერთ-ერთ კონცერტზე. იგი ქართული მუსიკის მხურვალე პროპაგანდისტმა, მაძიებლური ბუნების ჯანსუღ კახიძემ შეასრულა. ამ შესრულებამ მსმენელთა დიდი ნაწილის თვალში „დიდება“ და „ალიარება“ მოუტანა ავტორს, თუმც, მისი გარკვეული ნაწილი შოკში ჩააგდო. მართალია, ყველამ შეიგრძნო ჩანაფიქრის და სტრუქტურის სიახლე, განხორციელების ოსტატობა, შუაფასა ელვარე საკომპოზიტორო ტექნიკა, ვირტუოზული ორკესტრობა და სხვა, მაგრამ ახალი ესთეტიკა ზოგიერთისთვის მაინც გაუგებარი დარჩა, რაც იმით აიხსნება, რომ თანამედროვე კომპოზიციის თეორიული საფუძვლები ჯერ კიდევ არ იყო მეცნიერულად ღრმად დამუშავებული და ახსნილი. ამიტომაც ისმოდა გაკვირვებული კითხვები, თუ სად გაქრა თორაძის ჩვეული რომანტიკული ემოციურობა, რამ შეცვალა მუსიკალური „დრო-სივრცე“ ან, სულაც, რატომ ვითარდება მე-3 ნაწილი „უსასრულო“ ვარიაციებად?

სიმფონია 70-იან წლებში შეტანილ იქნა ქართული მუსიკის ისტორიის პროგრამაში თბილისის კონსერვატორიაში, მაგრამ მას შემდეგ ცოცხლად არ შესრულებულა. ასეთი ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ ვახტანგ კახიძისეულ შესრულებას უნდა გაეცა პასუხი კითხვაზე: — ხომ არ გაუვიდა ნაწარმოებს ყავლი, როგორი იქნება დღევანდელი პოზიციებიდან, ნახევარსაუკუნოვანი დისტანციიდან მისი აღქმა, მისი ჭეშმარიტი ლი-



მარცხნიდან: შოგი ჩლაიძე, ლექსო თორაძე, ვახტანგ კახიძე.

რეულება?

ახალი ტიპის საკომპოზიტორო აზროვნებისათვის, რომლის შემოსვლაც 60-იანი წლებიდან დაიწყო, ძალიან მნიშვნელოვან თვისებას წარმოადგენს „კამერულობა“. მე-20 საუკუნის მუსიკაში ამ ცნებამ დაკარგა თავისი პირველადი მნიშვნელობა და ჟანრის აღმნიშვნელი ტერმინიდან საზღოვნო კატეგორიად იქცა

(ასაფევი). ეს გასაგებს ხდის, თუ რატომ მიმართავენ კომპოზიტორები ექსპერიმენტებს უმეტესად კამერულ მუსიკაში. ცხადია, კამერული აზროვნების პრინციპების განხორციელება უფრო მოხერხებული იყო კამერული მუსიკის ჟანრებში, ვიდრე სიმფონიურში. დიდი სიმფონიის სფეროში ექსპერიმენტების ჩატარება, ამოცანას მნიშვნელოვნად ართულებდა. მისი სტრუქტურული საფუძვლების შეცვლა უფრო ძნელი იყო, რადგანაც აქ ბევრად მყარი იყო დაკანონებული ნორმები. ამის გამო, მსხვილი სიმფონიური ფორმები უფრო ტრადიციული სინტაქსით ვითარდებოდა. ამ რთულ პრობლემას დავით თორაძე გაბედულად შეეჭიდა. ქართველ კომპოზიტორთა შორის, მან პირველმა განახორციელა სააზროვნო და ენობრივი რეფორმა არა კამერული მუსიკის, არამედ დიდი სიმფონიის სფეროში.

თორაძე შეჩვეული იყო დიდ ორკესტრთან მუშაობას, ფლობდა მის საიდუმლოებებს და არ უნდოდა უარი ეთქვა დიდი სიმფონიის ჟანრის კონცეპტუალობასა და სიმფონიური ორკესტრის გამომსახველ შესაძლებლობებზე, ფართო აუდიტორიაზე მისი ზემოქმედების არაჩვეულებრივ უნარსა და თეატრალურ ეფექტურობაზე.

კომპოზიტორმა შექმნა სიმფონიის ორიგინალური კონცეფცია, აღმოცენებული განსხვავებული ჟანრების სემანტიკურ საფუძველზე, ბევრითი ორგანიზაციის ახალი პრინციპებით (მათ შორის სერიული ტექნიკა), რომელთაც კარდინალური ცვლილებები შეიტანეს მუსიკალური დროის გაგებაში.

დაკანონებული ნორმებიდან „გადახრილ“ სიმფონიას 3-ნაწილიანი სტრუქტურა აქვს, ნაწილების პროგრამული დასათაურებით (1. „ნიკორნმინდა“, 2. „ქვათა სიმფონია“, 3. „ცხრა რელიეფი“), რომელთაც განსაზღვრეს მუსიკის ხასიათი და ტემპების არასტანდარტული დაპირისპირება.

თორაძის სიმფონიაში, ვფიქრობ, დღესაც ბევრი რამაა საინტერესო, თანამედროვე და მიმზიდველი. როგორც ახალმა შესრულებამ დაგვარწმუნა, ნაწარმოები მრავალი ნიშნით იქცევს ყურადღებას. ესენია:

კონცეპტუალობა, სულიერ ფასეულობათა ისტორიულ წიაღში ძიების იდეა; ტემბრული დრამატურგიის პრინციპების ორიგინალური გამოყენება, I ნაწილის ბოლოს სობრანოების უსიტყვო ვოკალიზისა და II ნაწილის ბოლოს ორღანის ჩართვით ტემბრულ კულმინაციებში, მას შემდეგ, რაც თემები გაივლიან ყველა შესაძლო საორკესტრო შეფერილობაში; „დრო-სივრცის“ ახლებური გაგება, რომელიც გამოიხატა „დროის კონტინუალური მოდელისა“ (I ნაწილი) და „დროის შერევის“ ხერხების (II-III ნაწილები) გამოყენებაში, როდესაც რეალურსა და ირეალურს, წარსულს, აწმყოსა და მომავალს შორის ზღვარი იშლება; სონატურობის გააზრება, როგორც სონატური ფორმის ინვარიანტისა (II ნაწილი), სადაც ტრადიციული „მსგავსებისა“ და „დაპირისპირების“ ცნებები შეცვლილია ე.წ. „ნაწარმოები“ კონტრასტით; თავისუფალი ფორმების გამოყენება (III ნაწილი), ასე დამახასიათებელი გარდამავალი პერიოდებისათვის, სადაც მოქმედებს თემატური ელემენტების უსასრულო როტაციის პრინციპი, როგორც „კონცერტირებისა“ და „საორკესტრო თამაშით“ ტკობის საფუძველი და ამ ფორმის სხვაგვარი გაგების შესაძლებლობაც („ვარიაციები თემით“, შნიტკეს ტერმინი) და კიდევ მრავალი სხვა.

ღირიყორმა მაღალი პროფესიული ოსტატობით გახსნა პარტიტურის ზემოთ აღნიშნული ღირსებები, კომპოზიტორის აზროვნების სიღრმისეული შრეები.

სიმფონიის ახალმა შესრულებამ თვალსაჩინო გახადა, რომ თორაძისათვის მნიშვნელოვანი იყო, არა მარტო ახალი ტექნოლოგიებისა და სამეტყველო ენის ათვისება და სიმფონიის ჟანრის სტრუქტურული განახლება-გარდაქმნა, არამედ ეროვნულობის, ნიადაგობრიობის შენარჩუნება ახალი ტექნოლოგიის პირობებში.

ეროვნული სული მიმანჩნია ამ ნაწარმოებში დავით თორაძის ყველაზე დიდ და ფასეულ მონაპოვრად. ის ანიჭებს თხზულებას მხატვრულ ხარისხს, რომელიც ჟამმა ვერ ჩააქრო.

II განყოფილება „თბილისური რაფსოდია“

გოგი ჩლაიძის „თბილისური რაფსოდია“ ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისათვის 2016 წელს დაიწერა. მისი შექმნის იდეა პიანისტ ლექსო თორაძეს ეკუთვნის, რომელმაც 2000-იანი წლების დასაწყისში, თავის მეგობარსა და მისი მამის — კომპოზიტორ დავით თორაძის უსაყვარლეს მოსწავლეს, გოგი ჩლაიძეს სთხოვა შეექმნა პირადად მისთვის საფორტეპიანო კონცერტი „ძველი თბილისის“ თემაზე. ჩლაიძეს უარი არ უთქვამს, მაგრამ ლექსოს „შეკვეთაზე“ მუშაობის დაწყებას არ ჩქარობდა. წლები მიდიოდა, კომპოზიტორი სხვადასხვა ჟანრში ახალ-ახალ ნაწარმოებებს თხზავდა, მათ შორის, „თბილისის“ თემაზეც მუშაობდა ფიროსმანისადმი მიძღვნილი ოპერისა და საგუნდო კომპოზიციების სახით და მხოლოდ გასულ წელს მიაღწია იმ „შემოქმედებით გრადუსს“, რომ კონცერტზე ინტენსიური მუშაობა დაეწყო.

კომპოზიტორის ჩანაფიქრი იმავე წელს განხორციელდა, ნაწარმოებმა რაფსოდის სახე მიიღო და ეწოდა „თბილისური რაფსოდია“ ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისათვის. ვახტანგ კახიძემ ჩლაიძის ოპუსის გაცნობისთანავე იგი დავით თორაძის სიმფონიასთან ერთად, წლევეანდელი ფესტივალის პროგრამაში შეიტანა.

კონცერტის კონცეფცია ძველი თბილისის რომანტიზებული ყოფისა და თანამედროვე ქალაქის „ავრესიულ-მძვინვარე“ ბუნების დაპირისპირებაზეა აგებული.

ჩანაფიქრის მიხედვით, ავტორი ორ განსხვავებულ ენობრივ წყაროს მიმართავს. ერთია ქალაქური ფოლკლორის თბილისური პლასტიდან აღმოცენებული მასალა, მეორეს გადმოსაცემად კი, მე-20 საუკუნის ევროპული მუსიკის „სამეტყველო აპარატია“ გამოყენებული. როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში, კომპოზიტორი არ კმაყოფილდება სახეების „მარტივი“

ჩვენებით და მიმართავს ე.წ. „თემათა კომპლექსებს“.

ძველი თბილისის იდეა ხორცს ისხამს ყოველი თბილისელისათვის ბავშვობიდან შესისხლხორცებული, „მოალერსე“ სასიმღერო და საცეკვაო ქალაქური თემებით, როგორცაა: „პატარა გოგო დამეკარგა“, „ჯან, ტიკო-ტიკო“, „ჩემი ლამაზი, შენსა ლამაზსა“, ცეკვა „შალახო“ (ორი ჰანგი — კუბლეტი და მისამლე-რი), „ქალაქური ცეკვა“, „იერიში“ და სხვა.

ურბანისტულ ხმებს, თანამედროვე ქალაქის ხმაურს, ადამიანების „უთავბოლო სრბოლას“, მასობრივ სეირნობასა და ბრავიალურ მსვლელობებს ასახიერებენ პირობითად „მოდერნისტული“, „უსახური“, მელოდიურობას მოკლებული ინტონაციური მიმოქცევები. ურბანისტური თემები უფრო ფრაგმენტული და დანაწევრებულია. მათ ჩამოუყალიბებელი, უხეში, ძალისმიერი ელფერი აქვთ. ისინი ირგვლივ უწესრიგოდ მიმოფანტული ნაფლეთების შთაბეჭდილებას ტოვებენ, რაც კარგად შეესაბამება ურბანისტულ „ქაოსსა“ და იქ გამეფებულ უსულგულობას. ამ პლასტში ჩართულია: სკერცოზული მოძრაობები, აკორდული სვლები, ჯაზური ინტონაციები, აგრესიული რიტმული ფორმულები, პაუზებით „გაცალკევებული“ ბგერების „ქურდული“, შემპარავი „ნაბიჯები“, გაურკვეველი მოლოდინით აღსავსე ჟღერადობები და სხვა.

რაფსოდის ყველაზე მიმზიდველ მხატვრულ სახისმეტყველებას ძველი თბილისის „თემატური კომპლექსები“ ქმნიან. მათ მღერადი, დასრულებული მელოდიური ნახაზი აქვთ. ურბანისტული ხმები „განვიზიდავენ“, ძველი თბილისის კი — „ვიზიდავენ“, გზიბლავენ. ისინი დედაქალაქის არტისტულ „არქისულს“ განასახიერებენ, თავისი დიდი სიყვარულის უნარით, ტოლერანტობით, ძმური და თბილი დამოკიდებულებით, დროსტარებისა და ამქვეყნიური ცხოვრებით ტკბობის ჟინით.

„ძველთბილისური“ სახეებიდან რომლებიც „აჩქარებული კადრებით“ ცვლიან ერთმანეთს, განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ სიმღერა „პატარა გოგო“. „თბილისურ“ თემათა წრეში მას დიდი მნიშვნელობა აქვს.

სხვა „თანამოძმე“ თემებთან შედარებით, იგი ნაწარმოებში მეტად მუშავდება და იცვლება. მისი ემოციური ამპლიტუდაც უფრო ფართოა. როგორც „ტკბილ-მწარე“ მოგონება, იგი ხან უნაზეს ჩურჩულად აღიქმება, ხანაც გამძაფრებულ ლირიკულ შეფერილობას იღებს; ზოგჯერ ნაღველ-სევდითა და მელანქონიური „განც-



ლევსო თორაძე, გოგი ჩლაიძე.

დებით“ იმოსება, კულმინაციაში კი – პათეტიკურ ჟღერადობას აღწევს.

განცალკევებით დგას „ზარების რეკვის“ თემა (შესრულებული სხვადასხვა ინსტრუმენტებით). ის, როგორც ჟამთაღმწერელი, „ყველა დროების“ უტყვი მოწმე, ერთნაირად ეკუთვნის ორივე პლასტს, ანუ ორივე თბილისს – ძველსაც და ახალსაც.

რაფსოდია უჩვეულო კამერული ჟღერადობით იწყება ფორტეპიანოს სოლოთი, რომლის ძლივს გასაგონ სიჩუმეში ტრიოლების პარალელური სვლებით აღმოცენდება იდუმალებით შემოსილი „პატარა გოგო“-ს მხატვრული სახე, თითქოს თბილისელმა კაცმა ფორტეპიანოს „ზარების“ რეკვის ფონზე თავისი გულისწუხილი გაანდოო მეგობარს.

ფორტეპიანოს ეს უჩვეულო ინტროდუქცია, მომ-

ხიბვლელი იმპროვიზაციული თავისუფლებითა და მისტერიული ელფერის მედიტაციურობით, ამკვიდრებს „ღრმა ჩაფიქრების“ განწყობილებას, რომლის მიმქრალ ჟღერადობაში სიმებიანთა ეფექტური გლისანდოებით გრივალევით შემოიჭრება ორკესტრი, თითქოს ჩვენ წინ იღვიძებსო ძილ-ბურანიდან გამოსული თბილის-ქალაქი.

განვითარების პროცესში ორივე ენობრივი პლასტი თანაბრადაა ჩართული. ერთდროულად მუშავდება და ვარირებას განიცდის ძველი თბილისისა და ურბანისტული შინაარსის თემათა ჯგუფები. ცალკეული თემები და მათი ელემენტები ხან ერთად, ხანაც მონაცვლეობით ჟღერენ როიალისა და ორკესტრის პარტიაში, რაც ხორციელდება მელოდიური, რიტმული, ტემბრული იმიტაციებითა და სხვა პოლიფონიური ხერხების საშუალებით.

ცალკე მინდა გამოვყო „ავტორისეული თემა“, რომელიც არცერთ პლასტს არ ეკუთვნის. ის არა მხოლოდ კომპოზიტორის შეთხზულია, არამედ ფუნქციურადაც „ავტორის ხმაა“, რადგანაც გამოსატავს სუბიექტის დამოკიდებულებას მოვლენისადმი, ანუ ძველი თბილისისადმი. ეს ნამდვილი „თბილისელის ხმაა“ (ჩლაიძე გახლავთ კიდევაც „საპატიო თბილისელი“, 2012), „კომპოზიტორის კომენტარია“ თანამედროვე ყოფაზე, სავსე ნოსტალგიური გრძნობით. თემის სინატივე, პოეტური დახვეწილობა, გულში ჩამწვდომი ლირიზმი ხაზგასმულია გამძვირვალე, ფაქიზი ორკესტრობით. თემათა კალეიდოსკოპური ცვლის პროცესში, მისი ინტიმური ჟღერადობის გამო, თემა იოლად ფიქსირდება ყურში, „თავს გახსომებს“, რის გამოც მისი ახალი გამოჩენები, შინაგანი ძრწოლვით რომ ავსებენ სივრცეს, რონდოს ნიშნებს სძენენ რაფსოდისა.

„თბილისური რაფსოდის“ დრამატურგიული ცენტრია კადენცია. აქ მოხერხებულად იყრიან თავს ფორტეპიანოს პარტიაში ორივე „თემათა კომპლექსები“. განსხვავებული მორფოლოგიისა და სინტაქსის თემების „ერთდროულ მიმოქცევაში“ ჩასართავად კომპოზიტორი საინტერესო ხერხს მიმართავს. იგი პოულობს

შეხების წერტილებს, საერთო ნიშნულებს მათ შორის და ამით აღწევს განვითარების ერთიანობასა და მთლიანობას.

ყველაზე მეტი ინტენსივობით კადენციაში „პატარა გოგო“-ს თემა ვითარდება, რომელიც პათეტიზმის განიცდის და კულმინაციას აღწევს, რის შემდეგაც, ფორტეპიანოს კვლავ უერთდება ორკესტრი.

ფინალურ მონაკვეთში პარტიტურა ვერტიკალიზაციას განიცდის. რაფსოდია გვირგვინდება ფორტეპიანოსა და ორკესტრის tutti-ს „საზეიმო მსვლელობითა“ და მქუხარე ხმოვანებით, როგორც „თბილისური, ძმური სიყვარულის“ აპოლოგია.

კონცერტი ჩლაიძემ ლექსო თორაძეს მიუძღვნა. მუშაობის პროცესში იგი ითვალისწინებდა მის გემოვნებასა და პიანისტურ შესაძლებლობებს, ფორტეპიანოს მძლავრი, მასიური ფაქტორიდან, უფაქიზესი ტუშების ჩათვლით. ავტორი თავად აღნიშნავს: „წერის პროცესში სულ ლექსო და დაკვრის მისეული მანერა მედგა თვალწინ“-ო. რაფსოდის ნარმატება ხვდა, ნაწარმოები კადენციის მონაკვეთიდან პიანისტს „ბისზე“ გაამოკლებინეს. უნდა აღინიშნოს ვახტანგ კახიძის დამსახურება, რომელმაც სკრუპულოზური მუშაობა ჩაატარა თავისი თანამედროვე კომპოზიტორისა და პიანისტის ღირსეული წარმოჩენისათვის.

