



მუსიკა

MUSIKA

3 (36)
2018

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

XXVI საპარტიკისო მუსიკალური ფესტივალი



«შაჰოღოვის თბილისი»



XXVI INTERNATIONAL MUSIC FESTIVAL

«AUTUMN TBILISI»

07.09.2018

19:30

კონცერტი ეძღვნება «საპარტიკოს სინფონიას» 10 წლის იუბილს

THE CONCERT DEDICATED TO 10TH ANNIVERSARY OF «GEORGIAN SINFONIETTA»



თბილისის სახელმწიფო კამერული ორკესტრი «საპარტიკოს სინფონიეტა»

TBILISI STATE CHAMBER ORCHESTRA

«GEORGIAN SINFONIETTA»



დირიჟორი იორდი სავალი (ესპანელი)

CONDUCTOR JORDI SAVALL (SPAIN)

პროგრამა: ი.ს.ბახი, ვ.ფ.ტელმანი, მ.მარაი, ჟ.ფ.რამო
PROGRAM: J.S.BACH, G.PH.TELEMANN, M.MARAIS, J.PH.RAMEAU

ფესტივალის პარტნიორები: THE PARTNERS OF THE FESTIVAL:



7 სექტემბრიდან 15 ოქტომბრის ჩათვლით, ჯანსუღ კახიძის სახელობის მუსიკალურ ცენტრში ტარდება ტრადიციული, რიგით 26-ე ფესტივალი „შემოდგომის თბილისი“.

წლევიანდელი ფესტივალი თბილისის სიმფონიური ორკესტრის 25 წლის იუბილეს ეძღვნება.

ფესტივალის ფარგლებში აღინიშნება აგრეთვე თბილისის სახელმწიფო კამერული ორკესტრის „საქართველოს სინფონიეტას“ 10 წლის და ფოლკლორული ანსამბლის „რუსთავი“ 50 წლის საიუბილეო თარიღები.

ფესტივალის დასკვნითი კონცერტი გამოჩენილი ქართველი საოპერო მომღერლის, ზურაბ სოტკილაშვილს ხსოვნას ეძღვნება.

ფესტივალში მონაწილეობენ სახელგანთქმული სოლისტები, საინტერესო ანსამბლები უცხოეთიდან.



ნელს, 9 ივლისს ქართველ კომპოზიტორს, პიანისტს, პედაგოგს, მუსიკალურ-საზოგადო მოღვაწეს ნოდარ გაბუნისას (1933-2000) დაბადებიდან 85 წელი შესურდღებოდა.

მუსიკა

MUSIKA

Journal of Creative Union of Composers of Georgia

3 (36)•2018



ქორნალი გამოიცემა საქართველოს განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროს ფინანსური მხარდაჭერით

ISSN 1987-7773

თარიღი

ნინო უვანიას „თბილისის კონცერტინო“ 30 წლისაა! 2

თანამედროვე ქართული მუსიკა

ლალი კაკულია

სამხარუს ჰარმონიის ფილმსტოპა

ვასლანა მაჭავარიანის სიმფონიაში 6

ნინო ჯაფარიძე. ინსტრუმენტი ვასლანა მაჭავარიანთან 14

ინსტრუმენტი საქართველო

გიორგი კრავეიშვილი

„მარტივა ვიზიტი“ ქართულენოვანი მუსიკის ფაქტობრივი 17

ინსტრუმენტი საქართველო

იოსებ მეგრელიძე. ლაზარი (ჰანური) სიმფონია 19

რუსუდანი წურწუშია. ლაზარი სიმფონიის პირველი მკვლევარი 26

დანაკლინი

ზურაბ თიანეთელი

ზაზა კალაშნიკი - მარტინოვის ბინაფარი 27

განათლება

ქეთევან გოგოლაძე. მუსიკა. სხვადასხვა. თავისუფლება 28

საავტორო კონცერტი

ვლადიმერ საჩიშვილი

მუსიკალური იმპროვიზაცია ირაკლი შინგაძისაგან 33

ინსტრუმენტი ფორტეპიანო

თამარ მესხი-მოღვაწე. როგორც კრავეიშვილი ქართულ სიმფონიაში 36

საკონცერტო სემპლები

მზია ჯაფარიძე

ამერიკელი მუსიკის კონცერტი (ეპიფანია ნანა სუბუხიას სემპლსი) 38

დანაკლინი

თამარ მესხი

მელოდიკა და მელანჯარი ელემენტები

(ლია სუბუხიას სემპლსი) 42

დიპლომატიკა

ალექსანდრე დეკანოიძე. „რა კი არა, როგორ“ 46

ფოლკლორული ანსამბლები

მზია ჯაფარიძე

ანსამბლ „კვილი მთიანის“ კონცერტი

17 წლიანი პაუზის შემდეგ... 52

მეცნიერება

ალექსი შანიძე. ორი სემპლის ურთიერთობა 58

იუმორი

რუსუდანი წურწუშია

პიანო, მელიქი და კომპოზიციური პარტია 61

მეცნიერება

ნინო (ნანული) მაისურაძე

ქართული სემპლისტიკის მუსიკის

ინსტრუმენტი - ეთნოლოგიური ასპექტი 64

ესტრადა

გიორგი კრავეიშვილი

ლელა სინარულია და მისი ნაკლებმნიშვნელოვანი პიროვნება 73

JAZZ BREAK

მანანა ხვედელიძე. ესპანისა სემპლისტიკა 75

WWW 80

Summary 82

რედაქტორი: მიხეილ ოძელი
 თანამედროვე მუსიკის განყოფილება: მზია ჯაფარიძე, თამარ წულუკიძე, თამარ ბურჯანაძე
 დიპლომატიკა: ვახტანგ რურუა, ვანო კვიციანი
 ინფორმაციის მარჯვნივ: ქეთევან თუხარელი
 მისამართი: დავით აღმაშენებლის 123
 ტელ.: (+995 32) 295 41 64; ფაქსი: (+995 32) 296 86 78

თარიღი

წინო უკანია

2018 წლის 14 მაისს თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დიდ დარბაზში შედგა კამერული ორკესტრის „თბილისის კონცერტინოს“ საიუბილეო საღამო, რომელიც კოლექტივის დაარსებიდან 30-ე წლისთავს მიეძღვნა.



„თბილისის კონცერტინო“ 1988 წელს თბილისის კონსერვატორიის სტუდენტთა ორკესტრის ბაზაზე დაარსა ჩვენი დროის გამორჩეულმა ქართველმა კომპოზიტორმა და დირიჟორმა შავლეგ შილაკაძემ. ორკესტრის დაფუძნებისთანავე შეიქმნა ლოგო, რომლის ავტორი ქართველი დიზაინერი და მხატვარი ნანა გაბუნიას. როგორც ორკესტრის დამაარსებელი იხსენებს, მხატვარმა რამდენიმე ვერსია შესთავაზა კომპოზიტორს, რომელთაგანაც შავლეგ შილაკაძემ მაშინვე გამოარჩია ვიოლინოს თავების ხვეულების ნაკრები; ნაკრები, რომელიც, ერთი მხრივ, სიმებიანი საკრავების ორკესტრს

განასახიერებს, მეორე მხრივ კი, მუდმივად ვიბრირებადი და ცოცხალი მუსიკის სიმბოლოა.

ორკესტრმა შექმნისთანავე დაიკვიდრა მნიშვნელოვანი ადგილი ქართულ კულტურულ ცხოვრებაში. 1989 წელს ახალგაზრდა კოლექტივი მიიწვიეს პრესტიჟულ საერთაშორისო მუსიკალურ ფესტივალზე „ქება ვაზისა“ და იმავე წელს იგი, ქართველი რეჟისორის ნანა

„თბილისის
კონცერტინო“
30 წლისაა!

ჯორჯაძის ინიციატივით, საგასტროლო ტურით გერმანიაში გაემგზავრა.

პირველ წლებში ორკესტრი „საქართველოს კულტურის ფონდის“ ეგიდით ეწეოდა საქმიანობას, რაც ფონდის მაშინდელი ხელმძღვანელის – თენგიზ ბუაჩიძის დამსახურებაა. ორკესტრს უანგარო ფინანსურ მხარდაჭერას უწევდნენ მუსიკაზე შეყვარებული ადამიანები – თამაზ ავლაძე, თამაზ შილაკაძე, ჯემალ ბოლაშვილი და ენვერ ენდელაძე. 1990 წელს კი „თბილისის კონცერტინო“ შეუერთდა „საქართველოს ახალგაზრდა შემოქმედთა გაერთიანებას“, რომელმაც მომდევნო, საქართველოს ისტორიისთვის ურთულესი 15 წლის

განმავლობაში უდიდესი როლი შეასრულა როგორც ორკესტრის, ისე, ზოგადად თანამედროვე ქართული კულტურული ცხოვრების განვითარებაში.

„თბილისის კონცერტინოსთან“ ერთად გაერთიანება მართლაც რომ აერთიანებდა ახალგაზრდა ჯაზ-მუსიკოსებს, მხატვრებს, მსახიობებსა და რეჟისორებს. ხელოვნების სხვადასხვა დარგის წარმომადგენელთა მოზიდვამ საშუალება მისცა გენერალურ დირექტორს, თანამოაზრეებთან ერთად დაეარსებინა გაერთიანების საკუთარი დრამატული თეატრი, საქართველოში პირველი ფოლკლორის თეატრი და, ასევე, მუსიკის შემსრულებელთა ახალგაზრდული კონკურსი.

ხელოვანთა ურთიერთთანამშრომლობა დიდი წარმატებების საწინდარი გახდა. მაგალითად, ახალგაზრდული კონკურსის მონაწილე პიანისტები, ვოკალისტები და სიმებიან საკრავზე შემსრულებელი ახალგაზრდები მესამე ტურში სწორედ „თბილისის კონცერტინოსთან“ ერთად წარსდგნენ მსმენელთა წინაშე. პირველი კონკურსი იმდენად მაღალ დონეზე ჩატარდა, რომ იგი მაშინვე „ევროპის ახალგაზრდული კონკურსების ფედერაციის“ წევრი გახდა.

გაერთიანებამ კიდევ 3 კონკურსის ორგანიზება შეძლო. თუმცა, საქართველოს რთული ეკონომიკურ-სოციალური მდგომარეობის გამო, მას თანდათან შტატები შეუმცირდა, რის შედეგადაც არაერთ საინტერესო პროექტზე ითქვა უარი. ასეთი ვითარების ფონზე, არსებობის ბოლო წუთამდე გაერთიანება და მისი ხელმძღვანელი კამერულ ორკესტრს ედგა მხარში. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ „თბილისის კონცერტინო“ ციური გარუჩავას დამსახურებით გადარჩა.

2006 წელს გაერთიანებას საბოლოოდ შეუწყვიტეს დაფინანსება. სწორედ 2006 წლიდან მოყოლებული, „თბილისის კონცერტინო“ მოღვაწეობს, როგორც თავისუფალი საშემსრულებლო კოლექტივი. ბუნებრივია, ეს იმ ტიპის თავისუფლებაა, რომელიც რთულ ვითარებაში აყენებს ადამიანებს. თუმცა, გამოჩნდნენ ორგანიზაციები

თუ პირები, რომლებმაც ითავეს „თბილისის კონცერტინოს“ მხარდაჭერა – გერმანული კულტურის ინსტიტუტი და მისი ყოფილი დირექტორი ილზე იოანა ჰაინლე; თბილისის ევანგელიურ-ლუთერული შერიგების ეკლესია და ან განსვენებული ეპისკოპოსი გერტ ჰუმელი; და, რა თქმა უნდა, შვეიცარული ფონდი “Raum fuer Kultur”, რომლის დამსახურებით, თამამად შეიძლება ითქვას, ორკესტრმა დღემდე შეინარჩუნა არსებობა.



გიორგი შილაკაძე

„თბილისის კონცერტინოს“ საკონცერტო მოღვაწეობის ხარისხი მართლაც შთამბეჭდავია. დღიდან დაარსებისა, ორკესტრს ჩატარებული აქვს ხუთასამდე აკადემიური და საგანმანათლებლო კონცერტი როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ – გერმანიაში, ესპანეთში, შვეიცარიასა და დიდ ბრიტანეთში.

ორკესტრთან ერთად სცენას იყოფდნენ თანამედროვეობის ცნობილი მუსიკოს-შემსრულებლები – ქეთევან ქემოკლიძე, სალომე ჯიქია, სოფიო გორდელაძე, ედუარდ ბრუნერი, ჯულიან გალანტი, ლივიუ ვარკოლი, იური კოჩნევი, ხუან ხოსე მენა და სხვები. „თბილისის



ელენე ჯალიძე

კონცერტინოსთან“ ერთად პირველი ნაბიჯები გადადგა არაერთმა ნორჩმა მუსიკოსმა, მათ შორის, მსოფლიოში ცნობილმა ვარსკვლავებმა – ლიზა ბათიაშვილმა და ხატია ბუნიათიშვილმა.

წარმატებული საკონცერტო მოღვაწეობის საწინდარი ორკესტრის მდიდარი რეპერტუარია. ის მოიცავს XVII–XXI საუკუნეების კამერულ–ინსტრუმენტულ და კანტატა–ორატორიულ ნაწარმოებს, რომელთა დიდი ნაწილი საქართველოში პირველად „თბილისის კონცერტინომ“ შესარულა. სწორედ ამ ორკესტრის დამსახურებაა, რომ თბილისელმა მსმენელმა ცოცხლად

მოისმინა ი.ს. ბახის „საშობაო“ და „სააღდგომო“ ორატორიები, ამავე კომპოზიტორის არაერთი კანტატა, გ. ფ. ჰენდელის „მესია“ და „Te deum“, ი. ჰაიდნის „Theresienmesse“, „Nelsonmesse“, „Stabat Mater“, ბ. ბარტოკის „მუსიკა სიმებიანი, დასარტყამი საკრავებისა და ჩელესტასთვის“, ვ. ლუტოსლავსკის „სამგლოვიარო მუსიკა“, ი. სიბელიუსის სიმებიანი კარტეტი (ვერსია კამერული ორკესტრისათვის) და სხვ.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია „თბილისის კონცერტინოს“ როლი თანამედროვე ქართული მუსიკის პოპულარიზებაში. ორკესტრის ამჟამინდელმა მთავარმა დირიჟორმა გიორგი შილაკაძემ 2014 წელს საფუძველი ჩაუყარა პროექტს – „ქართული კამერული მუსიკის პანორამა“. მისი ხელმძღვანელობით „თბილისის კონცერტინომ“ სამ ათეულზე მეტი ნაწარმოების ინტერპრეტაცია (მათ შორის, ოცზე მეტი პრემიერა) შესთავაზა ქართველ მსმენელს. ამ კონცერტებზე ჩანერილი რამდენიმე ნაწარმოები გამოცემულ იქნა სამი CD-ალბომის სახით.

„თბილისის კონცერტინოს“ ძირითად ბირთვს 14 შემსრულებელი წარმოადგენს, რომელთაგანაც ექვსი, დღიდან დაარსებისა, ორკესტრის შემადგენლობაში ირიცხება. „თბილისის კონცერტინომ“ დაულოცა გზა არაერთ მუსიკოსს, რომელიც დღეს წარმატებით მოღვაწეობს როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ.

ესოდენ მდიდარი, ოცდაათწლიანი ისტორიის შესაჯამებლად, საიუბილეო საღამოზე გასატანად გიორგი შილაკაძემ საქართველოში იშვიათად შესრულებადი ნაწარმოებები აირჩია. გაიხსნა პროგრამა მე–20 საუკუნის დიდი უნგრელი კომპოზიტორის, ბელა ბარტოკის დივერტისმენტით. კომპოზიტორმა ეს ნაწარმოები სულ რაღაც ორ კვირაში, 1939 წლის აგვისტოში დაწერა. მიუხედავად ამისა, დივერტისმენტი გამოირჩევა მუსიკალური კომპლექსურობით – ძირითადად გასართობ მუსიკასთან ასოცირებული დივერტისმენტი ბარტოკმა

როგორც არაერთმნიშვნელოვანი, დრამატული კონტრასტებით სავსე ჟანრი გაიზრა, რაც კარგად წარმჩნდა „თბილისის კონცერტინოს“ შესრულებაში. უნგრელი კომპოზიტორისთვის ტიპურ მოტორულ ენერჯიასა და მძაფრ აქცენტებს უპირისპირდებოდა ინტენსიური ექსპრესიით შესრულებული ნელი ნაწილები, რის შედეგადაც მსმენელმა სრულად შეიგრძნო ის სასონარკვეთა, რომელიც 1939 წლის ზაფხულში დაეუფლა ბარტოკს. დივერტისმენტი უკანასკნელი ნაწარმოებია დაწერილი უნგრეთში – 1940 წელს ბარტოკმა დატოვა საყვარელი სამშობლო და აშშ-ს შეაფარა თავი.

არანაკლები დრამატულობითა და ტრაგიზმით გამოირჩევა სულხან ნასიძის კამერული სიმფონია, რომელიც მეორე ნომრად გაჟღერდა კონცერტზე. ქართული კამერულ-ინსტრუმენტული მუსიკის შედეგად აღიარებულ სიმფონიაში საოცრად ორგანულად ერწყმის ერთმანეთს თანამედროვე საკომპოზიტორო აზროვნებისთვის დამახასიათებელი ელემენტები და ეროვნული მოტივები. გიორგი შილაკაძემ მსმენელს შესთავაზა ემოციურად დატვირთული და, იმავდროულად, ინტექტუალურად გააზრებული ინტერპრეტაცია კამერული სიმფონიისა, რის შედეგადაც სრულიად სამართლიანად დაიმსახურა მქუხარე ოვაციები.

დასრულდა კონცერტი ფრანსის პულენკის კონცერტით ორგანოსა და კამერული ორკესტრისათვის, რომელიც ფრანგ კომპოზიტორს 1934 წელს „გასართობად“ შეუკვეთა პრინცესა ედმონ დე პოლინიაკმა. მას სურდა, თავად შეესრულებინა შედარებით იოლი პარტია ორგანზე, რომელსაც თანხლებას კამერული ორკესტრი გაუწევდა. მიუხედავად იმისა, რომ პულენკისთვის არ იყო უცხო „მსუბუქი“ მუსიკის წერა, მან უარყო ეს იდეა და შექმნა, როგორც თავად აღნიშნავდა, „რელიგიურ მუსიკასთან მომიჯნავე“ ღრმა და სერიოზული ნაწარმოები. სწორედ იმ პერიოდში ერთ-ერთი უახლოესი მეგობრის სიკვდილმა კომპოზიტორი ქრისტიანული რელიგიისკენ მიაბრუნა, რამაც ასახვა საორგანო კონ-

ცერტის მუსიკაში პოვა.

სოლისტად კონსერვატორიის დიდ დარბაზში შეკრებილ პუბლიკას მოველინა საზღვარგარეთ მოღვაწე წარმატებული ორგანისტი ელენე ჭელიძე, რომელიც, სხვათა შორის, წლების წინ, ჯერ კიდევ ნორჩ ასაკში თანამშრომლობდა ორკესტრთან. „თბილისის კონცერტინოსა“ და ახალგაზრდა ქართველი ორგანისტის უბადლო ინტერპრეტაციით საორგანო კონცერტმა რელიგიურ თემატიკაზე შექმნილი მუსიკისათვის დამახასიათებელი საზეიმო, ამალღებული განწყობა შექმნა და მსმენელს სურვილი გაუჩინა, აპლოდისმენტების ფონზე არაერთხელ გამოეძახა სცენაზე როგორც სოლისტი, ისე დირიჟორი.



მქუხარე ოვაციები დაიმსახურეს ორკესტრის არაჩვეულებრივმა მუსიკოსებმაც, რომლებიც უკვე წლებია მაღალ პროფესულ დონეზე ასრულებენ XVII-XXI საუკუნეების კამერულ-ინსტრუმენტულ და კამერულ-ორატორიულ ნაწარმოებებს. და სწორედ მათი დამსახურებით წარსდგა ღირსეულად 14 მაისს თბილისის კონსერვატორიის დიდ საკონცერტო დარბაზში შეკრებილ მსმენელთა წინაშე „თბილისის კონცერტინო“, როგორც თანამედროვე ქართული კულტურის მნიშვნელოვანი მონაპოვარი.

სამყაროს ჰარმონიის ფილოსოფია ვახტანგ მაჭავარიანის სიმფონიაში

ლალი კაკულია

ჩვენი ინტერესი ვახტანგ მაჭავარიანის სიმფონიისადმი ორმა გარემოებამ განსაზღვრა: ერთია ის, რომ ქართულ საკომპოზიტორო სივრცეში „ახალი“ სახელი გამოჩნდა, ხოლო მეორე – სიმფონიის ჟანრის სირთულე, განსაკუთრებით, მის წინაშე მდგარი იმ პრობლემების ტრილში, რომელთა გადაწყვეტასაც ეს ჟანრი ჩვენს თანამედროვეობაში ცდილობს.

განვმარტოთ, რას ვგულისხმობთ თითოეულ მათგანში.

ვახტანგ მაჭავარიანი „ახალ სახელად“ მოვიხსენიეთ, თუმც მას, როგორც წარმატებულ დირიჟორს საზოგადოება კარგად იცნობს. იგი მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნების მაღალი კლასის ორკესტრებს დირიჟორობს და სამ ათეულ წელზე მეტი ხნის შემოქმედებითი მოღვაწეობის მანძილზე სოლიდური რეპერტუარიც დააგროვა, რომელთა შორის სხვადასხვა ევროპულ კომ-

პოზიტორთა სიმფონიურ და საოპერო თხზულებებთან ერთად, ქართველი კომპოზიტორებისა და მამის – გამოჩენილი ქართველი კომპოზიტორის – ალექსი მაჭავარიანის თხზულებებიცაა. როგორც დირიჟორი, ვახტანგ მაჭავარიანი მრავალი საერთაშორისო პროექტის მონაწილეა. ახლაც, წელს, ბათუმსა და თბილისში გამართული ლიანა ისაკაძის ფესტივალის – „ღამის სერენადების“ სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორია (2018, აგვისტო-სექტემბერი).

რაც შეეხება კომპოზიციის სფეროს, პირადად ჩემთვის, მისი სახელი მხოლოდ 2014 წელს გახდა ცნობილი, როდესაც მოვისმინე შექსპირის სონეტებზე შექმნილი მისი ვოკალური ციკლის კამერული ვარიანტი – „10 სონეტი შექსპირის მიხედვით“. ნაწარმოებმა კარგი შთაბეჭდილება დატოვა და უპირველეს ყოვლისა იმით დამაინტერესა, რომ ავტორი, ფრანგი იმპრესი-

ონისტის, დებიუსის ოპერის – „ბელეასის“ ვოკალური სტილისა და ვოკალისა და ინსტრუმენტული თანხლების ურთიერთდამოკიდებულების წიაღში ეძიებდა თავის საკუთარ ინტერპრეტაციას და შექსპირის სონეტების შესატყვის „ტონალობას“ და გასაღებს. ვახტანგ მაჭავარიანის სხვა, უფრო ადრეული ოპუსების შესახებ ჩემთვის მოგვიანებით გახდა ცნობილი (სიმფონიური პოემა „ნაცარქექია“, 2010; საფორტეპიანო კონცერტინო, 2011 და სხვა). განსახილველი სიმფონიის პრემიერამაც (2013) ისე ჩაიარა, რომ ჩემი ყურადღების მიღმა დარჩა და მხოლოდ ახლა, წლევანდელი საკონცერტო სეზონის დასასრულს, ოპერის თეატრში ეროვნული სიმფონიური ორკესტრის მიერ ამ ნაწარმოების ხელახალმა აქდერებამ (დირიჟორი – ვახტანგ მაჭავარიანი, 3.07.2018) მისი გაცნობის საშუალება მომცა. ამ შესრულებამ დამარწმუნა ვახტანგ მაჭავარიანის შემოქმედებითი განაცხადის სერიოზულობაში და იმაში, რომ კომპოზიცია მისთვის „გამვლელი აკორდი“ კი არ არის, არამედ მხატვრული გამოხატვის აუცილებელი ფორმაა.

როგორც ჩანს, ვახტანგ მაჭავარიანის გატაცება ამ სფეროთი ბევრად ადრე დაიწყო. ამაზე მეტყველებს, ჯერ კიდევ მამის სიცოცხლეში, ვახტანგ მაჭავარიანის თანამონაწილეობა ალექსი მაჭავარიანის მე-6 სიმფონიის („პრომეთე – ამირანი“, 1989) შეთხზვაში, რომლის შესახებაც ძალიან საინტერესოდ და სკრუპულოზური სიზუსტით ყვება ვახტანგი. ამას მოჰყვა ვახტანგ მაჭავარიანის მიერ, მისსავე ლიბრეტოზე შექმნილი ალექსი მაჭავარიანის ოპერის – „მედეას“ (1989) საკონცერტო შესრულებისათვის მზადება, რომლისთვისაც ვახტანგს მოუხდა პირველი აქტის დასკვნითი სცენის დაწერა (2010).

ვფიქრობ, ვახტანგ მაჭავარიანის კომპოზიტორად ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ალექსი მაჭავარიანის 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო კონცერტების ციკლისათვის მზადებამაც. როგორც ჩანს, მამის ხელნაწერებსა და არქივზე მუშა-



ვახტანგ მაჭავარიანი

ობამ განსაკუთრებით გააღვივა დირიჟორის საკომპოზიტორო მისწრაფებები, რის შედეგადაც შეიქმნა ქართული სიმფონიური მუსიკის ახალი ნიმუში, ვახტანგ მაჭავარიანის სიმფონია №1 – „სამყაროს ჰარმონია“, რომელმაც ვახტანგი წარმოადგინა ქართული მუსიკალური საზოგადოების წინაშე, როგორც სახელოვანი მამის – ალექსი მაჭავარიანის ღირსეული მემკვიდრე.

სიმფონია, მოგეხსენებათ, ერთ-ერთი ურთულესი ჟანრია, რომლის სრულყოფილი მოდელიც კლასიციზმის პერიოდში ჩამოყალიბდა. ქართულ მუსიკაში ამ ჟანრის შემოსვლა-დამკვიდრება, გასული საუკუნის 40-იან წლებს უკავშირდება, ხოლო 60-იანი წლებიდან მასში აისახება ევროპულ მუსიკაში მე-19 საუკუნის ბოლოდან დაწყებული ის ენობრივი ცვლილებები, რაც გავლენას ახდენს სიმფონიის ფორმაზე, სტრუქტურასა და ჟანრულ თავისებურებებზე.