ლექსო თორაძისადმი მიძღვნილი ამ თხზულებით, გოგი ჩლაიძე თითქოს თავის ძვირფას მახეტროს მუსიკის საშუალებით გაესაუბრა.

პოსტლუდია

ვიდრე კახიძის ცენტრში საფესტივალო კონცერტი გაიმართებოდა, თბილისში სარეპეტიციოდ ჩამოსულმა ლექსო თორაძემ თავის კოლეგებს სთხოვა, საშუალება მიეცათ, საორკესტრო რეპეტიციების დაწყებამდე, რაფსოდია ორ როიალზე გაეკვლო, მსმენელისთვის წარედგინა და ნაწარმოებისა და თავისი შესრულების შესახებ მოსაზრებები მოესმინა.

ორკესტრის პარტიის როიალზე შესრულება თავის თავზე ცნობილმა კომპოზიტორმა და პიანისტმა, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარემ, გოგა შავერზაშვილმა აიღო.

ლექსოს სურვილი პარტიტურის სიახლითა და სირთულით იყო გამონვეული. ამ შესრულებით პიანისტს უნდოდა კონცერტამდე ერთგვარი „მოთელვა“ გაეკვლო და პუბლიკასთან თხზულების ავ-კარგზე ესაუბრა. მართლაც, 23 სექტემბერს კომპოზიტორთა კავშირის სარკეებიან დარბაზში „თბილისური რაფსოდია“ ორ როიალზე შესრულდა, რომელსაც „ჩახედულთა“ ვიწრო წრე ესწრებოდა, აზრებიც გამოითქვა და მსჯელობაც შედგა.

ნაწარმოების ოფიციალური და წარმატებული პრემიერის შემდეგ ჯანსუღ კახიძის ცენტრში, ავტორმა და შემსრულებლებმა გადანყვიტეს „თბილისური რაფსოდია“ ოთხ ხელში რეგიონების მსმენელებისთვისაც გაეცნოთ.

ერთი კონცერტი ქ. გორში, მუსიკალური კოლეჯის საკონცერტო დარბაზში გაიმართა (4.10). ამ კონცერტში ლექსო თორაძესა და გოგა შავერზაშვილთან ერთად გორის გოგონათა გუნდმაც მიიღო მონაწილეობა (ხელმძღვანელი თეონა ცირამუა), რომელსაც ჩლაიძის არაერთი გუნდი აქვს რეპერტუარში. ამჯერად კოლექტივმა დავით თორაძის ხსოვნის საპატივსაცემოდ იმღერა ჩლაიძის საგუნდო ციკლის – „ხუთი მწუხარე სიმღერა“ (მუხრან მაჭავარიანის ლექსებზე) – მეხუთე ნაწილი – „ქიტესა“, რომელიც გოგი ჩლაიძემ დავით თორაძის (გუგულის) ხსოვნას მიუძღვნა. იგივე შესრულებით რაფსოდია ქუთაისურმა საზოგადოებამაც მოისმინა, ქუთაისის სამუსიკო სკოლის დარბაზში (7.10). და რომ არა ორი როიალის პრობლემა, ეს „მოკლე გასტროლი“ უფრო გაფართოვდებოდა და სხვა რეგიონების მუსიკის მოყვარულებიც ეზიარებოდნენ შემსრულებლების ხელოვნებასა და ნიჭიერი კომპოზიტორის ახალ თხზულებას.

„მცირე დროით, მაგრამ დიდი ძლიერებით იკაშკაშა“

გიორგი კრავიცივილი

წლებიანი საოპერო სეზონი დიდი დანაკლისებით აღინიშნა, რამდენიმე დღის მიყოლებით გამოგვაკლდა ზურაბ სოტკილავა და ცისანა ტატიშვილი, ხალხი, რომელმაც ოქრის ხანა შექმნა საოპერო თეატრში. ეს წერილი კი ეძღვნება ასევე ქართული საოპერო სცენის ვარსკვლავს, დღეს მივიწყებულ ერთ-ერთ ბრწყინვალე ლირიკულ-დრამატულ სოპრანოს, მაია თომაძეს. წელს მისი და ალექსანდრე ხომერიკის დებიუტიდან 40 წელი შესრულდა. ზურაბ ანჯაფარიძის გამონათქვამი მაია თომაძეზე წერილის სათაურად გავიტანე.

მაია თომაძის არსებობის შესახებ შევიტყვე 2009 წელს, გულბათ ტორაძის რედაქტორობით გამოცემული „მუსიკალური ენციკლოპედიიდან“. იქიდან გავიგე, რომ ეს იყო საკმაოდ ახალგაზრდა გარდაცვლილი დიდი სოპრანო. ნაადრევმა სიკვდილმა და დიდმა აღიარებამ განაპირობა ჩემი დიდი ინტერესი მაია თომაძის შემოქმედებისადმი. თბილისის კონსერვატორიის ფონოტეკაში მისი კომპაქტდისკიდან პირველად მოვისმინე ლელას არია, მოვისმინე და ფონოტეკიდან თვალსრემლიანი გავვარდი! მოსმენა რამდენიმე წუთის შემდეგ განვაგრძე... შემდეგ მოვისმინე მისი სხვა ჩანაწერებიც და ერთდროულად დამეუფლა სინანული და სიამაყე: სინანული მისი უდროო გარდაცვალების გამო და მისი მოღვაწეობის არცოდნის გამო; სიამაყე, რომ იგი 1986 წელს, 32 წლის ასაკში გახდა ესპანეთში ფრანცისკო ვინიასის სახელგანთქმული კონკურსის პირველი ადგილისა და გრან-პრის მფლობელი! სიამაყე რომ იგი იყო ქართველი დიდი მომღერალი!

მაიასადმი მიძღვნილ გამოცემებსა და გადაცემებს შორის გამოვყოფ ლეილა კვირიკაშვილის მიერ 2004 წელს შედგენილ ბუკლეტს „მაია თომაძე“, რომელშიც

თავმოყრილია მაიას ცხოვრების ძირითადი დეტალები; გარდა ამისა, ისტორიას შემორჩა არაერთი აღიარებული საოპერო მომღერლისა და კულტურის სხვა სფეროების მოღვაწეთა აღტაცებული შეფასებები. ბუკლეტში დაბეჭდილია წერილები როგორც ქართული, ისე უცხოური პრესიდან. მაიას დედასთან, კომპოზიტორ ნათელა სვანიძესთან (სამწუხაროდ, სულ ახლახანს, 18 ნოემბერს, ქ-ნი ნათელა სვანიძეც გარდაიცვალა) საუბრებმა და კვირიკაშვილის ბუკლეტის გაცნობამ მეც ხელში ამაღებინა კალამი და მაიას შემოქმედებაზე პატარა წერილიც დამაწერინა (გაზ. «Вечерний Тбилиси» 2009, 4-7 ივლისი). აქვე აუცილებლად უნდა ვახსენო საპარტიარქოს არხის „ერთსულოვნების“ ტელეგადაცემა „პორტრეტები მარიამ ბაგრატიონთან ერთად“ და ლალი გაბუნიას 2014 წლის რადიოგადაცემა (პირველი არხის რადიოგადაცემების ციკლიდან „ქართული მუსიკის 100 წელი“), რომელშიც მრავლად იყო გამოყენებული ფრაგმენტები ლიკა კოპალეიშვილის 1986 წლის რადიოგადაცემიდან, რომელიც ასევე პირველ არხზე გადაიყვანა. იმის გამო, რომ გადაცემებზე და ბუკლეტზე ხელმისაწვდომია, გამოჩენილ ადამიანთა შეფასებებს წერილში აღარ მოვიხმობ და ბიოგრაფიაზეც მოკლედ შევჩერდები.

მაია დაიბადა თბილისში, 1954 წლის 26 ივნისს, მომღერალ პეტრე თომაძისა და კომპოზიტორ ნათელა სვანიძის ოჯახში. მაიამ ჯერ II მუსიკალური სასწავლებელი დაამთავრა ვიოლინოს განხრით, ხოლო შემდგომ, 1976 წელს, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ვოკალური ფაკულტეტი პროფესორ გულნარა ქართველიშვილის ხელმძღვანელობით (სხვათა შორის, დავით მუქერიას და რუსუდან მექვაბიშვილის აზრით, მაიას ხმას ეტყობოდა სავიოლინო კლასის გავლენა). 1977 წლის ნოემბერში შედგა მაიას დებიუტი (ამაზე ქვევით

ვრცლად ვისაუბრებ) ეთერის პარტიაში და მიენიჭა პრემია წლის საუკეთესო როლისთვის. 1979–83 წლებში სტაჟირება გაიარა მოსკოვის დიდ თეატრში. 1983–89 წლებში იყო ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის სოლისტი. 1987–89 წლებში გამოდიოდა ბარსელონას „ლიცეოს“ თეატრში. 1989 წელს მაია პოლიტიკურ სარბიელზე გამოვიდა და მომდევნო, 1990 წელს საქართველოს უზენაესი საბჭოს დეპუტატობის პატივი ერგო. ეს

კოსტიუმში. აღსანიშნავია, რომ მის კონცერტებსა და გარდაცვალებას არაერთგზის გამოეხმურა როგორც ქართული, ისე ევროპული პრესა, ჟურნალ-გაზეთები. მისი შემოქმედების ერთ-ერთ მწვერვალად 1986 წელს ესპანეთში, ქალაქ ბარსელონაში, ფრანცისკო ვინასის სახელობის კონკურზე მოპოვებული პირველი ადგილი და გრან-პრი უნდა მივიჩნიოთ — კონკურსი, სადაც 138 მომღერალი მონაწილეობდა, ხოლო ყიურის ნევრებში, სხვებთან ერთად, მონსერატ კაბალიე და ჯუზეპე



მაია თომაძე



ზაქარია ფალიაშვილი „ავასალომ და ეთერი“, ეთერი — მაია თომაძე, ავასალომი — ალექსანდრე (ალექს) სოპირიკი.

იყო ერთადერთი ქართველი მუსიკოსი-პარლამენტარი, რომელსაც წილად ერგო დიდი პატივი საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენის აქტზე მოენერა ხელი. 1992–93 წლები მაიამ ფინეთში, დევნილობაში გაატარა, მიუხედავად ამისა 1990–1994 წლებში მართავდა გასტროლებს რუსეთში, ავსტრიაში, ფილიპინებზე, შვეიცარიაში, თურქეთსა და ფინეთში. მაიას უკანასკნელი გამოსვლა შედგა 1994 წლის 26 ივნისს, ბათუმის საოპერო თეატრში.

დიახ, ცნობილმა სოპრანომ ეთერის პარტიით დაიწყო და ეთერის პარტიითვე დაასრულა თავისი პროფესიული მოღვაწეობა. მაია თომაძე 1992 წლიდან უკურნებელი სენით იყო დაავადებული და გარდაიცვალა თბილისში, 1994 წლის 18 დეკემბერს. დაკრძალულია საბურთალოს პანთეონში, ეთერის თეატრალურ

დი სტეფანო იყვნენ. მაია გახლდათ საქართველოს სახალხო არტისტი და ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატი.

პარიზის გრანდ ოპერა პუჩინის „მანონ ლესკოს“ დგამდა. ოპერის ხელმძღვანელობამ მთავარი როლის შემსრულებლის შესარჩევად სოპრანოების კონკურსი გამოაცხადა, რომელშიც მაიამ, პარიზში ყოფნისას, დამაჯერებლად გაიმარჯვა. დადგმა 1995 წელს უნდა განხორციელებულიყო, თუმცა იქამდე, როგორც უკვე აღვნიშნე, 1994 წლის 18 დეკემბერს, მაია გარდაიცვალა...

მიუხედავად ხანმოკლე სიცოცხლისა, მისი რეპერტუარი მოიცავდა მრავალ საოპერო პარტიასა თუ კამერულ ნაწარმოებს. საოპერო პარტიებიდან გამოირჩევა: ტატიანა (ჩაიკოვსკის „ევგენი ონეგინი“), იფიგენია (გლუკის „იფიგენია ავლიდში“), ნატაშა როსტოვა (პროკოფიევის



კოვოპოზიტორი სულხან ნასიძე, მია თომაძე.

„ომი და მშვიდობა“), დონა ანა (მოცარტის „დონ ჟუანი“), ელისაბედ ვალუა (ვერდის „დონ კარლოსი“), ლიზა (ჩაიკოვსკის „პიკის ქალი“), აიდა (ვერდის „აიდა“), ეთერი (ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“), შუმანიკი (კვერნაძის „იყო მერვესა წელსა“) და ა. შ.; კამერული რეპერტუარში შედიოდა: მონტევერდის, გლუკის, სკარლათის, მოცარტის, ბეთჰოვენის, შუბერტის, ბელინის, შუმანის, პუჩინის, ვერდის, დებუსის, ბრამსის, როსინის, დონიკეტის, გლინკას, დარგომიჟსკის, ჩაიკოვსკის, რახმანინოვის, რუბინშტეინის, ტანევეის, ფალიაშვილის, არაყიშვილის, ლალიძის, კერესელიძის, ჩიმაკაძის, მაჭავარიანისა და სხვათა ნაწარმოებები; ასევე ვერდის „რეკვიემი“, შოსონის „პოემა“ და ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონია. მოკლედ რომ ვთქვა, მაიას ქართული და უცხოური რეპერტუარი ძალზე დიდი იყო. მას უნდოდა ლალიძის „ლელასა“ და შტრაუსის „სალომეს“ შესრულება, თუმცა ეს უკვე აღარ დასცალდა... აღსანიშნავია, რომ მაიამ თავისი დედის, ნათელა სვანიძის ორატორია „ფიროსმანს“ ლექსი მიუძღვნა. ჩანს, იგი პოეტური ნიჭითაც იყო დაჯილდოებული.

სიმბოლურია რომ საოპერო სცენაზე მაია თომაძის

პირველი და ბოლო სპექტაკლიც „აბესალომ და ეთერი“ იყო ისიც სიმბოლურია რომ მისი პარტნიორი — აბესალომი, ორივე შემთხვევაში ალექსანდრე ხომერიკი იყო. 1977 წლის სპექტაკლი ორივესათვის სადებიუტო აღმოჩნდა. ამიტომ თხოვნით მივმართე ბატონ ალექოს გაეხსენებინა პირველ და ბოლო სპექტაკლთან დაკავშირებული დეტალები. მაგრამ მანამდე მინდა კვლავ დავუბრუნდე გადაცემას „პორტრეტები მარიამ ბაგრატიონთან ერთად“, სადაც ხომერიკთან ერთად ელდარ გენაძემაც (რომელიც მურმანს მღეროდა) მაია თომაძის ოპერაში მისვლა გაიხსენა.

ელდარ გენაძე: „თეატრში კონკურსში უამრავმა სოპრანომ მიიღო მონაწილეობა, და, სხვათა შორის, გულნარა ქართველიშვილის მონაწილეობა აიყვანეს, სამი სოპრანო — მარიკა მალაფერიძე, ტომა კონდრატიუკი და მაია თომაძე (...), ეს თაობა შეიქმნა იმ დღეს. მაიასა და ალექოს დებიუტთან დაკავშირებით თავად მაია ამბობდა „სიკვდილმისჯილებივით გამოვედით სცენაზე, არაფერი გვესმოდა, მაგრამ ერთი რამ გვაძნეებდა — ძალიან, ძალიან, ძალიან გვინდოდა სიმღერა“ (ამონარიდი შემოხსენებული ბუკლეტიდან).

ალექსანდრე (ალეკო) ხომერიკი: „მაია თომაძე პირველად 1975 წელს, კონსერვატორიაში გამართულ გლინკას კონკურსზე მოვიხივე და მისი ხმა ძალიან მომეწონა. შემდგომ კონსერვატორიის საოპერო სტუდიის სპექტაკლში, მოცარტის „დონ ჟუანში“, ის დონა ანას ასრულებდა. 1977 წლის გაზაფხულზე მომისმინა გივი ამბაიფარაშვილმა და დამნიშნა აბესალომის პარტიაზე. მე და მაია ერთმანეთს შევვახვედრეს. მე მესამე კურსის სტუდენტი ვიყავი, მაია კი უკვე კურსდამთავრებული. ვაუკვირდა — შენ ხარ აბესალომიო? — მკითხა. მე ვარ-მეთქი — ვუპასუხე. ვიმღერეთ, მოგვეწონა ერთმანეთი. რეპეტიციებს ივნისში, პროფკავშირების სასახლეში ვავდიოდით, ჩვენთან ერთად იყო ელდარ გენაძეც. მაფხულის არდადეგების შემდეგ ოპერის აღდგენილ თეატრში რეპეტიციები დაიწყო. დაუძახეს კულტურის მინისტრს, ოთარ თაქთაქიშვილს. მასთან ერთად მოსმენას ესწრებოდნენ: ოპერის პარტიბიუროს მდივანი და სასიქედულო მომღერალი თენგიზ მუშკუდიანი, ოპერის მთავარი დირიჟორი გივი ამბაიფარაშვილი, ოპე-

რის მთავარი რეჟისორი ვიზო ჟორდანიას, ოპერის დირექტორი ირაკლი ბერიძე, ოპერის კონცერტმაისტერი ტატიანა დუნენკო, მომღერლები: ბურაბ ანჯაფარიძე, ნოდარ ანდლულაძე და მედეა ამირანაშვილი. მე და მაიამ თავიდან ბოლომდე ვიმღერეთ „აბესალომი“. ყველა გაოცდა... იყო ტაშის გრიალი...

დადგა ნოემბრის დასაწყისიც — 1977 წლის 6 ნოემბერს პირველი სპექტაკლი ნოდარ ანდლულაძემ და ცისანა ტატიშვილმა იმღერეს, მეორე სპექტაკლი — ჩემი და მაიას დებიუტი იყო. როდესაც საპრემიერო დღე მოვიდა, სპექტაკლის წინ გრიმი ვაგვიკეთეს. მოწყვნილი ვიყავი... მაიამ მკითხა — რა იყო ბიჭო, ხომ არ გეშინია? — შენ, მაია? — ჩავკვიტხე. — მე ცოტა მეშინია. აბა ხელები მაჩვენეო — მითხრა მან. ერთამენთს ხელები ჩავკიდეთ... ნერვიულობისგან ორივეს ვაგვიყინვოდა ხელები... მაია ჩემზე მეტად გამოცდილი იყო, ნამღერი ჰქონდა ორკესტრთან, მე კი საერთოდ გამოუცდელი ვიყავი. დაიწყო სპექტაკლი... მახსოვს დიდი კიბეები სცენაზე... შესამე აქტის არაფერი არ მახსოვს, მახსოვს რომ ცრემლმომდგარი ვმღეროდით... ისე ჩავკვარით ერთმანეთს, ვეღარ ვგაშორებდნენ. მოვიდა მეოთხე აქტი... მახსოვს მე და მაია კვარტეტში ტირილით ვმღეროდით. დარბაზიდან კი ხალხის სლუკუნის ხმა ისმოდა. აბესალომის სიკვდილის სცენაში მაია ისე ტიროდა, რომ მთელი დარბაზი ხმამაღლა ატირდა. მაია ისეთი საოცარი გრძნობით ასრულებდა ეთერის დატირებას, რომ სურვილი მიჩნდებოდა თვალი გამეხილა და შემეხედა. სპექტაკლი რომ დამთავრდა, ოპერაში ისეთი ამბავი იყო, ვერ აღვინერო. სპექტაკლის შემდეგ მაიამ ჩამწერჩულა — „ბიჭო, ვიმღერეთ!“ სპექტაკლის წარმატებაში დიდი როლი მიუძღვით აგრეთვე მურმანის როლის ბრწყინვალე შემსრულებელ ელდარ გენაძეს და დირიჟორ ვივი ამბაიფარაშვილს.

ამის შემდეგ მაიასთან მან-მდე სპექტაკლი ვიმღერე. ვერცერთ სპექტაკლზე ბილეთს ვერ ნახავდით... როდესაც მაია მოსკოვში წავიდა, იქაურები მეუბნებოდნენ, რომ იგი პირველი ტატიანაა, პირველი კატერინა იმბაილოვა და ა. შ. დიას, რასაც დიდ თეატრში მღეროდა, ყველა როლში პირველი იყო. ამას თავად რუსი საოპერო მომღერლებიც აღიარებდნენ. მაია იმდენად მონ-

დომებული, იმდენად შრომისმოყვარე იყო, რომ მისგან სიტყვა დავიღალე, ან ამას ვერ ვავაკეთებ — არ გამიგონია. რამდენ ოპერაში ვიმღერია ერთად, მაგრამ „აბესალომი“ მაინც გამორჩეული იყო“.

ელდარ გენაძე: „მაია ყოველთვის სრული დატვირთვით, მთელი გრძნობით იყო ჩართული თავის ყველა როლში. არ ჰქონდა მნიშვნელობა მთელი ხმით მღეროდა თუ არა, იგი ყოველთვის იყო გრძნობისმიერად დატვირთული, ყალბად არასდროს არ გაუშვია არცერთი ნოტი, არასდროს უმღერია უგულოდ. როცა ის რაიმე როლში გარდაისახებოდა და მღეროდა, ამ ქვეყნისა აღარ იყო — მაია თავის თავთან და ღმერთთან იყო მართო. მარიამ ბაგრატიონთან გადაცემაშიც ვთქვი და აქაც ვიმეორებ, იმდენად მონუსხული ვიყავი ხოლმე მაიას ეთერით, რომ როდესაც ვამთავრებდი ჩემ, ანუ მურმანის პარტიას, შემდეგ კულისებიდან მაიას ბოლომდე ვუსმენდი“.

ალექსანდრე (ალეკო) ხომერიკი: „ბათუმში სპექტაკლის ჩატარებას თავისი წინაისტორიაც აქვს. მე გვიად გამსახურდიას მონინალმდევე ვიყავი, მაიკო — მხარდამჭერი. იგი უზენაესი საბჭოს პარლამენტარაც კი გახდა. როდესაც ფინეთიდან დაბრუნდა, შემთხვევით ბაზარში შევხვდი. გამარჯობაო და ცივად ჩამიარა, მაგრამ ხელი მოვკიდე და მაშინათვე ერთმანეთს გადავხვით. მაიას არ ეგონა, რომ ისევ მოვისურვებდი მეგობრობას, არადა მე რაში მაინტერესებდა მისი გვიადისტობა?..“

მოკლედ, მაია წავიყვანე ბათუმის საოპერო თეატრში და ვაპირებდით ლალიძის „ლელას“ დადგმას. სამწუხაროდ, დეკორაციების დაგვიანების გამო „ლელა“ ვერ შედგა, სამაგიეროდ ეთერის სიმღერა შემომთავაზა მაიკომ და 1994 წლის 26 ივნისს, მის დაბადების დღეს ვიმღერეთ. იქაც მთელი დარბაზი ტიროდა (დირიჟორობდა დავით მუქერია, მურმანი იყო ელგუჯა გეგელაშვილი, რომელმაც ასევე დაადასტურა, რომ სპექტაკლის დროს მაიას არც ფიზიკურად და არც ხმაში ავადმყოფობა არ ეტყობოდა — გ. კ.). სავრძიმოროში რომ შევედი, ჩაკვეტე კარები და ავტირდი, არ ვიცოდი მაიკო ცუდად რომ იყო, მაგრამ ეთერი ისე იმღერა, ალბათ ვედის სიმღერა იყო. პირველ აქტში ვატყობდი რომ მაია ფორმაში არ

იყო, რადგან პრემიერამდე სამი დღე იწვა, მაგრამ, მეორე აქტიდან ბრწყინვალედ მღეროდა. საბედნიეროდ, ამ სპექტაკლის ვიდეო ჩანაწერი არსებობს და იგი ოჯახში ინახება. სპექტაკლის შემდეგ მათა ჯერ ასლან აბაშიძესთან შევიყვანე, რომელმაც საჩუქრები გადასცა, შემდეგ კი აეროპორტში გავაცილე. თურმე მაიკო სიმსივნით ყოფილა ავად, მე კი საერთოდ არაფერი არ ვიკვდი. დამირეკა მაიკომ და მთხოვა სიმამრთან დაკავშირება, აი, მაშინ გავიგე, რომ მათა უკვე ძალიან ცუდად ყოფილა... როდესაც მისი მდგომარეობა დამხიდა, მათამ მომწერა ეთერის კაბაში დამასაფლავეო. ორ დღეში გარდაიცვალა. ძლივს მოვასწარი ეთერის კაბის შოვნა და შევასრულე მათას სურვილი. საბურთალოს პანთეონში პირველი სასაფლაო მათასი იყო... რამდენ სობრანოსთან მიმღერია, მაგრამ მათა გამორჩეული იყო. იგი გენიალური მეგობარიც იყო. 1989 წლის 16 მარტს, როდესაც მე, ჯანსუღ კახიძესთან კონფლიქტის გამო, თეატრიდან წამოვედი, მაიკომ მხარი დამიჭირა და თავისი სურვილით წამოვიდა თეატრიდან...“.

დავით მუქერია: „ლამამ ტემბრთან ერთად, მათა გამოირჩეოდა ამროვნებით, მსუყე ბგერით. მიუხედავად ავადმყოფობისა, რეპეტიციების დროს მათას ხმას ოდნავადაც არ ეტყობოდა რაიმე ხარვეზი. სამწუხაროდ, მათამ ბოლო ეთერი იმღერა ჩემთან. დიდი წარმატება ჰქონდა. ბოლო ეთერის შესრულებისას, ცხადია, გრძნობდა — მას რომ უნდოდა, ისე არ იყო საქმე. ალბათ ფიქრობდა, რომ ეს მისი ბოლო ეთერი იყო, ამიტომაც ყველაფერი ჩადო ამ ბოლო შესრულებაში. მათა თომამდე გახლდათ მაღალი დონის პროფესიონალი, რეპეტიციებზე პატარა ბავშვივით დამჯერი, და ამასთან, იუმორით აღსავსე — იუმორის გარეშე მას არ შეეძლო რეპეტიციის დამთავრება. უსაზღვროდ გულკეთილი, პარტიის გედმინევენით მცოდნე. მაიკო თომამდე ჰქონდა ისეთი თვისებები, რომელიც მხოლოდ ერთეულ დიდ მსახიობებს თუ გააჩნდათ. მათა დიდი ადამიანიც იყო. ერთხელ კონცერტზე მოისმინა პატარა მევიოლინე ბიჭუნა, გვარად ფოჩხუა, რომელიც ვირტუოზულად უკრავდა. მათა ისეთი ალტაცებული იყო, რომ ამ პატარას აჩუქა საკუთარი საუკეთესო ვიოლინო. ეს ბიჭუნა დღეს თბილისის სიმფონიურ ორკესტრში უკრავს.“.

ჩემ მხრივ დიდ მადლობას მოვასხენებ ყველა რესპონდენტს და დავსძენ, რომ მათას, სხვა პარტიების მსგავსად, ლალიძის „ლელას“ შესრულებაც არ დასცალდა. ჩანაწერში შემორჩენილი მის მიერ შესრულებული ლელას არია იმდენად ლამაზი და მომხიბვლელია, რომ დარწმუნებული ვარ — მის მიერ შესრულებული ლელას პარტია ისეთივე საეტაპო იქნებოდა, როგორც ეთერი.

2010 წლის დეკემბერში, საქართველოს ეროვნულ მუსიკალურ ცენტრში, ნათელა სვანიძის პირველი საავტორო საღამო გაიმართა. შესვენებაზე მელომანებთან საუბრისას როგორც კი მათა თომამდე ვახსენე, გაცოცხლებმა მითხრეს — როგორ, ქალბატონი ნათელა მართლაც მათას დედაა? წამომყევით, გავაცნობთ და თავად ჰკითხეთ—მეთქი. ქ-ნ ნათელასთან მართლაც მივიდა ან განსვენებული ავთანდილ დანელია (ცნობილი მელომანი), შეეკითხა და როდესაც გაიგო, რომ მათა ნამდვიად ქ-ნ ნათელას ქალიშვილი იყო, უთხრა: „მე თქვენს შვილს ვიცნობდი და იგი ძალიან დაგვაკლდა. უღრმესი მადლობა მაიკო რომ მოავლინეთ ამქვეყნად“—ო. კონცერტის დასასრულს პირველად შესრულდა ქ-ნი ნათელას მიერ 2000 წელს დაწერილი მონოდრამა „გულიდან სისხლის წვეთები“, 2 ფორტეპიანოს, ქალის ხმის, პედალიანი დაფის, პატარა თეფშისა და 3 მანჯიტოფირისათვის. ნაწარმოებში ჩართული იყო ელისაბედის არიის (ვერდის „დონ კარლოსი“) ფრაგმენტი მათა თომადის შესრულებით. პრემიერამდე ნიკოლოზ მემანიშვილმა დამსწრე საზოგადოებას მიმართა თხოვნით, ვინაიდან ნაწარმოები მათას ხსოვნას ეძღვნებოდა, მუსიკის დასრულების შემდეგ აპლოდისმენტების გარეშე დაეტოვებინათ დარბაზი. მონოდრამა „გულიდან სისხლის წვეთები“ იმდენად შთამბეჭდავი იყო, რომ აუდიტორიის ნაწილმა, გაფრთხილების მიუხედავად, ტაში მაინც დაუკრა. ამ საღამომ დამარწმუნა რომ მათა თომამდე და მისი ხელოვნება დღესაც ბევრს უყვარს.

დასასრულს აღვნიშნავ, რომ გამოცემულია მათა თომადის აუდიო და ვიდეო დისკები, რომლებიც, ცხადია, სრულად ვერ ასახავს მომღერლის ხელოვნებას, მაგრამ ბუკლეთთან ერთად გარკვეულ წარმოდგენას მაინც შეგვიქმნის, განსაკუთრებით იმათ, ვისაც იგი სცენაზე არ გვინახავს.

ადილა იუსიპოვას მუსიკის თბილისური რეზონანსი

რიმა ბურუკური

თბილისის მუსიკალური ცხოვრება საკმოდ მრავალფეროვანია. ტრადიციისამებრ ქალაქის კლასიკური და თანამედროვე მუსიკის კონცერტები ასოცირდება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიასთან, რომლის ასი წლის იუბილევ აღინიშნებოდა ამ ცოტა ხნის წინ ხანგრძლივი დროის მანძილზე როგორც ჩვენი, ისე სხვადასხვა ქვეყნის მუსიკოსთა მონაწილეობით. ჩვენს ქალაქში არსებობს უფრო დიდი დარბაზებიც, გათვლილი მრავალრიცხოვან აუდიტორიაზე. ამავე დროს არსებობს მცირე მოცულობის, მაგრამ ყველა ჩვენთაგანისათვის ძვირფასი და მნიშვნელოვანი ქართული მუსიკის ცენტრი – დიდი ქართველი კომპოზიტორის ზაქარია ფალიაშვილის სახლ-მუზეუმი (რომელიც ამჟამად თბილისის მუზეუმების გაერთიანებას მიეკუთვნება). ეს სწორედ ის სახლია, სადაც იკრიბებოდნენ ფალიაშვილის მეგობრები და კოლეგები.

ალბათ, ამიტომაც სხვა ხიბლი ჰქონდა აქ ჩატარებულ შეხვედრებს, სადაც ძირითად აუდიტორიას წარმოადგენდნენ ცნობილი მუსიკოსები, კომპოზიტორები, შემსრულებლები, მუსიკისმცოდნეები. აქედან გამომდინარე, ადვილი წარმოსადგენია შეფასების კრიტერიუმი, რომელიც შემუშავდა ამ გარემოში. ამიტომაც, როდესაც იქ მიმინვიეს ადილა იუსიპოვას საავტორო კონცერტზე (ეს იყო ორი წლის წინ), ჩემში აღიძრა ერთდროულად სიხარულიც და ინტერესის გრძნობა. გამიხარდა, რამდენადაც გვეწვია სტუმარი აზერბაიჯანიდან. ინტერესმა შემიაყრო, ვინაიდან ფალიაშ-



ადილა იუსიპოვა

ვილის სახლ-მუზეუმში წარდგენა რჩეულთა ხვედრი უნდა იყოს.

როდესაც შევედი მუზეუმის მუსიკალურ სალონში, მყისიერად ვიგრძენი კონცერტის წინა ეიფორიის სიბო. ადილა ხანუმი იდგა მუზეუმის თანამშრომლების გარემოცვაში, მისივე ხიბლმა და ინტელიგენტობამ მეგობრული ხასიათი მისცა შეხვედრას. მან სულ რაღაც წუთებში შეძლო გადავერტყოცნეთ აზერბაიჯანული კულტურის წიაღში. ა. იუსიპოვა საუბრობდა არა

იმდენად საკუთარ თავზე, რამდენადაც თავის პედაგოგებზე, ოჯახზე, კოლეგებზე და ამ კონტექსტში გვაცნობდა თავის შემოქმედებას. განსაკუთრებული მადლიერებით იხსენებდა თავის პედაგოგს, კომპოზიტორ ჯევედთ გაჯიევს, ვისაც მიუძღვნა წიგნი, რომელიც ასახავს ამ ცნობილი მუსიკოსის ცხოვრებასა და შემოქმედებას. მან ეს წიგნი თავისი ნაწარმოებების ნოტებთან ერთად უსახსოვრა ქართველ კოლეგებს.

კომპოზიტორმა აუდიო-ვიდეო ჩანაწერის საშუალებით გაგვაცნო თავისი ფანტაზია „ცეცხლი“ თარისა და ფორტეპიანოსათვის. ამ ნაწარმოების მუსიკალურ სახეთა ექსპრესიამ დაიპყრო მუზეუმის სივრცე, თითოეული მსმენელი, რაც გარეგნულადაც დაეტყო დარბაზს. თარისა და ფორტეპიანოს ორიგინალურმა შერწყმამ, ნოვრუზ ბაირამის რიტმებმა და სიმბოლიკამ არნახული ეფექტი მოახდინეს აუდიტორიაზე. ცხადაა, მუსიკას ბევრი რამის გამოსახვა შეუძლია, მაგრამ მისი საშუალებით ცეცხლის (მწველი, ამავე დროს ქრობადი) დიალექტიკის გადმოცემა, მისი შედარება სიყვარულის დიალექტიკასთან – ამგვარი მეტაფორული წვდომა, ალბათ, ცოტას თუ ძალუძს. არანაკლები ინტერესი გამოიწვია საფორტეპიანო პიესებმა ავტორისვე შესრულებით. ამ ნომერმა შთაბეჭდილება მოახდინა ინსტრუმენტის თავისუფალი ფლობით, მხატვრული ფორმის დასრულებულობით, ეროვნული კილო-ჰანგების ციტირებით.

ზემოსხენებული შეხვედრის შემდეგ უკვე თითქმის ორმა წელიწადმა განვლო. ამის შემდეგ ადილა იუსიპოვამ კვლავ განაგრძო და გააღრმავა ქართველ კოლეგებთან ურთიერთობა. საქართველოსა და აზერბაიჯანის კომპოზიტორთა კავშირების პატრონაჟით ხორციელდებოდა პროექტი „მღერიან და უკრავენ ნორჩი შემსრულებლები“. ამ პროექტის ფარგლებში ბავშვები ეცნობოდნენ და ასრულებდნენ მეზობელი ქვეყნის კომპოზიტორების შემოქმედებას. სწორედ ადილა იუსიპოვა გახლდათ ერთ-ერთი ორგანიზა-

ტორი და აქტიური მონაწილე ამ ინტერკულტურული ღონისძიების. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მან თავისი მოღვაწეობის დიდი ნაწილი მიუძღვნა მოზარდთა, ახალგაზრდობის ესთეტიკურ აღზრდას. ადილა იუსიპოვა არამხოლოდ აზერბაიჯანის კომპოზიტორთა კავშირის წევრია, არამედ ასევე რესპუბლიკის დამსახურებული მასწავლებელიცაა, უ. ჰაჯიბეკოვის სახელობის მუსიკალური აკადემიის (კონსერვატორიის) „აზერბაიჯანული ხალხური მუსიკის ისტორიისა და თეორიის“ კათედრის პროფესორი. მისი უნივერსალურობა იზრდება, შეიძლება ითქვას, წლიდან წლამდე – ამ ყველაფერს დამატა ფ. ამიროვის სახ. „ხელოვნების სკოლის“ დირექტორობა. ალბათ, ქართველი მკითხველისთვის საინტერესო უნდა იყოს კოლეგების ამრიც მასზე: „მისი გატაცება და ენთუზიაზმი უსაზღვროა, – წერს მუსიკისმცოდნე ნატალია დადაშევა, – ის ენერგიით მუხტავს სკოლის მოსწავლეებსა თუ პედაგოგიურ კოლექტივს“. უფრო ადრე კი საოპერო სპექტაკლებზე ინტენსიური მუშაობის პერიოდში აზერბაიჯანის სახალხო არტისტი გ. გიულახმედოვა აღნიშნავდა: „ბავშვის ფსიქოლოგიის შეგრძნებამ და ცოდნამ, დიდმა მოთმინებამ და მუსიკის თაყვანისცემამ შეაძლებინეს ამ ქალბატონს შეეღწია ბავშვთა გულებში“. უნდა ითქვას, რომ ბრძნული სიტყვებია, მართლაც „მუსიკის თაყვანისცემის“ შედეგი გახლავთ ადილა იუსიპოვას იშვიათი პროფესიონალიზმი, რაც მას ჩადებული ჰქონდა ბავშვობიდანვე. ის იზრდებოდა ცნობილი მუსიკოსის ნიაზი კერიმოვის ოჯახში, ხოლო მის პედაგოგს კონსერვატორიაში კომპოზიციის კლასი დამთავრებული ჰქონდა დ. შოსტაკოვიჩთან. ძლიერმა სკოლამ და პირადმა ღირსებებმა განაპირობა კომპოზიტორის შემოქმედებითი ნარმატებები არამხოლოდ საკუთარ ქვეყანაში. მადლიერება საკუთარი პედაგოგისადმი მან აგრეთვე გამოხატა თბილისში საავტორო კონცერტის ჩატარებით, რომელიც მიუძღვნა აზერბაიჯანის სახალხო არტისტის, კომპოზიტორ ჯევედუტ

გაფიქვის დაბადებიდან 100 წლისთავს. ამჯერად ა. იუსიპოვა თბილისს ეწვია თავის კოლეგებთან — ბაქოელ მუსიკოსებთან ერთად. კონცერტი შედგა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის დარბაზში. ამ დღეს ადილა ხანუმი განსაკუთრებით მომხიბლავი იყო, სახე უნათღებოდა ქართველი მეგობრების დანახვისას. დამსწრეთა შორის ძირითადად კომპოზიტორები და მუსიკისმცოდნეები იყვნენ. შეხვედრის დასაწყისში, როგორც თავად ქალბატონმა ადილამ უწოდა — „თბილისის ცოცხალმა ლეგენდამ“ ვაჟა აზარაშვილმა ისაუბრა აზერბაიჯანული მუსიკალური კულტურის მაღალ დონეზე, ძლიერ საკომპოზიტორო სკოლაზე და დიდ მუსიკოს-შემოქმედთა — უ. ჰაჯიბეკოვის, რ. გაფიქვის, ყ. ყარაევის, ნიაზის, რ. ბეიბუთოვის ღვაწლზე. კონცერტის წამყვანმა, ფილოსოფიის დოქტორმა, ბაქოს ეროვნული კონსერვატორიის პრორექტორმა ლალა ჰუსეინოვამ უშუალოდ, მეგობრულად წარმოადგინა კონცერტის მონაწილეები, აგრეთვე მოგვითხრო ადილა იუსიფოვას შემოქმედებითი ცხოვრების ბოლო მოვლენების შესახებ.