ჩემთვის, როგორც სპეციალისტისათვის, სწორედ ამ კუთხით იყო მაჭავარიანის სიმფონია საინტერესო. მინდოდა გამერკვია, მე-20 საუკუნის II ნახევრისა და 21-ე საუკუნის დასაწყისისათვის დამახასიათებელი, ჟანრის დესტაბილიზაციის პირობებში, როგორ გადანწყვეტას შემოგვთავაზებდა „ახალბედა“ ავტორი.

სონატურ სიმფონიურ ციკლებში, ზემოთ აღნიშნულ დესტაბილიზაციის პროცესში, ძირითადად ორი ტენდენცია იკვეთება: 1. მისწრაფება ერთნაწილიანობისაკენ, ან ნაწილების რაოდენობის შემცირებისაკენ; 2. სწრაფვა ციკლის ტრადიციული სტრუქტურის გაფართოებისაკენ, ე.ი. მრავალნაწილიანობისაკენ. ქართულ მუსიკაში ეს ორივე ტენდენცია აისახა საკმაოდ ეფექტურად, მაღალმხატვრული ნიმუშებით.

როგორია ვახტანგ მაჭავარიანის სიმფონიის სტრუქტურა, ნაწილთა რაოდენობა, მათი ფუნქციები, სტაბილურ და ნოვაციურ ელემენტთა ბალანსი, ამას ნაწარმოების განხილვის პროცესში შევიტყობთ.

ვახტანგ მაჭავარიანის სიმფონია 2013 წელს შეიქმნა და ალექსი მაჭავარიანის 100 წლის იუბილეს მიეძღვნა. ნაწარმოები დაწერილია დიდი სიმფონიური ორკესტრის სამმაგი შემადგენლობისათვის, დასარტყამი ინსტრუმენტების გაზრდილი ჯგუფით, რომელთაც ემატება არფა და ჩელესტა. ორკესტრის ასეთი შემადგენლობა ცხადია, მხატვრული გადაწყვეტის მძარბოვებზეც მიგვანიშნებს.

სიმფონია გამოირჩევა მასშტაბური კონსტრუქციით, ჟღერადობის ხანგრძლივობითა და მონუმენტურობით, ტემბრულად განსხვავებულ ფერთა ბგერადი შრეების მრავალფეროვნებით.

სიმფონიაში გამოყენებულ სტილურ და დროით მოდელებს, ისევე, როგორც მუსიკალური ენის სხვა გამომსახველ საშუალებებს, ნაწარმოების იდეა განსაზღვრავს, რაც მის სათაურშია გამჟღავნებული. მაგრამ იგი მხოლოდ განზოგადებულ კონცეფციას ასახავს და არა პროგრამას.

ვახტანგ მაჭავარიანი განათლებული ხელოვანი

და ერუდირებული პიროვნებაა. იგი ფილოსოფიურად მოაზროვნე ადამიანია, რომლისთვისაც მუსიკალურ, ისტორიულ მეცნიერებებთან ერთად მახლობელია მათემატიკა, ციფრების სამყარო და ფიზიკურ-მათემატიკური თეორიები და ფორმულები, აგრეთვე ფილოსოფიური მოძღვრებები, მიმართული სამყაროს არსის წვდომისაკენ. ამ მეცნიერებათა კავშირს და მათ როლს სამყაროს შეცნობის პროცესში, ავტორი აღიქვამს სამყაროს, როგორც მთლიანი ცოცხალი ორგანიზმის ამოხსნის გასაღებად, კოსმოსის, დედამიწისა და ადამიანის ერთობად. ავტორს აინტერესებს ამოუცნობი მოვლენები, სამყაროსა და ცივილიზაციების განვითარების გზები და სხვა.

კოსმოგონიის საკითხების თანამედროვე ასპექტში გააზრება დღევანდელობაში ძალიან იშვიათია, რადგანაც იგი არ პასუხობს დეგრადირების გზაზე შემდგარი საზოგადოების „საბაზრო მოთხოვნებს“, რომელსაც არ სჭირდება მაღალ მატერიალურ და ამაღლებულ სულიერებაზე ფიქრი. მიუხედავად ამისა, ინდივიდუალიზმისა და ტოტალური გლობალიზაციის შეპირისპირება, მოაზროვნე ადამიანის წინაშე უფრო მძაფრად აყენებს სამყაროს შეცნობის, ქაოსისა და ჰარმონიის, კოსმოსისა და დედამიწის, და ზოგადად, სამყაროს მოდელეებში წვდომის სურვილს. სიმფონია „სამყაროს ჰარმონია“ ამის ნათელი დასტურია. იგი შეიძლება მივიჩნიოთ ფილოსოფიურ-მედიტაციური ჟანრის ნიმუშად.

თხზულების ფილოსოფიურ-მედიტაციურ რაობაზე მიგვანიშნებს სიმფონიის ნაწილების ტემპებიც, რომელთაგანაც ოთხივე ნელ ტემპშია შექმნილი.

ნაწარმოები დაწერილია „შერეული ტექნიკით“, სადაც ხორციელდება ეროვნულ მახასიათებელთა და განსხვავებულ საკომპოზიტორო სტილებისა და ტექნიკის და სხვა გამომსახველ ხერხთა და სააზროვნო თავისებურებათა უჩვეულო სინთეზი.

| ნაწილი ნაწარმოების თავისებური პროლოგია. მასში გამოხატული მხატვრული სახეები და მუსიკა-

ლური მასალის ორგანიზაციის ხერხები თეზისურად წარმოაჩინენ თხზულების იდეასა და მისი გადანყვეტის გზებს. აქ თავისებურად აისახება მსოფლიო კოსმოგონიური კონცეფციები.

ნაწარმოები იწყება დასარტყამთა შორეული ვიბრაციების ფონზე, კონტრაბასების „გაყინულ“ საორგანო პუნქტზე აცმული 12 ტონისაგან შემდგარი აკორდებით სიმებიანთა დივიზის შესრულებით. ორკესტრის ჟღერადობა უსასრულობის განზოგადებულ სურათს ქმნის, მდოვრე, „მცოცავი“ სეკუნდური მოძრაობები დიდი, მთელგრძობიანი ბგერების გაჭიანურებული ხმები უკიდურესად „მიმქრალ“ პიანოზე, გარინდებულ სტატეკას წარმოადგენს და მარადიულობას ასახავს.

„სონორული ბურუსი“ ქაოსისა და გაურკვევლობის შთაბეჭდილებას ტოვებს, თითქოს სამყაროს ჩამოყალიბების პროცესს გვიხატავს. ძლივს შესამჩნევად „მფეთქავი“ სონორული პლასტები სუნთქვას ანიჭებენ ქსოვილს. შემდეგში 12-ტონიანი აკორდული თემა, რომელიც მთელი ნაწილის ჰარმონიული ლერძია, ჰორიზონტალურად იშლება და მისი ერთ-ერთი სეგმენტი დაღმავალი მდოვრე მოძრაობა სიმებიანთა შესრულებით, პირველი ნაწილის განვითარების საფუძველი ხდება, რაც თემისა და მისი ელემენტების პოლიფონიურ შეხამებათა გზით ხორციელდება სხვადასხვა ტემბრული შრეების მონაწილეობით.

ყურადღებას იქცევს დაბინდულ სივრცეში „სამყაროს ხმების“ შემოჭრა – ჯერ არფის, ვიბრაფონისა და ჩელესტას ნაზი ტემბრები, რომელთაც ემატება მეტალოფონის ჯგუფის „მონკრიალე“ და „მოკიაფე“ ინსტრუმენტები, ციურ მნათობთა გაელვებასა და ციმციმს რომ გადმოსცემენ. აქაც და ფინალშიც ეს საკრავები პლანეტარული იდეების ტემბრ-სიმბოლოებს წარმოადგენენ და სამყაროს კოსმიურ ჰარმონიას განასახიერებენ.

ტემბრ-სიმბოლოთა რიცხვს მიეკუთვნება აგრეთვე დასარტყამთა ჯგუფის რიტმულად განზომილი მოძრაობებიც, რომლებიც სამყაროს პულსაციას ასახავენ

არა მარტო | ნაწილში, არამედ მთელ თხზულებაში.

სიმფონიის შუა ნაწილების თემები ინტონაციური ბუნებით, დრო-სივრცისადმი დამოკიდებულებით, მასალის ბგერათსიმაღლებრივი ორგანიზაციის და სხვა სააზროვნო თვისებებით მკვეთრად განსხვავდება კოსმიური ჟღერადობის | ნაწილისა და ფინალისაგან. თუკი განაპირა ნაწილებში ჩადებულია იდეები მაკროსამყაროს მთლიანობისა და მისი ჰარმონიულობის შესახებ, II და III ნაწილების „მოქმედების არეალი“ „დამინებულია“. ისინი მიკროსამყაროს – დედამიწას უკავშირდებიან და ცივილიზაციათა განვითარების სხვადასხვა ეტაპებს და მასთან დაკავშირებულ პრობლემებს წარმოაჩინენ. II ნაწილი – უფრო გულუბრყვილო, უფრო ადრეულ, უფრო რომანტიზებულ ეპოქას ასახავს, III ნაწილი კი – უფრო დაუნდობელს, ბოროტებისა და ძალმომრეობის მორეკვი ჩაძირულს. II ნაწილის მუსიკას წინა ნაწილის ილუზორულ, ბუნდოვანი, სივრცულ-სტატეკური მუსიკიდან ნატურალურ და „მატერიალურ“ სფეროში გადავყავართ, თითქოს სცენაზე ჩნდება ახალი „პერსონაჟი“. მისი „ხედვა“ სავსეა იმედით, ოპტიმიზმით, დადებითი ქმედებისაკენ სწრაფვით. განწყობილებათა ეს გამა, თავისი გულუბრყვილობითა და ფოლკლორული უშუალობით, ცხოვრების გზაზე გასულ „მგზავრ შეგირდს“ მოგვაგონებს.

ხის ჩასაბერთა დივიზის რეპეტიციული რიტმული ოსტინატოს მოტორული მოძრაობის ფონზე, რომელიც თითქოს „გმირის“ აჩქარებულ გულისცემას გამოხატავს, მშობლიური მთა-ბარის ხილვით გამოწვეულს, ჩნდება გურული კრიმანტულიანი სიმღერის თემა ჯერ ფაგოტისა და მერე ხის ჯგუფის სხვა ინსტრუმენტების შესრულებით.

თემა რამდენიმე სეგმენტად იყოფა, რომელთაგანაც ორს გამოვყოფდი, როგორც საყრდენს, მასალის განვითარებაში. ერთია კრიმანტულის დაღმავალი მიმართულების სამბგერიანი რეპეტიციები; მეორე კი, აღმავალი პუნქტირებული მარშისებური მოძრაობა, რომელიც მაღალი რეგისტრისაკენ სეკვენციური

სვლის შედეგად მოიერიშე ელფერს იძენს და აღიქმება, როგორც Homo sapiens-ის მიერ საგმირო საქმეთა ჩადენისათვის მზადყოფნა.

ფუნქციურად II ნაწილი სიმფონიურ ციკლში სკერცოს როლს ასრულებს, თუმცა წინ არის წამოწეული ლირიკული პლანი და მარშის ელემენტები. ფორმით II ნაწილი ვარიაციულ ფორმად შეიძლება მივიჩნიოთ, ვარიანტული და ვარიაციული პრინციპების ტოლობით. განვითარების პროცესში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ტემბრული დრამატურგია, სონორული შრეები და პოლიფონიური ხერხები, რომელთა მეშვეობითაც ხდება კრიმანტელის თემისა და მისი ცალკეული სემენტების იმიტაციური, კონტრასტულ-პოლიფონიური და ორმაგი კონტრაპუნქტური გატარებები სხვადასხვაგვარი ტემბრული აქცენტებით. ამ დროს რიტმული ოსტინატური ფონი პარტიტურის სხვა იარუსებზე ინაცვლებს. II ნაწილის მუსიკაში ავტორი მოქნილად უხამებს ერთმანეთს კამკაშა, პეიზაჟურ, აკვარელურ, გამჭვირვალე, მჭახე, მრისხანე და სხვა ტიპის ფერებს. პულსირებული მოტორიკის, მოლივლივე და სხვა შრეების მონაცვლეობით კომპოზიტორი ქმნის მრავალგანზომილებიან მთლიან ქსოვილს.

განსაკუთრებული მომხიბვლელობითა და სინაზით ლირიკული ვარიაციები გამოირჩევა, გადმოცემული ვიოლინოს სოლოთი, რომელიც ფაქობად ერწყმის ორკესტრს და განსაკუთრებულ, უნატიფეს, უჩვეულო და მოულოდნელ სახისმეტყველებას ანიჭებს ფოლკლორულ თემას, ცვლის რა მის პირველად სკერცოზულ ბუნებას და გარდასახავს უნაზეს პოეტურ სახედ.

II ნაწილის მხატვრული შინაარსისა და დრამატურგიული ფუნქციიდან გამომდინარე, მუსიკაში სერიული ორგანიზაციის პრინციპები ადგილს უთმობს ტონალური აზროვნებისთვის დამახასიათებელ სიმყარეს, შერწყმულს ნეომოდალურ ტენდენციებთან.

ფუნქციურად II ნაწილი სკერცოა, მაგრამ სხარტი მოძრავი თემის გასაოცარი ლირიკული ტრანსფორმაციები იმდენად აძლიერებენ მასში ლირიკულ ნა-

კადს, რომ უნებლიედ გვაფიქრებინებენ სკერცოზულ, მარშისებურ და ლირიკულ-ჟანრული მახასიათებლების სინთეზზე, სკერცოს უპირატესობით, რაც ნაწილის მრავალფუნქციური გააზრების შესაძლებლობას იძლევა. ჟანრის ნიშანთა სისტემის ასეთი სინთეზი თანამედროვე სიმფონიური აზროვნების დამახასიათებელი თვისებაა.

ვარიაციულ და რონდოსებურ საწყისთა შერწყმის ტენდენციას ასახავს III ნაწილის ფორმა. ფუნქციურად იგი თითქოს ნელ ნაწილს შეესაბამება, მაგრამ აქაც, და კიდევ უფრო მეტადაც, ვიდრე II ნაწილში, ვლინდება განსხვავებული ჟანრული მოდელების შერწყმისაკენ სწრაფვა. ნაწილების ასეთი პოლიფუნქციობა, დამახასიათებელი მალერის სიმფონიური ციკლებისათვის აისახება ვალსის, მარშის და სკერცოს ელემენტების სინთეზში. თუმცა, ფორმალურად, III ნაწილი მაინც ვალსია, უფრო სწორად, ვალსის ნიღაბს ამოფარებული ბოროტება, გადმოცემული გროტესკულად. მის უკან იმალება ცინიზმი, აგრესია, დამანგრეველი ენერგია.

მიუხედავად ნელი ტემპისა, III ნაწილი იწყება მისთვის ფუნქციურად „შეუსაბამო“ და „შეუფერებელი“, დიდი დოლის ასიმეტრიული სინკოპირებული დარტყმებით, ველურ, ბარბაროსულ ყიყინას რომ მოგვაგონებს. ამ ფონზე სოლო ტრომბონი ვალსის თემას ასრულებს. მის მრისხანე ჟღერადობაში შერწყმულია შემტევი მარშისებურობა და ვალსისებური მოძრაობა. მაღალი რეგისტრი, ტემბრული სიმჭახე, ხმოვანების დინამიკა, ქრომატიული სვლები, დასარტყამთა სინკოპირებული პულსაცია, მუსიკას ანიჭებს მუქარით აღსავსე ფანტასმაგორიულ ელფერს და ვალსს დემონურ ძალთა დემონსტრაციად აქცევს. ეს ადამიანის ბნელი მხარეა, ცივილიზაციის ახალი ეტაპი, რომელშიც სულიერ-ზნეობრივ საწყისთა დევალვაცია ირეკლება.

ამ შინაარსობრივად ბიფუნქციურ თემაში იკვეთება III ნაწილის კონცეფცია, როგორც „ჭირის დროს გა-

მართული ლხინი“, როგორც „ალქაჯების ღრეობა“. იგი ასახავს სულიერების რღვევას, დევრადაციის და დე-ჰუმანიზაციის პროცესებს.

ლითონის ჩასაბერი საკრავები ამ ნაწილში მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ და ზნეობრივი სიმახინჯისა და ძალმომრეობის ტემბრ-სიმბოლოებს ქმნიან. ტრომბონთან ერთად, ასეთ ტემბრ-სიმბოლოებს წარმოადგენენ საყვირი და ვალტორნა. ლითონის ჯგუფის ეს ყველა მაღალი ინსტრუმენტები, რომელთაც რიმსკი-კორსაკოვის სიტყვებით რომ ვთქვათ, გააჩნიათ „საბედისწერო ტემბრი“ და მრისხანე ძალის მატარებლები არიან, თავისი თვალისმომჭრელი ბზინვარებითა და ელვარე ლაბლაბით იერიქონის საყვირის დამანგრეველი ძლიერებისა და განკითხვის დღის შემადრწუნებელ განცდასაც იწვევენ.

ვალს-სკერცოს რონდოსებურ ფორმაში რეფრენის სამ გატარებას შორის ჩართულია ორი კონტრასტული ეპიზოდი, გამოყოფილი წინა ქსოვილისაგან დიდი ცეზურით – ხანგრძლივი პაუზითა და ფერმატათი. ორივე შემთხვევაში ცეზურა დგება მოულოდნელად, რეფრენის განვითარების კულმინაციურ მომენტში, როდესაც თავანწყვეტილი წრიული მოძაობა უმაღლეს ექსტაზს აღწევს. ასეთ მოუმზადებელ წყვეტას თავისი დრამატურგიული ფუნქცია გააჩნია. იგი სტოპ-კადრის ეფექტს ქმნის, თითქოს უხილავმა ხელმა უზნეობის მორევი ჩაძირული სულიერად დევრადირებული ადამიანების ღრეობა სასწაულებრივი ძალით „გააშეშა“, რათა მათთვის სამყაროს ჰარმონიის უმაღლესი არსი წარმოეჩინა. ესთეტიკურად ორივე ეპიზოდი „ღვთიურ ნათელს“ უკავშირდება. ორივე მოლოდინით



სავსე სიჩუმეში იწყება. ორკესტრში კვლავ ისადგურებს „სონორული ბურუსი“, რომლის სიღრმედაც ამოსული ზარების რეკვის ფონზე აღმოცენდება ქორალი. ქორალის ჰარმონიაში ორგანულადაა ჩაქსოვილი „ქართული სეკუნდები“, რაც „ნათლის“ იდეას ეროვნულს უკავშირებს.

კულისებს მიღმა აულერებული დასურდინებული საყვირის მონანიებით სავსე ლამენტოზური დაღმავალი ფრაზები იდუმალი ჩაფიქრებულობით, შინაგანი კეთილშობილებით ხასიათდება და მარადიულ ღირებულებებს ასახიერებს.

ამავე პრინციპითაა აგებული მეორე ეპიზოდიც, მაგრამ აქ ქორალი „საორგანო აქცენტებითაა“ გადიდრებული და მუსიკაც უფრო გასხვივოსნებულია, რაც „ვენახის საგალობელზე“ ნამიერი მინიშნებით მიიღწევა. ვიბრაფონით გადმოცემული საეკლესიო ზარები კვლავ კოსმიურ იდეებთან გვაკავშირებენ. საყვირისა და ვალტორნის იდუმალი „დილოგი“ ცარიელი კვინტების ფონზე, რომელთაც ინგლისური ქარახსის ეგზოტიკური ტემბრიც ემატება, როგორც რაველის „ბოლეროს“ ნარნარი რხევების ალუზია, იმ სულიერ ფასეულობებზე მიგვანიშნებს, რომელთა მიზანდასახული რღვევაც მიმდინარეობს. ამ ნაწილში ყველაზე მეტად იჩენს თავს დროის ჰორიზონტალური, პროცესუალურ-ვექტორული აღქმა, დამახასიათებელი ტონალური აზროვნებისათვის.

სიმფონიის IV ნაწილი მთელი თხზულების აზრობრივი და დრმატურული ცენტრია. სწორედ აქ იკვეთება ნაწარმოების კონცეფცია, რომელიც მაღალ ეთიკურ ღირებულებებსა და ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებზეა დაფუძნებული. სიმფონიურ ციკლებში დრმატურგიის სიმძიმის ცენტრის ფინალებში გადატანა, რაც ადრე ეპიზოდურ ხასიათს ატარებდა, ხოლო მალერის შემოქმედებაში თავისებური კანონის სახეს იძენს, ქართული მუსიკის ამ ახალ ოპუსში თავისებურადაა გადანაცვლებული. შინაარსიდან გამომდინარე, არა მარტო გაზრდილია ფინალის მოცულობა, ანუ

ულერადობის ხანგრძლივობა, არამედ მასში ხდება ყველა იმ შემოქმედებითი პრინციპის დაჯამება, რომელიც ავტორმა წინა ნაწილებში გამოიყენა. ეს ეხება თემატიზმს, დრო-სივრცის გააზრების საკითხებს, სერიულ მეთოდს, სონორულ ტექნიკას, ტემბრ-სიმბოლოების გამოყენებას, ტონალური და მოდალური აზროვნების პრინციპებისა და სხვა ენობრივ მახასიათებელთა სინთეზს.

ფინალის მუსიკა მორფოლოგიურად და სინტაქსურადაც აგრძელებს I ნაწილის ხაზს. აქ წინა პლანზეა წამოწეული სონორულობა, განპირობებული აკუსტიკური სივრცის გაფართოებისაკენ სწრაფვით, რაც შესაბამისად სამყაროსა და კოსმოსის მუსიკალურ გამოხატვას.

ფინალში უფრო მეტად, ვიდრე I ნაწილში, წინა პლანზეა წამოწეული ბგერადი მასების მოძრაობა, გამოვლენილია მათი განსხვავებული შრეების მნიშვნელობა და გათვლილია მათ მოცულობათა ზუსტი თანაფარდობა. ამ გზით ავტორი ასახავს სხვადასხვა დროის გამოჩენილ მოაზროვნეთა მოძღვრებებს სამყაროს მოდელის შესახებ.

ფინალი რთული ფორმისაა. ის ნელა და დინჯად ვითარდება. მისი სერიულად ორგანიზებული თემის საფუძველია „ლილეს“ ინტონაცია. სოლო საკრავთა „დილოგებში“ ფილოსოფოსთა მსჯელობას რომ გვაგონებენ, მონაცვლეობით ორკესტრის ყველა ინსტრუმენტი ერთვება.

მუსიკის უწყვეტი განვითარება, რომელიც სამყაროს უსასრულობის განცდას ბადებს, ძალდაუტანებლად წარმოქმნის ორ ეპიზოდს, რომელთა ქსოვილიც „მთელის“ ორგანულ გაგრძელებას წარმოადგენს. პირობითად მე მათ ვუნოდებდი „კოსმიურ პასტორალსა“ და „კოსმიურ ქარბუქს“. „პასტორალში“ მოქმედი ბგერადი შრეები, განსაკუთრებით სოლო ვიოლინოს ეპიზოდები, უნატიფეს ულერადობას ქმნიან და სამყაროს ჰარმონიულობის სიმბოლოდ აღიქმებიან. „ქარბუქიც“ ვერ არღვევს სრულად ამ ჰარმონიას. მაშინაც კი, რო-

დესაც თემა გაფართოებული სახით გაივლის ლითონის ჯგუფში, მათ „მრისხანებას“ აოკებენ ზარების ციური ხმები და პრობლემის დადებით გადაწყვეტასთან გვაახლოებენ გახანგრძლივებულ საკადანსო ქცევებში მრავალგზის გამოჩენილი საყრდენი ბგერები. საბოლოოდ, ნათელი დო მაჟორის განმტკიცება ჰუმანური იდეების და სამყაროს ჰარმონიის გამარჯვებად აღიქმება.

სიმფონიის მხატვრული იდეის გადმოცემაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს საორკესტრო აზროვნება, რომელსაც ავტორი ვირტუოზულად ფლობს. ამაზე მეტყველებს ისიც, რომ მთელი რიგი ინსტრუმენტები გააზრებულია, როგორც ტემბრ-სიმბოლო. მაგალითად, მეტალოფონების ჯგუფში შემავალი საკრავები, აგრეთვე არფა და ჩელესტა ციური სხეულების მოძრაობას, პლანეტების ნათებასა და ვარსკვლავების ციმციმს გამოხატავენ (I და IV ნაწილები); ლითონის ჯგუფის მჭახე, გამკვეთი ტემბრები – ტრომბონი, ვალტორნა და საყვირი – აგრესიისა და სულიერ ფასეულობათა რღვევის სიმბოლოებად წარმოგვიდგება (III და IV ნაწილები); ხის ჯგუფის მაღალი ტემბრები და ვიოლინოს პლასტიკური სოლოები სამყაროს პოეტურ ხედვას ასახიერებენ (II ნაწილი და ფინალის პასტორალური ეპიზოდები); დასარტყამთა რიტმული სვლები ასახავს სამყაროს პულსაციასა და მის გულისცემას, რომელიც ცხოვრების ხან მშვიდ დინებას (I და IV ნაწილები) და ხანაც ასიმეტრიულ, მღელვარე, ბობოქარ პროცესებს გადმოსცემს (III და IV ნაწილები). ამგვარი ტემბრული გააზრება ჩანაფიქრს მკაფიობას ანიჭებს.

ამავდროულად ეს არ ნიშნავს იმას, რომ კომპოზიტორი ზემოთ დასახელებულ საკრავებს სხვა კონტექსტში არ იყენებს. მაგალითად, III ნაწილის ორ ეპიზოდში (meno mosso, ციფრი 160 და ციფრი 360) საყვირი და ვალტორნა იმავე თემებს ასრულებენ რასაც ასრულებდნენ რეფრენში. მაგრამ ეპიზოდებში სრულიად შეცვლილია მათი სახისმეტყველება, რაც ბგერათწარმოქმნის, ანუ არტიკულაციის სპეციფიკური

ხერხებით (კულისებიდან წამოსული ბგერა, სურდინა), ტემპისა და ხმოვანების სიძლიერის რადიკალური ცვლილებითაა მიღწეული.

სიმფონიაში ნოვაციებისა და ტრადიციების ბალანსი სტრუქტურისა და ჟანრის დონეზე თანაბარია.

სტრუქტურა გააზრებულია იდეასთან სინთეზში. მიუხედავად იმისა, რომ იგი ახლოა ტრადიციულ კონსტრუქციასთან, ვექტორული, მიზნობრივი განვითარების ხაზი შესუსტებულია, რასაც დეცენტრირებული მუსიკალური ენა განაპირობებს.

ციკლის ნაწილებს შორის შეინიშნება ჩაკეტილობისა და გამჭოლობის ტოლობა. ჩაკეტილობა ფორმალური პარამეტრებითაა გამოვლენილი – ცალკეული ნაწილის დასრულებულობითა და ენობრივ-სტილური კონტრასტით.

გამჭოლობას განაპირობებს სხვადასხვა ტექნიკით შესრულებული ნაწილების ინტონაციური ერთობა. ერთი შეხედვით, ერთიმეორისაგან ინტონაციურად აბსოლუტურად განსხვავებული თემები, როგორც არის სანყისი სერია, კრიმანტული, ვალსის თემა, საგალობლები, „ლილეს“ ინტონაციის შემცველი სერია, პასტორალური ეპიზოდი და სხვა, ერთმანეთთან უმჭიდროეს კავშირში არიან. მათ საფუძველს ოსტატურად შერჩეული სანყისი 12-ტონიანი სერია წარმოადგენს. ამიტომ, როგორადაც არ უნდა იყვნენ ისინი „შემოსილნი“, აღიქმებიან, როგორც სერიული თემის „სარკისებური ანარეკლები“.

სიმფონიის ნიშანთა სისტემაში კონცეპტუალობა ერთ-ერთი ყველაზე მყარი პარამეტრია. სწორედ კონცეპტუალობაა ვახტანგ მაჭავარიანის სიმფონიის მთავარი დამახასიათებელი ნიშანი, რომელიც ეროვნული იდეის ჭრილშია გადაწყვეტილი. ამის თქმის საფუძველს გვაძლევს ის გარემოება, რომ თხზულების ყველა საკვანძო მომენტი ქართულ მუსიკალურ ელემენტებს ეფუძნება და საყოველთაოსა და ეროვნულის მშენიერ ნაზავს ქმნის.

2018 წლის 2 ივლისის ოპერის თეატრში გამართულ კონცერტზე, რომელსაც ვახტანგ მაჭავარიანი დირიჟორობდა, შესრულდა დიდი ქართველი კომპოზიტორის – ალექსი მაჭავარიანის ნაწყვეტები საბალეტო სუიტიდან „ჭირვეულის მორჯულება“, ასევე მისი სავიოლინო კონცერტი, რომელიც შეასრულა რუსული წარმომავლობის ამერიკელმა მევიოლინემ იგორ პიკაიზენმა და კომპოზიტორ ვახტანგ მაჭავარიანის სიმფონია სახელწოდებით „სამყაროს ჰარმონია“.

ვახტანგ მაჭავარიანი, როგორც დირიჟორი მხოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის ორკესტრებთან თანამშრომლობს (ბელგია, რუსეთი, თურქეთი, გერმანია, საფრანგეთი, ისრაელი და ა.შ.). ის სწრაფად და პროდუქტიულად მუშაობს: ორ კვირაში ისწავლა „ხოვანშჩინას“ პარტიტურა და ვენის ოპერაში იდირიჟორა, ხოლო 10 დღეში კი – „ტრუბადურის“ პარტიტურა. ვახტანგ მაჭავარიანი ძირითადად ზეპირად დირიჟორობს. მიიჩნევს, რომ მთავარია ნდობა ორკესტრსა და დირიჟორს შორის.

გთავაზობთ ინტერვიუს ბატონ ვახტანგთან.

ინტერვიუ ვახტანგ მაჭავარიანთან

ნიმუ ჯაფარიძე
მუსიკის ჟურნალისტიკის საბაკალავრო
პროგრამის კურსდამთავრებული
(ხელმძღვანელი – ლალი კაკულია)

ნ. ჯ. – როდის დაიწყეთ ამ სიმფონიაზე მუშაობა, რამდენი ხანი წერდით?

ვ. მ. – 2013 წელს, როდესაც მამას 100 წლის იუბილე იყო, მე კონცერტები მქონდა სხვადასხვა ქვეყანაში. მაშინ ბალეტ „ოტელოს“ პრემიერა შედგა ჩეხეთში. სწორედ ამ დატვირთულ პერიოდში, როგორც იტყვიან ხოლმე, „წერამ ამიტანა“ და ამ სიმფონიის წერა დავიწყე. რა თქმა უნდა, გადატვირთული გრაფიკის გამო ნაწილ-ნაწილ ვწერდი, პერიოდულად მიწევდა შემენწყვიტა მუშაობა. თუმცა, ხელნაწერ პარტიტურას ყოველთვის ვაწერდი თარიღს და როცა შევაჯამე მუ-

შაობის დრო, ვნახე, რომ ერთი თვეც კი არ დამჭირდა ამ სიმფონიის დასაწერად. შემდეგ კომპიუტერზე ავანსობინე და 2014 წლის მაისში პირველად შევასრულე.

ნ. ჯ. – თუ შეიძლება, მიამბეთ სიმფონიის იდეისა და პროგრამის შესახებ.

ვ. მ. – ამ სიმფონიის სულისკვეთება განაპირობა სოკრატეს, პლატონის, არისტოტელეს, ნიუტონის, ლაიბნიცის, კეპლერის, გალილეის, კოპერნიკის, პტოლემეუსის იდეებმა. მათი მოსაზრებები ჩემთვის შთაგონების წყა-

როდ იქცა და მე თავად ვმუშაობ ორ წიგნზე. ერთის სახელწოდებაა – „ადამიანი დაკლავილი გზით შავი ხვრელისკენ“. აქ განიხილება ადამიანური ღირებულებების დევალვაცია, რომელიც ბოლო 25 წელიწადში მოხდა. ერთი მხრივ, ევროპაში ადამიანები თითქოს უფრო კარგად ცხოვრობენ და მატერიალურად უზენველყოფილები არიან, მაგრამ მეორე მხრივ, ხდება სულიერი ღირებულებების დაცემა, ეს პროცესი მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ დაიწყო, ჯერ ნელა, შემდეგ აჩქარდა. და ამის შედეგია ის, რომ დღეს ხელოვნებაში ჩვენ არ ვვყავს „ტიტანები“ არც ერთ სფეროში. ამ პროცესს მამონიზაცია ეწოდება. სხვა სიტყვებით, ადამიანი მატერიას დაქვემდებარა. მატერია ჯერ გაუსწორდა სულიერ ღირებულებებს, შემდეგ გათანაბრდა და ახლა დომინირებს.

მეორე წიგნს, რომელსაც ახლა ვწერ, ეწოდება „ოპერის დაბადება“. აქ კიდევ უფრო ჩავუღრმავდი გემოვნების ფილოსოფოსების ნააზრევს და დავინახე, რომ მეცნიერებისა და მუსიკის განვითარება ერთმანეთთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული. მუსიკაზე პითაგორე, პლატონი, სოკრატე წერდნენ. პტოლომეუსმა დაწერა პირველი წიგნი მუსიკისმცოდნეობაში. ამ წიგნში მან მუსიკალური ბგერები ციურ სხეულებს შეადარა (როგორც პლატონმა). მოგვიანებით, შუა საუკუნეებში, ეს კვლევამაც გაიმეორა და დაწერა „სამყაროს ჰარმონია“. ჩემს სიმფონიასაც ასე ეწოდება. გალილეო გალილეიმ ხელი შეუწყო პირველი ოპერის დაბადებას; ნიუტონმა თავისი აღმოჩენილი ცისარტყელის შვიდი ფერი მუსიკალურ ბგერებს მიუსადაგა და ა.შ. შემთხვევითი არ არის, რომ როცა ატონალური მუსიკა დაიბადა (შონბერგის 12 ტონიანი სისტემა) და ასევე სტრავინსკი თავის რევოლუციურ „კურთხეულ გაზაფხულს“ წერს (1913), მუსტად იმ დროს აინშტაინი თავის „ფარდობითობის თეორიას“ აქვეყნებს. დავაზუსტებ, რომ „კურთხეული გაზაფხული“ არ არის 12 ტონიანი სისტემაში დაწერილი, თუმცა ის რევოლუციური ქმნილებაა. ეს

ყველაფერი დაკავშირებულია ერთმანეთთან. რევოლუცია ორივე სფეროში მოხდა. ამ ყველაფერმა განაპირობა ის მიმართულება, რომელიც ვეცადე სიმფონიაში ჩამედო.

ნ. ჯ. – 12 ტონიანი სისტემა თქვენს სიმფონიაში გამოიყენეთ?...

ვ. მ. – სიმფონია სერიაში იწყება. ის აკორდები, რო-



მელიც თავიდან ჟღერს, 12 ტონიანი სისტემაშია მოქცეული, შემდეგ იწყება ჰარმონია. მართალია, თანამედროვე, მაგრამ მაინც ჰარმონია. როგორც მეცნიერებისაგან ვიცი, ჯერ იყო ქაოსი და შემდეგ – სამყარო. დასაწყისი სწორედ იმ ქაოსის სიმბოლოა. ამავე დროს სიმფონიას გასდევს „გულისცემა“, სამყაროს პულსი. სამკუთხედი, ჩელესტა, არფა, ვიბრაფონი და სხვა საკრავები ციურ დინებას ჰქმნიან. ფინალში კი სამყაროს ის სიდიადე არის გადმოცემული, რომელიც არ ჩანს, დაფარულია და ოდესმე ადამიანისთვის უნდა გაიხსნას.

ნ. ჯ. – მეორე ნაწილში კრიმანჭულის თემა

ორიგინალურად ჟღერს...

ვ. მ. – ჩემთვის ქართული პოლიფონია შედევრია და ამ შედევრის უდიდესი ნიმუშია გურული კრიმანჭული. სტრავინსკი, დიდი სკეპტიკოსი, სრულიად აღტაცებული იყო, როდესაც კრიმანჭული მოისმინა. ქართული ინტონაცია სიმფონიის სხვა ნაწილებშიც არის, თუმცა მეორეში მოვიხსნი, რომ ის აშკარა ყოფილიყო. ვამოვიყენე „იაო-უაოს“ ინტონაცია, (სხვათა შორის, ამას არაჩვეულებრივად მღეროდა ბაბუაჩემი – კირილე პაჭკორია, რომელიც დიდი ლოტბარი იყო და მთელი ოჯახი მღეროდა), თუმცა, ორკესტრობა ქართული არ იყო.

ნ. ჯ. – როდიდან დაიწყეთ საკომპოზიციო მოღვაწეობა? როდის იგრძენით, რომ უნდა წეროთ?

ვ. მ. – 80-იან წლებში მამამ შექმნა თავისი გენიალური სიმფონია №5 „უშბა“. ამ დროს სტანისლავსკისა და ნემროვიჩ-დანჩენკოს თეატრმა და მათმა მთავარმა ქორეოგრაფმა დიმიტრი ბრიანცევმა მამას შეუკვეთეს ბალეტის მუსიკა. ეს იყო „ჭირვეულის მორჯულება“. ამ დროს მე შევუჩნდი, ვთხოვდი შემდეგი – მე-6 სიმფონია დაენერა და „პრომეთეუსი“ (ან ამირანი) ენოლებინა. მამა ბალეტზე მუშაობდა და მითხრა შენ დაიწყე და მე გავაგრძელებო. ამ დროს მე უკვე მარიას თეატრის დირიჟორი ვიყავი. მეშინოდა, ვერ ვბედავდი მამასთვის მეჩვენებინა და ნარმოიდვინეთ რამხელა ემოცია იყო ჩემთვის, როცა მან ნახა ჩემი დაწერილი პარტიტურა და არაფერი შემისწორა. მითხრა, მომწონსო და იმ ადგილიდან გააგრძელა, სადაც მე გავჩერდი. „ღმერთების ნადიმი“-ს ეპიზოდი და ფინალიც მე დავწერე. მამა ხასიათით ბუდას ჰგავდა. ის მშვიდი და ინსტანციური იყო, ემოციებს ზედაპირზე არ ავლენდა და ამდენად მის შეფასებას დიდი წონა ჰქონდა.

ამის შემდეგ მამას დავწერე ლიბრეტო ოპერისთვის „მედეა“ და წავედი საცხოვრებლად პარიზში. რომ ჩა-

მოვდიოდი ხოლმე (ეს 90-იანი წლები იყო), მამა ძლიერ დათრგუნული იყო ძმათა ომით. დელიკატურად ვერიდებოდი, არ ვეკითხებოდი დაამთავრა თუ არა ოპერა „მედეა“ წერა. ისიც არაფერს ამბობდა. შემდეგ მამა გარდაიცვალა (1995 წლის 31 დეკემბერს, დღის 12 საათზე). 10 წელიწადში დედაც გარდაიცვალა. ერთ დღეს სახლში ვათვალიერებდი მათ ნივთებს და კარადიდან გამოვიღე... ოპერა „მედეა“! ეგრევე როიალთან დავჯექი, დაკვრა დავინყე და რა ვნახე... პირველი მოქმედების ბოლო სცენა არც პარტიტურაში, არც კლავირში არ იყო დაწერილი. საგონებელში ჩავვარდი, მთელი მეორე მოქმედება დაწერილი იყო და ოპერა დასრულებული, მხოლოდ ერთი სცენა აკლდა. თვეების მანძილზე ვფიქრობდი ამაზე. ერთ მშვენიერ დილას კი წავედი მალბიაში, ვიყიდე სანოტო ფურცლები, ფანქრები, სამლელები და წერა დავინყე. ვაგიკვირდებოდა და ერთ დღეში დავწერე პირდაპირ პარტიტურაში ის სცენა, რაც პირველი მოქმედების ფინალში იყო გამოტოვებული. და რომ დავწერე – მოვისვენე. (ეს იყო 2006წ).

ამის შემდეგ შემეყარა „საკომპოზიციო ბაცილა“ და წერა დავინყე. დავწერე სიმფონიური პოემა „ნაცარქეთა“, შემდეგ საფორტეპიანო „კონცერტინო“, შემდეგ – ჩემი ეს სიმფონია და სონეტები.

ნ. ჯ. – ახლა რას წერთ?

ვ. მ. – ოპერას „რიჩარდ III“. ლიბრეტო ქართულად დავწერე, შემდეგ დავით კინწურაშვილს მივუტანე (თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის ყოფილ სამხატვრო ხელმძღვანელს), თუმცა, მან ინტერესი არ გამოხატა. ნავილე უცხოეთში და მითხრეს სიამოვნებით დავდვამთო, მაგრამ ენის შეცვლა მთხოვეს. ამან მიძულა სონეტები შემექმნა, როდესაც ამან გაამართლა, დავინყე ოპერაზე (ინგლისურ ენაზე) მუშაობა. მაგრამ ბევრად ნელა მიდის საქმე. უკვე დიდი მონაკვეთია დაწერილი ქართულად. მომავალ წელს ეს ქართული მონაკვეთი მსურს აქ შევასრულო.

„გურჯიჯა ვაიზი“ ქართულენოვანი მუსლიმური ქადაგება

გიორგი კრავიცივილი

წერილის მიზანია ქართველ ეთნომუსიკოლოგებს „გურჯიჯა ვაიზის“ შესახებ ზოგადი ინფორმაცია მიანოდოს, რადგანაც ეს თემა ჩვენ ეთნომუსიკოლოგიაში დღემდე არ არის ცნობილი.

ვაიზი არაბულად ნიშნავს დარიგებას, შეგონებას, ქადაგებას. „გურჯიჯა ვაიზი“ კი ქართულენოვანი ქადაგებაა, რომელსაც სამოძღვრო-დიდაქტიკური ფუნქცია აკისრია და გულისხმობს მორწმუნე მუსლიმანთა ზნობრივ განწმენდას, მათ დარიგება-დამოძღვრას. სათაურიდანვე ჩანს, რომ ეს ვრცელი ლექსითი ქადაგება ქართულ ენაზეა შექმნილი და მას ღვთისმსახურებისას იყენებენ ქართულენოვან სოფლებში იმაგები, ანუ, როგორც აქ უწოდებენ, ხოჯები (ფაღავა, შიოშვილი და სხვ. 2011:177).

ჩემ ხელთ არსებული მასალის მიხედვით გურჯიჯა ვაიზი გავრცელებულია აჭარლებში (მათ შორის მუჰაჯირებში) და შავშებში.

„გურჯიჯა ვაიზი“ ლოკვისა და ამ ქყვეყანაზე პატიოსნად ცხოვრებისა და იმქვეყნად ცხოვნების მნიშვნელობასთან ერთად საუბარია ქართული ენის სიდიადეზე. ვაიზში მოწოდებაა, რომ ღმერთი ქართული ენით ადიდონ. ამ ქადაგების ვრცელი ვარიანტები იციან მხოლოდ ხოჯებმა და მრევლს უკითხავენ; მოსახლეობაში კი მისი ცალკეული ფრაგმენტებია გავრცელებული.



თვით ხოჯებმა ვაიზი ზეპირად არ იციან და რვეულიდან კითხულობენ (ფაღავა, შიოშვილი და სხვ. 2011:177, 180). ყოველივე ზემოთ აღნიშნული კიდეც ერთი დასტურია, რომ ჩვენებურთა შორის ესოდენ გავრცელებული ლექსითი ქადაგებანი, ანუ ვაიზები, რომლებიც მუსლიმანთა წმინდა წიგნით – „ყურანით“ – საზრდოობენ, ქართული ნაწარმოებებია, გამიზნულია არაბულ-თურქულის არმცოდნე მორწმუნეთათვის და, რადგანაც ჩვენებურებმა ქართული წერა-კითხვა დიდი ხანია აღარ იციან, მათ ჩანერას თურქული შრიფტით ახდენენ (იქვე, 180).

ენათმეცნიერები თანხმდებიან რომ ვაიზის ავტორი ხოჯა რეჯე მჟავანაძეა (1873-1929). იგი დაიბადა შუა-ახევის რაიონის სოფელ გომარდულში და განათლება ჭვანის მედრესეში მიიღო (ფაღავა, შიოშვილი და სხვ. 2011:180-181; ნიკოლეიშვილი, 2015:11). რეჯეები ხოჯობის გარდა პოეტური ნიჭითაც ყოფილა ცნობილი. ხელისუფალთა დევნის გამო იგი თურქეთში გადავიდა და თავი ჯერ ართვინს, შავშეთსა და იმერხევს შეაფარა, შემდგომ კი ქალაქ ერდემითში დასახლდა. რეჯეების „ვაიზი“ და სხვა ლექსებიც თურქეთის ქართველებში იმდენად პოპულარული ყოფილა, რომ ქართული წერა-კითხვის უცოდინარი ჩვენებურები მათ ცალკეულ ნიმუშებს ოსმალური ანბანითაც იწერდნენ და ასე ავრცელებდნენ ერთმანეთში“ (ნიკოლეიშვილი, 2015:13-14). ვფიქრობ, „ვაიზის“ აჭარლებსა და შავშებში გავრცელება ამით უნდა აიხსნას.

ჩვენ ხელთა გვაქვს „გურჯიჯა ვაიზის“ შავშური და აჭარული ვარიანტები. მიუხედავად იმისა, რომ ჩემ ხელთ სულ ხუთი ნიმუშია, ისინი იმდენად ემსგავსებიან ერთმანეთს, რომ სავსებით შესაძლებელია გარკვეული დასკვნების გაკეთება. „გურჯიჯა ვაიზებში“ შერწყმულია ქართული ხალხური სიმღერისა და მოლას ლოკვის მუსიკა, განსაკუთრებით ეს ითქმის მელოდიკასა და ცხვირში მღერაზე. ვაიზების დიაპაზონი ოქტავაა, ან — ოქტავაზე დიდი ინტერვალი, მაშინ, როდესაც ხალხური სიმღერების მელოდიათა დიაპაზონი უფრო მცირეა — სექსტა-სეპტიმა. ცხვირში მღერა კი მოლასთვისაა დამახასიათებელი. აღსანიშნავია ისიც, რომ აჭარული და შავშური ვაიზების მელოდიებიც და ტექსტებიც თითქმის იდენტურია, იმ დროს, როდესაც ამ კუთხეების ხალხური სიმღერების მელოდიები ერთმანეთისგან ძალიან განსხვავდება. უფრო მეტიც, ენათმეცნიერ მამია ფაღავას თქმით იდენტურია აჭარული და შავშური ვაიზების სიტყვიერი ტექსტებიც. ამგვარად, კუთხურობის აღმნიშვნელი ტერმინები „აჭარული ვაიზი“ და „შავშური ვაიზი“, პირობითია.

თურქეთში დღეს „გურჯიჯა ვაიზი“ იშვიათად ითქმება, რადგან ახალგაზრდა ქართველების დიდმა ნაწილმა მშობლიური ენა არ იცის და ქართულენოვან სოფლებში ხოჯა უმეტესად „გურჯი არ არის“. ქართველი ხოჯები კი არაქართულენოვან სოფლებში მოღვაწეობენ. რაც შეეხება აჭარას, აქ ვაიზი, სავარაუდოდ, მხოლოდ ქედის რაიონის სოფელ კვამტაში მცხოვრებმა გულფიდან ბერიძემ იცის, რომელმაც ხოჯასგან ისწავლა. როგორც სრულიად საქართველოს მუსლიმთა სამართავლოს ხელმძღვანელობამ მითხრა, ვაიზის მკოდნე ხოჯები ცოცხლები აღარ არიან. „გურჯიჯა ვაიზის“ დაკარგვა უნდა აიხსნებოდეს როგორც კომუნისტური (ათეისტური) რეჟიმით, ისე ისლამზე ქართულენოვანი ლიტერატურის შექმნითა და მოსახლეობაში ფართო გავრცელებით. ამრიგად, ვაიზის სამუალებით ისლამზე ზოგადი წარმოდგენის შექმნა, აქტუალური აღარ არის.

„გურჯიჯა ვაიზის“ ეთნომუსიკოლოგებიდან მხოლოდ ე. გარაყანიძე ეხება, თუმცა მისთვის უცნობია, რომ გურამ პატარაიას ფილმში შესული საკულტო სიმღერა „ღმერთო ბატონო“ (გარაყანიძე, 2011:89) სინამდვილეში ქართული ვაიზია და არა ხალხური ნიმუში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გარაყანიძე, ედიშერ. (2011). ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება. თბილისი: საქართველოს მაცნე.
2. ნიკოლეიშვილი, ავთანდილ. (2015). ქართულენოვანი ზეპირსიტყვიერება და მწერლობა თურქეთში. ქუთაისი: აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
3. ფაღავა, მამია; შიოშვილი თინა და სხვ. (2011). შავშეთი. თბილისი: ჰოროსი XXI.
4. ფუტყარაძე, შუშანა. (1993). ჩვენებურების ქართული. ბათუმი: აჭარის ჟურნალ-გაზეთების გამომცემლობა.

ლაზური (ჭანური) სიმღერები

იოსებ მავრალიძე

ჟურნალი „მუსიკა“ ყოველთვის დიდი გულისყურით ეკიდება ისტორიული საქართველოს ტერიტორიებზე (ლაზეთი, შავშეთი, ტაო, კლარჯეთი, საინგილო) მცხოვრები ქართველების მუსიკალურ კულტურას და თითქმის სისტემატურად აქვეყნებს დღეისათვის ამ თემაზე მომუშავე ერთადერთი ქართველი მუსიკოლოგის, მკვლევარის გიორგი კრავიშვილის წერილებს.

ვფიქრობთ, ჩვენი მკითხველი დაინტერესდება შრომით, რომელიც თითქმის საუკუნის წინ დაინერა, ხოლო დღემდე არ გამოქვეყნებულა, და ეხება ლაზური სიმღერების პირველ ჩანაწერებს. აღნიშნული კვლევა საშუალებას იძლევა გავანალიზოთ, თუ რა ცვლილებები განიცადა ლაზურმა მუსიკალურმა ფოლკლორმა საუკუნის განმავლობაში თურქული კულტურული გავლენების ფონზე.

შრომა „ლაზური (ჭანური) სიმღერები“ ეკუთვნის ცნობილ ქართველ მრავალმხრივ მოღვაწეს, მეცნიერს, ფილოლოგს, კავკასიოლოგსა და მეცნიერს იოსებ მეგრელიძეს (1909-1996). ჟურნალის ფორმატიდან გამომდინარე, სამწუხაროდ, ვაქვეყნებთ მხოლოდ ძირითად ტექსტურ ნაწილს (ლაზური სიმღერების სიტყვიერი ტექსტებისა და სანოტო მასალის გარეშე). იმედი გვაქვს, მომავალში ეს კვლევა გამოიცემა და მკითხველს შესაძლებლობა მიეცემა, დეტალურად გაეცნოს მას.

ცნობილი მუსიკისმცოდნე-მეცნიერი ოთარ ჩიჯავაძე ი. მეგრელიძის ნაშრომის წინასიტყვაობაში წერს: „ლაზური სიმღერების პირველი პუბლიკაცია სიმღერების გაშიფვრით, ვფიქრობთ, კარგ ნობათს წარმოადგენს ქართველი ფოლკლორისტებისთვის. ბედნიერ შემთხვევას უნდა ვუმაღლოდეთ, რომ შემოგვჩა პროფესორ იოსებ მეგრელიძის მიერ XX საუკუნის 30-იან წლებში გაკეთებული ჩანაწერები“. პუბლიკაციას ბოლოში ერთვის მუსიკოლოგის, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის რუსუდან ნურნუმიას წერილი ი. მეგრელიძის შესახებ.

ვფიქრობთ, მასალა საინტერესო იქნება როგორც სპეციალისტებისთვის, ისე ისტორიული საქართველოს კულტურით დაინტერესებული ფართო მკითხველისათვის.