კონცერტი დაიწყო ფენომენალური მუსიკოსის, თარზე შემსრულებლის ელნურ ჯაფაროვის გამოსვლით. „გამოგიტყდებით, რომ მიუხედავად ჩემი ასაკისა, მე პირველად მოვისმინე ასეთი რანგის შესრულება თარზე. მომიტევოს მთელმა აუდიტორიამ თუ ვიდეთ ტექნიკამ, მაგრამ ვერანაირი ჩანაწერი ვერ შეცვლის ვერც ცოცხალ ჟღერადობას და ვერც შესრულების პროცესის რეალურ ვიზუალს. ე. ჯაფაროვის არტისტულმა ენერჯიამ, შეიძლება ითქვას, გაარღვია 21-ე საუკუნის დამძიმებული ადამიანის მენტალიტეტი და გადაგვტყორცნა აზერბაიჯანული ფოლკლორის წიაღში. აღდრთოვანებას იწვევდა თარის დეკლამაციური შესაძლებლობები, თითქოსდა საკრავი თავად მოგვმართავდა: „მოისმინეთ, ეს არის ჩვენი ღირსეული წინაპრების მუსიკა“. ჩვენც ვუსმენდით და გვესმოდა, თუ რაოდენ ამაღლებული და კეთილშობილურია

აზერბაიჯანული ეროვნული მუსიკა, მულამის რაოდენ მრავალფეროვან იმპროვიზაციულ შესაძლებლობებს ფლობს ელნურ ჯაფაროვი და რომ სწორედ ხალხური მუსიკა წარმოადგენს ადილა იუსიპოვას შთაგონების წყაროს.

ამავე კონცერტზე თბილისის კონსერვატორიის მაგისტრმა ეთერ ცქიფურიშვილმა ააჟღერა „ხუთი პრელუდია ფორტეპიანოსათვის“. მისმა შესრულებამ ყურადღება მიიპყრო გამომსახველი ფრაზირებით



ელნურ ჯაფაროვი (თარი), ავან გასანლი (ფ-ნო).

და ემოციური ზეანეულობით. ა. იუსიპოვას ვოკალური ნაწარმოებები შეასრულა დამსახურებულმა არტისტმა, პროფესორმა გიულნაზ ისმაილოვამ (სოპრანო). მსმენელში განცდები აღძრა მისმა რბილმა ვოკალმა, სცენურმა კულტურამ, შეუმჩნეველი არც პიანისტ ავან გასანლის ნატიფი თანხლება დარჩენილა. მისი, როგორც ანსამბლისტის ოსტატობა აგრეთვე გამოვლინ-

და ე. ჯაფაროვთან ერთად დუეტის აქტერებისას. მათ შესარულეს ფანტაზია თარისა და ფორტეპიანოსათვის „ქარის მოტანილები“. თავად დასახლებაც მიგვანიშნებდა ნაწარმოების რომანტიკულ განწყობაზე, რაც იგრძნობოდა აკადემიური და დემოკრატიული საკრა-

ალება ხალხური საკრავები გამოეყენებინათ პროფესიულ მუსიკაში.

ამ შეხვედრაზე აგრეთვე შედგა ადილა იუსიპოვას ახალი წიგნის – „მე ამქვეყნად მოვედი საბრძოლველად“ – პრეზენტაცია. ეს წიგნი მან მიუძღვნა თავის მამის ცხოვრებასა და შემოქმედებას. ამას მოჰყვა მუსიკალური „მიძღვნაც“ ფაგან გასანლის შესრულებით. ინსტრუმენტების „პარტიტურულმა“ აღქმამ, დინამიკური შეფერილობის შეგრძნებამ და კილოურმა გადახვევებმა გაუადვილეს პიანისტს ჩასწვდომოდა ა. იუსიპოვას მუსიკის ფილოსოფიას. კონცერტის დასასრულს ფ. გასანლიმ შესარულა საკონცერტო პიესები ციკლიდან „ნაციონალური ორნამენტები“. შესრულება მართლაც დაუვინყარი იყო. აღფრთოვანება გამოიწვია მისმა აკადემიურობამ, და ამავე დროს ეროვნული მუსიკირების მანერამ. მუსიკოსთა წრეში ასეთებზე ამბობენ – „ის არის პიანისტი მოვლენილი ღვთისაგან!“

ამ სტატიის მიზანი არ არის ადილა იუსიპოვას ნაწარმოებების ანალიზი, რჩევით კი ვურჩევდი მუსიკისცოდნეებს ჩაღრმავებოდნენ მის შემოქმედებას, აგრეთვე შემსრულებლებს, რომ დაინტერესდნენ ამ თავისებური სამყაროთი. თანამედროვე ხელოვნების დეჰუმანიზაციის ფონზე ადილა იუსიპოვას შემოქმედება აღსავსეა სიკეთითა და ადამიანურობით. ოდესღაც ი. ფიხტეს აღუნიშნავს: „ფილოსოფიაც ისეთივეა, როგორც თვით ფილოსოფოსი“. მუსიკასთან მიმართებაშიც შეიძლება ამ სიტყვების ვარირება: „მუსიკა ისეთივეა, როგორც თავად მუსიკოსია“. ა. იუსიპოვას შემოქმედების გაცნობისას აშკარად ჩანს კომპოზიტორის პერსონა. ის პირველ რიგში ოსტატია, რომელსაც ხელენიფება ჟანრული მრავალფეროვნება, სხვადასხვა საკრავთა ტემბრალური გამომსახველობითი საშუალებები. მისი ნაწარმოებების სახეობრივი სტრუქტურა ლოგიკური და ნათელია. ადილა იუსიპოვა გახლავთ აღჭურვილი სათანადო განათლე-



კონცერტის შემდეგ. პირველ რიგში: ელნარ ჯაფაროვი, ადილა იუსიპოვა, ეთერ ცაქიფურიშვილი, გიულნაზ ისაილოვა, ლალა ჰუსეინოვა; მეორე რიგში: აგან გასანლი.

ვების – როიალისა და თარის თანხვედრისას. ამასთან დაკავშირებით მკითხველს შევახსენებთ ერთ ისტორიულ ფაქტს: მე-20 საუკუნის 20-იან წლებში, უზეირ ჰაჯიბეკოვის ინიციატივით, აზერბაიჯანის მუსიკალურ სასწავლო დაწესებულებებში დაწესდა ხალხური საკრავებზე დაკვრის სწავლება ნოტებით. ამ ნოვატორული ნაბიჯის შედეგად კომპოზიტორებს მიეცათ საშაუ-

ბით, რომელიც აღიზარდა მშობლიურ ფოლკლორზე, ევროპულ კლასიკაზე, ჯაზზე, თანამედროვე მუსიკაზე. სწორედ ასეთი პოლისტილისტიკა აყალიბებს მის ინტონაციურ კულტურას. როგორც ჩანს, თანამედროვე სივრცეში ასეთი რანგის ქალი-კომპოზიტორი არც ისე ხშირია. მას არ აშინებს რთული მხატვრული ამოცანები და წარმატებით ართმევს მათ თავს. ამ კონტექსტში აღვნიშნავთ საფორტეპიანო პიესების ციკლს „ნაციონალური ორნამენტები“. ამ ციკლიდან კონცერტზე შესრულდა „ინტერლუდია“, „ნაირფერ ქსოვილთა თამაში“, „ყვავილები ჩარჩოში“, „ყარაბახის ხალიჩა“ და „მარად ცოცხალი ხმები“. როგორც მუსიკისმცოდნე ლალა ჰუსეინოვამ აღნიშნა, ამ ციკლში კომპოზიტორი შეეცადა მუსიკის საშუალებით გამოესახა ხელოვნების დარგთა სინთეზის იდეა. უნდა აღვნიშნო, რომ ეს არც ისე იოლი ამოცანა წარმატებით გადაიჭრა ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნეში რომანტიკოსი კომპოზიტორების შემოქმედებაში, თავად ამ შემოქმედებით მეთოდს ხომ ეწოდა „Gesamtkunstwerk“ („ხელოვნების სხვადასხვა სახეთა სინთეზი“). გავიხსენოთ აგრეთვე გამოჩენილი ლიტველი კომპოზიტორი და მხატვარი მ. ჩურლიონისი (1875–1911), რომელიც ფუნჯით გამოსახავდა მუსიკას, ხოლო ბევრით კი პეიზაჟს. ამოცანა, რომელიც თავის დროზე დაისახა ა. იუსიპოვამ ძალზე რთული იყო; ერთი მხრივ, თანამედროვე მუსიკის ავანგარდულობამ გართულა ამ იდეის გამოსახვის შესაძლებლობა, მეორე მხრივ კი კომპოზიტორმა ინსპირაციის წყაროდ ამოიჩინა აზერბაიჯანული გამოყენებითი ხელოვნება. მთელი ამ ძალისხმევის შედეგი კი გახლავთ თანამედროვე, ორიგინალურ პიესათა ციკლი, რითაც გამდიდრდა საფორტეპიანო ლიტერატურა.

მეგობრული შეხვედრა გაგრძელდა კონცერტის დამთავრების შემდეგაც. ჩვენ სულითა და გულით ვიზიარებდით ბაქოელი მეგობრების წარმატებას. მე არ ჩამინერია ოფიციალური ინტერვიუ, რამდენადაც ეს არ მქონდა დაგეგმილი. მასხენდება კონცერტის შემ-

დგომი საუბრები კოლეგებთან, მაგალითად მოვიყვან ცნობილი მუსიკოსის, კომპოზიტორის, პიანისტის, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის ახლანდელი თავმჯდომარის გიორგი შავერზაშვილის სიტყვებს: „ეს არის, შეიძლება ითქვას, კონცერტი-აღმოჩენა. ნიჭიერი კომპოზიტორი თავისთავს მუსიკაში გამოხატავს კომპლექსური სახეებით, თანამედროვე და ეროვნული ინტონაციების სინთეზით“.

რამდენიმე დღე მე მართლა ვიმყოფებოდი ადილ ხანუმის მუსიკის შთაბეჭდილების ქვეშ. გარშემომყოფთ ვუამბობდი ამ კონცერტის შესახებ. ასეთი რემონანსი ალბათ გამონვეული იყო პროფესიული სენსიტიურობით, მაგრამ არამხოლოდ — თანამედროვე კომპოზიტორების ნაწარმოებების გაცნობისას ჩვენ გვიპყრობს იდეათა სიახლე, ინტონაციური გადწყვეტების გამბედაობა, ჟღერადობის სონორულობა და ა.შ. საერთოდ, „ახალ მუსიკას“ თუ მივუდგებით რეტროსპექტიული კუთხით, მას ახასიათებს „სიურპრიზულობა“, მაგრამ არცთუ ბევრი ნაწარმოები იწვევს ხელახლა მოსმენის სურვილს, იქნება ეს საკონცერტო დარბაზში, თუ იმ გარემოში, როდესაც ადამიანი მარტო რჩება მუსიკასთან. აზერბაიჯანელი კომპოზიტორის, ადილა იუსიპოვას მუსიკა კი აღძრავს ამგვარ სურვილს და ჩვენ გვინდა კვლავ მოვუსმინოთ მას.

„იმპროვიზაცია სტრავენსკის პატივსაცემად“*

მილან კუნდერა

ისტორია როგორც ჰეიზაჟი, აღმოცენებული ბურუსიდან

იმის ნაცვლად რომ ვისაუბროთ ბახის მივიწყებაზე, მე შემოდლია ჩემი ფიქრთა დინება შემოვარბუნო და ვთქვა: ბახი — პირველი უდიდესი კომპოზიტორია, რომელმაც თავისი შემოქმედების წონადობით შეძლო იძულებულყო პუბლიკა გაეზიარებინა მისი მუსიკა, იმისდა მიუხედავადაც კი, რომ ის უკვე წარსულის კუთვნილება იყო. მოვლენა, რომელსაც ტოლი არა ჰყავს, რამეთუ XIX საუკუნემდე საზოგადოება მხოლოდ და მხოლოდ თანამედროვე მუსიკის ბგერათა გარემოცვაში არსებობდა. მას არ ჰქონდა ცოცხალი კავშირი წარსულის მუსიკასთან: მაშინაც კი, როდესაც მუსიკოსები შეისწავლიდნენ (ძალზედ იშვიათად) გარდასულ საუკუნეთა მუსიკას, მისი საჯარო შესრუ-

ლება არ იყო მიღებული. მხოლოდ XIX საუკუნეში, თანამედროვე მუსიკის გვერდიგვერდ აღორძინებას იწყებს წარსულის მუსიკა და თანდათან მეტსა და მეტადგილს იმკვიდრებს, ასე რომ, XX საუკუნეში შეფარდება ანმუოსა და წარსულს შორის დიამეტრულად საპირისპირო ხდება: ახლა ძველებურ მუსიკას უფრო მეტად ისმენენ, ვიდრე თანამედროვეს, რომელიც შედეგად დღეს თითქმის გაქრა საკონცერტო დარბაზებიდან.

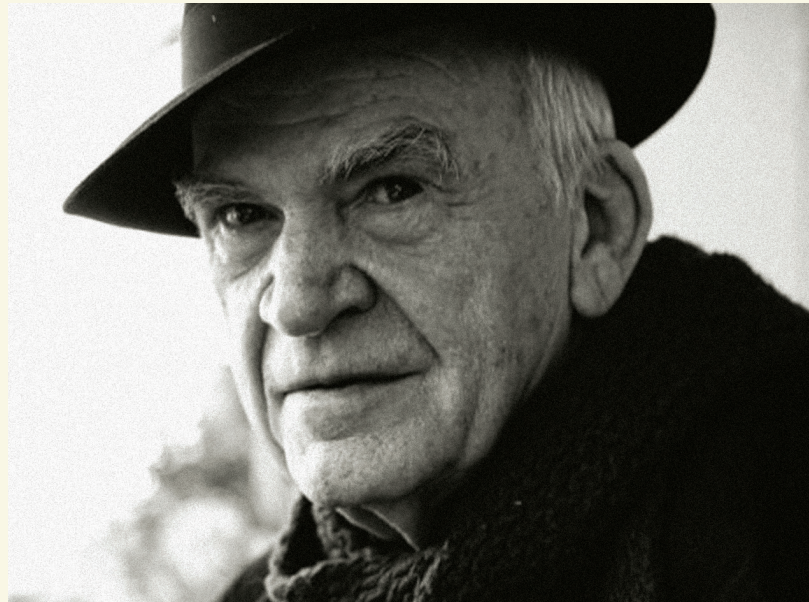
ამგვარად, ბახი გახლდათ პირველი კომპოზიტორი, რომელმაც შთამომავალთა მეხსიერებაში საკუთარი ადგილი დაიმკვიდრა; მისი წყალობით XIX საუკუნის ევროპამ აღმოაჩინა არა მხოლოდ მუსიკალური წარსულის მნიშვნელოვანი ნაწილი, არამედ მან აღმოაჩინა მუსიკის ისტორია. ბახი ხომ ევროპისათვის არა მხოლოდ წარსულია, ესაა წარსული, ფუძისფუძეშივე განსხვავებული ანმუოსაგან; ამგვარად, მუსიკის დრო ერთბაშად (და პირველად) აღმოაჩინეს არა მხოლოდ როგორც ნანარმოებთა მონაცვლეობა, არამედ როგორც ცვლილებების, ეპოქების, სხვადასხ-

* „იმპროვიზაცია სტრავენსკის პატივსაცემად“, ეს არის ჩემი, საფრანგეთში ემიგრირებული ნობელიანტი მწერლის მილან კუნდერას ესეისტური ხასიათის წიგნის — „ანდერძის დარღვევა“ („Les Testaments trahis“. 1993) — ერთ-ერთი თავი. აღნიშნული თავის ორი მონაკვეთის თარგმანი დაიბეჭდა ჟურნალში „მუსიკა“ 2010 წელს. გთავაზობთ გარძელებას. თარგმანი შესრულებულია რუსულიდან: «Нарушенные завещания», перевод Тайманова, М., изд. «Азбука», М., 2004.

ვა ესთეტიკური შეხედულებების მონაცვლეობა.

მე ხშირად წარმოვიდგენ ხოლმე თუ როგორ ზის იგი, თავისი გარდაცვალების წელს, ზუსტად XVIII საუკუნის შუახანს რომ მოუნია, დაბლა თავდახრილი, რამეთუ ყველაფერს უკვე ბურუსში გახვეულსა ხედავდა, „ფუგის ხელოვნების“ ფურცლებზე, მუსიკისა, რომლის ესთეტიკური მიმართულება მის შემოქმედებაში (სადაც სხვადასხვა მიმართულებები იჩენს თავს) განსაკუთრებით არქულ ტენდენციას წარმოადგენს, უცხოს მისი დროისათვის, რომელმაც მთლიანად უარი განაცხადა პოლიფონიაზე, სადა, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, გამარტივებული, ხშირად ფრივოლურობითა და სიძუნწით აღბეჭდილი სტილის სასარგებლოდ.