საოცარია, მაგრამ ფაქტია, რომ ჩვენამდე მსოფლიოში არავის ჩაუწერია და ნოტებით არც ერთი ლაზური (ჭანური) სიმღერა არ გამოქვეყნებულა. ნ. მარისა და ი. ყიფშიძის მიერ გამოცემულია მხოლოდ რამდენიმე ლაზური ლექსი, რომლებიც თურმე იმღერება კიდეც. სათანადო ლიტერატურაში ლაზური სიმღერებისა და, საერთოდ, ლაზური მუსიკის შესახებ სიტყვაც არ არის თქმული. გამოითქვა მცდარი მოსაზრებაც, თითქოს ლაზ-ჭანი ტომის ზეპირსიტყვიერება, სიმღერა და მუსიკა, ამ ხალხის უცხო გარემოში (თურქეთის ტერიტორიაზე) მოქცევისა და ძალდატანებით გამაჰმადიანების შემდეგ, თურქულმა შეცვალაო! ამ შემთხვევაში, როდესაც

უშვებენ შესაძლებლობას, რომ ასეთი იქნება მეგრული, რადგან ლაზები მეგრელების ახლო მდგომი ხალხიაო.

ჩვენ მიერ ჩანერილი ლაზური სიმღერები, როგორც ტექნიკური საშუალებებით (ფონოგრაფი და მაგნიტოფონი) ფიქსირებული მასალა, უძველესია ი. ყიფშიძის ჩანაწერების შემდეგ და რარიც მცირერიცხოვანიც უნდა იყოს, იგი მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ მუსიკისმცოდნე ფოლკლორისტებისთვის, არამედ საერთოდაც, ქართული ზეპირსიტყვიერებით დაინტერესებულ ენათმეცნიერთა და ეთნოგრაფთათვის. ამიტომაც ტექსტებში ზოგი ტაქისა და ფრაზის განმეორება არ ნაშაღვთ და სრულად დავსტამბეთ კრებულში „სამხრეთ-დასავლეთ

საქართველოს ზეპირსიტყვიერება“ ტ. 3 (თბ. 1977, გვ. 3-27).

ნ. მარის მიერ 1910 წელს, მოგვიანებით კი — ი. ყიფშიძის, არნ. ჩიქობავას, ს. ჟღენტის, ზ. თანდილაგას, გ. კარტოზიასა და სხვების მიერ ლაზური ზეპირსიტყვიერების ნიმუშების ჩანერ-გამოქვეყნებისა და მათი მალამხატვრობის თვალნათლივ გახდომის შემდეგ, ზემოხსენებული მკდარი მოსაზრება გაბათილდა ისტო-

თავრესი ნაწილი ერთ დროს ლაზებითა და ნაწილობრივ მეგრელებით იყო დასახლებული. ისტორიული დოკუმენტები და მუსიკალური ფოლკლორი გვიმტკიცებს, რომ აჭარლები და გურულები, ლაზებთან და მეგრელებთან თავიანთი ისტორიული წარსულით მჭიდროდ უკავშირდებიან არიან.

ლაზური მუსიკალური ფოლკლორი ნათლად გვიჩვენებს, რომ აჭარლები, გურულები, იმერ-ხევლები და იმერლები, ლაზებთან და მეგრელებთან თავიანთი ისტორიული წარსულით იმდენად მჭიდრო კავშირში არიან, რომ მათი ურთიერთკავშირის გარეშე ვერც ერთის ისტორია გაგებულ იქნება. ლაზებმა, ახალ თურქულ გარემოში შეიცვალეს სიმღერის ფორმა, ხასიათი, მოტივი და სიმღერას ახალი კვალი დააჩნდა. ყველაზე უფრო შესამჩნევად ცვლილებები იმაში გამოიხატა, რომ ლაზურ სიმღერებში ჯერ კიდევ არ შეგვხვდრია სამხმიანი სიმღერები. ეს იმ დროს, როდესაც ჩვენს მიერ ჩანერილი ლაზური სიმღერების — „თირა მოლა“ („ელესა“), „ამო“ (შრომის სიმღერა) და „ჭუტუნასა“// „პატარძალო“ (მაცრული) — შესაფერი გურული სიმღერები სწორედ სამხმიანებია.



პირველი ქართველი აკადემიკოსები ლენინგრადში. 1932წ.

რიის მამის — ქსენოფონტეს (ძვ. წ. აღ. III ს.) სიტყვებით: ტანებს (ლაზებს — *ა. მ.*) საომარი სიმღერები და საერო ცეკვები ჰქონდათო. ეს ცნობა კიდევ უფრო აძლიერებს ქართული კულტურის ისტორიის საკითხებით დაინტერესებულთა ინტერესს ლაზური ხალხური ლექს-სიმღერებისადმი.

ლაზური ხალხური მუსიკის შესწავლის ისტორია იწყება ქვემოთ წარმოდგენილი სიმღერებით, რომლებსაც მრავალი რამ აქვთ საერთო გურულ მუსიკალურ ფოლკლორთან. ჩვენ მიერ გურულში ლაზურ-მეგრულ ენობრივი ბუნების შესწავლის საფუძველზე დადგინდნ იმ დებულებებს გვიმტკიცებს, რომ გურულში არსებული ლაზურ-მეგრული ენობრივი ფენის მიხედვით გურული უფრო ახლოს დგას ლაზურთან, ვიდრე მეგრულთან. სარწმუნოა, რომ ახლანდელი გურიის ტერიტორიის უმ-

ქართული ლაზური მუსიკის, მუსიკალური ფოლკლორის მთავარი სპეციფიკა, სწორედ მრავალხმიანობაა. მართალია, ქართულმა მუსიკალურმა ფოლკლორმა იცის, როგორც ორხმიანი, ისე ერთხმიანი სიმღერებიც, მაგრამ ამ მუსიკის მთავარი ძალა სწორედ სამხმიან სიმღერებშია. ეს დამახასიათებელია, როგორც ქართული საეკლესიო ხასიათის ხალხური მუსიკისთვის, ისე, და კიდევ მეტადაც, ქართული საერო მუსიკისთვის.

ამავე დროს, როგორც სავსებით სწორად აღნიშნავს დიმიტრი არაყიშვილი, ქართულ ორ-სამხმიან სიმღერებში, მეორე ხმა თამაშობს დამოუკიდებელ როლსაც. ლაზურ ხალხურ მუსიკაში ეს არაა. მართალია ამტკიცებენ, რომ ქართული ხალხური მუსიკის სამხმიანობა წარმოშობილია ერთხმიანი სიმღერების განვითარების გზით, რაც საბოლოოდ დადგენილი არ არის. ამას გარდა, ვის შეუძლია ქართული ხალხური მუსიკის მრავალხმიანობა იმდენად ახალგაზრდად გამოაცხადოს, რომ

ლაზური სასიმღერო ლექსები

დაუშვას კიდევ – ლაზებს მრავალხმიანი სიმღერები არ ჰქონიათ იმ დროს, როცა ისინი ქართველ ტომებს მემობლობდნენ. გურული სამხმიანი სიმღერები, რომელთა ლაზური შესატყვისები ერთხმიანი აღმოჩნდნენ, ხომ ისე ახალგაზრდა ვერ იქნება, რომ ისინი ლაზების თურქულ გარემოცვაში მოხვედრის შემდეგ გასამხმიანებულიყო?! აქ ყველაზე უფრო სარწმუნოა, რომ ლაზური მღერის მანერა მიემსგავსა თურქულისას.

ლაზური ხალხური მუსიკა წარმოადგენს ქართულ-თურქული მელოდიის შეხამებას. მისი (ლაზური) მუსიკის შერეული სტილი თეორეტიკოს მუსიკისმცოდნეებისთვის საინტერესო საკვლევ ობიექტს წარმოადგენს.

ამ მუსიკის შესწავლა სიმღერის ტრანსფორმაციის საყურადღებო მასალას გვაძლევს. მასში ნათლად ვხედავთ, თუ როგორ იცვლება ხალხური მუსიკის მოტივი და ფორმა. ეს მუსიკოსს ავალებს, რომ მან სიმღერებში სიმღერათა განვითარების სხვადასხვა სტადიის ფენები გაარჩიოს, რომ ის ხალხური მუსიკის შესწავლისას სტადიალობის თვალსაზრისზე იდგეს.

ლაზურ ჰანგთა ნოტებზე გადასატანად მივმართეთ ლაზ-ჭანების უახლოესი მეგრული ტომის სიმღერების ერთ-ერთ ავტორიტეტულ ჩამწერსა და შემსწავლელ მუსიკისმცოდნეს, ბატონ ოთარ ჩიჯავაძეს. მან ჩვენი ჩანაწერები დაუზარებლად, უანგაროდ გაშიფრა და ნოტებზე გადაიტანა. ასევე, ჩვენს მიმართვას გულთბილად შეხვდა კომპოზიტორი კახი როსუბაშვილიც. ბატონმა კახიმ ნოტები დააბუსტა და ზოგი ერთ სტრიქონზე მოთავსებული ორი ხმიდან, მეორე გამოჰყო. თავს ვალდებულად ვრაცხთ, ბატონ ოთარსა და ბატონ კახის მადლობა მოვასწენოთ.

ასევე შევნიშნავთ, ლაზური ჰანგების სამი ნიმუში პირველადი ნოტებით გამოვაქვეყნეთ ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნებაში“ („უჩა ბიჭი“ – 1978, №5, გვ. 78-79); „კოჩიევე იამო“ და „კულანფემ იამო“ – 1979, №1; „ჰელესა“ – 1981, №1).

დაბოლოს დავძენთ: ქართველურ ენათაგან, მეგრულსა და სვანურთან შედარებით, ლაზური ტექსტების ყველაზე მცირე რაოდენობა გამოქვეყნებული.

სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსის ნიკო მარის სახელობის ენისა და აზროვნების ინსტიტუტის (ქ. ლენინგრადი) ასპირანტობისას (1931-1935) და შემდეგ, იმავე ინსტიტუტში თანამშრომლობის დროსაც, სისტე-



სხაღან მარსხინიღან: თეოფილე ლომათიძე, ლადიმა ბარქანიშვილი, მარსაჰან სინარულიძე. მარსნიჰ ღმანან იოსებ მიგრულიძე, გრიგოლ (კუპარი) მიგრულიძე

მატურად ვმონანილეობდით ხსენებული აკადემიის ანთროპოლოგიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის ფოლკლორის სექციის მუშაობაში.

ამ სექციაში ჩვენ გვათხოვეს ფონოგრაფი, დაგვითმეს ლილვაკებიც და 1932 წლის ივლისში გურიაში გამოვემგზავრეთ. კერძოდ, ჩოხატაურის რაიონის სოფ. ხიდისთავში, სადაც ხალხური სიმღერები ჩავინერეთ.

1935 წლის 13 ივლისსა და 1936 წლის აგვისტოში ქართველ მომღერალთა სახელმწიფო გუნდს გასტროლები ჰქონდა მოსკოვსა და ლენინგრადში, ხოლო 1937 წელს მოსკოვში ჩატარდა ქართული ხელოვნების დეკადა. ვისარგებლეთ ამ შემთხვევებითაც და მუსიკისმცოდნეებთან ეგვენი ვიზიტისა და სოფიო მაგიდთან ერთად მოსკოვსა და ლენინგრადში, გუნდის გურული ფგუფისა (ხელმძღვანელი ვლ. ბერძენიშვილი) და მე-



ენისა და აზროვნების ინსტიტუტის ასპირანტები და თანამშრომლები. ნიკო მარი (პირველ რიგში ცენტრში), იოსებ მაგრალიძე (მეორე რიგში მარჯვნიდან მესამე). ლენინგრადი. 1932წ.

ჩონგურე ქალთა ანსამბლის (ხელმძღვანელი ავქსენტი მეგრელიძე) სიმღერები ჩავინერეთ. გურული სიმღერების ეს ჩანაწერები ჩვენთან ერთად მუსიკალურად გამიფრა 1936–1937 წლებში საზღვარგარეთიდან ლენინგრადში მოვლინებულმა მუსიკისმცოდნემ ერნსტ ემსვაიმერმა.²

1936 წელს „გურული სიმღერები“ გამოსაცემადაც მოვაზმადეთ და 1938 წელს უნდა დაბეჭდილიყო, მაგრამ დაწყებული რეპრესიებისა და სხვა დამაბრკოლებელი გარემოებების გამო შეჩერდა. ეს ნაშრომი დაცულია რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის რუსული ლიტერატურის ისტორიის („პუშკინის სახლი“, სანკტ-პეტერბურგი) ფონოგრამარქივში – № № 3016–3027 (ი. მეგრელიძის ჩანაწერები, 1932 წ. ჩოხატაურის რ-ნი), № № 3846 – 3881 (ი. მეგრელიძისა და ე. ვ. გიპიუსის 3 ჩანაწერები, ლენინგრადი, 1935 წ.), № № 4178 – 4180, 4184 – 4189, 4191 – 4204 (მეგრელიძისა და ს. დ. მაგიდის ჩანაწერები, ლენინგრადი – 1935, 1936 და მოსკოვი – 1937). ამ ჩანაწერთა ნაწილი № № 846–849 (3020–3023) და 838–840 (3879–3880) ინახება საქ.

კინო-ფოტო-ფონო-დოკუმენტების სახელმწიფო ცენტრალურ არქივში, ხოლო სრულად ჩემს პირად არქივში.

ქართული ენის დასავლურ კილოთქმებსა (იხ. ჩვენი მონოგრაფია «Лазский и мегрельский слои в грузийнском», მოსკოვი – ლენინგრადი, 1938წ.) და გურულ ჰანგებზე მუშაობამ გააძლიერა ჩვენი ინტერესი ლაზური (ჭანური) სიმღერებისადმი. ამ ინტერესს, ალბათ, ისიც აცხოველებდა, რომ ჩემი შორეული ნინაპრები ტომობრივად მეგრულ-ჭანები ყოფილან. მამა – მეგრელიძე, დედა – ჭანიშვილი. პედაგოგ დედ-მამას არაერთი ლაზისათვის უსწავლებია ქართული ანბანი აჭარასა და შავშეთში (აჭარის სახელმწიფო მუზეუმის „შრომები“, ბათუმი, 1972, ტ. VII, გვ. 37–43). მამა, ბართლომე მეგრელიძე 1917–1918 წლებში განათლების უფროსი იყო ართვინის ოლქის, სადაც ქართული სკოლები დააარსა.

ლაზური სიმღერები ადრე მოსმენილი გვექონდა ართვინში, ბათუმსა და სოხუმში. შემდეგ გავიგეთ ზოგიერთი ასეთივე ჰანგის ი. ყიფშიძისეული ჩანაწერის არსებობა. ლაზური სიმღერების ჩანერის შესაძლებლობა ლენინგრადში 1936 წელს შემთხვევით მოგვეცა. საპირ-

ველმასის ალღუმზე მეცნიერებათა აკადემიის კოლონას ლენინგრადის უნივერსიტეტის კოლონა მოჰყვებოდა. ამ დროს ლაზური სიმღერა შემომესმა. იმნუთშივე მივედი და ოთხი ლაზი სტუდენტი გავიცანი. 29 მაისს ისინი ზემოსხენებულ ფოლკლორის სექციაში მივიწვიეთ და ფონოგრაფიული არქივის გამგემ, ე. გიბიუსმა ფონოგრაფზე რვა ლაზური სიმღერის ჩანერის საშუალება მოგვცა. მათგან: ორი სამუშაო, ორი საცეკვაო, ორი სატრფიალო, თითო-თითო საქორწილო და სამგლოვიარო სიმღერებია.

აღვნიშნავთ შემსრულებელთა ვინაობას: **1. ჰელიმი-ში ხასან ჰელიმის ძე**, დაიბადა ორთახოფაში 1907 წლის 7 იანვარს (გარდაიცვალა 1976 წ. 2 მარტს თბილისში, დაკრძალულია სოფ. სარფში.). 1932 წელს I საფეხურის თურქული სკოლა დაამთავრა. 1933 წელს იგი აჭარიდან სსრკ ცაკთან არსებულ საბჭოთა ნაციონალურ უმცირესობათა კურსებზე მიავლინეს ლენინგრადში; **2. ჩაფანიში შვეკეთი იბრაიმის ძე**, დაიბადა გუდაუთაში 1914 წელს, სოფ. აზლადაში (ავსილა). დაუსრულებია თურქული 5 კლასი; 1933 წელს, ზემოსხენებულ კურსებზე ლენინგრადს მიავლინეს; **3. ნაზირიში შვეკი ფერუზის ძე**, დაიბადა 1910 წელს არქაბეს სოფ. ორთაქოიში. 1924 წელს ოჩამჩირეში დაასრულა 6 კლასი. 1933 წელს, ისიც ხსენებული კურსების სტუდენტი გახდა; **4. კახიში მუჰამედ ხასანის ძე**, დაიბადა 1912 წელს სოფ. სარფში. დაამთავრა II საფეხურის ქართული სკოლა. 1936 წელს, იგი ლენინგრადის ისტორიის, ფილოსოფიის, ლიტერატურისა და ლინგვისტიკის ინსტიტუტის („ლიფლი“) თურქული განყოფილების სტუდენტი იყო. დაიღუპა 1942 წელს სამამულო ომში. მათ კარგად იცოდნენ ყანის მომუშავე და ხელოსან ლაზების ყოფა-ცხოვრება და ზნე-ჩვეულებანი.

პირველად ჩავიწერეთ 8 სიმღერა, შემდგომ დანარჩენი. ესენია:

„**თირა მოლა**“, სათაური „თირა-მოლა“ არ ვთარგმნეთ, თუმცა მისი გააზრება შეიძლება (ლაზ. ოთიურ, ოთორუ – თრევა; თირა-მოლა – გამოთრევა-შეთრევა). ეს ლექს-სიმღერა წარმოითქმის კოლექტიური შრო-

მის დროს, ისევე როგორც გურულ-აჭარული „ელესა“ – ხის მორების, სანახელის ან სხვა მძიმე ტვირთის აწევა-გათრევისას (შდრ. მიხ. ჩიქოვანი, ქართ. ხალხური სიტყვიერების ისტ., I, თბ., 1975, გვ. 454-464); შდრ. გემის მტვირთავების „ვირა, მანა“ – ტვირთის აწე-



ალ. ლლონსი, ა. ჩხენკალი, ი. შიგრალიძე, მ. ჩიქოვანი. ლენინგრადი. 1935წ.

-დანევისას, რუსული „რაზ, დვა, ვზიალი“, ბურლაკების სიმღერა-შეძახილები და სხვ. (ი. მეგრელიძის წერილი „ლიტ. ვაზეთში“, 1961 წ. 13 ოქტომბერი; ზ. თანდილავა, ლაზური ხალხური პოეზია, ბათუმი, 1972, გვ. 79-108). ამ სიმღერას ჩვენთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს. ის როგორც თავისი ფუნქციით, ისე მისამღერებთ ემთხვევა გურულ „ელესა“-ს. მის ტექტზე წევდნენ წასაღებ ტვირთს. ასევე, გურიაში ლამის ქეიფის შემდეგ, დილას იტყოდნენ „მაგიდას ელესა ვუქნათო“ და „ელესას“ მღერით იგი ეზოში გამოჰქონდათ და ლხინს იქ ამთავრებდნენ. „ელესას“ გურიაში „ჭოფალაც“ ჰქვია (შდრ. დ. არაკიშვილი. Сравнительный обзор народной песни и музыкальных инструментов Западной Грузии. – Известия импер. Общ. любителей естествознания. Т. XLIV. Москва, 1911, ст. 132.). სიტყვა ჭოფოლა თავის ახსნას სწორედ ლაზურში პოულობს: ლაზური „ოჭოფუ“ არის (ხელის) დაჭერა, წავლება. ლაზურ „თირა-მოლასაც“ დაახლოვებით იგივე დანიშნულება აქვს. მას მღერიან ნავის ზღვიდან ხმელეთ-

ზე გამოთრევისას. ლაზური ოთირუ-ც ქართულად თრევას, ხოლო **მოლა** გავდებას ნიშნავს. ზ. თანდილავა სწორია, რომ წერს: „ჰელესა“ პოპულარულია მთელ ლაზეთში. იმღერება როგორც ზღვიდან ნავის, ბარჟის, „თუ ბადის გამოთრევისას, ისე ხმელეთზე ტვირთის გადატანის (გადათრევის) დროს და ქორწილშიც“ (იქვე, გვ. 79).

„ამო“ შრომის სიმღერაა. ტექსტის ყოველი სტრიქონის შემდეგ მეორდება მისამღერები: „ჰე, ჰე, ჰეამო“. ეს სიმღერა ფუნქციონალურად იგივეა, რაც გურული „ყანური“, ან მეგრული „ოდოია“. მათ მღერიან ყანის მარგვლისა და თონხის დროს. ამ სიმღერის რიტმი შეთანხმებულია შრომის ტემპთან. შემოკრული თონხების ხმაური ესკვნება სიმღერის ხმებში და ზოგჯერ ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, ვლევები თითქოს თონხების „აკომპანიმენტი“ მღერიან. სიტყვა „იამოს“ მთლიანად გარკვეული მნიშვნელობა არა აქვს; ლაზ. „იამო“, სიტყვა „ომოლე“-ს ფორმით ნიშნავს „თონხას“ (ყანის), „წმენდას“ (მდრ. ქართ. „მარგლა“).

„წულუ ბოზო“ და **„ქალწულთ“** („პატარა გოგო“) საცეკვაოა. მათ ტექსტებში ქალიშვილების სილამაზეს აქებენ და მათ უმღერიან.

„ბირაფა“ (მდრ. ქართ. „გაშაირება“), გურული „ქალ-ვაჟიანის“ ტიპისაა. მასში ბიჭისა და გოგოს სიმღერით გაბაასებასთან გვაქვს საქმე. ასეთი გაშაირება-გაბაასება გავრცელებულია ლაზეთში, ისე როგორც მთელ საქართველოში. იხ. ი. ყიფშიძის პუბლიკაცია „ბიჭი დო ბოზო“ (რუსეთის მეცნ. აკადემიის უწყებები, 1911, გ. კარტოზია, ლაზური ტექსტები, თბ., 1972 და სხვ.).

„ჭუტუნასა“//„პატარძალო“ (მაცრული) — საქორწილო სიმღერაა, ისე როგორც გურული „მაცრული“ და მეგრული „კურხა ბედინერა“. ასეთ საქორწილო-საცეკვაო სამღერებში დამწყების წარმონათქვამს გუნდი იმეორებს, თუ მომღერალ-მოცეკვავეთა რიცხვი დიდია, სიმღერას იწყებენ გოგონები და ქალები, იმეორებენ ბიჭები და კაცები.

„დესტანი“ (არქაბული)//„სატრფიალო“, მღერის ხ. ჰელიმიძი და **„ბირაფა“** (მდრ. ქართ. „გაშაირება“), გუ-

რული „ქალ-ვაჟიანის“ ტიპისაა. მასში ბიჭისა და გოგოს სიმღერით გაბაასებასთან გვაქვს საქმე. ასეთი გაშაირება-გაბაასება გავრცელებულია ლაზეთში, ისე როგორც მთელ საქართველოში (იხ. ი. ყიფშიძის პუბლიკაცია „ბიჭი დო ბოზო“, რუსეთის მეცნ. აკადემიის უწყებები, 1911 და სხვ.).

„ლაზური მგარა“ (მდრ. ქართ. „გლოვა“) ქართული დატირების მსგავსია. სიტყვა „მგარა“ ფორმით **ომგარუ** „ტირილს“ ნიშნავს. ეს მოთქმა და მასში მიცვალებულს დასტირიან „ჰელესა დო ალესა“.

იმავე წლის ოქტომბერში მუსიკალურ ჩანაწერთა გამიფვრა და მათი რიცხვის გაზრდაც განვიზრახეთ, მაგრამ ხსენებული სტუდენტები ლენინგრადში აღარ აღმოჩნდნენ — კურსები დახურულიყო.

„ჰელესა“ — აჭარა-გურიაში „ელესა“ იმღერება ორპირადაც (გადატანით). იწყებს ერთი ჯგუფი, გადააქვს მეორეს; იწყება ნელა და დასასრულს უმაღლეს ტონებს იყენებს; და ბოლოს ისმის შეძახილები, აჭარაში — „ო, და ჰელისაო და ჰე!“... გურიაში — „იო“;

„ჭუტა ნუსა“ (იგივე „მაცრული“//პატარძალოს ვარიანტი), **„კულანფეშ იამო“** („ქალების იამო“), **„ხოლო ქომოთუ აბი“** („ისევ მოვიდა გაზაფხული“), **„კულანფეშ დო ბიჭეფეშ“** („ქალებისა და ბიჭების“), **„ურა ბიჭი“** („შავი ბიჭი“. არქაბულ-ვინური საცეკვაო სიმღერა). ლაზური „ურა ბიჭის“ მსგავსად მეგრულში ცნობილია ლექსი და სიმღერა „ურა კოჩი“ — „შავი კაცი“ („ურარდია, ურა კოჩი“, იხ. „ქართული ხალხური სიტყვიერება, მეგრული ტექსტები, 1 პოეზია, ტ. გუდავას რედ., თ., 1975, გვ. 15; მდრ. ზ. თანდილავა, ლაზური ხალხური პოეზია, ბათუმი, 1972). ლაზური „ურა ბიჭი“ და მეგრული „ურა კოჩი“ ლექსიკურად (სიტყვობრივ) ქართული შავლევა-ს, შავლეგ-ის (შავ-ლევა — შავ-მუქი, შავგვრემანი, „ვეფხისტყაოსანში“ — „შავგვრემანი“) შედგენილობისა და შინაარსით ვაჟკაცს, ჭაბუკს, კარგ ყმას, კაი ყმას უდრის. როგორც ლაზურში „ურა ბიჭი“ და მეგრულში „ურა კოჩი“, ისე ქართულ ზეპირსიტყვიერებასა და ხალხურ მუსიკაში ცნობილია ლექსი და საფერხულო სიმღერა „შავლეგო“. სათანადო ლექსები საერთო ქართული ფოლკლორ-

ის შესანიშნავი ციკლია და ხალხური საგმირო სიმღერების სახით გვევლინება; იგი თავისი ჟანრის ეპოპეას წარმოადგენს. კარგი ყმის სახე ქართულ მწერლობაშიც, განსაკუთრებით – რუსთაველიდან მოყოლებული, პოეზიაშიც გვხვდება. მაგ., კარგი ყმა, კარგი მოყმე, კარგი ჟაბუკი „ვეფხისტყაოსანშიც“ არაერთხელ იკითხება.

ს. ჟღენტის გამოცემაში „ჭანური ტექსტები, არქაბული კილოკავი“ (თბ., 1938) ვნახეთ ზოგი ჩვენი ჩანანურის მსგავსი მასალა, მაგრამ, სამწუხაროდ, აქ ტექსტებს „პასპორტები“ არ ახლავს!.. ხ. ჰელიმიძი შემდეგ აღარ შეგვხვდებოდა... 1975 წელს კი ზ. თანდილაშვილს ვაგიგეთ, რომ იგი თბილისში ცხოვრობდა. 40 წლის შემდეგ კვლავ ვნახეთ ჰელიმიძი. მას ძველი ჩანანურები მოვასმენინეთ, ტექსტები შევამოწმეთ და მისგანვე მაგნიტაფონზე ჩავიწერეთ (1975წ. 23–24 დეკემბერი). გამოირკვა, რომ ჩვენთან ზოგი ისეთი ტექსტი გადარჩა, რომელიც ხ. ჰელიმიძს ბუნდოვნად ახსოვდა. მანვე გვითხრა: 1936 წლის აგვისტოში სოხუმიდან მჭითა ლაზისტანში (აფხაზეთი, ყოფ. ს. სკურჩა) ჩამიყვანეს და ს. ჟღენტს შემახვედრესო. ადრე ფონოგრაფზე ჩანერილი მასალებიდან, რომლებმაც, როგორც გამახსენდა, ლათინური ასოებით ჩავწერე, ს. ჟღენტსაც გადავწერინე (აშკარად ასეთებია ს. ჟღენტის წიგნში №112, 113, 115, 134, რაც სტრიქონთა განაწილებისა და ორთოგრაფიიდან ირკვევა) და ზოგიც ჩემი სიტყვებით ჩაინერაო (№№ 1–14, 116–ის 5–17 სტრიქონები, 118–119, 134). მამასადამე, ამიერიდან აღნიშნულ ტექსტთა წყაროც ვიცით, რასაც თავისი მნიშვნელობა აქვს. სიმღერების ტექსტები ჩვენ მიერაა თარგმნილი და დაზუსტებულია ხ. ჰელიმიძისა და ზ. თანდილაშვილს მონაწილეობით, მხოლოდ „ჩართული ლექსის“ თარგმანი ეკუთვნის ზ. თანდილაშვილს (1975წ. დეკემბერი).

ჩვენს ლაზურ ჩანანურებში ისევე როგორც ნ. მარის, ი. ყიფშიძის, არნ. ჩიქობავას, ს. ჟღენტის, გ. დუმბილის, გ. კარტოზიას, ს. ჯიქიასა და სხვათა ტექსტებში გვხვდება (იოტი) სხვადასხვა კომპლექსში (აღესსა, აამო, ოაარ...). ინსტრუმენტული ჩანანურებიც ამ იოტიზაციას ადასტურებს. ს. ჟღენტი წერს: „იოტიანი ხმოვნები ჭა-

ნურსა და მეგრულში ფართოდ არის გავრცელებული და ისინი სხვადასხვა გზითაა მიღებული“. ა – ს ა, ე, ი, ო, უ ხმოვნებთან და რ (ჭანურში), ლ (მეგრულში) და ყ – ს (ათინურ კილოში). თანხმოვნებთან მეზობლობაში აღმავალი ან დაღმავალი დიფთონგის არსებობა ეჭვს არ იწვევს. როგორც სისტემის, აღმავალი დიფთონგის არსებობა ჩვენ ეჭვქვეშ დავაყენეთ მხოლოდ ქართული ენის აჭარულსა და გურულ კილოებში, ლაზურში იგი არსებობს. მარცვალთა რაოდენობაც ლაზური ლექსის სტრიქონში მხარს უჭერს ა–ს ხმოვანთა გარკვეულ კომპლექსურებაში იოტურობას. ვფიქრობთ, მ. ვანილიშისა და ა. თანდილაშვილს წიგნში („ლაზეთი“, თბ., 1964) იოტიანი ტექნიკური (სასტამბო) მიზნების გამო არის გადმოცემული.

1936 წლის ლილვაკებზე ჩანანურები იწყება ჩვენივე სიტყვებით: «Лазские песни», ლაზური სიმღერები: „ლაზური ბირაფაფე“, „იბირან ლაზეფე“. მღერიან ლაზები“. ეს ჩანანურები 1963 წელს გადავიტანეთ მაგნიტოფონის ფირებზე. ჰანგებს წინ უძღვის ფონოგრაფარქივის თანამშრომლის სიტყვები (ცნობები ჩანანურებზე, სიმღერათა სახელწოდებები), 1975 წ. ჩანანურებს კი ახლავს საპასპორტო მასალა ლაზურს, ქართულსა და რუსულ ენებზე.

შენიშვნები:

1. ევგენი გიბიუსი (1903–1985) – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, მუსიკისმცოდნე და ფოლკლორისტი. 1927 წ. დაარსა სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის ფონოგრაფარქივი. 1933–36წ.წ. ლენინგრადში სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის ანტროპოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის ფოლკლორის სექციის ფონოგრაფიული არქივის გამგე.
2. ერნსტ ემსჰაიმერი (1904) – შვედი ფოლკლორისტი და ეთნოგრაფი. 1932–36წ.წ. მუშაობდა ლენინგრადში სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის ანტროპოლოგიისა და ეთნოგრაფიის განყოფილების თანამშრომლად. ამუშავებდა და სწავლობდა ქართულ ხალხურ მუსიკას.

ლაზური სიმღერების პირველი მკვლევარი

რუსუდან ნურნუია

იოსებ მეგრელიძეს ქართული საზოგადოება იცნობს, როგორც მრავალმხრივ მოღვაწეს, რომელმაც დიდი წვლილი შეიტანა ქართული კულტურის სხვადასხვა სფეროს განვითარებაში. თავისი ცხოვრების გარიჟრაჟზე მას შესაძლებლობა მიეცა დიდი სამსახური გაენია ქართული მუსიკალური ფოლკლორისათვის – იგი ფონოგრაფით იწერდა ხალხურ სიმღერებს, მონაწილეობდა მისი ჩანერის ორგანიზებაში საქართველოს და მის ფარგლებს გარეთ, იკვლევდა მანამდე შეუსწავლელ დიალექტებს.

გურულ დიალექტში ლაზურ-მეგრული შრეების ძიებამ ბატონი იოსები ლაზურ სიმღერამდე მიიყვანა. XX საუკუნის 30-იან წლებში ლაზი სტუდენტებისგან ჩანერილი სიმღერებით მან უნიკალური ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორის მრავალფეროვან პალიტრას საუკუნეების წინ დაკარგული ერთი ფერი დაუბრუნა და პირველმა გამოიკვლია მისი დასავლურ-ქართული ძირები.

იოსებ მეგრელიძე მუსიკოსი არ იყო და მიზნად არ ისახავდა მუსიკალური ფოლკლორის სპეციალურ კვლევას, მაგრამ თავის პატარა ნაშრომში „ლაზური (ჭანური) სიმღერები“, არაერთი უაღრესად საინტერესო მოსაზრება აქვს გამოთქმული.

განსაკუთრებით საგულისხმოა მისი თვალსაზრისი ლაზური სიმღერების სიახლოვეზე გურულთან და საერთო ძირების დასაბუთება შესატყვისი ეთნოგრაფიულ-ლინგვისტურ-მუსიკალური პარალელებით. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, როდის შეიქმნა ეს ნაშრომი, შეიძლება ითქვას, რომ იგი ეთნომუსიკოლოგიაში ფართოდ გავრცელებული შედარებითი



იოსებ მეგრელიძე

კვლევის მეთოდით შესრულებული ერთ-ერთი პირველი გამოკვლევაა ქართულ ფოლკლორისტიკაში.

არანაკლებ საინტერესოა იოსებ მეგრელიძის მიერ რამდენიმე ათეული წლის წინ გამოთქმული ერთი თამამი მოსაზრება, რომელიც განსაკვიფრებლად თანამედროვედ ჟღერს და ეხმიანება დღეს მსოფლიო ეთნომუსიკოლოგიაში ფართოდ გავრცელებულ იდეას მრავალმხიანობის წარმოშობის შესახებ. მეცნიერი წერს: „მართალია ამტკიცებენ, რომ ქართული ხალხური მუსიკის სამხმიანობა წარმოშობილია ერთხმიანი სიმღერების განვითარების გზით, რაც საბოლოოდ დადგენილი არის!“. მეცნიერები დღეს აღარ კამათობენ, თუმცა ჯერ კიდევ ეძებენ არგუმენტებს ამ იდეის დასამტკიცებლად.

ლაზური სიმღერების კრებული შესანიშნავი საჩუქარია ფოლკლორის მკვლევართა და მოყვარულთათვის. ის ასევე გამოხატულებაა ჩვენი ღრმა პატივისცემისა ბატონ იოსებ მეგრელიძის მიმართ, რომელმაც შეძლო ქართული მუსიკალური ფოლკლორის კვლევაშიც შეიტანა მნიშვნელოვანი წვლილი.

ზაზა კალმახელიძე - მარადისობის ბინადარი



ზურაბ ოიკაშვილი

2018 წლის 28 ივნისს ქართულმა მიწამ კიდევ ერთი ღირსეული შვილი მიიზარა, შესანიშნავი ქართველი მუსიკოსი – ზაზა კალმახელიძე. სამწუხაროდ, მხოლოდ 51 წელი დაჰყო ზაზამ ამქვეყნად, 52-ე დაბადების დღეს კი მისი პირველი პანაშვიდი დაემთხვა. და მაინც, იმდენი სიკეთე თესა უშურველად, რომ უწინარესად, სწორედ სიკეთით დაამახსოვრა და შეაყვარა თავი გარშემომყოფთ. იშვიათია პიროვნების ისეთი ჰარმონიულობა, როგორითაც ზაზა კალმახელიძე იყო გამორჩეული – საუკეთესო შვილი, საიმედო მეუღლე, მოსიყვარულე მამა და ბაბუა, ერთგული ძმა, უღალატო მეგობარი, ჭეშმარიტი პატრიოტი, ჩინებული პროფესიონალი...

ბორის ჰევზერისა და ოდისეი დიმიტრიადის აღზრდილ-დაფრთიანებულმა ზაზა კალმახელიძემ დიდი მანერით – ჯანსუღ კახიძის ხელდასხმით 90-იან წლებში სრულიად ახალგაზრდამ დაიწყო სადირიჟორო მოღვაწეობა თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში. ვრცელი საოპერო და სიმფონიური რეპერტუარი ჰქონდა. 2005 წლიდან კი იგი მრავალი საბალეტო სპექტაკლის დამდგმელ დირიჟორად და გამოჩენილი ქართველი პრინა-ბალერინას ნინო ანანიაშვილის შემოქმედებით თანამოაზრედ მოეგვინა საზოგადოებრიობას. ზაზას მუსიკალურ-სადირიჟორო ხელმძღვანელობით თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში დაიდგა შემდეგი ბალეტები – GREEN (ა. ვივალდი), „დონ კიხოტი“ (ლ. მინკუსი), „გედების ტბა“, „მოკარტიანა“, „სერენადა“ (პ. ჩაიკოვსკი), „აპოლონ მუსაგეტი“, DUO CONCERTANT (ი. სტრავინსკი), „სიმფონიური ვესტერნი“ (პ. კეი), „ამაო სიდრთხილე“ (ფ. ჰეროლდი), „ლეა“ (ლ. ბერნსტაინი), „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ (ფ. მენდელსონი), „ჩაკონა“ (ქ. ვ. გლიუკი), „დონიცეტი-ვარიაციები“ (გ. დონი-

ცეტი), „ტარანტელა“ (ლ. გოტჩოკი), „ჟიზელი“ (ა. ადანი), „კონსერვატორია“ (პ. პაული), „ორი მტრედი“ (ა. მესაჟე), „ბუვაკუ“ (ტ. მაიუზუმი) და ა.შ. მასტრო ზაზა კალმახელიძის შემოქმედებით ხელნერას მუდამ გამოარჩევდა უზადო გემოვნება, სრულქმნილი პროფესიონალიზმი, შესრულების დახვეწილი მანერა, ინტელექტუალური აღქმის რაფინირებულობა... მის ხელოვნებას იცნობდნენ არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში, ა.შ.შ-ში...

ამაყი იყო, მაგრამ არასოდეს ყოფილა ქედმაღალი და ამპარტავანი, პირიქით, თავმდაბალი გახლდათ და სრულიად უკონფლიქტო. ზაზა უბოროტო ადამიანი იყო, რაც სამწუხაროდ, იშვიათობად აქვია დროებამ. არაერთხელ ყოფილა უსამართლობისგან გულდანწყეტილი, მაგრამ არასოდეს იმჩნევდა, რადგან მას ცხოვრების ინტელიგენტური პოზიცია ჰქონდა არჩეული.

საოცარი მონივნებითა და პატივისცემით ურთიერთობდა ადამიანებთან და ზრდილობისა და ოჯახიშვილობის ერთგვარ ეტალონდაც გამოდგებოდა. იუმორიც დახვეწილი და ზღვარსგადაუსვლელი ჰქონდა, თუმცა იმავდროულად ძალზე მხავილგონივრული, რაც მხოლოდ ნიჭიერთა ხვედრია.

ყოველთვის და ყველაფერში მადლიანი იყო ზაზა. უზღვავე სიყვარულს გასცემდა, თითქოს გრძნობდა, რომ დიდხანს არ ექნებოდა მოყვასის მოალერსების საშუალება. კიდევ მრავალი მიმართებითა და ასპექტით იყო სანიმუშო ზაზა კალმახელიძე. ვინც მას იცნობდა, დამეთანხმება, რომ ზაზა ჭეშმარიტი ინტელიგენტის განსხვავლება იყო.

მწამს, რომ ზაზას სულის სასუფეველი ზეციურ საქართველოში სწორედ იქ დამკვიდრდება, სადაც საუკეთესო მამულიშვილთა სამყოფელია, მწამს ისიც, რომ ზაზა კალმახელიძე მარადისობის ბინადარია...

მეტად მნიშვნელოვანი სიტყვების სათაურში გამოტანა მაფიქრებინა თანამედროვე ფრანგი მკვლევარისა და პედაგოგის, ფილიპ მეირიეს პედაგოგიური კონცეფციის ხმაურიანმა ლოზუნგმა: „**ყველას შეუძლია ისწავლოს და მოიპოვოს თავისუფლება**“. იგი დიდი ჰუმანისტისა და პედაგოგის–სელესტერ ფრენეს იდეების მიმდევარია, რომელიც ალტერნატიული ტიპის ანტროპო–ცენტრისტული საგანმანათლებლო მოდელის, თავისუფალი და ჰუმანური ტიპის აღზრდის მომხრე იყო. ფილიპ მეირიე სწავლისა და სწავლების პრობლემას განიხილავს ნაშრომში: „პედაგოგიკა: წინააღმდეგობის ვალდებულება“ (F. Meirieu, «Pédagogie: le devoir de résister »).

(სასურველია, ჩამოთვლილი საკითხების დადებითად გადაჭრით!).

ცხადია, ფრანგი მეტრი თავისუფლების მოპოვებას, სწავლის შედეგად მიღებული განათლებით გულისხმობს. თუმცა ხშირად, მავანს უსწავლია და თავისუფლება ვერ მოუპოვებია; ან კიდევ, უსწავლია და განათლება ვერ მიუღია... სტუდენტის მიერ განათლებით მოპოვებული თავისუფლება: თანამედროვეობის ეს პრობლემა თანაბრად მნიშვნელოვანია როგორც ზოგადი, ისე სამუსიკო განათლების დარგში, როგორც ჩვენთან, ასევე სხვა ქვეყნებშიც. პრობლემის დასაძლევად და კვლევაში გარკვეული სიცხადის შესატანად, სტატი-აში მოტანილი ფაქტები ისევ სტუდენტების გამოკითხ-

მუსიკა. სტუდენტი. თავისუფლება

ქეთევან გოგოლაძე

ყველას ანუ სტუდენტს, შეუძლია მუსიკა ისწავლოს და მოიპოვოს თუ არა თავისუფლებას, ამას მოგვიანებით გავიგებთ. ამ სიტყვების კომბინირება სხვადასხვა სააზროვნო ვარიანტებს წარმოქმნის:

1. სამუსიკო დარგის სტუდენტს – თავისუფალი განათლების უფლებით;
2. სტუდენტის მიერ განათლებით მოპოვებულ შემოქმედებით თავისუფლებას;
3. სწავლის შედეგად – დაკულ სოციალურ გარემოში ცხოვრების უფლებას;
4. სწავლის დასრულების შემდეგ – შესატყვის საზოგადოებაში ინტეგრაციას;
5. ყველაზე ამაღლებულად გამოიყურება – მუსიკის შესწავლით სულიერი თავისუფლების მოპოვება

ვისა და სწავლების პროცესზე დაკვირვების შედეგია. განათლების საკითხის განხილვისას მოვიშველიებთ იმ პოზიციებსაც, რომლებიც უახლეს ევროპულ და ყოფილი საბჭოთა ქვეყნების განზოგადებულ ხედვას წარმოაჩენენ.

რა არის საჭირო სამუსიკო განათლების მისაღებად? უნარი, ნიჭი და დიდი სურვილი! მუსიკის დარგის სპეციფიკა მისი ადრეული ასაკიდან შესწავლის აუცილებლობას გულისხმობს. აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით, პლატონი (სახელმწიფოს მონყობისა და მართვის ნიჭში) აღნიშნავდა, რომ თუ ბავშვი თამაშისას თვითონვე იცავს წესრიგს – იგი სამართლიანადამიანად ჩამოყალიბდება, ხოლო **მუსიკალური ხელოვნების წყალობით ეჩვევა კანონების პატივისცემას;**

მას შეუძლია ყველაფერი გამოასწოროს, თვით გაუკლმარებული სახელმწიფო წყობილებაც კი... აქედან გამომდინარე, სამუსიკო განათლების სწორად წარმართვა, პროფესიონალისა და მაღალხეობრივი პიროვნების ჩამოყალიბებას განაპირობებს.

დამტკიცებულია, რომ ბავშვი პატარაობიდანვე მონოდებული შემოქმედებითი აქტივობისაკენ: ბაძავს და იმეორებს უფროსების ქმედებას, ხატავს, ფიგურებიდან კომპოზიციებს აწყობს და ა.შ. ამ პროცესში გართული ბავშვი გარკვეული ბგერების გაჟღერების ფონზე მოქმედებს (რომლებიც დროთა განმავლობაში სადა მელოდიად ყალბდება). როცა მუსიკის შესწავლის დრო დგება, ის უკვე მღერის. ბავშვი მუსიკალურ საკრავზე გაჟღერებულ ბგერებს იმეორებს; მოგვიანებით, როდესაც მელოდიის გახსენებას შეეცდება, იგი მიმართავს მახსოვრობის მარაგს. შემიძლია დავარწმუნოთ, რომ ბავშვს შეუძლია მის ირგვლივ არსებული საგნები, მოვლენები და ადამიანები არა მხოლოდ დახატოს, არამედ მუსიკის ენაზე გაახმოვანოს. **ბავშვს ბევრი რამის გაკეთება შეუძლია!** აი, რატომ არის აუცილებელი, რომ დაწყებითი სწავლება თეორიული და პრაქტიკული გამოცდილების მქონე მასწავლებლის ზედამხედველობით განხორციელდეს. სწორედ ისე, როგორც იოჰან სებასტიან ბახი ასწავლიდა თავის შვილებს და მოწაფეებს. ისე, როგორც დღეს ვენის ინსტრუმენტულ სკოლაში ასწავლის თავის მოსწავლეებს ჰარალდ ბოჟე და კიდევ მრავალი სხვა (შენობა მყარი საძირკვლის გარეშე — ინგრევა...). გამოცდილი მეთოდისტები და პედაგოგები ცდილობენ, რომ სანოტო ანბანის შესწავლამდე (კორიფების რჩევების გათვალისწინებით), ბავშვს შეაყვარონ მუსიკა; პატარას აძლევენ საკრავთან თავისუფალი კონტაქტის და ბგერების გაჟღერებით სხვადასხვა ემოციების გამონვევის შესაძლებლობას ანუ ისინი ბავშვებს სასწავლო გეგმაში ნახსენები „იმპროვიზაციის“ საწყის ეტაპს აცნობენ. ისინი: მოსწავლე და მასწავლებელი — სიამოვნებას ღებულობენ მუსიკის გაკვეთილზე! ჩვენს რეალობაში, როდესაც სამუსიკო სკოლებში პროგრამის დასაძლევად მუსიკალური ანბანის „სტახანოვური“ წესით შესწავლა იწყება, გვაზიწყდება, რომ ეს პროცესი ურთულესი უცხო ენის შესწავლის ტოლფასია. რაკი ეს საკითხი ცალკე შესწავლის საგანია, ახლა შევეცდებით იმის ახსნას, სულ უფრო და უფრო რატომ გახშირდა სამუსიკო სკოლებიდან მოსწავლეების გადინება. მონდომებით დაწყებული სასწავლო პროცესი 2-3 წლის შემდეგ (ხან უფრო ადრეც) წყდება. ჩვენს პატივისცემას კუდასტურებთ ღირსეულ პედაგოგებს, მაგრამ თუ სწავლის სურვილით დაწყებული მუსიკის გაკვეთილები ბავშვისთვის საძულველი ხდება, ვალდებული ვართ მოვიძიოთ ამის მიზეზი. რაკი მუსიკის სწავლება ძირითადად



ქეთევან გოგოლაძე „თავისუფლება“.

მის დასაძლევად მუსიკალური ანბანის „სტახანოვური“ წესით შესწავლა იწყება, გვაზიწყდება, რომ ეს პროცესი ურთულესი უცხო ენის შესწავლის ტოლფასია. რაკი ეს საკითხი ცალკე შესწავლის საგანია, ახლა შევეცდებით იმის ახსნას, სულ უფრო და უფრო რატომ გახშირდა სამუსიკო სკოლებიდან მოსწავლეების გადინება. მონდომებით დაწყებული სასწავლო პროცესი 2-3 წლის შემდეგ (ხან უფრო ადრეც) წყდება. ჩვენს პატივისცემას კუდასტურებთ ღირსეულ პედაგოგებს, მაგრამ თუ სწავლის სურვილით დაწყებული მუსიკის გაკვეთილები ბავშვისთვის საძულველი ხდება, ვალდებული ვართ მოვიძიოთ ამის მიზეზი. რაკი მუსიკის სწავლება ძირითადად

ინდივიდუალურად მიმდინარეობს, აუცილებელია მასწავლებლის პროფესიული თვისებებისა და პროფესიული დონის გაცნობა. ყველა შემთხვევაში პირველი, რაც ინტერესს ინვესს, ეს პედაგოგის სწავლების მეთოდია. როდესაც ცნობილი პედაგოგის, ლეშტიცკის სწავლების მეთოდით დაინტერესდნენ, მან უპასუხა: **„მე იმდენი მეთოდი მაქვს, რამდენ მოსწავლესაც ვასწავლი“**. გავიხსენოთ სწავლების ის უცვლელი მეთოდები, რომლებსაც მიმართავენ ზოგიერთი მასწავლებლები: **ა)** ერთი მათგანი თავის დიქტატს უქვემდებარებს მოსწავლის ნებელობას, რის შედეგადაც უსახურ მუსიკოსს აყალიბებს. ვინც ამ მეთოდს არ ექვემდებარება, თანდათან მისთვის მუსიკის გაკვეთილი წამებად იქცევა; თავს ანებებს მეცადინეობას და შემდეგ – სწავლას. **ბ)** სხვა პედაგოგები, რომლებიც მოსწავლესთან ვერ ამყარებენ კონტაქტს, არასაინტერესოდ წარმართავენ სასწავლო პროცესს; მალე მოსწავლე (ან სტუდენტი) თანდათან გულგრილი ხდება მუსიკისადმი და აქაც სწავლის მიტოვებით სრულდება პროცესი. **გ)** პატარებთან მუშაობისას, გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს ყოველმხრივ განზონანსორებული პედაგოგის პროფესიული თვისებები. სამწუხაროდ, ბევრ მასწავლებელს არ ჰყოფნის მოთმინება და სწავლების ნაცვლად, ფიზიკურად უსწორდება ბავშვს... (ვინმემ ხომ უნდა თქვას სიმართლე!) სავარაუდოდ, ანალოგიურ (ან მსგავს) ქმედებაზე ბატონი ფილიპ მეირიე ევროპული თავშეკავებულობით მოუწოდებს პედაგოგებს, რომ **დაეხმარონ ყოველ სუბიექტს წარმატების მიღწევაში (...), თუმცა უარს ამბობს ამ მიზნის მისაღწევად ნებისმიერი საშუალების გამოყენებაზე**. ასე რომ, მუსიკის დარგში სწავლა და თავისუფლების მოპოვება (თუ მოპოვებულის შენარჩუნება!) ბევრ ფაქტორზე ყოფილა დამოკიდებული. პედაგოგის როლის ზედმეტად დამძიმებაც არ იქნება მართებული, თუმცა მუსიკასთან მიმართებაში (და ჩვენს სინამდვილეში), მაინც გადამწყვეტია მისი პროფესიული და პროფესიული განსწავლულობის ხარისხი. თუ ადრეული ასაკიდან არ მივაღწევთ თვალს ბავშვის განათლების და მოქალა-