ადგილი ისტორიაში, რომელსაც ბახი იკავებს, წარმოაჩენს, რომ მის სანაცვლოდ მოსული ახალი თაობა თანდათანობით ივიწყებდა იმას, რომ სულაც არაა აუცილებელი ისტორიის გზა ზეითზეით მიემართებოდეს (მეტი სიუხვისა ან უმაღლესი განათლებულობისაკენ), რომ ხელოვნების მოთხოვნილებები შესაძლოა წინააღმდეგობაში მოვიდნენ დღევანდლობის ამა თუ იმ მოთხოვნილებებთან და რომ ახალი (უნიკალური, განუმეორებელი, ჯერაც უთქმელი) შესაძლოა არსებობდეს სხვა მიმართულებაში, და არა იმაში, რაც პროგრესითაა მოხაზული (ამ სიტყვის ზოგადი მნიშვნელობით). და მართლაც, მომავალი, რომელიც ბახს შეეძლო განეჭვრიტა თავის თანამედროვე და მომდევნო თაობათა ხელოვნებაში, მისთვის, ალბათ, დაღმასვლად გამოიყურებოდა. როდესაც სიცოცხლის მიწურულს მან მთელი თავისი ყურადღება წმინდა პოლიფონიისაკენ მიმართა, მან დაიწყო განრიდება იმდროინდელი ყოფითი გემოვნებებისაგან, და საკუთარი კომპოზიტორი-შვილებისგანაც; ეს იყო უნდობლობის ჟესტი ისტორიის მიმართ და მდუმარე უარყოფა მომავლისა.



ვილან კანდარა

ბახი: მუსიკის ტენდენციებისა და ისტორიული პრობლემების უჩვეულო შეჯვარებაა. ბახამდე დაახლოებით ასი წლით ადრე – *მონტევერდისა და ბახს მხოლოდ ასი წელი აშორებს* – მსგავს შეჯვარებას ადგილი აქვს მონტევერდის შემოქმედებაში: მასში გვხვდება ორი საპირისპირო ესთეტიკა (მონტევერდი მას უწოდებს *prima* და *seconda practica*, ერთი დაფუძნებული მეცნიერულზე – მცდარია! განსწავლულ პოლიფონიაზე, მეორე, პროგრამულ – ექსპრესიულზე, – მონოდიამზე), რაც, ამგვარი სახით, განჭვრეტს ერთი ტაიმიდან მეორეზე გადასვლას.

კიდევ ერთი საოცარი შეჯვარება ისტორიული ტენდენციებისა: სტრავინსკის შემოქმედება. მუსიკის ათასწლოვანი წარსული, რომელიც მთელი XX საუკუნის მანძილზე მივიწყების ბურუსიდან ნელნელა იკვეთებოდა, უეცრად გაჩნდა საუკუნის შუა პერიოდისათვის (ბახის გარდაცვალებიდან ორასი წლის შემდეგ), როგორც სხივმოსილი პეიზაჟი, მთელი თავისი განფენილობით; უნიკალური წამიერება, სადაც მუსიკის მთელი ისტორია სისრულითაა წარმოდგენილი და

სავსებითაა მისანვლომი, განსაკარგავი (ისტორიოგრაფიული გამოკვლევების, ტექნიკური საშუალებების, რადიოს, ფირფიტების წყალობით), სრულადაა გახსნილი კითხვებისათვის, რომლებიც მის არსს ეძიებენ; ვგონებ, სწორედ დიადი შეჯამების ამ წამიერებამ ჰპოვა თავისი ძველი სტრავინსკის მუსიკაში.

გრძნობათა სამსჯავრო

მუსიკას „არაფრის გამოხატვა არ ძალუძს, არც ურთიერთობების, არც ფსიქოლოგიური მდგომარეობის“, წერდა სტრავინსკი „ჩემი ცხოვრების ქრონიკაში“ (1935). ეს მტკიცებულება (აშკარად გადაჭარბებულია, რამეთუ როგორ შეიძლება უარყოთ, რომ მუსიკას შესწევს გრძნობების გამონვევის უნარი?) რამოდენიმე პნკარით ქვეით დაზუსტდება და დეტალიზაციას განიცდის; მუსიკის აზრი, სტრავინსკის სიტყვებით, არ მდგომარეობს მის უნარში გამოხატოს გრძნობები. საინტერესოა აღინიშნოს, თუ როგორი გაღიზიანება გამოიწვია ამგვარმა პოზიციამ.

მტკიცებულება (რომელიც წინააღმდეგობაში მოდის სტრავინსკის აზრთან), რომ მუსიკის აზრი მდგომარეობს გრძნობების გამოხატვაში, ალბათ უხსოვარი საუკუნეებიდან მოყოლებული არსებობდა, მაგრამ დომინირებული, საყოველთაოდ აღიარებული და თავისთავად ნაგულისხმევი XVIII საუკუნეში შეიქნა. ჟან-ჟაკ რუსო მის ფორმულირებას უხეში სიმარტივით ახდენს: მუსიკა, ისევე, როგორც ყოველი ხელოვნება, ბაძავს რეალურ სამყაროს, მაგრამ განსაკუთრებული სახით: ის „არ აპირებს უშუალოდ საგნები გადმოსცეს, მაგრამ შესწევს უნარი სულში აღაგზნოს იგივე განცდები, რომლებიც წარმოიშობიან მაშინ, როდესაც ამ საგნებს ხედავ“. ეს მუსიკალური ნაწარმოებისაგან გარკვეულ სტრუქტურას მოითხოვს. რუსო: „მთელი

მუსიკა შედგება მხოლოდ ამ სამი კომპონენტისაგან: მელოდიის ან სიმღერისაგან, ჰარმონიის ან აკომპანემენტისაგან, ტაქტისა ან ტემპისაგან“. მე ხაზს ვუსვამ: ჰარმონია ან აკომპანემენტი; ეს ნიშნავს, რომ ყოველივე ექვემდებარება მელოდიას; ის ბატონობს, ჰარმონია — ეს უბრალოდ აკომპანემენტია, „რომელსაც აქვს ძალზედ მცირედი ძალაუფლება ადამიანების გულზე“.



სოციალისტური რეალიზმის დოქტრინა, რომელიც ორი საუკუნის შემდეგ, ნახევარი საუკუნის განმავლობაში გაგუდავს რუსულ მუსიკას, სწორედ ამას ამტკიცებდა. ეგრეთ ნოდებულ კომპოზიტორ-ფორმალისტებს მელოდიის უგულვებელყოფაში სდებდნენ ბრალს (კონცერტიდან გამოსულ მთავარ იდეოლოგ ჟდანოვს აღაშფოთებდა ის, რომ მათი მუსიკის წასტვენა წარმოუდგენელი რამ იყო);

უდავოდ, სტრავინსკის ყველაზე მკაცრ და ღრმა კრიტიკას ჩვენ ვხვდებით თეოდორ ადორნოსთან მის ცნობილ ნიგნში „ახალი მუსიკის ფილოსოფია“ (1949). ადორნო ისე აღწერს მდგომარეობას მუსიკაში, თითქოსდა საუბარი იყოს პოლიტიკური ბრძოლის არენის შესახებ; შონბერგი — დადებითი გმირია, პროგრესის წარმომადგენელი (მაშინაც კი, როცა საუბარია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ტრაგიკულ პროგრესზე ეპოქაში, როდესაც პროგრესი უკვე შეუძლებელია), ხოლო სტრავინსკი — უარყოფითი გმირი, რესტავრაციის წარმომადგენელი. სტრავინსკის მიერ უარყოფა იმისა, რომ მუსიკის აზრი დაინახო სუბიექტურ აღსარებაში, ადორნოს კრიტიკის ერთ-ერთი სამიზნე ხდება; ეს „ანტიფსიქოლოგიური მძვინვარება“, მისი აზრით, წარმოადგენს „სამყაროსადმი გულგრილობის“ ფორმას; სტრავინსკის სურვილი, შეეტანა ობიექტუ-

რობა მუსიკაში, არის თავისებური მდუმარე თანხმობა კაპიტალისტური საზოგადოების მიმართ, რომელიც ქელავს ადამიანურ სუბიექტურობას; ვინაიდან „სტრავინსკის მუსიკა სწორედაც რომ პიროვნების მოსპობას განადიდებს“, არც მეტი და არც ნაკლები.

ერნესტ ანსერმე, შესანიშნავი მუსიკოსი, დირიჟორი და სტრავინსკის ნაწარმოებების ერთ-ერთი პირველი ინტერპრეტატორი („ერთ-ერთი ყველაზე თავდადებული და ერთგული ჩემს მეგობრებს შორის“, როგორც ამას ამბობდა სტრავინსკი „ჩემი ცხოვრების ქრონიკაში“), მოგვიანებით მის ყველაზე შეურიგებელ კრიტიკოსად გადაიქცა, მისი შენიშვნები რადიკალურია, გამიზნულია „მუსიკის აზრისადმი“. ანსერმეს აზრით, „მუსიკის მასაზრდოებელი წყარო ყოველთვის იყო ადამიანის გულის ფარული ემოციური მოღვაწეობა“; ამ გამონათქვამში, „ემოციური მოღვაწეობა“, ძვეს მუსიკის „ეთიკური არსი“; სტრავინსკისთან, რომელიც „უარს ამბობდა ყოფილიყო ჩათრეული მუსიკალური თვითგამოხატვის აქტში“, მუსიკა „შედევად, აღარ არის ადამიანური ეთიკის ესთეტიკური გამოხატულება“. ამგვარად, მაგალითად „მისი *მესა* წარმოადგენს არა გამოხატულებას, არამედ პორტრეტს მესისა, რომელიც თანაბარი ხარისხით შეეძლო დაენერა ანტირელიგიურ მუსიკოსსაც, რითაც მხოლოდ „შირპორტრების“ (ფართო მოხმარებს საგანი, მთარგმნელი) რელიგიურობას შეიტანდა მასში; ამ სახით ამოგლიჯა რა მუსიკის ტექსტარითი აზრი (აღსარება პორტრეტით შეცვალა), სტრავინსკი მხოლოდ და მხოლოდ არღვევს საკუთარ ეთიკურ მოვალეობას.

საიდან მოდის ასეთი გაკაპახება? ნუთუ გასული საუკუნის მემკვიდრეობა, ჩვენში არსებული რომანტიზმი, ეწინააღმდეგება მის ყველაზე თანმიმდევრულ, ყველაზე სრულყოფილ უარყოფას? ნუთუ სტრავინსკი იმ ეგზისტენციალურ მოთხოვნილებას შეეხო, ყოველ ჩვენთავანში რომაა დაფარული? მოთხოვნილება

იმისა, რომ ჩათვალო აი ასე: ცრემლიანი თვალეები უკეთესია, ვიდრე მშრალი, რომ გულზე დადებული ხელი უკეთესია ვიდრე ჯიბეში ჩადებული, რომ რწმენა უკეთესია, ვიდრე სკეპტიციზმი, რომ აღსარება უკეთესია, ვიდრე ცოდნა?

მუსიკის კრიტიკიდან არნსერმე გადადის მისი ავტორის კრიტიკაზე; „თუ სტრავინსკიმ თავისი მუსიკა არ გადააქცია, და არ ეცადა გადაექცია თვითგამოხატვის აქტად, ეს სულაც არ ნიშნავს მის თავისუფალ არჩევანს, არამედ მაჩვენებელია მხოლოდ მისი ნატურის გარკვეული შეზღუდულობისა, მისი ემოციური მოღვაწეობის ავტონომიურობის უქონლობისა (რომ აღარაფერი ვთქვათ გულის სიძუნწეზე, რომელიც, როგორც კი სიყვარულის ობიექტი ჩნდება, აღარ არის ამგვარი)“.

ეშმაკმა დალახვროს! რა იცოდა ყველაზე ერთგულმა მეგობარმა ანსერმემ სტრავინსკის გულის სიძუნწის შესახებ? რა იცოდა ყველაზე თავდადებულმა მეგობარმა მისი სიყვარულის უნარის თაობაზე? საიდან იღებდა ის ამ თვითრწმენას, რომ ეთიკური თვალსაზრისით გული გონებას აღემატება? განა უღირსი საქციელების ჩადენა გულის მონანილეობითაც, და მის გარეშეც, არ შეიძლება? განა ფანატიკოსებს, რომელთა ხელები სისხლშია მოსვრილი, არ შეუძლიათ იტრაბახონ თავისი უდიდესი ემოციური მოღვაწეობით? ოდესმე დავანებებთ თუ არა თავს გრძობათა ამ იდიოტურ ინკვიზიციას, გულის ამ ტერორს?

რას არის ზედაპირული, და რა სიღრმისეული?

გულის ფრონტის მებრძოლთ იერიში მიაქვთ სტრავინსკიზე, ან კიდევ მისი მუსიკის გადარჩენის

სახელით ცდილობენ განაცალკევონ იგი ავტორის „ცდომილებებისაგან“. ეს კეთილშობილური მცდელობები — „გადაარჩინონ“ გულთბილობის უკმარობაში ექვმიტანილ კომპოზიტორთა მუსიკა, ხშირად იჩენს თავს პირველი ტაიმის მუსიკოსების მიმართ. მე შემთხვევით ნავანყდი ერთ-ერთი მუსიკათმცოდნის კომენტარებს; საუბარია რაბლეს უდიდეს თანამედროვე — კლემან ჟანეკენზე და მის ეგრეთ წოდებულ „აღწერილობით“ თხზულებებზე, როგორცაა, მაგალითად, *„ჩიტების გალობა და ქალების ყბედობა“* (ტექსტში სათავე სიტყვები ჩემს მიერაა ხაზგასმული. *მ.კ.*): „ეს პიესები მიუხედავად ამისა მაინც საკმაოდ ზედაპირულნი არიან. თუმცადა, ჟანეკენი — ბევრად უფრო სრულყოფილი შემოქმედია, ვიდრე ეს ნარმოუდგენიათ, ვინაიდან *ფერწერული ნიჭის გარდა*, მის შემოქმედებაში *იფარება ნაზი პოეზია, გრძნობათა გადმოცემისას გულში წვდომის მგზნებარება...* ესაა ბუნების სილამაზისადმი მგრძნობიარე, დახვეწილი პოეტი; ესაა აგრეთვე *უბადლო მომღერალი ქალები-სა*, რომელთა შესახებ საუბრისას *ის პოულობს სინაზის, აღფრთოვანების, პატივისცემის ნოტებს...*“

დავიმახსოვროთ ეს სიტყვები: კარგისა და ცუდის პოლუსები მონიშნულია ზედსართავით *ზედაპირული* და *ღრმა*, ნაგულისხმევია როგორც აზრობრივად მონინააღმდეგე. მაგრამ, ნუთუ ჟანეკენის „აღწერილობითი თხზულებები“ მართლაცდა ზედაპირულია? ჟანეკენი თავის რამოდენიმე ნაწარმოებში მუსიკალური საშუალებებით (საგუნდო მღერით) გადმოსცემს არამუსიკალურ ბგერებს (ჩიტების გალობას, ქალების ყბედობას, ქუჩის გუგუნს, ნადირობის ან ბრძოლის ხმაურს და ა. შ.); ეს „აღწერა“ შესრულებულია პოლიფონიურად. „ნატურალისტური“ იმიტაციის (რომელიც ჟანეკენს ახალ შესანიშნავ ჟღერადობას აძლევს) და დახვეწილი პოლიფონიის კავშირის, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ორი თითქმის შეუთავსებელი უკიდურესობე-

ბის კავშირი გვაჯადოვებს: თქვენს წინაშეა თამაშის, მხიარული და იუმორით სავსე ნატიფი ხელოვნება.

და მიუხედავად ამისა, სენტიმენტალური დისკურსი სწორედ სიტყვებს — „დახვეწილი“, „თამაშის“ და „იუმორი“, უპირისპირებს — „ღრმა“ —ს. მაგრამ რა არის ღრმა, და რა — ზედაპირული? ჟანეკენის კრიტიკოსისათვის „ფერმწერის ნიჭი“, „აღწერა“ — ეს ზედაპირულია; „გრძნობათა გადმოცემისას გულში წვდომის მგზნებარება“, „სინაზის, აღფრთოვანების, პატივისცემის ნოტები“ ქალისადმი — ეს ღრმაა. ესე იგი, ღრმა — ესაა ის, რაც გრძნობებს ეხება. თუმცა ღრმა შეიძლება სხვაგვარადაც განვსაზღვროთ: ღრმაა ის, რაც არსს ეხება. პრობლემა, რომელსაც ჟანეკენი თავის ნაწარმოებებში აყენებს, ესაა ფუნდამენტური ონტოლოგიური პრობლემა მუსიკისა: ხმაურისა და მუსიკალური ბგერის ურთიერთმიმართების პრობლემა.

მუსიკა და ხმაური

როდესაც ადამიანმა მუსიკალური ბგერა შექმნა (ლიღინებდა იგი, თუ ინსტრუმენტზე უკრავდა), მან გაყო აკუსტიკური სამყარო მკაცრად განცალკევებულ ორ ნაწილად: ხელოვნური ბგერები და ბუნებრივი ბგერები. ჟანეკენმა თავის მუსიკაში სცადა იძულებულყო ისინი უერთიერთმოქმედათ. XVI საუკუნის შუა ხანებში, მან განტვირთა ის, რასაც XX საუკუნეში გააკეთებდნენ, მაგალითად, იანაჩეკი (მის მიერ სამეტყველო ენის შესწავლა), ბარტოკი, ან კიდევ უკიდურესად სისტემატურად მესიანი (მისი ნაწარმოებები გამსჭვალულია ჩიტების ტიკტიკით).

ჟანეკენის ხელოვნება შეგვახსენებს, რომ ადამიანის სულის მიღმა არსებობს აკუსტიკური სამყარო და ის შედგება არა მხოლოდ ბუნების ბგერებისაგან, არამედ ადამიანთა ხმებისაგან, რომლებიც ლაპარაკობენ,



იგორ სტრავინსკი

ყვირიან, მღერიან და ბგერით გარსში ათავსებენ როგორც ყოველდღიურობას, ისე დღესასწაულებს. იგი შეგვახსენებს, რომ კომპოზიტორს ძალუძს მიანიჭოს ამ „ობიექტურ“ სამყაროს მაღალი მუსიკალური ფორმა.

იანაჩევის ერთ-ერთი ყველაზე ორიგინალური ნაწარმოებია – „სამოცდაათათასი“ (1909): მამაკაცთა გუნდი, რომელიც მოგვითხრობს სილუზიის მეშახტეების ბედზე. ამ ნაწარმოების მეორე ნახევარი (წესით, ის მოდერნისტული მუსიკის ყველა ანთოლოგიაში უნდა ფიგურირებდეს) – ესაა ბრბოს ფეთქებადი გადაძახილები, რომლებიც გადაჯაჭვულია შესანიშნავ ჟივილ-ხივილთან: ესაა ნაწარმოები, რომელიც (მიუხედავად წარმოუდგენელი დრამატული ემოციუ-

რი მუხტისა) უცნაურად უახლოვდება მადრიგალებს, რომლებსაც ჟანეკენის ეპოქის პარიზისა და ლონდონის ქუჩის ხმაური მუსიკაში გადაჰქონდათ.