ქედ ჩამოყალიბების პროცესს, მაშინ ვინ უზრუნველყოფს ზრდადასრულებული პროფესიის საზოგადოებაში ინტეგრირებას და დასაქმებას? უკმაყოფილო მშობლებს და ბავშვებს ემატება უმაღლესდამთავრებულების დასაქმების პრობლემა. ახალგაზრდები მიიჩნევენ, რომ ბავშვობიდან უმაღლესი სამუსიკო განათლებისთვის მზადებას და დიპლომის აღებას რა აზრი აქვს, თუ ვერ დასაქმდებიან და სოციალური მინიმუმის მოსაპოვებლად სხვა პროფესიით მოუწევთ მუშაობა!? მუსიკოსისთვის სტუდენტობის ასაკში სხვა პროფესიის ძიება – დავიანებულია და არავითარ ლოგიკას არ ექვემდებარება. **თუ მუსიკის სპეციალისტი აღარაა საჭირო, რატომ ცხადდება მიღება?** როცა განათლების სამინისტროს მიერ მისაღები კონტინგენტი მტკიცდება, ეს ხომ უნდა ნიშნავდეს, რომ: **სახელმწიფო ვალდებულია განათლებით მოპოვებული სტატუსის შესაბამისად დაასაქმოს პიროვნება. თუ არა და –** მოქალაქეები შვილებს ფუჭად აღარ „აკარგვინებენ“ დროს მუსიკის შესწავლაზე და აქტიურად ამზადებენ საშუალო სკოლის ატესტატის ასაღებად. დღეს ჩვენთან სხვა პროფესიის დაუფლება – მომავალში მეტი დასაქმების შესაძლებლობას განაპირობებს. ირკვევა, რომ არც სხვა ქვეყნებშია მთლად სახარბიელო მდგომარეობა. მაგალითად, სანქტ-პეტერბურგელი მკვლევარი და მუსიკის პედაგოგი ი. ავრამკოვა განიხილავს თავის ქვეყანაში დაწყებითი სამუსიკო სწავლების დარგში არსებულ პრობლემებს, რომლებიც ისე მიესადაგება საქართველოსას, რომ გაკვირვებასაც აღარ იწვევს. ამის მიზეზია თითქმის საუკუნის მანძილზე, საბჭოთა სივრცეში (საქართველოშიც) გავრცელებული უნიფიცირებული საგანმანათლებლო სისტემა. ამაში დავრწმუნდებით, როდესაც პეტერბურგელი პედაგოგის მოთხოვნებს გავიცნობთ: **1.** განსხვავებული მუსიკალური მონაცემებიანი ბავშვების დიფერენცირებას; **2.** ამ ფგუფებისათვის სასწავლო პროგრამებისა და მეთოდოლოგიის შემუშავებას; **3.** სასწავლო პროცესში ნოვაციების დანერგვას; **4.** ბავშვების საზოგადოების სრულყოფილიან წევრად ჩამოყალიბების მიზნით, გაკ-

ვეთილზე კეთილგანწყობილი პირობების შექმნას (ბოლო შეგონება განსაკუთრებით ყურადსაღებია). პეტერბურგელი პედაგოგის ეს მონოდებები იმას მოასწავებს, რომ ჯერ ისევ ცოცხლობს XX საუკუნის დასაწყისში (სსრკ X ყრილობაზე. 1921.III..PKП (6) - X Съезд) მიღებული ნეგატიური გადაწყვეტილება: „საყოველთაო მუსიკალური განათლების შესახებ“, რის საფუძველზეც მთელ საბჭოთა სივრცეში გახსნილ ასობით სამუსიკო სკოლაში, გააერთიანეს სახელმწიფოში მცხოვრები ყველა ბავშვი, რომლებსაც სტანდარტული პროგრამით და სახელმძღვანელოებით ასწავლიდნენ. რუსეთში მოღვაწე ცნობილმა მუსიკოსებმა — ბ. ასაფიევმა და ბ. იავორსკიმ სწრაფად აუღეს ალლო მიმდინარე პროცესს და დააჩქარეს ზოგადი და პროფესიული სამუსიკო სკოლების ფუნქციების განსაზღვრა. პროფესიული სამუსიკო სკოლა — გულისხმობდა გამორჩეული ნიჭით დაჯილდოვებულების აღზრდას და მუსიკოს-შემსრულებლებად ჩამოყალიბებას. ზოგადი სამუსიკო სკოლა — სამუსიკო განათლებას აზიარებდა ასობით ბავშვს, რომელიც კულტურული მსმენელი უნდა გამხდარიყო. სკოლების ერთმანეთისაგან სასწრაფო გამიჯვნის მიზნით, სამუსიკო განათლების დევიზად იქცა ბორის ასაფიევის დებულება — მონოდება: „განზე — პროფესიონალიზმი-საგან! (В сторону - от профессионализма!)“ სამუხაროდ, ბ. ასაფიევის დებულებამ საბჭოთა სივრცის მხოლოდ დიდი ქალაქების (მოსკოვი, ლენინგრადი, თბილისი და ა.შ.) ცალკეულ სკოლებში შეაღწია. დღეს რამე განსხვავებულს ითხოვს ქართული პროგრესული პედაგოგიკა? ან პეტერბურგელის დღევანდელი მოთხოვნებია განსხვავებული? გამოდის, რომ გონიერი რუსი მუსიკოსების მიერ 100 წლის უკან დაგეგმილი რეფორმები დღესაც არ დაწყებულა!?

ჩამოთვლილ პრობლემებს შორის საქართველოში უპირველესია პროფესიონალი მუსიკოსების — კომპოზიტორებისა და პედაგოგების თანამშრომლობით დაწყებითი სამუსიკო სწავლებისთვის კრებულების შედგენა. გენიალური ი.ს.პახი თავის მრავალრიცხოვ-

ვან შვილებსა და მოწაფეებს ასწავლიდა გერმანული ფოლკლორით გაჯერებულ ნაწარმოებებს, რომლებიც კრებულების სახით მთელი მსოფლიოს მუსიკოსებისთვის სამაგიდო წიგნებად იქცნენ. XIX საუკუნეში საბავშვო საფორტეპიანო ლიტერატურის განვითარების ახალი ეტაპი სამართლიანად უკავშირდება გერმანიაში — რობერტ შუმანის, ხოლო რუსეთში — პეტრე ჩაიკოვსკის სახელებს; XX საუკუნეში დიდებულმა უნგრელმა კომპოზიტორმა ბელა ბარტოკმა თავის პატარა თანამემამულეებს დაუტოვა უმდიდრესი უნგრული ფოლკლორის საფუძველზე შექმნილი მსოფლიო მნიშვნელობის შედევრი-„მიკროკოსმოსი“. სხვადასხვა ეროვნების დიდი მუსიკოსები მუდმივად ითვალისწინებდნენ ანბანურ ტექმარტიკებას: დაწყებითი სამუსიკო სწავლების პროცესში, ბავშვისთვის მუსიკალური ანბანის შესწავლისას ორიენტირება უფრო იოლია ეროვნულ ინტონაციებზე დაყრდნობით. მიუხედავად მოუცვლელი მისა, იქნებ საქართველოშიც გამოინახოს დრო და უმდიდრესი ქართული ფოლკლორის გათვალისწინებით, კომპოზიტორებმა გაუადვილონ და გაუხალისონ პატარებს სამუსიკო სწავლების პროცესი?

საქართველოს კულტურის სამინისტროში 2006/2007 წლებში სამუსიკო სკოლებისთვის შემუშავებული პროგრამა-რეკომენდაცია საკმაოდ პოზიტიურია და გარკვეულწილად ეხმაურება ასაფიევისეულს. იქ მოიხსენიება სამუსიკო სწავლებისათვის აუცილებელი და გამოსადეგი ბევრი კარგი მნიშვნელობის სიტყვა: მუსიკირება, ტრანსპონირება, 2-3 საკრავის ათვისება, ფურცლიდან კითხვა, მოსწავლეების მართვითი დასავლურ სასწავლო პროგრამებსაც მიესადაგება და პრაქტიკაში რომ დაწერგილიყო, დღეს ბევრად უკეთესი შედეგი გვექნებოდა (მაგ.: კულტურული მსმენელები გვეყოლებოდა, რომლებსაც აღარ დასჭირდებოდათ გადრთხილება, რომ ნაწარმოების ნაწილებს შუა ტაში არ დაეკრათ). და ისევ შემადგენელი შეკითხვა: ვინ უნდა ასწავლოს მოცემული ჩამონათვალი ქვეყანაში —

სადაც მუსიკის პედაგოგის მოსამზადებელი კათედრაც კი არ არსებობს?! ეს მაშინ, როდესაც სამემსრულებლო ფაკულტეტების კურსდამთავრებულების 96% ცდილობს პედაგოგის ადგილის მოპოვებას. ცალკე მსჯელობის საგანია ზოგასაგანმანათლებლო სკოლებში მუსიკის სწავლების საკითხი, რომელშიც მთელი საუკუნით ჩამოვრჩებით ვეროვას. ყოველ 2-3 წელიწადში ახალი (და მეტისმეტად მსგავსი) პროგრამების გამოქვეყნება არავითარ შედეგს არ იძლევა. გასული საუკუნის დიდი ფრანგი დიდაქტიკოსის, პრაქტიკოსი-პედაგოგისა და მეცნიერის **სელესტერ ფრენეს კონცეფციებს**, მთელი მსოფლიოს პროგრესული პედაგოგიკა იზიარებს: კერძოდ, **სწავლების და აღზრდის პროცესთან შემოქმედებითი მიდგომა** ფრენეს აზრით გულისხმობს შემდეგს: ბავშვის ინტერესების გათვალისწინებას; სწავლების დამოუკიდებლობის მოთხოვნას; პიროვნების თვითგამოხატვის ხელშეწყობას; პედაგოგისა და მოსწავლის თანამშრომლობას; პასუხისმგებლობისა და დამოუკიდებლობის გრძნობის აღზრდას; სკოლის გამჭვირვალობას; სამყაროსთან მიმართებაში კრიტიკული დისკუსიის წარმართვის სწავლებას და ა.შ. ვიმედოვნებთ, რომ ოდესმე ჩვენთანაც მოხდება მსგავსი რეფორმა. დღეისათვის კი საქართველოში აქცენტი კეთდება სწავლით მოპოვებული დიპლომის და ცოდნის **მიზნობრივი რეალიზების შეუძლებლობაზე**. გამოკითხვის შედეგი მით უფრო დამაფიქრებელია, როდესაც **ახალგაზრდები ეჭვქვეშ აყენებენ არა უმაღლესი სამუსიკო განათლების საჭიროებას, არამედ მიღებული განათლების რეალიზების პერსპექტივას**. დასაქმების პრობლემა საქართველოში საკმაოდ სერიოზულად დგას: უმაღლესი სამუსიკო სკოლის კურსდამთავრებულების საუკეთესო ნაწილი მიღებული კვალიფიკაციის არაადეკვატურადაა დასაქმებული; ბევრი მათგანი რადიკალურად განსხვავებულ (ბანკებში, ოფისებში, ბიზნესში, რესტორანში და ა. შ.) სამუშაოზე დაკავებული. იქნებ სამუსიკო განათლების დარგში ნოვაცია დაინერგა?

და ეს ხდება მაშინ, როდესაც უმრავლეს სამუ-

სიკო დაწესებულებაში, დასაქმებული კონტინგენტის კვალიფიკაცია არ შეესატყვისება მოთხოვნილებებს. დაუსაქმებლობის შიშით, უმაღლესი სამუსიკო სასწავლებლის მთელ რიგ სპეციალობებზე იკლო აბიტურიენტთა რაოდენობამ. ბათუმში – საფორტეპიანო, თეორიულ, საგუნდო-სადირიჟორო და ეთნომუსიკოლოგიის სპეციალობებზე უკვე წლების მანძილზე არც ერთი აბიტურიენტი არ გამოჩენილა. ამდენად, გასაგები ხდება გამოკითხული სტუდენტების უიმედო დამოკიდებულება ფილიპ მეირიეს კონცეფციასთან მიმართებაში: თუ ადამიანს არ მიეცემა სრულყოფილი სწავლის და მიღებული განათლების ცხოვრებაში რეალიზების საშუალება, ნიშნავს თუ არა, რომ მას არ მოუპოვებია თავისუფლება? კიდევ ერთხელ გავიმეოროთ ფრანგი მეტრის თეზისები: **1. თითოეულს შეუძლია ისწავლოს და მიიღოს თავისუფლება. 2. თავისუფლებას მომზადება სჭირდება: ეს განათლების პრობლემაა...** ვიზიარებთ ამ იდეას და მივიჩნევთ, რომ სასწავლო პროცესისადმი თაობების გაუცხოების მიზეზი საკვლევაია: რა ეტაპზე წარმოიშვება ხარვეზი? პლატონმა უკვე გვაუწყა, რომ ზნეობრივად განონასწორებული და კანონის მორჩილი პიროვნების ჩამოსაყალიბებლად (რაც ასე ესაჭიროება ჩვენს ქვეყანას), სამუსიკო განათლება სახელმწიფოებრივად მნიშვნელოვანი საკითხი ყოფილა. საზოგადოებას დაფიქრება მართებს...

ლიტ.: 1. პლატონი, სახელმწიფო. თბ., 2003. 2. გოგოლაძე ქ., პრაქტიკული პედაგოგიკის თეორიული საფუძვლები. ბათ., 2014. 3. Аврамкова И.С. Формирование художественно-пианистических навыков Юных музыкантов./Фортепианное искусство. Сб., научных трудов СПб. 2004; 4. Асафьев Б., избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. М - Л. 1965; 5. Meirieu Philippe. Pédagogie: le devoir de résister. ESF., Paris, 2008.

მუსიკალური იშვიათობა ირაკლი ცინცაძისაგან

ვლადიმერ სარიჰვილი

საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის შენობა მთავრობისაგან გულმონყალედ დატოვებული ქართველ მუსიკოსთათვის...

„სამი სონატა ფორტეპიანოსათვის №4, №5, №6 და ინსტრუმენტული ტრიო (ფ-ნო, ვიოლინო, ვიოლონჩელი) – ვკითხულობთ სახელიანი ქართველი კომპოზიტორის ირაკლი ცინცაძის საავტორო კონცერტის აფიშაზე.

მსმენელის წინაშე მისასალმებელი სიტყვით გამოვიდა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარე გიორგი შავერზაშვილი. მან პირველ ყოვლისა წარმოადგინა შემსრულებლები – არაერთი ეროვნული და საერთაშორისო მუსიკალური კონკურსების ლაურეატების, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის კურსდამთავრებული დების – მეირაბოვების (კრისტიანა და რეგინა) ცნობილი „ქართული დუეტი“; აგრეთვე ტრიო, რომლის შემადგენლობაში არიან მუსიკალური რეგალიების მქონე შემსრულებლები – გიორგი ხაინდრავა (ვიოლინო), მამუკა სიხარულიძე (ფ-ნო) და ალექსანდრ ბელი (ვიოლონჩელი).

„ტრიო, თანამედროვე კამერული მუსიკის ქართველ ავტორთა შორის, საკმაოდ პოპულარული ჟანრია. მაგალითად, მამაჩემს, კომპოზიტორ ალექსანდრე შავერზაშვილს და, სხვათა შორის, ირაკლი ცინცაძის პედაგოგს, რვა ტრიო აქვს დაწერილი. ირაკლი კი უკვე ათი ტრიოს ავტორია, რომელთაგან ერთ-ერთი დღეს აუღერდება.



ირაკლი ცინცაძე

ჩემთვის სასიამოვნოა იმის აღნიშვნა, რომ ირაკლი ცინცაძის შემოქმედება, მისი ქმნილებები, ცნობილია არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც. ჩვენი თანამემამულის, ჩემი კოლეგის მუსიკა განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს გერმანიაში, სადაც მისი ინსტრუმენტული ნაწარმოებების წარმოჩენას, ხელი შეუწყო რადიომ. მანამდე კი იგი გახდა აშშ-ს კამერული მუსიკის კომპოზიტორთა კონკურსის ლაურეატი, სადაც მისმა კომპაქტდისკმა მსმენელებსა და რეცენზენტებს შორის დადებითი გამოხმა-

საავტორო კონცერტი

ურება მოიპოვა.

განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო კომპოზიტორის პროფესიული მიდგომა როგორც კამერული, ისე სიმფონიური მუსიკისადმი.

ირაკლის მუსიკა საინტერესოა ტექნოლოგიური თვალსაზრისით, მუსიკალური ქსოვილის არაორდინარული „ქარგი“, რომელშიც თვალნათლივ მყდვანდება ქართული სული და ხალხური მოტივები, ამავდროულად, კლასიკური და მოდერნისტული მუსიკალური

რად მოხიბლა მსმენელი.

რაც შეეხება მსმენელს, ჭეშმარიტად გაგვაოცა ექვსი წლის პატარა ბიჭუნამ, რომელიც პირველ რიგში, დედის კალთაში მჯდომი, ისმენდა, თავისი გაბრწყინებული თვალებით მიმტერებოდა შემსრულებლებს და კრინტიც არ დაუძრავს, არც კი განძრეულა და უკმაყოფილება არ გამოუთქვამს... მისი სახით, მინიმუმ, ჩვენ გვეყოლება მუსიკის ჭეშმარიტი დამფასებელი, რომელიც ჯიბიდან არ ამოაძვრენს მობილურ ტელეფონს და



კონცერტის შემდეგ. მარცხნიდან: მამუკა სინარულიძე, ალექსანდრე ბელი, გიორგი ხინდრაძე, ირაკლი ცინცაძე, ნათა ოქროშიძე, კრისტინა ჯა რეინა ვიერაგოვიჩი.

კანონების სინთეზი“ — ბრძანა გიორგი შავერზაშვილმა.

ქართველ კომპოზიტორთა თანამეგობრობის ხელმძღვანელის სიტყვების სიმართლეში იმთავითვე დარწმუნდა ყველა დამსწრე, როგორც კი დები მეირაბოვებს ინსტრუმენტის მდიდარმა ხმოვანებამ (ყველაზე გასაოცარი კი იყო ორიგინალურ საზაფხულო საკონცერტო კაბებში გამოწყობილი ამ ორი სიფრიფანა ახალგაზრდა ქალბატონებისაგან) სონატის „მგრგვინავი“ ნაწილების შესრულების გამოგნებელმა სიმძლავრემ ესთეტიკუ-

სიჩუმის რეჟიმში არ დაინყებს ღილაკებზე კაკუნს მაშინ, როდესაც მუსიკოსი სცენაზე „სულს დებს“.

ხან სინათლე, ხან სინაზე, ხან სინარული, ხანაც სევდა — ალუბიები ცნობილი სიმღერის მისამღერიდან: „ხან მზე, ხან ზღვა, ხან ქარი, ხან ქარ-ბუქი“... როდესაც ვიოლინოს, ფ-ნოსა და ვიოლონჩელს შორის გაბაასება დაიწყო, თავში პარალელიზმები დატრიალდა.

ეს იყო გრძნობადი ფიქრი, მსჯელობა ყოფის საიდუმლოებებსა და სირთულეებზე, სიყვარულსა და სი-

ძულვილზე — ასეთია ამ ტრიოს იდეური (და, რა თქმა უნდა, მუსიკალური) კონტრაპუნქტი, ორგანულად შერწყმული ორი და მეტი მელოდიური საწყისი (ხმა).

„საშა, ბგერას მოუმატე, დაუკარი მკაფიოდ, სახიერად“ — ჩემს უკან მჯდომმა ირაკლი ცინცაძემ ვიოლონჩელისათვის უკანასკნელი მითითებების მიცემა მოასწრო. ალექსანდრეც უცადა და „ვიოლონჩელოს, საუბარი ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსთან, სისხლსავსე და ბგერასრული გამოუვიდა, თუმცა ამ ტრიოში ნამდვილად ბრწყინავდა ვიოლინო — გიორგი ხაინდრავა, რომელსაც, მაღალ დონეზე, მხარს უმაგრებდა შესანიშნავი ანსამბლისტის მამუკა სიხარულიძის საფორტეპიანო თანხლება.

„ჟანრი — სონატა ორი როიალისათვის, უკიდურესად იშვიათი სტუმარია ქართულ მუსიკალურ კულტურაში — უთხრა ამ სტატიის ავტორს ირაკლი ცინცაძემ, გულწრფელი და მაღლიერი აპლოდიმენტებით დასრულებული კონცერტის შემდეგ. განსაკუთრებით მხურვალედ გაისმა აპლოდიმენტები ოპერატორის (რომელიც კონცერტს არჩევისათვის იწერდა) თხოვნით კონცერტის „ბის“-ზე გამეორების შემდეგ.

— და რატომ მიმართავენ ამ ჟანრს იშვიათად? — დავინტერესდი მე.

— ესაა მყარი ფორმა სათაურით „სონატური ალერო“, აქ ადგილი ვერ ექნება თვითნებობას, „თამაშს ნესების გარეშე“.

— ისევე, როგორც სონეტში, რომელიც ასევე მკაცრი კანონიკური ნესებით იქმნება. მე სონეტზე დისერტაცია დავიცავი, ვიცი რაზე ვსაუბრობ — გადამყავს მონოლოგი დიალოგში.

— აი! მუსიკის შემქმნელნი კი უპირატესობას ანიჭებენ თვითგამოხატვის ისეთ სივრცეს, სადაც უფრო იოლია შემოქმედებითი იდეის განთავისუფლება.

— დიახ, სონეტებსაც ნაირგვარს წერდნენ: „კუდიანებს“, „შებრუნებულებს“, „უთავოებსაც“ კი... მავრამ გოეთემ ეკერმანთან საუბარში გენიალურად აღნიშნა: „მხოლოდ კანონი მოგვცემს ჩვენ ტყუპმართ თავისუფლებას“.

— სწორედ ასეა. სასიხარულოა, რომ მსგავს შემოქმედებით პარამეტრებში მომუშავე მუსიკოსი და ლიტერატორი შეხედულებებში შეთანხმდნენ. ჩემს მიერ შექმნილი ათივე ტრიო, ვბედავ ვიფიქრო, რომ ასევე პოზი-



მარცხნიდან: ნათა ოქროპირიძე, ირაკლი ცინცაძე, გურაზ ოიკაშვილი.

ტიურ, მავრამ, ამასთანავე კონსერვატულ გასაღებშია. მე არ შემიცვლია ინსტრუმენტები — არ შემიყვანია არც სასულე, არც დასარტყამი, როგორც ეს ჩემი კოლეგების პრაქტიკაში გვხვდება და რის გამოც მათ არავითარ შემთხვევაში არ ვაკრიტიკებ., უბრალოდ, მე სხვა პოზიცია მაქვს — ტრიო დაწერო უცვლელად — ფ-ნოს, ვიოლინოსა და ვიოლონჩელისათვის. ამაშიც ჩანს ჩემი სწრაფვა მყარი მუსიკალური ფორმებისადმი.

ამგვარად, შთამბეჭდავი საღამო გამოდგა...

რობინზონ კრუზო ქაიფოლო სწეწახე

მასალა მოამზადა თამარ მისხი-მოღვაჯაძემ

ამ პატარა სტატიით, რომელიც ჟურნალ „თეატრალურ თბილისში“ №2 გამოქვეყნდა ნინო (ნუნუ) მესხის მიერ 1965წ., მინდა გავაცნოთ და გავიხსენო ჩვენი ოპერის მივიწყებული ისტორია, რომლის დაკარგვა ნამდვილად არ შეიძლება...



რობინზონ კრუზო ნიკოლოზ ნიკოლოზის ძე (1887. ჩერებოვეცი. 1974. მოსკოვი) – 1924 წლიდან მოსკოვის დიდი თეატრის სოლისტი. 1927–28 თბილისის ოპერის, 1929–30 ტაშკენტის საოპ. თეატრ., 1930–დან კვლავ მოსკ. დიდი თეატრის სოლისტი. რსფსრ კულტურის დამსახურებული მოღვაწე (1968). საოპერო სცენაზე შესრულებული ჰქონდა 20-ზე მეტი ნამყვანი პარტია რუსულ და დასავლეთ ევროპულ ოპერებში, მათ შორის ალფრედი ვერდის „ტრავიატაში“, ხოზე ბიზეს „კარმენში“, გერმანი, ლენსკი, ანდრეი ჩაიკოვსკის ოპერებში „პიკის ქალი“, „ევგენი ონეგინი“, „მაზპა“ და სხვ. გამოდიოდა სოლო კონცერტებით სსრკ-ს რესპუბლიკების ქალაქებში.

რობინზონ-კრუზოს გვარს რუსეთში თითქმის 150 წლის ისტორია აქვს. გავრცელებულია მისი წარმომავლობის მეორე ვერსიასაც, რომლის მიხედვით მისი წინაპარი, ნიკოლოზ ფიოდორის ძე ფომინი გემზე მუშაობდა, გემი დაიღუპა და ის გადარჩა. ამის გამო მას რობინზონ კრუზო შეარქვეს, რის შემდეგაც ეს გვარი თაობიდან თაობას გადაეცემოდა.

„საქართველოში გატარებული წუთები მთელ ჩემს ცხოვრებაში საუკეთესო დროა“, — მითხრა ხანდაზმულმა მამაკაცმა და მომალეობდა ათიოდე ნოტი, რომლებსაც ავტორებისაგან (ზაქარია ფალიაშვილი, დიმიტრი არაყიშვილი, ვიქტორ დოლიძე, კოტე მელვინეთუხუცესი) მიძღვნილი გულთბილი წარწერები ამშვენებდა.

ეს იყო გასულ წელს მოსკოვში, როდესაც კრემლის ყრილობათა დარბაზში წარმატებით ატარებდა გასტროლებს ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

მოხუცს თითქმის ყველა სპექტაკლზე ვხედავდი. იგი სპექტაკლის წარმატებას გულწრფელი სიხარულით განიცდიდა და ზღვა მაყურებელთა მხურვალე ოვაციებს თავის ტაშს უერთებდა.

— მე თბილისის საოპერო სცენაზე სულ ორიოდე სეზონის განმავლობაში ტენორის II პარტია ვიმღერე. ვ. დოლიძის ოპერის „ლეილას“ პრემიერაზე მეფე ერეკლეს როლი განვასახიერე, — მითხრა და აკანკალეული ხელით კედელზე ჩამოკიდებულ სურათებზე მიმითითა. გერმანის, ფაუსტის და ალფრედის გვერდით, ქართული კოსტიუმები და სახეებიც მოჩანდა. ეს იყო ერთი და იგივე სახე, სხვადასხვა განწყობილებითა და ხასიათებით დამოძერწილი, სინოდალი („დემონი“), გურამი („ლატავრა“) და ერეკლე მეფე („ლეილა“).

გამაოცა მსახიობის გრიმმა და გარდასახვამ, რომლის საშუალებითაც ძნელი იყო ამ მრავალფეროვანი ტიპაჟის შედარების დროს ამოგეცნო ერთი და იგივე მსახიობი.

— ბატონო ნიკალაი! საქართველოში მეგობრები თუ გყავთ?

— ო, ბევრი; ბევრი... საოცრად მიყვარდა ნიკო ქუჩისიაშვილი. ჩვენ ერთ დროს ერთად ვმღეროდით. ის თავისი შესანიშნავი ხმით ყველას გვაჯადოებდა. გრიგოლ ვენახე ჩემი საუკეთესო მეგობარია. მე მას ყო-

ველთვის სიყვარულით ვიგონებ. ახლო ურთიერთობა მქონდა ზ. ფალიაშვილთან, ვ. დოლიძესთან. ხშირად, ძალიან ხშირად ვსაუბრობდით ერთად.

მიხარია ქართული ხელოვნების წარმატება. გადაეცით ჩემი სალამი და მოლოცვა ყველა იმათ, ვინც წრფელი გულით ცდილობდა დაეცვა ქართული ხელოვნების დიდი ავტორიტეტი. ხუმრობა ხომ არ არის, მოსკოველებთან ერთად ათასობით უცხოელი ესწრება თქვენს სპექტაკლებს. ხალხი ტაშს უკრავს ვ. ჭაბუკიანის „ოტელოს“, მ. ამირანაშვილის გრაფ დილუნას, ზ. კიკაღიშვილის იავოს, ბ. კრავიშვილის მურმანს, ვ. ნიგნაძის დებდემონას, პ. ამირანაშვილის ლეონორას, ლ. მითაიშვილის თამარს, ნ. ანდლულაძის მანრიკოს, თ. მუშკუდიანის მეფისტოფელს, თ. ფოხთაბერიძის ეთერს.

აღბათ გაინტერესებთ ამ მომღერლის გვარი... მას მისივე თხოვნით ვეწვიე სახლში. გვარმა ცოტა არ იყოს გამაოცა. თავაზიანმა მასპინძელმა ჩემი თხოვნით თავისი გვარის ისტორია გამაცნო.

თურმე, ბატონყმობის დროს რუსეთში ცხოვრობდა ერთი რუსი მებატონე, რომელიც გატაცებული იყო სათავგადასავლო რომანების კითხვით. მებატონე სხვა ბატონებთან შედარებით ძალიან კეთილი ყოფილა და სულ მცირე გამოსასყიდით ათავისუფლებდა თავის ყმებს, მაგრამ განთავისუფლებულ ყმებს ნაცვლად თავიანთი მამა-პაპური გვარისა, უნდა მიეღოთ მისგან შერქმეული გვარი. ახირებული მებატონეც ზოგს „სლედოპიტს“ არქმევდა, ზოგს „კოჟენი ჩულოკს“ და ა.შ. ბატონი ნიკოლას ნინაპრები უნინ ფოკინები ყოფილან. განთავისუფლების შემდეგ მხიარულ მებატონეს მათთვის რობინზონ კრუზო შუერქმევია. ნიკოლანი ნიკოლაევიჩ — რობინზონ კრუზო კარგად ახსოვთ თბილისის ოპერის თეატრში. ბატონ მიხეილ კვალიაშვილს, ბატონ ოდისეი დიმიტრიადის და სხვებს. მისი ღვანლი არ დაკარგულა. ბატონ ნიკალაის დიდ სიყვარულს ქართული საოპერო ხელოვნებისადმი მაყურებელი ასევე სიყვარულით უპასუხებს.

28 მარტს, ჯ. კახიძის სახ. მუსიკალური ცენტრში გაიმართა კამერული მუსიკის კონცერტი, რომელიც ნანა ხუბუტიას ხსოვნას მიეძღვნა. ცნობილი პიანისტი და პედაგოგი ნანა ხუბუტია სულ ახლახანს გამოაკლდა თბილისურ კულტურულ ცხოვრებას, რაც ჩვენი მუსიკალური ხელოვნების, ქართული საფორტეპიანო სკოლის დიდი დანაკლისია. ქ-ნი ნანა ყოველთვის გამოირჩეოდა სიახლეებისადმი

(1991წ.) ერთხელ თუ შესრულებულა, ხოლო ბარტოკის საფორტეპიანო კვინტეტი C dur სწორედ ამჯერად შესრულდა პირველად საქართველოში.

კონცერტში მონაწილეებდნენ შესანიშნავი მუსიკოსებით დაკომპლექტებული კვარტეტი „იბერი“ – ვია ხაინდრავა (I ვიოლინო), თამარ ბულია (II ვიოლინო), ირაკლი ჯაფარიძე (ალტი), მურად იბრაგიმოვი (ჩელო) და თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის კონ-

კამერული მუსიკის კონცერტი (ეძღვნება ნანა ხუბუტიას ხსოვნას)

ზინა ჯაფარიძე

განსაკუთრებული დამოკიდებულებით. მის რეპერტუარში იყო როგორც მსოფლიო კლასიკა, ისე თანამედროვე მუსიკა, სადაც დიდი ადგილი ეთმობოდა ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს და ბევრი მათგანის პირველ შემსრულებელად გვევლინება: ნათელა სვანიძე, ნოდარ მამისაშვილი, იოსებ ბარდანაშვილი, თეიმურაზ ბაკურაძე და მრავალი სხვა. მის სახელს უკავშირდება აგრეთვე XXს. მსოფლიო მუსიკალური ლიტერატურის მრავალი ნაწარმოების საპრემიერო შესრულება საქართველოში: ლუიჯი ნონო, შონბერგი და სხვ. ამიტომ, გასაკვირი არ იყო კონცერტის ინიციატორებისა და შემსრულებლების სურვილი ნანა ხუბუტიას ხსოვნისადმი მიძღვნილი კონცერტი სიახლით ყოფილიყო გამორჩეული. პროგრამაში იყო სულხან ცინცაძის უკანასკნელი XII კვარტეტი, რომელიც, თუ არ ვცდები, კომპოზიტორის გარდაცვალების შემდეგ

სერვატორიის ასოცირებული პროფესორი, პიანისტი მანანა გოცირიძე.

სულხან ცინცაძის საკვარტეტო შემოქმედება ქართული მუსიკის კლასიკადაა აღიარებული და უკვე დიდი ხანია მსოფლიო საკონცერტო ესტრადებზეც მოიკიდა ფეხი. მაგრამ, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ კომპოზიტორის საკვარტეტო შემოქმედებაში განსაკუთრებული პოპულარობა უფრო ადრეული პერიოდის კვარტეტებს (№4, 5, 6) და საკვარტეტო მინიატურებს აქვთ, ვიდრე ამ კონცერტზე შესრულებულ მის უკანასკნელ ოპუსს.

XII კვარტეტი სრულიად განსხვავებული, ფილოსოფიურ-ფერეტიითი, ღრმა ფსიქოლოგიზმით აღბეჭდილი თხზულებაა. ეს პარტიტურა კომპოზიტორმა გარდაცვალებამდე სულ რამდენიმე დღით ადრე დაასრულა და მის შესრულებას ვერც კი მოესწრო. კვარტეტი ერთნაწილიანია, მაგრამ მასში პიროვნების მთელი

ცხოვრებისეული დრამაა ჩანსული. შემოქმედი ერთი მხრივ, თითქოს ანალიზებს საკუთარ წარსულს, რაც მისივე ნაწარმოებებიდან ინტონაციური რემინისცენცი-ებში აისახება; მეორე მხრივ კი, თითქოს ემშვიდობება წარსულს და თვალეში ჩაჰყურებს მარადიულობას... მუსიკის ფინალურ მონაკვეთში სულისშემძვრელი გრძნობა გეუფლება, როდესაც გმირს თანდათან გვერ-დიდან ეცლებიან გარშემომყოფნი – სცენიდან გადის ჯერ I ვიოლინო, შემდეგ II ვიოლინო, ალტი და ბო-ლოს მხოლოდ ჩელოს გულშიჩასწვდომი მონოლოგი რჩება... აქ ადამიანის ხმასთან ყველაზე მიახლოებუ-ლი ჩელოს ტემბრის თავისებურების გარდა, ისიც უნდა გავისხენოთ, რომ თვით სულხან ცინცაძე პროფესი-ონალი ჩელისტი იყო. ეს კიდევ უფრო მეტად ცხად-ყოფს იმას, თუ რა დატვირთვა აკისრია ნაწარმოებში ამ ინსტრუმენტს. ინსტრუმენტების ესტრადიდან თან-დათანობითი გასვლის ხერხი, რომელსაც სათავე და-უდო ჰაიდნმა თავის „გამოსათხოვარ სიმფონიაში“, XX საუკუნეშიც გვხვდება, მაგალითად, ა. შნიტკეს პირველ სიმფონიაში (როგორც ჰაიდნისეული ციტატა), მაგრამ ასეთი მაგალითები მსოფლიო მუსიკის ისტორიაში ცო-ტაა. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ხერხი ცინცაძის კვარტეტში აბსოლუტურად განსხვავებული კონცეპ-ტუალური დატვირთვისაა, ვიდრე ზემოთ აღნიშნულ მაგალითებში.

XII კვარტეტი ს. ცინცაძის საკვარტეტო შემოქმედე-ბის ერთ-ერთი ყველაზე ტრაგიკული ფურცელია. ეს არაა მხოლოდ ფიქრი და ანალიზი განვლილი გზისა, ესაა სიკვდილის პირისპირ ეულად მყოფი შემოქმედის მონოლოგი საკუთარ თავთან და მარადისობასთან. მი-უხედავად იმისა, რომ ავტორი თითქოს ემშვიდად, ფი-ლოსოფიური ჭკრეტით შუჰყურებს სიკვდილის გარ-დუვლობას, ამის მიღმა მაინც მარტოობის მწვავე გან-ცდა აშკარად იგრძნობა. XII კვარტეტი, ვფიქრობ, დიდი ქართველი კომპოზიტორის გედის სიმღერაა, რომე-ლიც გულგრილს ვერც ერთ მსმენელს ვერ დატოვებს. იგი მსმენელს მარადისობის შეუცნობელ, უკიდევანო სივრცეებში ჩაახედებს. საოცარი გრძნობა დაეუფლა

დარბაზს – სულხან ცინცაძე, ესოდენ ლალი, სიცოცხ-ლით სავსე კინომუსიკის თუ საკვარტეტო მინიატიურე-ბის ავტორი, გვესაუბრება (უფრო ზუსტად, თავის თავს ესაუბრება) იმ ფილოსოფიურ კატეგორიებზე, რომელ-საც ადამიანი, ალბათ, მხოლოდ უკანასკნელ გზაზე მი-მავალი თუ განიცდის, გრძნობს და გაიაზრებს მთელი სისავსით. მუსიკამ იმდენად დაგვიპყრო, რომ ამ ემო-ციიდან გამოსვლა ძნელი იყო. ალბათ, შემთხვევი-

ჯანსუგ კახიძის სახელობის თბილისის მუსიკალურ-კულტურული ცენტრი
DJANSUG KAKHIDZE TBILISI CENTER FOR MUSIC AND CULTURE

28.03.2018 - 19:30

კამერული მუსიკის კონსერტი
სიმეზიანი კვარტეტი "იბერი"
მანანა გოცირიძე (ფორტეპიანო)



CHAMBER MUSIC CONCERT
STRING QUARTET "IBERI"
MANANA GOTSIRIDZE (PIANO)

თი არაა, რომ ს. ცინცაძის საკვარტეტო შემოქმედების უპირველესმა პოპულარიზატორმა და მისი კვარტეტე-ბის პირველმა შემსრულებელმა – საქ. სახელმწიფო

სიმებიანმა კვარტეტმა, კომპოზიტორის დაკრძალვაზე სწორედ XII კვარტეტის ფინალი შეასრულა.

ვფიქრობ, ს. ცინცაძის XII კვარტეტის სათანადო აღიარება ჯერ კიდევ მომავლის საქმეა და ამ კონცერტით კვარტეტმა „იბერი“ პირველი ნარმატებული ნაბიჯი გადადგა. თითოეულმა შემსრულებელმა შეძლო ზედმინუნით ზუსტად და მთელი სიღრმით მოეტანა



მარცხნიდან: გიორგი ხაჩიძე, თამარ ჯულია, მანანა მოსირიძე, ირაკლი ჯაფარიძე, ვურაღ ივრამიძე.

მსმენელამდე კომპოზიტორის ჩანაფიქრი. მუსიკოსებმა არა მხოლოდ შინაარსობრივი, არამედ მუსიკალურ-საკომპოზიტორო ტექნიკის თვალსაზრისითაც ურთულესი ამოცანები დაძლიეს და მაღალი საშემსრულებლო ოსტატობა წარმოაჩინეს.

კონცერტის II განყოფილებაში აყდერდა ბარტოკის კვინტეტი 4 ნაწილად (I – Andante, II – Vivace. Scherzando. III – Adagio. IV – Poco a poco piu vivace). როგორც უკვე აღვნიშნე, შემსრულებლებმა აქაც არჩევანი შეაჩერეს ბარტოკის არცთუ ხშირად შესრულებად საფორტეპიანო კვინტეტზე. ეს თბულე-ბა ბარტოკის სიცოცხლეში არც გამოცემულა და შესრულებითაც თითქმის ნახევარი საუკუნე არ სრულდე-

ბოდა. კვინტეტის შესრულება მსოფლიო საკონცერტო სცენებზე მხოლოდ 1970-იანი წლებიდან დაიწყო.

ბარტოკმა ნაწარმოები, ძალიან ადრე, სულ რაღაც 21 წლის ასაკში დაწერა და შემდგომ არაერთხელ მიუბრუნდა მას. ამიტომ კვინტეტის 3 რედაქცია არსებობს. როგორც თვით ბარტოკი თავის ბიოგრაფიულ ჩანაწერებში (1921წ.) აღნიშნავდა, ამ პერიოდში იგი ერთი მხრივ რიხარდ შტრაუსის სიმფონიურმა პოემებმა გამოიყვანა შემოქმედებითი კრიზისიდან, მეორე მხრივ, ხელოვნებაში „ეროვნულმა მოძრაობამ“ (ეროვნული სანყისებისაკენ მიბრუნებამ), უბიძგა დაინტერესებულყო უნგრული ხალხური მუსიკით და შეექმნა „რაიმე ტიპურად უნგრული“. სწორედ ამ პერიოდში ქმნის იგი სიმფონიურ პოემას „კოშუტი“, სავიოლინო კონცერტს და აღნიშნულ კვინტეტს, რომლის პრემიერა 1904 წლს შედგა.

კვინტეტი C dur კამერულ მუსიკალურ ლიტერატურაში, ერთ-ერთი ყველაზე მასშტაბური (40 წუთამდე) ნაწარმოებია. პარტიტურაში შერწყმულია გვიანრომანტიკული და XXს. დასაწყისის საკომპოზიტორო ტექნიკა. ამასთანავე, ესაა ნაწარმოები, სადაც ბარტოკი პირველად მიმართავს ეროვნულ ფოლკლორს, რომელიც შემდგომში მისი სტილის ქვაკუთხედად იქცევა.

კვინტეტი შესასრულებლად იმდენად რთულია, რომ თავის დროზე, როდესაც ბარტოკი, როგორც პიანისტი, მონაწილეობას იღებდა პარიზის რუბინშტეინის საერთაშორისო კონკურსში, მას კვინტეტის შესრულებაზე უარი უთხრეს, რადგან მიიჩნიეს, რომ „ძალიან რთულია შესასრულებლად“.

თვით ბარტოკმა კვინტეტი შეასრულა 1910, ხოლო მისი მეორე რედაქცია 1921 წელს ბუდაპეშტში. კვინტეტის აღიარება კი მოგვიანებით, თითქმის ნახევარი საუკუნის შემდეგ მოხდა. 1963 წელს, ბარტოკის შემოქმედების ცნობილმა მკვლევარმა დენის დილმა, ბარტოკის მეორე რედაქციის სრულ ვერსიას მიაკვლია და მოამზადა იგი პირველი გამოცემისათვის (1970წ.). ამავე წელს კვინტეტი შესრულდა ნიუ-იორკსა და ვაშინგტონში, თუმცა ამჯერადაც ვერა და ვერ დაიმსახურა

კრიტიკოსების მოწონება. როგორც ჩანს, შემოქმედის ყველა ქმნილებას თავისი ისტორია და ბედი აქვს... მაგრამ, ამ შესანიშნავმა, მასშტაბურმა ტილომ, მაინც დაიმკვიდრა ადგილი მსოფლიო საკონცერტო ესტრადაზე.

და აი, ქართველი შემსრულებლები პირველად შეეჭიდნენ ამ ურთულეს ოპუსს და შესანიშნავადაც. მუსიკოსებმა, დრამატურგიულად და ტექნიკურად ურთულესი ნაწარმოები, მაღალ პროფესიულ დონეზე შესრულეს. ტექნიკურ სრულყოფილებასთან ერთად, შემსრულებლებმა შეძლეს ბარტოკის თემატურად და მეტრულ-რიტმულად მდიდარი, მრავალფეროვანი პლასტებისაგან შედგენილი, მრავალპლანიანი დრამატურგიის მქონე თხზულება, სადაც, როგორც უკვე აღვნიშნე, გვიანრომანტიკული გავლენები და პოსტ-რომანტიკული ტენდენციები ჩნდება და ერთმანეთს ერწყმის, ბრწყინვალედ შეეკრათ. მიუხედავად იმისა, რომ ამ შემადგენლობით ისინი პირველად წარსდგნენ მსმენელის წინაშე (ამასთან, მოსამზადებელი ეტაპიც არ ჰქონიათ ხანგრძლივი), მათ იმგვარი ანსამბლურობა წარმოაჩინეს, რომ დიდი ხნის ერთობლივი მუსიცი-რების კოლექტივის შთაბეჭდილებას ტოვებდნენ.

დიდი ხანია თვალს ვადევნებ სიმებიანი კვარტეტი „იბერის“ მოღვაწეობას. ისინი ჯერ საფესტივალო კვარტეტის სახელით მოღვაწეობდნენ, შემდეგ „იბერის“. ანსამბლს მრავალი ღისება აქვს, მაღალი კლასის პროფესიონალიზმის, არაჩვეულებრივი ანსამბლურობის გარდა, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ღირსებაა მათი სარეპერტუარო პოლიტიკაც, სადაც თანამედროვე ქართულ კამერულ მუსიკასაც დიდი ადგილი ეთმობა. ისინი მრავალჯერ მოგვევლინენ ახალი ქართული საანსამბლო პარტიტურების პირველ შემსრულებლებად. სამწუხაროდ, კვარტეტი ენთუზიზმის ხარჯზე არსებობს და დღემდე ასეთ რთულ პირობებში მოიტანეს თავი. თითოეული მათგანი შესანიშნავი მუსიკოსია, წლების მანძილზე პარალელურად სხვადასხვა ორკესტრების კონცერტმაისტერებიც არიან, პედაგოგიურ საქმიანობასაც ეწევიან. კვარტეტს ერთ-ერთი ძველი წევრი, ჩელისტი ფორფაძე გამოაკლდა, ამერიკას მი-

აშურა. კვარტეტ „იბერის“ ყოველი კონცერტის შემდეგ ვფიქრობ, ნუთუ ისე უჭირს საქართველოს, რომ კვარტეტს ვერა და ვერ მიანიჭა სტატუსი, რაც უზრუნველყოფდა მათ ფინანსურად და კვარტეტის თითოეულ წევრს შესაძლებლობას მისცემდა მთელი თავისი ენერგია საკვარტეტო შემოქმედებისაკენ მიემართა. ანბანური ტექნიკურებაა, რომ კვარტეტში (და ნებისმიერ ანსამბლში), ანსამბლურობა უმთავრესია, რისი მიღწევაც მხოლოდ სისტემატური ვარჯიშით მოიპოვება, ხანგრძლივი ერთობლივი მუშაობით მიიღწევა.

საქართველოში საკმაოდ დიდი საანსამბლო შემსრულებლო ტრადიციები არსებობს, XIX საუკუნის მოყვარული კვინტეტებიდან, კვარტეტებიდან, თუ ტრიოებიდან დანწყებული, დამთავრებული სახელმწიფო კვარტეტებით, ტრიოებით და სხვადასხვა შემადგენლობის ინსტრუმენტული ანსამბლებით. უდავოა, რომ დღეს ეს სფერო კრიზისს განიცდის. ბოლო წლებში ბევრს ვერ გავიხსენებთ საკვარტეტო (ან ინსტრუმენტული ტრიოსა თუ კვინტეტის) მუსიკით შედგენილ საკონცერტო პროგრამებს, რაც მთავარია, თითქმის არ გვყავს სტაბილური ინსტრუმენტული ანსამბლები (სახელმწიფო კვარტეტის გარდა). პრობლემაა ინსტრუმენტალისტების ეროვნული კადრებიც, განსაკუთრებით, ჩელისტების. ამჯერადაც კვარტეტის შემადგენლობა აზერბაიჯანიდან მოწვეულმა მშვენიერმა ჩელისტმა მურად იბრაგიმოვმა შეავსო, რომელმაც შეძლო ქართველი კომპოზიტორის ნაწარმოებში ჩაქსოვილი სულიერი პერიპეტეების გათავისება. ცხადია, უცხოელი კადრების სანინააღმდეგო არაფერი მაქვს, მაგრამ სადარდებელი ისაა, რომ ადგილობრივი კადრები თანდათან იკლებს. ამ პირობებში აუცილებლად უნდა არსებობდეს პრობლემის დასაძლევია გააზრებული კონცეფცია. ჩემი აზრით, კვარტეტ „იბერის“ წევრებს და მსგავს ენთუზიასტებს სახელმწიფოს მხრიდან აუცილებლად სჭირდება ქმედითი მხარდაჭერა. არა მგონია დიდ სირთულეს წარმოადგენდეს არც სახელმწიფო სტატუსის მოძიება და მინიჭება, არც სახელმწიფო დაფინანსება ამ შესანიშნავი მუსიკოსებისათვის,

უბრალოდ, ნება და სურვილია საჭირო.

ცალკე გამოყოფილი პიანისტ მანანა გოცირიძეს, რომელიც არა მხოლოდ კარგი პიანისტი, არამედ შესანიშნავი ანსამბლისტია. ეს მან უკვე არაერთხელ დაადასტურა. ყველა მუსიკოსისათვის ცხადია, რომ კარგი პიანისტობა, თუნდაც ბრწყინვალე, ჯერ კიდევ არ ნიშნავს კარგ ანსამბლისტობას. მანანა გოცირიძე, ახერხებს ანსამბლში სრულ შეერწყმას და ერთი „ორგანიზმის“ განუყოფელი ნაწილი ხდება. პიანისტი განსაკუთრებული სირთულის წინაშე დგება, როდესაც ასრულებს ისეთ ნაწარმოებებს, როგორცაა, ბარტოკის კვინტეტი, ან გნებავთ ბრამსის საფ-ნო კვარტეტი G moll №1 (შეასრულა 2017.18.04.), სადაც საფორტეპიანო პარტია ვირტუოზულობით გამოირჩევა და უდიდესი ემოციური დატვირთვა აქვს. ცნობილია, რომ ბარტოკი, ისევე, როგორც ბრამსი თვითონვე იყვნენ ბრწყინვალე პიანისტები და მოღვაწეობა სწორედ როგორც პიანისტებმა დაიწყეს. აღნიშნულიდან გამომდინარე მსგავს ნაწარმოებებში (კერძოდ, კი აღნიშნულ ოპუსებში) პიანისტი იმ სახიფათო ზღვარზე გადას, სადაც მუდამ იკვეთება სიმებიანებზე ფორტეპიანოს დომინირების მაცუთუნებელი საშიშროება. ამასთან, საფორტეპიანო პარტია, როგორც წესი, ტექნიკურადაც ურთულესია. მანანა გოცირიძემ, თავის კოლეგებთან ერთად, წარმოაჩინა ტექნიკური სრულყოფილება, ანსამბლურობა, დრამატურული აზროვნება და მასშტაბური კომპოზიციის მთლიანობაში აღქმის უნარი. დასანანია, რომ ის ვერ ახერხებს თავისი შესაძლებლობების მეტი სიხშირით წარმოჩენას, ისევე, როგორც კვარტეტი „იბერი“. მაინც ვიტოვებ იმედს, რომ ამაზე იფიქრებს შესაბამისი სახელმწიფო ინტიტუციები და საანსამბლო შესრულების კულტურას, რომელიც მდიდარი ტრადიცია გვაქვს, კვლავ ააღორძინებს საქართველოში.

ბარტოკის ვირტუოზულმა, ექსპრესიულმა, დინამიკით აღსავსე კვინტეტმა ენერგეტიკით დამუხტა დარბაზი და კვინტეტის ფინალს მქუხარე ტაშიც მოჰყვა.

ვისურვებდი, რომ ასეთი საანსამბლო კონცერტები მეტი სიხშირით გაიმართოს თბილისში.

ყველანაირად და ყველაფერში
ყოველთვის

(ლია ხუგაშვილის ხსოვნას)

თაგარ მახსი

ყველა შემოქმედი ვერ ზიდავს მოღვაწის უღელს. არც ყველა მოღვაწეა შემოქმედი. კლასიკური გავებით, ლია ხუგაშვილი არც ერთი იყო და არც მეორე, მაგრამ ჭეშმარიტ შემოქმედებით მოღვაწეობას ეწეოდა.

მისი ფენომენი ჩვენი კულტურული რაობის, მუსიკალური ესთეტიზმის ერთ-ერთი გალანტური გამოვლინებაა. სათნო და გულჩვილი, მორიდებული და თან პრინციპული, მაცხოვრის ხატთან ცოცხლებსა და გარდაცვლილებზე დაუღლეი მლოცველი, მართალი და ამადლებული... უსაზღვრო იყო შეუბღალავი ზნეობის მქონე ამ ადამიანის სიკეთე და გულმონყალება. მასში ერწყმოდა მუსიკალური პოტენცია და შემოქმედებითი უნარი, კოლოსალური ნებისყოფა და იშვიათი შრომისმოყვარეობა, თავმდაბლობა და იმავდროულად საკუთარი ღირსების შეგრძნება, უღიმამო, ნაცრისფერ ინერტულობასთან ზურგმუქეცული ეს კოპწია და კდემამოსილი ქალბატონი, როგორც პიროვნება და როგორც პროფესიონალი, თხემით ტერფამდე ესთეტად წარმოდგენასთან ასოცირდებოდა.