მე ვფიქრობ სტრავინსკის «Свадьба»-ზე (დაწერილია 1914 და 1923 წლებს შორის): პორტრეტი (ტერმინი, რომელსაც ანსერმე იყენებს, როგორც დამამცირებელს, სინამდვილეში ძალზედ მისადაგებულია) სოფლის ქორწილის: ორკესტრობაში (ოთხი როიალი და დასარტყამები) ისმის სიმღერები, ხმაური, საუბრები, ყვირილი, მონოდებები, მონოლოგები, ხუმრობები (ყაყანი, განჭვრეტილი იანაჩევის მიერ), მომხიბლავი თავისი უხეშობით (წინ რომ უსწრებს ბარტოკს).

ვფიქრობ ასევე ბარტოკის სიუიტაზე როიალისათ-

ვის პლენერზე (1926); მეოთხე ნაწილი: ბუნების ხმაურმა (მგონი, გუბესთან ბაყაყების ყიყინი) ბარტოკს უკარნახა გასაოცრად უცნაური მოტივები; ამ ანიმალისტურ ჟღერადობას შემდგომ ერწყმის ხალხური სიმღერა, რომელიც, მართალია ადამიანის მიერაა შექმნილი, მაგრამ იმავე სიბრტყეზე იმყოფება, რომელზეც ბაყაყების ყიყინი: ეს არაა **Lied**, რომანტიკული სიმღერა, მონოდებული იმისაკენ, რომ კომპოზიტორის სულის „ემოციურ მოღვაწეობას“ ფარდა ახადოს; ესაა მელოდია, გარედან მოსული ხმაური სხვა ხმაურთა შორის.

ვფიქრობ ბარტოკის **adagio**-ზე მესამე საფორტე-პიანო კონცერტიდან ორკესტრთან ერთად (მისი უკანასკნელი, სევდიანი ამერიკული პერიოდის ნაწარმოები). გამოუცნობი სევდის ჰიპერსუბიექტური თემა აქ მონაცვლეობს ჰიპერობიექტურ თემასთან (რომელიც, სხვათა შორის, გვაგონებს მეოთხე ნაწილს „სიუიტიდან პლენერზე“): ისე, თითქოს სულის ტირილი შესაძლებელია მხოლოდ ბუნების უგრძობლობით განიკურნოს.

მე სწორედ ეს მქონდა მხედველობაში: „განკურნებულია მხოლოდ ბუნების უგრძობლობით“, რამეთუ უგრძობლობა დამამშვიდებელია; უგრძობლობის სამყარო — ესაა სამყარო, რომელიც ადამიანური ცხოვრების მიღმა მდებარეობს; ესაა მარადიულობა; „ესაა ზღვა, გარდაცვლილი მზესთან ერთად“ (რემბო). ვიხსენებ სევდიან წლებს, გატარებულს ჩეხეთში რუსების შემოჭრის დასაწყისში. მაშინ შემიყვარდა ვარზისა და კსენაკისის სახელები. ეს ობიექტური, მაგრამ არარსებული ბგერითი სამყაროების სახეები მიყვებოდნენ მე ადამიანური სუბიექტურობისაგან განთავისუფლებულ, აგრესიულ და მოუხერხებელ ყოფიერებაზე: ისინი მესაუბრებოდნენ სამყაროს ნაზ, არაადამიანურ სილამაზეზე მანამდე, ან მას შემდეგ, ვიდრე მასზე ადამიანები გადაივლიდნენ.

მელოდია

მე ვუსმენ XII საუკუნის ნოტრ-დამის სკოლის ორბიან პოლიფონიურ მღერას: ქვემოთ, როგორც **cantus firmus** ჟღერს ძველებური გრიგოლისეული ქორალი (სიმღერა, რომელიც სათავეს იღებს უხსოვარ დროში, და როგორც ჩანს, არაევროპულში). ზემოთ, უფრო მოკლე გრძლიობებზე, ვითარდება პოლიფონიური თანხლების მელოდია. ამ ორი მელოდიის გადახლართვაში, რომელთაგან თითოეული სხვადასხვა ეპოქას ეკუთვნის (მათ საუკუნეების აშორებს), არის რაღაც მომაჯადოებელი: თითქოსდა რეალობა და პარაბოლა ერთდროულად, აი, ევროპული მუსიკის, როგორც ხელოვნების, დაბადება: ერთი მელოდია შექმნილია იმისათვის რათა კონტრასტულად მისდიოს მეორეს, ძალზედ ძველ, იდუმალი წარმოშობის მელოდიას; ის აქ ესწრება როგორც რაღაც მეორადი, დაქვემდებარებული, ის აქაა იმისათვის, რათა ემსახუროს; და ამ „მეორადობის“ მიუხედავად, სწორედ მასშია თავმოყრილი ყველა გამოგონება, შუასაუკუნეების მუსიკოსის მთელი შრომა, იმდენად, რამდენადაც მელოდია, რომელსაც აკომპანემენტს უწევენ, აღებულია ძველებურ საგალობელთა კრებულიდან.

ეს ძველებური პოლიფონიური კომპოზიცია აღმაფრთოვანებს: მელოდია — გაბმული, უსასრულო და დასამახსოვრებლად ძნელი; ის არ არის უეცარი შთაგონების ნაყოფი, ის არ ამოხეთქილა, როგორც სულიერი მდგომარეობის უშუალო გამოსატულება. ის გავს დამუშავებულს, კუსტარულად დამზადებულ სამკაულს, ნამუშევარს, რომელიც იმისთვის არ გაუკეთებიათ, რომ შემოქმედს თავისი სული გადმოეშალა (ანსერმეს სიტყვებით რომ ვთქვათ, თავისი „ემოციური მოღვაწეობა“ ეჩვენებინა), არამედ იმისთვის, რომ სრულიად უპრეტენზიოდ დაემშვენებინა ლიტურგია.

და მგონია, რომ უშუალოდ ბახამდე მოსული მე-

ლოდიის ხელოვნება შეინარჩუნებს იმ ხასიათს, რომელიც აღბეჭდეს მასში პირველმა პოლიფონისტებმა. ვესმენ **adagio**-ს ბახის მი მაჟორული სავიოლინო კონცერტიდან: ორკესტრი (ვიოლონჩელოები) უკრავს ძალიან უბრალო, როგორც თავისებური **cantus firmus**, თემას – ადვილად დასამახსოვრებელს და მრავალჯერადად გამეორებადს, მაშინ როცა მის ზევით ლივლივებს ვიოლინოს მელოდია (სწორედ მასშია მოცემული კომპოზიტორის მელოდიური გამოწვევა) – შეუდარებლად უფრო გაბმული, ცვალებადი, მდიდარი, ვიდრე ორკესტრის **cantus firmus** (რომელსაც ის მაინც ემორჩილება), მშვენიერი, მომადოებელი, მაგრამ მოუხელთებელი, ჩვენთვისაც, მეორე ტაიმის შვილებისთვისაც არდასამახსოვრებელი, ამაღლებულად არჩეული.

მდგომარეობა იცვლება კლასიციზმის გარიჟრაჟზე. მუსიკალური ნაწარმოებები კარგავენ თავიანთ პოლიფონიურ ხასიათს; აკომპანემენტის ჰარმონიის ჟღერადობაში იკარგება ცალკეული ხმების ავტონომიურობა, და ის იკარგება კიდევ უფრო ძლიერად იმიტომ, რომ მნიშვნელობას იძენს სიმფონიური ორკესტრი და მისი ბგერითი მასა; მელოდია, რომელიც იყო „მეორადი“, „დაქვემდებარებული“, ხდება ნაწარმოების მთავარი იდეა და დომინირებს მუსიკალურ სტრუქტურაში, რომელიც, სხვათა შორის, სრულიად შეიცვალა.

მაშინ ასევე იცვლება მელოდიის ხასიათიც: ეს უკვე არ არის გრძელი ხაზი, რომელიც მთელ ნაწილს გასდევს; ის შეიძლება რამოდენიმე ტაქტისაგან შედგენილ ფორმულამდე დაიყვანოს, მეტად ექსპრესიულ, მსუყე ფორმულამდე, ამიტომაც ადვილად დასამახსოვრებელამდე, რომელსაც შეუძლია ნამიერი ემოციების დაჭერა (ან გამოწვევა) (ამგვარად, მუსიკას ეკისრება უფრო მეტი, ვიდრე ოდესმე, უდიდესი სემანტიკური ამოცანა: მოახდინოს ფიქსირება და მუ-

სიკალური ხერხებით „განსაზღვროს“ ყველა ემოცია და მათი ელფერი). აი, რატომ იყენებს მსმენელი მეორე ტაიმის კომპოზიტორებისადმი ტერმინს „უდიდესი მელოდისტი“, მაგალითად მოცარტის, მაგალითად შოპენის, მაგრამ იშვიათად ბახისა ან ვივალდის, და კიდევ უფრო იშვიათად ჟოსკენ დე პრეს ან პალესტრინას მიმართ: დღეს გავრცელებული მოსაზრება იმის შესახებ, თუ რას წარმოადგენს მელოდია (რას წარმოადგენს ლამაზი მელოდია), ჩამოყალიბდა იმ ესთეტიკით, რომელიც კლასიციზმთან ერთად იშვა.

თუმცაღა მცდარია მოსაზრება, რომ ბახი ნაკლებ მელოდიურია, ვიდრე მოცარტი; უბრალოდ მას განსხვავებული მელოდიკა აქვს.

ფუგის ხელოვნება. ცნობილი თემა.

წარმოადგენს იმ ბირთვის, რომლისგანაც (შონბერგის სიტყვებით) შეიქმნა ყველაფერი; მაგრამ **ფუგის ხელოვნების** მუსიკალური სიმდიდრე ამაში არ მდგომარეობს; ის ჩაქსოვილია ყველა იმ მელოდიაში, რომელიც ამ თემიდანაა ამოზრდილი და მის კონტრაპუნქტს წარმოადგენენ. მე ძალიან მიყვარს გერმან შერხენის ორკესტრობა და ინტერპრეტაცია; მაგალითად, მეოთხე უბრალო ფუგა; ის გვაიძულებს შევასრულოთ იგი ორჯერ უფრო ნელა, ვიდრე ეს მიღებულია (ბახი ტემპებს არ ათითებდა); ამ შენელებულობაში მთელი მელოდიური სილამაზე იმთავითვე წარმოჩნდება.

ბახის ამ რემელოდიზაციას არაფერი აქვს საერთო რომანტიზაციასთან (შერხენთან არაა **რუბატო**, არაა დამატებული აკორდები); რაც მე მესმის, – ესაა ჭეშმარიტად პირველი ტაიმის მელოდია, მოუხელთებელი, არადასამახსოვრებელი, რომელსაც ვერ დაიყვან მოკლე ფორმულამდე, მელოდია (მელოდიათა გადახლართვა), რომელიც მაჯადოებს თავისი ენით უთქმელი სიმშვიდით. შეუძლებელია ყური მიუგდო მას და ძლიერი ემოციები არ დაგეუფლოს. მაგრამ ეს

სხვა ემოციებია, მთელ თავის არსში განსხვავებული იმისაგან, როგორსაც შოპენის ნოქტიურნები ინვეეს. ისე, თითქოს მელოდის ხელოვნების მიღმა ორი ურთიერთსანინააღმდეგო მიზანი იმალებოდეს: რა იქნებოდა ბახის ფუგა საჭვრეტად რომ წარმოგვიდგენდეს ყოფიერების ზუსტიექტურ მშვენიერებას, გვაიძულებდეს გადაგვევიწყებინა ჩვენი სულის მდგომარეობა, ჩვენი ვნებები და სევდა, საკუთრივ ჩვენი თავი; და პირიქით, რა იქნებოდა რომ რომანტიკულ მელოდის სურდეს გვაიძულებდეს ჩავღრმავებულიყავით საკუთარ თავში, დაძაბულად გვესმინა საკუთარი „მე“-სთვის და ვეიძულებინეთ დაგვევიწყებინა ის, რაც ჩვენს მიღმა ხდება...

მოდერნიზმის უდიდესი ქმნილებები და პირველი ტაიმის რეაბილიტაცია

პოსტ-პრუსტის პერიოდის ყველაზე მსცოვანი მწერლები, მხედველობაში მყავს კაფკა, მიუზილი, ბროხი, გომროვიჩი ან კიდევ ჩემი თაობისანი — ფუნტესი, ძალიან მგრძნობიარენი გახლდნენ რომანის ესთეტიკის მიმართ, წინ რომ უძღვოდა XIX საუკუნეს; რომანის ხელოვნებაში მათ შემოიტანეს ესთეტიკური განსჯანი. კომპოზიცია გახადეს უფრო თავისუფალი; კვლავ მოიპოვეს გადახვევის უფლება; შემოიტანეს რომანში არასერიოზულობისა და თამაშის სულისკვეთება; უარი თქვეს ფსიქოლოგიური რეალიზმის დომეზზე, ქმნიდნენ პერსონაჟებს და ამასთანავე პრეტენზიებს არ აცხადებდნენ სამოქალაქო მდგომარეობის აქტებთან შეჯიბრზე (ბალზაკის მანერის მსგავსად). და მთავარი, მათ წინააღმდეგობა გაუწიეს ვალდებულებას მკითხველისათვის შეექმნათ რეალობის ილუ-

ზია — ვალდებულებას, უცილობლად გაბატონებული რომ იყო მთელი მეორე ტაიმის რომანში.

პირველი ტაიმის რომანის პრინციპების რეაბილიტაციის არსი არ მდგომარეობდა ამა თუ იმ რეტროსტილის დაბრუნებაში; ეს არც XIX საუკუნის რომანის გულუბრყვილო უარყოფაა; ამ რეაბილიტაციას უფრო განზოგადებული აზრი აქვს: მისცეს ახალი განსაზღვრება და გააფართოვოს თვით რომანის ცნება; წინააღმდეგობა გაუწიოს XIX საუკუნის რომანის მიერ განხორციელებულ მის შემჭიდროვებას; საფუძვლად დაუდოს რომანის მთელი ისტორიული გამოცდილება.

მე არ მსურს პარალელი გავატარო რომანსა და მუსიკას შორის, ასე იოლად რომ მეზადება, იმიტომ, რომ ამ ორი ხელოვნების სტრუქტურული პრობლემები სხვადასხვაა, არაა ურთიერთდასაპირისპირებელი. თუმცა ისტორიული სიტუაციები მსგავსია: უდიდესი რომანისტების დარად, უდიდეს კომპოზიტორ-მოდერნისტებს (ეს ეხება როგორც სტრავენსკის, ისე შონბერგს) უნდოდათ მუსიკის ისტორიის ყველა საუკუნე მოეცვათ; მუსიკის მთელ ისტორიაში გადაეაზრებინათ და გადაეკეთებინათ ფასეულობათა შკალა; ამისათვის მათ მოუწიათ მეორე ტაიმის გატკეპნილი კალაპოტიდან მუსიკის გაყვანა (ამასთან დაკავშირებით აღვნიშნავთ: ტერმინ *ნეოკლასიციზმს*, რომელსაც იოლად მოარგებენ ხოლმე სტრავენსკის, შეცდომაში შევყავართ, რამეთუ მისი ყველაზე მნიშვნელოვანი ექსკურსები მიდის წარსულში, იმ ხანაში, წინ რომ უსწრებს კლასიციზმს); აქედან გამომდინარე: სონატასთან ერთად წარმოშობილი კომპოზიციური ტექნიკის, მელოდის უპირატესობის, სიმფონიური ორკესტრობის ბგერითი დემაგოგიის უარყოფა; მაგრამ მთავარი: არქონა სურვილისა, რომ დაენახათ მუსიკის აზრი მხოლოდ და მხოლოდ ემოციური ცხოვრების აღმსარებლობაში, რაც XIX საუკუნეში ისევე აუცილებელი გახდა, როგორც ამავე პერიოდის რო-

მანის ხელოვნებისათვის რეალობასთან მიმსგავსების მოთხოვნა.

თუ გადავიკითხავთ და გადავფასებთ მუსიკის მთელ ისტორიას, ეს ტენდენცია ახასიათებს ყველა უდიდეს მოდერნისტს (თუ საერთოდ, როგორც მე მგონია, არსებობს ნიშანი, რომელიც განასხვავებს უმაღლეს მოდერნისტულ ხელოვნებას მოდერნისტული მანჭვა-გრეხისაგან). სწორედ სტრავენსკი, ვიდრე რომელიმე სხვა, ყველაზე მკვეთრად გამოხატავს ამ ტენდენციას (მე ვიტყვოდი, ახდენს აშკარა ჰიპერბოლიზებას). სწორედ აქეთკენაა მიმართული სტრავენსკის მადგებელთა გამოხდომები: მის მისწრაფებაში, დამკვიდრდეს მთლიან მუსიკალურ ისტორიაში, ხედავენ ეკლექტიზმს; ორიგინალობის უკმარობას; გამომგონებლობის ნაკლებობას. „მისი სტილისტური ხერხების წარმოუდგენელი მრავალფეროვნება... მოგვაგონებს სტილის არ არსებობას“ – ამბობს ანსერმე. ხოლო აღორნო სარკასტულად აცხადებს: „სტრავენსკის მუსიკა შთაგონებას მხოლოდ მუსიკაში ჰპოვებს. ესაა „მუსიკა, შექმნილი სხვა მუსიკიდან“.

უსამართლო მსჯელობებია: თუ სტრავენსკი, ისე, როგორც არც ერთი სხვა კომპოზიტორი არც მანამდე და არც მის შემდეგ, მუსიკის ისტორიას განიხილავდა მთელ მის განფენილობაში, ჰპოვებდა რა მასში შთაგონებას, ეს ხომ არაფრით არ აკნინებს მისი მუსიკის ორიგინალურობას. მე მინდა ვთქვა არა მხოლოდ ის, რომ მისი სტილის ცვალებადობის უკან იმალება მისთვის დამახასიათებელი იგივე თვისებები. მე მინდა ვთქვა, რომ სწორედ მის მოგზაურობებში მუსიკის ისტორიის კვლადაკვალ, და გამომდინარე აქედან, მის შეგნებულ, გამიზნულ, გიგანტურ, და მსგავსი რომ არ ჰყავს, ისეთ „ეკლექტიზმში“ მდგომარეობს კიდევ მთელი მისი უბადლო თავისებურება.

მესამე ტაიმი

მაგრამ რას უნდა ნიშნავდეს სტრავენსკის სურვილი სრულად მოიყვას მთელი მუსიკა? რა აზრი დევს ამაში? ახალგაზრდობაში უყოყმანოდ ვუპასუხებდი: სტრავენსკი ჩემთვის იყო ერთ-ერთი მათგანი, ვინც კარი გამიღო იმ სივრცეებში, უსასრულო რომ მეგონა.

ვფიქრობდი, რომ ამ დაუსრულებელი მოგზაურობისათვის, როგორსაც მოდერნიზმის ხელოვნება წარმოადგენს, მას სურდა მოეხმო და მობილიზება მოეხდინა ყველა ძალის, ყველა საშუალების, რომელსაც ფლობს მუსიკის ისტორია.

დაუსრულებელი მოგზაურობა, როგორსაც მოდერნიზმის ხელოვნება წარმოადგენს? ამასთანავე მე დავკარგე ეს შეგრძნება. მოგზაურობა ხანმოკლე აღმოჩნდა. ამიტომ ჩემს მიერ გამოგონილ მეტაფორაში ორი ტაიმის თაობაზე, რომელშიც მიმდინარეობდა მუსიკის ისტორია, მე წარმოვიდგინე მოდერნისტული მუსიკა, როგორც გამოსათხოვარი სიმღერა, მუსიკის ისტორიის ეპილოგი, თავგადასავალთა დამავგირვინებელი დღესასწაული, დაისის ჟამს ცის ელვარება.

ახლა მე ვყოყმანობ: თუნდაც სიმართლეს შეესაბამებოდეს ის, რომ მოდერნისტული მუსიკის ხანა აგრერიგ ხანმოკლე აღმოჩნდა, თუნდაც ის, რომ იგი მიეკუთვნებოდა მხოლოდ ერთ, ან ორ თაობას, თუნდაც ის, რომ იყო მართლაცდა მხოლოდ ეპილოგი, უზომო სილამაზის ძალის, მხატვრული მნიშვნელობის, სრულიად ახალი ესთეტიკის, სინთეზირებული სიბრძნის წყალობით, ნუთუ ის არ იმსახურებს იმას, რომ განიხილონ როგორც სრულიად დამოუკიდებელი პერიოდი? იქნებ აჯობებს ჩემი მეტაფორა, მუსიკის ისტორიასა და რომანის ისტორიას რომ ეხება, გადავაკეთო? იქნებ საჭიროა ვთქვა, რომ ისინი სამ ტაიმად მიმდინარეობდნენ?

დიახ, ეს ასეა. და მე მეტი სიამოვნებით გადავა-

კეთებ ჩემ მეტაფორას იმდენად, რამდენადაც მგზნებარედ ვარ მიჯაჭვული ამ მესამე ტაიმს, „ამ დაისის ჟამს ცის ელვარებას“, მიბმული ვარ ამ ტაიმს, რომლის ნაწილსაც, ვფიქრობ, მეც წარმოვადგენ, თუნდაც წარმოვადგენდე იმ რაღაცის ნაწილს, რაც უკვე აღარ არსებობს.

მაგრამ, მოდი, დავუბრუნდეთ ჩემ კითხვას: რას უნდა ნიშნავდეს სტრავინსკის ნებელობა მოიცვას მუსიკის მთელი ეპოქა? რა აზრი დევს ამაში?

მე თანა მდევს ერთი ხატება: ხალხური გადმოცემის თანახმად, სიკვდილწინა აგონიის ჟამს ადამიანის თვალწინ მთელი მისი ცხოვრების გზა ერთ წამში რომ გაიელვებს.

სტრავინსკის ნაწარმოებებში ევროპულმა მუსიკამ გაიხსენა თავისი ათასწლოვანი ისტორია; ეს იყო მისი უკანასკნელი სიზმარი, მანამ, ვიდრე ის მარადიული ძილით, სიზმრების გარეშე, მიიძინებდა.

ტრანსკრიპცია-თამაში

მოდი განვასხვავოთ ორი რამ. ერთი მხრივ — წარსულის მუსიკის მივინყებელი პრინციპების რეაბილიტაციის ზოგადი ტენდენცია, ტენდენცია, რომელიც სტრავინსკისა და მისი უდიდესი თანამედროვეების მთელ შემოქმედებას გასდევს. მეორე მხრივ: პირდაპირი დიალოგი, რომელიც სტრავინსკის მიჰყავს ხან ჩაიკოვსკისთან, ხან პერგოლეზისთან, შემდეგ ჯეზუალდოსთან და ა.შ.; ეს „პირდაპირი დიალოგები“ არის ამა თუ იმ ძველებური ნაწარმოების, ამა თუ იმ კონკრეტული სტილის ტრანსკრიპციები, რაც წარმოადგენს მანერას, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ სტრავინსკის ახასიათებს, ის პრაქტიკულად მის თანამედროვე კომპოზიტორებს (თუმცა გვხვდება პიკასოსთან) არ ახასიათებს.

აღორნოს იმდენად აინტერესებს სტრავინსკის ტრანსკრიპციები, რომ (საკვანძო სიტყვები ჩემს მიერაა ხაზგასმული): „ეს ნოტები (ანუ დისონირებული, უცხო ჰარმონიები, როგორებსაც იყენებს სტრავინსკი, მაგალითად, „პულჩინელაში“ — *მ. კ.*) გადაიქცევიან ძალადობის ნაკვალევად, რომელსაც ის იდიომების წინააღმდეგ იყენებს, და სწორედ ეს ძალადობა, რომელსაც მათში ავგმოვნებ, გარკვეული სახით არის კიდევ საშუალება მუსიკასთან დამშვიდობებისა, რაცა ფორმით ხელის აღმართვისა მის სიცოცხლეზე. თუ ადრე დისონანსი წარმოადგენდა სუბიექტური ტანჯვის გამოსახულებას, მისი სიტლანქე, შეიცვალა რა თავისი არსი, ახლა უკვე ხდება სოციალური იძულების მეთოდი, რომლის პროვოცირებას ახდენს კომპოზიტორი — დამკანონებელი მოდისა. ამ იძულების ემბლემების გარდა, მის ნაწარმოებებს სხვა საშენი მასალა არ გააჩნია. ისინი წარმოადგენენ წმინდა გარეგნულ აუცილებლობას, მასთან საერთო არაფერი აქვთ და ეფუძნებიან შინაარსს გარედან. სავსებით შესაძლებელია, რომ სტრავინსკის ნეოკლასიციკლურ ნაწარმოებებზე ფართო გამოხმაურებები დიდწილად გამოწვეული იყო იმით, რომ გაუცნობიერებლად და ესთეტიზმის სახელით მათ ადამიანები თავისებურად მოამზადეს იმისათვის, რაც მალე მეთოდურად დაინერგა პოლიტიკური კუთხით“.

გავიმეორებთ: დისონანსი გამათლებულია, თუკი ის „სუბიექტური განცდის“ გამოხატულებას წარმოადგენს, მაგრამ სტრავინსკისთან (რომლის მორალური დანაშაული ისაა, რომ ის უარს აცხადებს ისაუბროს თავისი განცდების შესახებ), იგივე დისონანსი წარმოადგენს სიტლანქის ნიშანს; ის დაიყვანება პარალელამდე პოლიტიკურ სიტლანქესთან (ელვარე აფეთქების ჟამს — მოკლე ჩართვა აღორნოს მსჯელობებისას); ამგვარად, დისონანსური აკორდები, მუსიკაში რომაა დამატებული, მაგალითად პერგოლეზი,

განტყვერეტენ (და ე. ი. საუბრობენ) პოლიტიკური შე-
ვინროების ახალ აქტზე (რაც კონკრეტული ისტორი-
ის კონტექსტში შესაძლოა ნიშნავდეს მხოლოდ ერთს:
ფაშიზმს).

მე მაქვს წარსული ნაწარმოებების თავისუფალი
ტრანსკრიპციების საკუთარი გამოცდილება – 70-იანი
წლების დამდეგს, ჯერ კიდევ პრალაში, დავინყე „ჟაკ-
-ფატალისტის“ სცენური ვარიანტის წერა. დიდრო
ჩემთვის წარმოადგენს თავისუფალი, რაციონალური,
კრიტიკული აზროვნების განსახიერებას; მისადმი სიყ-
ვარულის პერიოდი, ჩემთვის იყო დასავლეთისადმი
ნოსტალგია (რუსების მიერ ჩემი ქვეყნის ოკუპაცია,
ჩემთვის სჩანდა როგორც იძულებით თავსმოხვეუ-
ლი მონყყეტა დასავლეთისგან). მაგრამ შეხედულე-
ბები გამუდმებით იცვლიან თავის შინაარსს: დღეს მე
ვიტყობდი, რომ ჩემთვის დიდრო განასახიერებს რო-
მანის ხელოვნების საწყისს და რომ ჩემი პიესა იყო
ხოტბა ძველებურ რომანებთან ახლომყოფი იმ ცალ-
კეული პრინციპისა, რომლებიც იმჟამად ჩემთვისაც
ძვირფასი იყო: 1) ეიფორიამდე მისული კომპოზიცი-
ის თავისუფლება; 2) ფრიგორული ისტორიებისა და
ფილოსოფიური მსჯელობების გამუდმებული მონაც-
ვლეობა; 3) ამ მსჯელობების არასერიოზული, ირო-
ნიული, პაროდიული, შოკისმომგვრელი ხასიათი.
თამაშის წესები ნათელი იყო: ის, რაც მე გავაკეთე,
არ იყო დიდროს ადაპტაცია, ეს იყო ჩემი საკუთა-
რი პიესა, ვარიაცია დიდროს თემაზე, პატივის მიგე-
ბა დიდროსადმი: მე სრულად გადავაკეთე ეს რომანი;
თუნდაც მისგან რომ იყოს აღებული სასიყვარულო
ისტორიები, დიალოგებს შორის მსჯელობები, მაინც
ჩემი უფროა. ნებისმიერ მკითხველს იმნამს შეუძლია
შეამჩნიოს, რომ ზოგიერთი ფრაზები არაფრისდი-
დებით არ შეიძლება ეკუთვნოდეს დიდროს კალამს.
XVIII საუკუნე გამოირჩევა ოპტიმიზმით, ჩემი კი ასე-
თით უკვე აღარ გამოირჩევა, თავად მეც – კიდევ

უფრო ნაკლებად, და ბატონისა და ჟაკის პერსონაჟები
ჩემთან ისე ღრმად შედიან თავის სკაბრეზულობაში,
რომ განმანათლებლობის საუკუნისათვის სრულიად
წარმოდგენელია.

შევიძინე რა საკუთარი მცირედი გამოცდილება,
მე შემიძლია სიტლანქისა და ძალადობის თაობაზე
სტრავინსკისთან დაკავშირებული გამონათქვამები
მხოლოდ და მხოლოდ სულელურად მივიჩნიო. XIII
საუკუნის მელოდიას უმატებდა რა XX საუკუნის დი-
სონანსებს, მას ალბათ წარმოედგინა, რომ დაინტე-
რესებდა მოშორებით მცხოვრებ თავის მეტრს, მოუყ-
ვებოდა რაღაც მნიშვნელოვანს ჩვენი დროის შესა-
ხებ, და, შესაძლოა, გაერთო კიდევ იგი. მას ჰქონდა
მოთხოვნილება მიემართა მისთვის, ესაუბრა მასთან.
ძველებური ნაწარმოების **ტრანსკრიპცია-თამაში** მის-
თვის იყო საშუალება საუკუნეებს შორის დაემყარებ-
ნა კავშირი.

თარგმანი რუსულიდან შხია ჯაფარიძის



ლონდონის ოპერის საბალეტო ნაწილის დირექტორი სისხლისამართლებრივ პასუხისმგებებაში მიეცა იმის გამო, რომ ერთ-ერთ მოცეკვავეს მშობიარობის შემდეგ არ განუახლა კონტრაქტი. სკანდალის ცენტრში აღმოჩნდა იორგოს ლუკოსი, რომელიც თეატრში 30 წელზე მეტია მუშაობს. ამის გამო სასამართლომ ლუკოს ნაწილობრივ შეუმსუბუქა სასჯელი — მოპასუხეს მიესაჯა ექვსთვიანი პირობითი სასჯელი. თუმცა მან მორალური ზიანისათვის 20 000 ევრო უნდა გადაიხადოს და დამატებით 4 000 ევრო გადაურიცხოს პროფკავშირებს, რომელიც გამოდიოდა ახალგაზრდა დედის დასაცავად. ლუკასი გასაჩივრებას აპირებს, რადგან მიიჩნევს, რომ ბალერინასათვის რამდენიმე კილოგრამის მომატება მყარ საფუძველს იძლევა მისი განთავისუფლებისათვის.

ბერლინის არქივში მიაკვლიეს კურტ ვაილის უცნობ, 3 გვერდიან ხელნაწერს. ერთ-ერთი დასათავსებულია კომპოზიტორის მიერ — „სიმღერა თეთრ ყველზე“. ვაილმას შექმნა 1931 წელს უმუშევარი მსახიობების პოლიტიკური რევოლუციის მოგვიანებით, 60-იან წლებში, ვაილის ქვრივი ლოტე ლენია ცდილობდა მოეძებნა ხელნაწერი, მაგრამ უშედეგოდ. კომპოზიტორის შემოქმედების გაფურჩქვნის ხანაში შექმნილი ეს ნაწარმოები მალე გამოქვეყნდება გერმანიაში.

ლა სკალაში დაიწეს შენობის გაფართოება. პროექტს ხელმძღვანელობს ცნობილი შვეიცარიელი არქიტექტორი მარო ბოტა. მიშენება გადის ვერდის მოედანზე და განთავსდება მიმდებარე შენობების ადგილზე, რომლებიც უკვე დანგრეულია. ვარაუდობენ, რომ ახალი ნაგებობის 11 სართული იქნება ზევით, ხოლო 6 სართული კი მიწის ქვეშ. ამასთანავე გაფართოვდება სცენა. ყოველივე ამისთვის პროექტის ავტორებს და მშენებლებს დასჭირდებათ 4 წელი.

პარიზში, მუსიკის მუზეუმი პარკ დე ლა ვილეთში იუბილეს აღნიშნავს. ზუსტად 20 წლის წინ კომპოზიტორმა, უდიდესმა რეფორმატორმა პიერ ბულეზმა წამოიწყო და განახორციელა პროექტი, რომელიც შემდგომ ფილარმონიის ახალი კომპლექსის განუყოფელი ნაწილი გახდა. ჯერ კიდევ საფრანგეთის რევოლუციის წლებში შეგროვილი ინსტრუმენტების კოლექციის ბაზაზე, შეიქმნა ჭეშმარიტად სამეცნიერო ცენტრი. ახლა აქ ტარდება ლექციები და ექსკურსიები. ყოველწლიურად მუზეუმს 300 000 ადამიანი სტუმრობს.

თუ სხვის აზრებს მოიპარავ ცოტაცოტას, ეს პლაგიატად არ ითვლება. ასეთი გადაწყვეტილება მიიღო სპეციალურმა კომისიამ, ვენის ოპერის მომავალი დირექტორის, სერბი

ბოგდან როშიჩის დისერტაციასთან მიმართებაში. როშიჩმა ვენის ოპერას 2020 წლიდან უნდა უხელმძღვანელოს. ბოგდან როშიჩი განთავისუფლეს დისკვალიფიკაციის პროცედურისაგან და არ შეუზღუდეს უფლება თავის მოსინჯოს მენეჯერის თანამდებობაზე. აქამდე იგი ხელმძღვანელობდა მსხვილ ხმისჩამწერ სტუდიას.

უსახსრობის გამო პარიზის ოპერამ დაიწყო „დიდი გაყიდვები“. ევროპის უძველესი თეატრი მეცენატებს სთავაზობს 10 წლით შეიძინონ პირადი სავარძელი. ტარიფები დამოკიდებული იქნება შექმნილი ადგილის მდებარეობაზე — თუ რამდენად ახლოსაა სცენასთან. მდიდარ მეცენატებს უფლება ეძლევათ ოპერის შენობაში გამართონ ღონისძიებები და სალამოები.

რუსი დისიდენტის, მწერლის, დრამატურგის, პუბლიცისტის ალექსანდრე სოლჟენიცინის ვაჟი ივანე სოლჟენიცინი, ნიუ-იორკში 16 ნოემბერს გამართული კონცერტის მთავარი მოქმედი პირი იყო. მუსიკოსი მსმენელის წინაშე წარდგა არა მხოლოდ როგორც პიანისტი, არამედ მან ისაუბრა თემაზე — „ტოლსტოი და მუსიკა“. კონცერტზე აუღერდა ბეთჰოვენის ცნობილი მე-9, „კრეიცერის“ სონატა ფორტეპიანოსა და ვიოლინოსათვის, რომელიც ლევ ტოლსტოის შთაგონების ნყაროდ იქცა ამავსახელწოდებანი მოთხ-

რობის დასაწერად. აგრეთვე აქ-
ლერდა ლეომ იანაჩეკის | სიმები-
ნი კვარტეტი „კრეიცერის სონატა“,
რომელიც უკვე ტოლსტოის მოთხ-
რობის მიხედვით შეიქმნა.

როგორც პროფესიული, ისე ფულა-
დი თვალსაზრისით მევიოლინეთა
ერთ-ერთ ყველაზე ძვირად ღირე-
ბულ, ისააკ სტერნის სახ. კონკურ-
სზე, რომელიც შანხაიში ტარდება,
განაცხადების მიღება დაიწყო. კონ-
კურსში მონაწილეობის მიღება შე-
უძლიათ მევიოლინეებს 18-დან —
32 წლამდე. | პრემიის მფლობელს
გადაეკება ჯილდო — 100 000 ამე-
რიკული დოლარი. კონკურსში 6
ნომინაციაა. ჟიურის შემადგენლო-
ბაც „ძვირად ღირებულია“ — დავიდ
სტერნი, ზახარ ბრონი, ოგიუსტენ
დიუმე, მაქსიმ ვენგეროვი და სხვ.
საკონკურსო ტურები ჩატარდება
2018 წლის 10 აგვისტოდან | სექტემ-
ბრამდე.

ახალ ჰოლანდიაში მიმდინარეობს
გამოფენა „მუსიკა ძვლებზე“, რომე-
ლიც ეძღვნება უნიკალურ ისტორი-
ულ, და ნებისმიერი საბჭოთა მელო-
მანისთვის ეპოქალურ ფირფიტებს,
რომლებიც მზადდებოდა გასული
საუკუნის 40-იანი წწ.-ის ბოლოდან
და 60-იანი წლების დასაწყისამდე
რენტგენის ნახმარ ფირებზე. პირ-
ველი სტუდია, რომელმაც დაიწყო
რენტგენის ფირებზე უცხოეთიდან
„კონტრაბანდულად“ შემოტანილი
აკრძალული ფირფიტების კოპირე-

ბა, იყო სტუდია „ოქროს ძალი“,
რომელსაც ხელმძღვანელობდა ინ-
ჟინერ-გამომგონებელი რუსლან
ბოგოსლოვსკი. რენტგენის ძველ
ფირებზე აკრძალული მუსიკალური
ჩანაწერების კოპირება და ფირფი-
ტებად გამოშვებაც მისი იდეა იყო.
ბოგოსლოვსკიმ გამოიგონა ფირ-
ფიტის კოპირების დანადგარი, რო-
მელიც მაღალი ხარისხით ახდენდა
ხმის გადატანას. უზარმაზარი თან-
ხით უცხოეთში ნაყიდი ფირფიტა-
მატრიციდან მზადდებოდა უამრავი
ასლი. მედპერსონალი სიამოვნებით
ატანდა ძველ ფირებს მსურველებს,
რადგან იოლად ანთავისუფლებდა
საწყობებს ნავისაგან. გამოშვებულ
ფირფიტებს ყიდულობდნენ და ავრ-
ცელებდნენ აგენტი-გამსაღებლები.
სსრკ-ში აკრძალული კულტურული
პლასტის სრულად ხილვა შესაძ-
ლებელი გახდა ორი ინგლისელის
წყალობით: კომპოზიტორისა და მუ-
სიკალური პროდიუსერის, სამეფო
ხელოვნების აკადემიის კურსდამ-
თავრებულის — სტივენ კოუტისა
და პორტრეტული ფოტოგრაფიის
სპეციალისტის პოლ ხარტფილდის
წყალობით.

თანამედროვე ავანგარდის კორი-
ფეები — ჯონ ადამსი, ფილიპ გლასი
და სტივენ რაიხი ლოს-ანჯელესის
ფილარმონიული ორკესტრის 100
წლის იუბილესთან დაკავშირებით
ახალ ნაწარმოებებს ქმნიან. კო-
ლექტივი იუბილეს 2019 წელს აღ-
ნიშნავს, მაგრამ ორკესტრის ხელ-
მძღვანელმა, გუსტავ დუდამელმა

მზადება უკვე დაიწყო. საზეიმო ლო-
ნისძიებების ფარგლებში 50 პრემი-
ერაა დაგეგმილი. ორკესტრს უდი-
რიყოლებენ მსოფლიოს უდიდესი
მაესტროები.

ლა სკალაში დაიწყო იტალიელი
კომპოზიტორის სალვატორე შარი-
ნოს ოპერის „მე შენ გხედავ, მესმის
და ვიბნევი“ პრემიერების ჩვენება.
ესაა მილანისა და ბერლინის სა-
ხელმწიფო ოპერების ერთობლივი
დადგმა. ოპერის სიუჟეტის ცენტრ-
შია XVII საუკუნის იტალიელი კომ-
პოზიტორის, ალესანდრო სტრადე-
ლის ტრაგიკული ცხოვრება. სიუჟე-
ტის მთავარი მოქმედი გმირი სცენა-
ზე არ ჩნდება, მასზე მოგვითხრობს
მუსიკა. მთავარ პარტიას ასრულებს
ოტტო კატცამაიერი. სპექტაკლს დი-
რიჟორობს მაქსიმ პასკალი.

ფრანგი კომპოზიტორის, მიშელ
ლევრანის მოყვარულნი თითქმის
ნახევარი საუკუნე ელოდნენ მისი
მუსიკალურ-პოეტური კომპოზიცი-
ების — „გუმინდელსა და ხვალის-
დელს შორის“ — ალბომის გამოს-
ვლას. კომპოზიტორს უნდოდა, რომ
ვოკალური პარტია ბარბრა სტრეი-
ზანდს შეესრულებინა, მაგრამ ბარ-
ბრას არ სურდა თავისი გმირი ქა-
ლის სიკვდილზე ემღერა. ამჯერად
პროექტი განხორციელდა ფრანგ
სოპრანოსთან, ნატალი დესეისთან
ერთად, რომელმაც საოპერო სცენა
4 წლის წინ დატოვა. ალბომი 17 ნო-
ემბერს გამოვიდა.

SUMMARY

THE DATE

Lali Kakulia

David Toradze – 95. The Chronicle of David Toradze’s Life and Creative Work

The article is dedicated to the way of life and creative work of the famous Georgian composer David Toradze. The author begins her article with the composer’s first victory on 30 December 1949, when the ballet “Gorda” by the 26 year old David Toradze made the Great impression upon the listener and since then it has solidly found its place in the repertoire of Georgian ballet. Last year, the new staging was carried out under Nino Ananiashvili’s editorship and it beautifies the repertoire of Tbilisi Opera Theater today.

The article is distinguished by the deep knowledge of the composer’s creative work, scientific and conceptive vision and the great warmth and love towards the composer.

THE EPOCAL PORTRAITS

Lamara Goglichidze

The Great Persons are leaving...

The article tells us about the famous Georgian opera singers of international level: the dramatic soprano



Tsisana Tatishvili and the tenor Zurab Sotkilava. Their passing away was the greatest lack not only for Georgian culture. “On the day of Zurab Sotkilava’s burial on the native land, Tsisana Tatishvili passed away. The great persons are leaving... We lived side by



side with them and in our synchronous co-existence we were even from time to time forgetting that we were the contemporaries of the great singers and only the footlights now and then broadened and lit the distance among us and made us see them with all their height and we all of a sudden understood that they were the figures of huge creative scale. Here exaggeration is excluded” – writes the author.

THE WORLD CLASSIC

Ketevan Gogolashvili

To the Question of Code Information Interpretation in Music

The article is dedicated to Claude Debussy’s creative work, namely, his 24 piano preludes consisting of miniature pictures having quite independent images. The researcher in the article dwells her attention on the last prelude of the

cycle “Firework” (Feux d’artifice). It refers only to the 2 fragments of the prelude, representing the aim of the author’s research: 1) The coding of the real phenomena experienced by the composer in music; 2) The possibility of objectivation of coded information in the process of interpretation. The author of the article gives the sound arguments that the information coded in this prelude refers to the French revolution and its accompanied tragedy of Mankind significance.



THE PREMIERE

Manana Kordzaia

“God of Love Fell Asleep and...” (Georgian Musical Shakespeariana)

“Once again Matchavariani and Shakespeare... But this time Matchavariani-junior-Vakhtang and not opera or ballet, but the chamber genre – the sonnets...”

Thus, the author begins her conversation about Vakhtang Matchavariani's new musical work – 10 sonnets (WW 14, 18, 23, 24, 83, 87, 91, 107, 128, 154) by Shakespeare. The cycle is written in English for the mezzo soprano and symphony orchestra. There also exists the chamber version of the cycle (accompanied by the piano) and just with this version for the first time sounded the musical piece performed by the soloist Megi Chikhradze. The cycle found great response among the listeners – the inspired hall with the exclamation “bravo” welcomed both the singer and the composer.



FOLKLORE

Giorgi Kraveishvili

The Expedition with the Muhajir Klarjts and Minor Parts of the Problems Connected with the Georgian Diaspora

The word Muhajir is of Arabian origin and it means “exiled” in Islam countries. The Tsarist Russia exiled many Georgian Muslims to Turkey from the regions of Georgia – Meskheta (1928-59), Ajara, Klarjeti and Lazeti (1877-78 and 1914-17). From 20 August till 5 September the author travelled in the historical Klarjeti, recorded the songs of Muhajirs and of those who stayed in Klarjeti and made their comparative study. In the article the author acutely raises the question of care for the folklore inheritance of those Georgian stayed beyond the borders of Georgia.



THE CREATIVE PORTRAIT

Lamara Goglichidze

The Tenor!

The singer herself and Dean of the Vocal Department of Tbilisi State Conservatoire with deep knowledge and professionalism deals with the creative work of the Georgian opera singer, the tenor Temur Gugushvili. “The People’s Artist Temur Gugushvili is the tenor . . . His voice is phenomenally trained. This voice in any music both in “veristul” and modern is first of all just for singing. It leaves the impression that this voice now and then gladly sings for the high notes, testive problems because this is for him the means of vocal self-expression and self-inculcation” – writes Lamara Goglichidze. The article deals with both the singer’s creative way and his unique vocal data.



THE GEORGIAN WOMEN COMPOSERS

Nunu Shvelidze

The Portrait of the Composer

The article is dedicated to the woman composer and teacher Tamar Vashakidze. The sphere of her creation is mainly the music for children. The author reviews the creation of the composer and highly appreciates it. A special attention is paid to the significance of children music and its place in the creation of the composer.



SUMMARY

SCIENTIFIC PAGE

Nanuli Maisuradze

For the definition of Ethnomusicology//Musical ethnology



Ethnomusicology or musical ethnology is a scientific discipline, which was formed on the verge of ethnology and musicology. It is a synthesis of the ethnology and musical folklore. Musical ethnology studies folk music in the historical and ethnological aspect. It has both an aesthetic and, at the same time, ethnic function; it was formed in the depths of household tradition and as a cultural and everyday life phenomenon enters the cycle of ethnological science. The subject of musical ethnology is musical and ethnographic material. The purpose of the study is to identify, on the one hand, the cultural and everyday life, and on the other, the ethnic function of folk music as an organic part of life; study of the ethno-cultural and ethno-genetic problems. Musical-ethnographic material is used as a historical source for the study of everyday life and culture of people, its ethnic history and ethno-genesis, migration and integration, resettlement and modern ethnic processes. Ethnomusicological data contribute their part to the definition of the cultural and historical type of ethnos, and in the establishment of regularities in the common cultural heritage.

Issues of musical ethnology are studied in the unity of the material, social and spiritual spheres. Ethnomusicology includes the study of folk music in everyday life, in close connection with it by direct observation, by complex-intensive and comparative-historical methods. Unlike in ethnomusicology, musical folklore studies folk musical creativity as an artistic phenomenon, although recently the borders of its research have expanded and musical folklore approached et-

hnomusicology with its goals. At the present time ethnomusicology is at the same time a scientific discipline of ethnology and musicology.

MEMORIES

Lali Vardanashvili

The Way Passed with Success

The brilliant musician and person, one of the members of Georgian Radio and Television String Orchestra, Gia Khintibidze, working in France since 1990-s recently passed away. The violinist, quartetist Gia Khintibidze died after a long illness in the city Blue on the 29th August 2017. His colleagues and friends who had been friends with him for more than a half century, Archil (Tato) Kharadze and Revaz Machabeli recall him, with great sorrow and remark Gia's personal dignities, the fine sense humor and his other distinguished qualities.



The Creative Union of Composers of Georgia, Journal "Musika" condole with Gia Khintibidze's family, the Georgian emigrants – his colleagues, because of this deplorable lack and offer the reader Lali Vardanashvili's (the musicologist) memories about the way he passed by with the Georgian Radio and Television Quartet. L. Vardanashvili herself was the participator and eye-witness of all above-said.

THE CONCERT LIFE

Lali Kakulia

"The Musical Conversation between David Toradze and Gogi Chlaidze" (About Two compositions with a Half-Century Distance)

One of the concerts (30.09.2017) of the International Musical Festival "The Autumn of Tbilisi" held in Jan-sugh Kakhidze Center, traditionally was dedicated to Georgian symphonic music.

The compositions by David Toradze and Gogi Chlaidze one by one with the distance of 50 years (between their creations) were performed there. The concert program contained evident hints connected with



David Toradze's jubilee date (95th anniversary since his birth). The inclusion in the program "Tbilisi Rhapsody" of the new musical work for the piano and symphony orchestra by David Toradze's favorite pupil and follower of his traditions – Gogi Chlaidze and the participation of famous

pianist, David Toradze's son – Lekso Toradze, who works in the USA, in the concert also spoke about "Memorial Accents".

Both David Toradze's symphony #2 "Kebatakeba tu Nikortsinda" and "Mkhardamkhar" performed at the concert and Gogi Chlaidze's new opus are reviewed and appreciated in the article.

REMEMBRANCE

Giorgi Kraveishvili

"For a Short Time but She Brightened with Great Strength"

The article is dedicated to the star of Georgian Opera, forgotten today, the brilliant lyrical-dramatic soprano Maia Tomadze, who died at a young age. Maia Tomadze was the member of the Supreme Council in 1990-91. She was the only Georgian musician who had the honor to sign the Act of the Restoration of the Independence of Georgia.

Despite her short life, the repertoire of the singer contained numerous opera airs and chamber musical works. It is symbolic that the very first and the last performances on opera stage for Maia Tomadze

was the Georgian classic opera "Abesalom and Eteri". It is also symbolic that in both cases her partner was Aleksandre Khomeriki. Till now, Maia Tomadze is considered to be the best performer of Eteri opera air. That was why she was buried in the stage costume of the character. This year has been 40 years since Maia Tomadze and Aleksandre Khomeriki debut. The author of the article also offers the reader the memories of Aleksandre Khomeriki about Maia Tomadze.



LITERATURE AND MUSIC

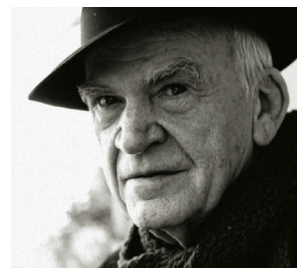
Milan Kundera

(The Translation from Russian by Mzia Japaridze)

The Improvisation in Honor of Stravinsky

The journal "Musika" offers the reader one of the chapters from the Essay type book "Les Testaments trahis", 1993 by the Czech-French writer Milan Kundera. The book was written in French. The writer reviews not only the history of the novel in a deep and original way, but also current processes in musical art in historical perspective. The writer reviews in a completely different way the creative work of such composers as Beethoven, Leos Janacek, Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky. We do think these all would be of the great interest for the reader and they will see the history of European Music seen by the writer.

In 2010, two extracts from the above mentioned book were published in Journal "Musika", which was met with great admiration.



A CD enclosed with the magazine contains a sound track for each feature. Since its format is insufficient for all the details: the titles of the pieces and features and performers, only the title of a musical piece and the page of the corresponding article are specified. Here is a complete list of the CD recorded material:

1. David Toradze. The Ballet "Gorda". The dance "Alalme". The Orchestra of Tbilisi Opera and Ballet Theatre. The conductor Revaz Takidze (feature: "David Toradze – 95", page 2);
2. Giacomo Puccini. "Edgar". Fidelia's aria "Addio, addio, mio, dolce amor...". Performed by Tsisana Tatishvili (feature: "The Great Persons are leaving..."; page 15);
3. Giuseppe Verdi. "Othello". Final aria by Othello. Performed by Zurab Sotkilava. Russian Compact Disc (feature: "The Great Persons are leaving..."; page 15)
4. Claude Debussy. "Feux d'Artifice". Prelude no.12 from Book 2. Performed by Robert Casadesus (feature: "To the Question of Code Information Interpretation in Music"; page 22);
5. Vakhtang Matchavariani. 10 songs. From 10 sonnets by William Shakespeare. Sonnets No. 14, 18. Performed by M. Chikhradze; Georgian National Symphony Orchestra. The conductor Vakhtang Matchavariani (feature: "God of Love Fell Asleep and..."; page 26);
6. Klarjuli Folklore. Played on accordion; recorded in Historical Klarjeti by Sehalattin Ergün Hadjiogli in 1870-80s. (feature: "The Expedition with the Muhajir Klarjs and Minor Parts of the Problems Connected with the Georgian Diaspora", page 31);
7. Klarjuli Folklore. "Vohohoi". recorded in the village of Geuli in Hendec Region (feature: "The Expedition with the Muhajir Klarjs and Minor Parts of the Problems Connected with the Georgian Diaspora", page 31);
8. Klarjuli Folklore. "Sole Rumianaina", the songs of Muhajir Klarjians recorded by Giorgi Kraveishvili in 2017 (feature: "The Expedition with the Muhajir Klarjs and Minor Parts of the Problems Connected with the Georgian Diaspora", page 31);
9. Gaetano Donizetti. "La figlia del reggimento". Tonio's aria. Performed by Teimuraz Gugushvili. Conductor Evgeny Brazhnik. (feature: "The Tenor!"; page 34);
10. Tamar Vashakidze. The play for the violin "Serena-da". The soloist Ketevan Tavshavadze. The piano – the author (feature: "The Portrait of the Composer", page 38);
11. Vazha Azarashvili. "Gogo Midis Mokhveulshi" from the quartet cycle "The Picture of the Native Land". Performed by the String Quartet of Georgian Radio and Television. Levan Chkheidze (I violin), Gia Khintibidze (II violin), Archil Kharadze (the viola), Revaz Machabeli (the cello) (feature: "The Way Passed with Success", page 50);
12. Gogi Chlaidze. "Tbilisian Rhapsody" (the fragment). The soloist Lekso Toradze; Tbilisi Symphony Orchestra. The conductor Vakhtang Kakhidze (feature: "The Musical Conversation between David Toradze and Gogi Chlaidze", page 54);
13. Zakaria Paliashvili. The opera air from "Abesalom and Eteri". Eteri's Aria. Performed by Maia Tomadze (feature: "For a Short Time but She Brightened with Great Strength", page 60);
14. Revaz Lagidze. The opera "Lela". Lela's aria. Performed by Maia Tomadze (feature: "For a Short Time but She Brightened with Great Strength", page 60).

The editorial board

88

Editor-in-Chief: MIKHAEL ODZELI
Editors: MZIA JAPARIDZE, TAMAR TSULUKIDZE
Design: VAKHTANG RURUA, VANO KIKNADZE
Translated by: KETEVAN TUKHARELI

Address: 123, D. Agmashenebeli str., Tbilisi
Tel: (+995 32) 295 41 64
Fax: (+995 32) 296 86 78

1. **B.Toradze** The Ballet . "Gorda". The dance "Alaine"; The conductor B. Tskhidze.
2. **Puccini** "Edgar", Fidelia's aria. Performed by Ts. Tutsishvili;
3. **Verdi** "Othello". Final aria by Othello. Performed by Z. Sotkilava;
4. **Debussy** "Feux d'artifice". Performed by R. Gvatsias;
5. **V. Yatchvariani** 10 songs. From 10 sonnets by William Shakespeare. Sonnets No.1,3,5. Performed by R. Chikhradze, conductor V. Yatchvariani
6. **Klarijani Folklore** - Played on accordion;
7. **Klarijani Folklore** - "Tobit";
8. **Klarijani Folklore** - "Sole Ramisiani";

საქართველოს კომპოზიტორთა
 შექმნილი ნაწარმის
 ქაზეტა

მუსიკა

2017 4 (33)

JOURNAL OF CREATIVE
 UNION OF COMPOSERS OF
 GEORGIA

MUSIKA

9. **Donizetti** "La figlia del reggimento". Lucia's aria. Performed by Teimuraz Gogolashvili. Conductor Dzygo Brachnik
10. **T. Tskhidze** The play for the violin "Serenada". The soloist K. Tarshvadze.
11. **V. Azarashvili** "Sogo Nadis Wokhreshvili" from the quartet cycle "The Picture of the Native Land". Performed by the String Quartet of Georgian Radio and Television;
12. **G. Chikhradze** "Thilvina Khapashvili" (the fragment). The soloist L. Toradze, conductor V. Kakhidze;
13. **Z. Paliashvili** The opera "Ibsalion and Elveri". Elveri's aria. Performed by M. Tomadze;
14. **B. Lagidze** The opera "Lela". Lela's aria. Performed by M. Tomadze.

disc
 DIGITAL AUDIO

All rights of the producer and the owner of the recorded work reserved. Public performance, broadcasting, hiring or rental of this recording prohibited.



ՔՐԱԾ ԹՐՊՈՒՅԱԿՅԱՆ (1928-2010)
ՅԱԶԱՐԻՆԵ, ՈՐՆՆԵՆ ԽՅՈՒՄՈՒՆՈՒՄԵ ՆՐԱԿՆԱԾՈՒ