ამქვეყნიური ლაბირინთების ქრონოლოგია გვაფიქრებინებს, რომ ყველგან და ყოველთვის, მას სულ თან სდევდა იღბალი, თუმც წუთისოფლის მადლიცა და სუსხიც უწვნევია. განგებამ მას არგუნა სრული მიწიერი ბედნიერება, რომელსაც არაერთი ნახნავი გააჩნდა და მართო ერთი რომელიმე განზომილებით არ შემოიფარგლებოდა. მისთვის მასაზრდოებელ ატმოსფეროსა და შეიძლება ითქვას, ნამდვილ „ოაზისს“ ქმნიდა იშვიათი ნიჭიერების კონცენტრაცია ოჯახურ სივრცეში, რომ-

ლის თავკაცი, ცნობილი მეტალურგი, ინტელექტუალი, მელომანი, ფართო ინტერესების და ფანტასტიკური არტისტულ-იუმორისტული მიდრეკილების მქონე გივი დგებუაძე გახლდათ. ლიას ქალურ რომანტიკულ ნარატივს სწორედ კერპადექვეული მეორე ნახევრისადმი გაუნელებელი გრძნობა წარმოადგენდა, რომელიც ჩვენს თვალნინ მან ლამის ცოცხალ ლეგენდად აქცია. შემდგომში კი ამ უდიდესი წყალობის დაკარგვა თითქმის „სტიქიურ უბედურებას“ გაუტოლა. კარგად მყოფსაც და ტკივილებისაგან უმწუოდქმნილსაც მისი სახელი ეკერა პირზე და მისკენ მიიჩქაროდა. ამ პიროვნებაში ძლიერად ჩაკრული დედობის დომინანტა-იდეალურთან მიახლოებული მშობლიური მზრუნველობა მარტოდენ შვილების ფიზიკურ სიმრთლეზე და გემრიელად დანაყრებაზე არ იყო კონცენტრირებული. ლოგიკური მიზანდასახულობით ის ყოველნუთიერად იყო ჩართული მაქსიმალურად დისციპლინირებული მათი სამომავლო გეზის ჩამოყალიბებაში. ამგვარი სტარტი, ბუნებრივად მათ წარმატებულ საქმიანობაში გადაიზარდა, თამუნა და ანდრო, ყველა თაობის „ოქროს ახალგაზრდობას“ მიეკუთვნებიან და კარგადაც მოეხსენებათ, ვისი „გორისანი“ არიან.

ადამიანებისადმი ტაქტიანი დამოკიდებულებისა, თუ ხელოვნების მაგიასთან ურთიერთობის მის ამაღლებულ „ობერტონებს“ ზოგჯერ ეპიზოდური პარადოქსული ზიგზაგები, თუ კომიკური უცნაურობებიც ახლდა თან, მაგალითად, ქუჩის „გადაღახვა“ მოპირდაპირე ტროტუარისაკენ, თუ მგზავრობა ავტომანქანით, რომლის სალონშიც ყველანაირ საუბარს წყვეტდა და უმაღლესი სიჩქარის, თუ უსაფრთხოების მაკონტროლებელ შიპერაქტიურ ზედამხედველად იქცეოდა ხოლმე. ან კვირის სადაგი დღეების მკაცრად დაგეგმილი გრაფიკი, სადაც რომელიმე პუნქტის ჩანაცვლება მარტო საგანგებო სიტუაციებში იყო შესაძლებელი.

ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის თეორიული-საკომპოზიტორო ფაკულტეტის დამთავრებიდან მოყოლებული, იგი თეორიულ საგნებს ასწავლიდა დიმიტრი არაყიშვილის სახელობის პირველ სამუსიკო სასწავლებელში. მან საპატიო ადგილი დაიმკვიდრა მუსიკალურ-საგანმანათლებლო სფეროში, როგორც სოლიდურმა სპეციალის-



ლია ხვაჩავილი

ტმა და ავტორიტეტულმა პედაგოგმა (თუმცა კარგი მუსიკოსობა ყოველთვის არ ნიშნავს ასეთსავე პედაგოგს და პირიქით).

მოკლე და მშრალ ამ ბიოგრაფიულ დოსიეში ჩინებული მუსიკოსის მთელი ცხოვრებაა ჩატეული. მან პატარაობიდან შეითვისა უნიკალური ტრადიციული, თუ ქართული ქალაქური სიმღერისა და ზოგადევროპული კლასიკური მუსიკის კეთილზმონახება (მამამისი თბილისური კილო-ჰანგებისა და საოპერო ჟანრის დიდი მოტრფიალე იყო). იშვიათი თავდახრილობის მიუხედავად, მისი მუსიკალური მონაცემები შეუმჩნეველი არ დარჩენილა ჩვენს „ვარსკვლავურ“ კურსზე, რომელიც ეროვნული მუსიკალური ელიტის რჩეულ ხელოვანთა და ტალანტების ნამდვილ სამჭედლოდ იქცა (ვაჟა აზარაშვილი, ნუგზარ ვანაძე, ნანა ავალიშვილი, მანანა ახმეტელი, იმერი კავსაძე, მანანა ნეიძე, ბარამ ბარამიძე, მენული თოფურია, გივი წულუკიძე, მერაბ დონაძე, რაღა თქმა უნდა ქართული ესტრადის დედოფალი ნანი და სხვები).

განუმეორებელი ქართული სასიმღერო კულტურისადმი ცხოველ ინტერესს თან ერთვოდა ფორტეპიანოზე მუსიციერების ძლიერი მუსტი. თუმცა „ნახევარი ცხოვრების გზა“ ისე გალია, რომ სცენისკენ გახედვაც კი ეუხერხულებოდა.

მუსიკის თეორიისა და ჰარმონიული სოლფეჯიოს საფუძვლიანი დაუფლებისას შეთვისებული აკორდულ-საკადანსო თანმიმდევრობათა ფორმულებისა და შინაურულ გარემოში დაკვრიდან მისთვის უჩვეულო

გაბედულებითა და სითამამით, ბოლოს და ბოლოს ეს-ტრადისკენ გადაინაცვლა.

აკადემიურად განსწავლული მუსიკოს-თეორეტიკოსი, პედაგოგი-სოლფეჯისტი, პიანისტ-აკომპანიატორი, სად იწყება და სად მთავრდება ერთი, თუ მეორე ფანატიკოსი მუსიკოსი, მასწავლებელი, რომელიც უტყუარი პროფესიული ოსტატობით აფრთხილებდა ახალბედა კადრს, იმავდროულად ინტუიტიურად, მაგრამ გულმოდგინედ აყალიბებდა მაღალი კლასის კონცერტმასტერს. ეს უჩვეულო „ფერისცვალება“ პროფესიული გარჯის, „შინაგანი წვისა“ თუ სიმაღლეებთან მიახლოების პროფესიული ჟინის შედეგია და არა მხოლოდ ზეცით ბოძებული მადლი.

ამოსავალი საყრდენი კი მაინც ქართული სასიმღერო ლირიკისათვის ნიშანდობლივ მელოდიკურ საფუძველში, მის ინტონაციურ ნიაღსა თუ ჰარმონიულ სტიქიაში წვდომა იყო. საკუთარი საშემსრულებლო შესაძლებლობების განვითარებისა და რეალიზების პროცესში იგი ყოველგვარი გავლენისაგან განტვირთული თავისუფლებისა და პროფესიული უნივერსალიზმისაკენ ისწრაფვოდა.

რთული და ნაირსახოვანი ჰარმონიული პალიტრა, რაფინირებული გემოვნება, ნატიფი ნიჭიერების სათუთი განცდა საბოლოოდ მისი მუსიკალური მენტალობის განმსაზღვრელ თვისებებად ჩამოყალიბდა. მან საკუთარი სტილი დაამკვიდრა, რაშიც არამარტო მუსიკალური ხელნერა, არამედ სულიერი დახვეწილობა, დელიკატურობა, და თუ გნებავთ, ცხოვრების ასეთივე წესიც იყო განსახიერებული. ამ კონტექსტში უნებურად გამიელვა სიტყვებმა „მაქვს მკერდს მიღებული ქნარი როგორც მინდა“ (გალაკტიონი), რომლის პერიფრაზი ჩვეულებრივიდან უჩვეულოს, თვითმყოფადის შექმნის შესაძლებლობაზე მიგვანიშნებს...

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, მისი მოღვაწეობის ამ მიმართულებას თავდაპირველად შინაურულ გარემოში მოუშადა და ნიადაგი. დაუვინყარია საფორტეპიანო თანხლება, რომელსაც უწევდა ჩვენს საერთო მეგობარს, გამორჩეული ხმისა და გემოვნების მქონე ვიოლა ჯაფარიძეს, ერთ დროს საკმაოდ პოპულარული რომ იყო თბილისურ წრეებში, მაგრამ, სამწუხაროდ, რიგი მიზეზების გამო, არ შერჩა სცენას.

ამკარად მასტიმულირებელი, თუ საეტაპო მნიშვნელობისა აღმოჩნდა შემოქმედებითი ტანდემი უნიჭიერეს მომღერალ გოგი დოლიძესთან, რაც თანდათან ნაყოფიერ და მჭიდრო კავშირუროთიერთობაში გადაიზარდა. მისი სასცენო დებიუტს სწორედ ამ სახით შედგა. აღნიშნული ფაზა განსაკუთრებით დამშვენდა ჰარმონიული საღებავებით გამდიდრებული და ორიგინალურად გააზრებული მარია კვალიაშვილის სიმღერების „ვაი, შენ წუთისოფელო“ (მორის ფოცხიშვილის ლექსზე) და „იყო, არა იყო რა“ (ინოლა გურგულიას ლექსზე) ლიასეული ვარიანტებით.

გოგის გარდაცვალების შემდეგ ახალი ტანდემი იმვა – ეს იყო ცნობილ, შესანიშნავ მომღერალ მედეა ძიციგურთან შემოქმედებითი ურთიერთობა, რამაც ასევე მომღერლის ამქვეყნიდან ნაადრევად წასვლის გამო, დიდხანს არ გასტანა.

თავისებურ ტრამპლინად იქცა იმ პერიოდში ხელოვნების მუშაკთა სახლში ჩატარებული კონცერტიც, რომელზეც ლია ხუგაშვილი ეროვნული სიმღერებისა და უბერებელი რუსული რომანსის ნაირფეროვანი საფორტეპიანო ვერსიებით კონცერტმასტერის ამბულუაში წარსდგა დედაქალაქის მუსიკის მოყვარულთა წინაშე.

ასევე დიდმნიშვნელოვანი იყო 1999 წ. მაისის თვეში ხელოვნების მუშაკთა სახლში გიორგი ჩუბინიშვილისადმი მიძღვნილი წარმატებული ღონისძიება და შემდგომ კონსერვატორიის დიდ საკონცერტო დარბაზში ეკამალაძის მიერ იგივე ავტორის სიმღერა-რომანსებისაგან შედგენილი მონოგრაფიული საღამო. ლია ამჯერადაც შესანიშნავი პარტნიორის რანგში იქნა წარმოჩენილი. განსაკუთრებით აღსანიშნავია გიორგი ჩუბინიშვილის რომანსებისა და სიმღერების კრებული „ხმა გულისა“ (2001) ლია ხუგაშვილის ჩინებული საფორტეპიანო ინტერპრეტაციებით, რომელიც გამოირჩევა კომპოზიტორის სტილისტიკაში მართებული წვდომით, ინდივიდუალური სამეტყველო მანერითა და დახვეწილი ჰარმონიული ენით. კრებულის მაღალპროფესიულობასა და მაღალმხატვრულობაზე მეტველებს ის ფაქტი, რომ მისი რედაქტორი, გამოჩენილის ქართველი კომპოზიტორი იოსებ კეჭყაყაძე, ნაშრომის კორექტირებისას მხოლოდ უმნიშვნელო შესწორებებით შემო-

იფარგლა (რაც ლიას დიდად ეამაყებოდა). კრებულის აკადემიურ ღირებულებებთან დაკავშირებით საგულისხმოა თვალსაჩინო ქართველ მუსიკოლოგთა მოსაზრებანი: „...ყურადღებას იპყროს მაღალი მუსიკალური გემოვნებით, მასალასთან ფაქიზი დამოკიდებულებით, ჰარმონიული საღებავების სიმდიდრით და ნატიფი პარტნიორობის ხელოვნებით...უდიდესი ტაქტით, სიფრთხილით შემოტანილი ჰარმონიული ნიუანსებით მან უფრო „გაათანამედროვა“ გიორგი ჩუბინიშვილის ნაწარმოები ისე, რომ კომპოზიტორს ოდნავადაც არ დაუკარგა თავისი ხელწერა, თვითმყოფადობა“ (ნანა ქავთარაძე).

ასევე ცნობილი მუსიკისმცოდნე, კომპოზიტორ გიორგი ჩუბინიშვილის შვილიშვილი მანანა ახმეტელი კი წერს: „ძნელია გამოშვიდობება ისეთ ძვირფას ადამიანთან და მუსიკოსთან, როგორც იყო ლია ხუგაშვილი, რომელთანაც მრავალწლიანი მეგობრობა და საქმიანი, შემოქმედებითი ურთიერთობა მაკავშირებდა. ლია დაჯილდოებული იყო იშვიათი თვისებებით. უზომოდ კეთილსინდისიერი და თავმდაბალი, ნიჭიერი და პრინციპული, ალაღმართალი და გულითადი ადამიანი გახლდათ. მძიმე ასეთი ერთგული და საიმედო მეგობრის დაკარგვა. უკანასკნელად მინდა მადლობა ვუთხრა მას გიორგი ჩუბინიშვილის სასიმღერო შემოქმედების აღორძინებისათვის. მხედველობაში მაქვს საფორტეპიანო ინტერპრეტაცია, რომელშიც ჩააქსოვა პროფესიული ოსტატობა, გემოვნება და ტაქტი, სტილისა და ფორმის გრძობა, დახვეწილი და მრავალფეროვანი ჰარმონიული აზროვნება. ლიას შესრულებით ახლებურად გაიბრწყინა გიორგი ჩუბინიშვილის სასიმღერო მარგალიტებმა. მან სული და გული ჩააქსოვა კომპოზიტორის შემოქმედებაში, რომელშიც ის წარსდგა, როგორც მაღალი დონის კონცერტმასიეტერი და მუსიკის თეორეტიკოსი. ამის დასტურია განუმეორებელი საღამო კონსერვატორიის დიდ დარბაზში, სადაც გაცოცხლდა გიორგი ჩუბინიშვილის თითქმის მთელი შემოქმედება ლია ხუგაშვილის, ეკა მამალაძის და ცნობილი ჩელისტის ოთარ ჩუბინიშვილის ჰარმონიული ანსამბლის მონაწილეობით“.

მომღერალი ეკა მამალაძე კი ღვაწლმმოსილი პარტნიორისადმი მონივნებას ასე გამოხატავს: „მე ამაყი და მადლიერი ვარ უაღესად ფაქიზი გემოვნების ამ

მუსიკოსთან ურთიერთობით, რომელმაც ბევრი რამ შემძინა და აღმავალი დინამიკით წარმართა ჩემი ვოკალურ-საშემსრულებლო შესაძლებლობანი. ამასთან, ორგანული გახადა გიორგი ჩუბინიშვილის გამომსახველი მელოდიური სახეები“.

ლიამ სასიკეთო კვალი დაამჩნია პოპულარული კომპოზიტორის რუსუდან (მაცაცო) სებისკვერადის შემოქმედებასაც, რასაც მონიშნავს დისკი „სიყვარულზე მიამბე“ (მაცაცო სებისკვერაზე, ეკა მამალაძე, ლია ხუგაშვილი) 13 სიმღერის ლირიული დამუშავებით.

სიყმანვილის ასაკიდან მარიკა კვალიაშვილთან უახლოესი და უწყვეტი მეგობრობა შემოქმედებითი თანაარსებობის ნიშნით იყო აღბეჭდილი. ფართო მსმენელის ერთსულოვანი მონივნება დაიმსახურა ლიას საფორტეპიანო თანხლებით გაყდერებულმა ოცამდე სიმღერამ. მათ შორის „ნუ შეგამინებს ჩემი ჭაღარა“ (დოდო გვიშიანის ლექსზე), „ღარ მახსოვხარ“ (პეტრე გრუზინისკის ლექსზე) და სხვა შეიძლება ითქვას, საყოველთაო აღიარება მოიპოვა კომპოზიტორის სასმღერო ლირიკის დამავგირგვინებულმა „იმედმა“ (დოდო გვიშიანის ლექსზე).

სასიმღერო ნიმუშებზე მუშაობისას ლია ხუგაშვილი მელოდიური პრიორიტეტის დაცვით შემოქმედებითად ეკიდებოდა საფორტეპიანო ფაქტურის, მეტადრე მუსიკალური ქსოვილის აკორდული სპექტრის გამრავალფეროვნებას. როგორც თანამოაზრე და ხშირად, როგორც თანაავტორი, იგი ახლებურად აცოცხლებდა მხატვრულ პირველწყაროს განსხვავებულ ბგერით რაკურსში ორიგინალური წარმოსახვით.

იგი კატეგორიულად არ მიიჩნევდა თავს კომპოზიტორად, თუმცა სიცოცხლის ბოლოს სამი სიმღერა უძღვნა თბილისს. მათგან ორი პოეტ მანანა დანგაძის ლექსებზეა შეთხზული. აქედან ერთ-ერთი უკვე გაყდერდა დათო ნოზაძის სანაქებო შესრულებით. მეორე სიმღერას, როგორც მახსოვს, კონკრეტული ადრესატი ჰყავდა და პერსონალურად, ბ-ნ ვივი ჭიჭინაძის ბრწყინვალე ტემპრისათვის იყო გამიზნული. (მესამე სიმღერის პედი, სამწუხაროდ, ჩემთვის უცნობია).

ლია ჩვენს გვერდით აღარ არის. მაგრამ მისი სიცოცხლე გადასახლდა მის შვილებში, მეგობართა ხსოვნასა და მის ხელშეინახებ უკვდავ ქართულ ჰანგებში.

ნოდარ მამისაშვილი პირველი ქართველი კომპოზიტორია, რომელიც მეცნიერებასა და მუსიკაში ერთდროულად მოღვაწეობს. მისი ინტერესების სფეროში უამრავი რამ მოხვდა, კოსმოსური ენერგიების კვლევით დაწყებული, ქვების შესწავლით დამთავრებული. მის სახელს ასევე უკავშირდება სამების საკათედრო ტაძრის ბარებისა და ტაძრის აკუსტიკის შექმნა. ის არასოდეს უყურებს მოვლენას როგორც ერთპლანიანს და, ბუნებრივია, მასთან საუბარიც არათორდინარული, მრავალმხრივ საინტერესოა.

გთავაზობთ ინტერვიუს კომპოზიტორ და მეცნიერ ნოდარ მამისაშვილთან.

„რა კი არა, როგორ“

ალექსანდრე დეკანოიძე

ალექსანდრე დეკანოიძე – ბატონო ნოდარ, თქვენი ინტერესებიდან გამომდინარე ბევრ სხვადასხვა საკითხზე შეიძლება თქვენთან ლაპარაკი, მაგრამ რომ არ გავიფანტოთ, ამჯერად მინდა მუსიკაზე და მის ირგვლივ ვისაუბროთ. მუსიკასთან თქვენი ურთიერთობა საბჭოთა ჩაკეტილ დროში დაიწყო, თუმცა ამის მიუხედავად თქვენი ნამუშევრები არ ჟღერს კარჩაკეტილად, ვინ გასწავლიდათ კომპოზიციას, ვინ იყვნენ თქვენი პედაგოგები?

ნოდარ მამისაშვილი – როცა მოსკოვის ცნობილი ანდა ააშენეს და დაიწყო საბჭოთა არხების საზღვარგარეთ პირველად გასვლა, მე მაშინ ანდრეი ბოლოტოვმა (მუსიკათმცოდნე, მკვლევარი) მიმინვია პირდაპირ ეთერში და მან თქვა, ჩვენთან არის უნიკალური ადამიანი, რომელსაც შეგიძლიათ ნებისმიერი დარგიდან ნებისმიერი კითხვა დაუსვათო. ყველა ქვეყნიდან კარგი კითხვები იყო, საქართველოდან კი იყო ძალიან საწყენი შეკითხვა, – რახან თქვენ ამდენი რამ გცოდნიათ, როგორ ფიქრობთ, თქვენს მასწავლებელს გაასწარით თუ არაო? – მაშინ მე მას ასე ვუპასუხე, – თუ მე მასწავლებელს გავასწარი, ესეც მის პროგრამაში იდო-მეთქი.

ჩემი პედაგოგი იყო ანდრია ბალანჩივაძე, რომელიც უცნაური, თავისებური ტიპი გახლდათ. როცა მისი ძმა, ბალანჩინი, 1962 წელს ჩამოვიდა საქართველოში, ხელისუფლებამ ვახშამზე მიიწვია და უთხრა, უშინაარსო ბალებებს ჰქმნიო. მაშინ მან ლარნაკიდან ამოიღო ერთი ვარდი და ჰკითხა ჩვენს ხელისუფალს, – შეგიძლიათ მითხრათ რა შინაარსიაო?

როდესაც ჩვენ შინაარსზე ვლაპარაკობთ, შინაარსი გვეკონია – იმან რა თქვა და საპასუხოდ იმას იმან რა უთხრა. შემოქმედებას კი სულ სხვა რამ უყვარს, – რა თქვა კი არა, როგორ თქვა.

ა. დ. – სხვადასხვანაირად ჟღერს თქვენი ადრეული ხანის და ახლანდელი მუსიკა, ბრუტალურად რომ არ გამოვიდეს, – ახალგაზრდობა, სიმწიფის პერიოდი და ახლანდელი, – იქნებ თქვენ მითხრათ თქვენეული აღქმა საკუთარი შემოქმედების პერიოდიზაციისა და რა ნიშნებით გამოჰყოფდით მათ ერთმანეთისგან?

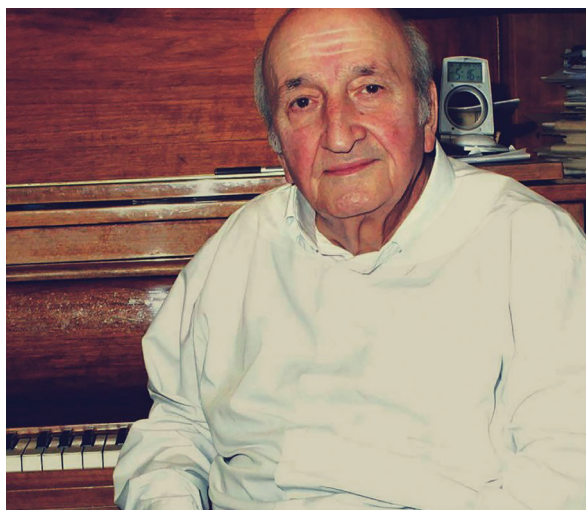
ნ. მ. – ძალიან კარგი შეკითხვაა. სამწუხაროდ, ჩემი შემოქმედების დიდი ნაწილი დაფარულია, ის არა მართო არ შესრულებულა, ნაშლილია, ვიღაცეებს არ აწყობდათ, რომ მას ეუღერა. თქვენთვის რომ ნათელი იყოს სიტუაცია, მოგიყვებით ერთ-ერთ ეპიზოდს ჩემი

* მასალა გამოქვეყნებული იყო ვებ-გვერდზე „სიტყვები“ (<https://sitkvebiblog.wordpress.com>).

ცხოვრებიდან. ადრე კომპოზიტორთა კავშირი კონსერვატორიის შენობაში იყო. ერთ-ერთ შესვენებაზე შევიარე იქ, დავინახე საგსე ფოსტიდან ძირს ეგდო რამდენიმე ბარათი, ჩასალაგებლად მივედი. რომ ავიღე, თვალი მოვკარი რომ ერთ-ერთს ჩემი გვარი ეწერა, გავხსენი და ვნახე, სლონიმსკის (იმდროინდელი თანამედროვე მუსიკის დიდი გულშემატკივარი) ფ.რ.გ-ში მოუსმენია ჩემი ნაწარმოები, ბოსტონის ორკესტრისთვის მიუცია რეკომენდაცია და წერილში კომპლიმენტებთან ერთად უფლებას მთხოვდნენ, რომ ბოსტონის ფილარმონიული ორკესტრისთვის, ჩემი მუსიკის შესასრულებლად, თანხმობა მიმეცა. ჩავთვალე, რომ პირდაპირ ქუჩიდან კავშირში გამოგზავნილი წერილის აღება უხერხული იქნებოდა, უკან ჩავდე საფოსტო ყუთში, გავედი, ხაჭაპური ვჭამე, დავბრუნდი კომპოზიტორებთან, – ჩემთან წერილი უნდა მოსულიყო და იქნებ მომკეთ-მეთქი, მათ კი მოჭრით მითხრეს, – არაფერი მოსულაო. გადახიეს მონვევაც და კომპლიმენტებიც.

რეჟისორ ნანა მჭედლიძესთან მქონდა მინვევა ფილმზე „აღმაფრენა“, უნდოდა რაღაც ავანგარდული გამეკეთებინა. მაშინდელ ლენინგრადში სერიოზა სლონიმსკის ვუთხარი, ერთი ექსპერიმენტი მინდა ჩავატარო, მე გიჟი ვარ, შენც შეგიძლია იყო გიჟი და გამომყვე-მეთქი? მან კი შეიგინა, – შენზე ნაკლები გიჟის ისა და ესაო, – და ასეთი რამ გავაკეთეთ: ორკესტრის ბოლოს, მუსიკოსების უკან, გავაკეთეთ უზარმაზარი სპირალი, კონტრაბასები დავსვით ჰაერში, მოვიწვიეთ დირიჟორი მრავინსკი. თქვენ კიდევ ვერ წარმოგიდგენიათ რა მნიშვნელოვანია ორკესტრის განლაგება – ერთი ხმა ერთი მხრიდან მოდიოდა, მეორე – მეორე მხრიდან, მესამე – საიდანღაც, ეს იყო საოცარი „დომხალი“. სანყალი მრავინსკი ორთქლმავალივით ქშინავდა, გიჟდებოდა და რაღაცას თავისთვის „უბერავდა“. რომ მოვისმინე, სასტიკად დავიძაბე, ბოლო ნოტი რომ მოიხსნა სიჩუმე ჩამოვარდა. როცა ადამიანი ნერვიულობს ერთი ნუთი ათ ნუთად ეჩვენება, ამიტომ არ ვიცი რამდენი ხანი გავიდა იმ სიჩუმეში, თავი დაღუპული მეგონა, ვფიქრობდი, მე ხომ მიჭერენ (ეგრე სად არის, საბჭოთა კავშირია), მაგრამ ნანამ რაღა დააშავა-მეთქი?! სლონიმსკიმ, მე ახლა გამოვუშვებ ამ მუსიკასო, – ჩაირთო ჩანაწერი, მხარზე ხელი ვიგრძენი მრავინსკისა

და მითხრა, – ნოდარ, მხოლოდ შენ კი არა, მეც გიჟი ვარ, – მე კი ნანასკენ გავიშვირე ხელი და ვუპასუხე, – არა, გიჟი ისაა-მეთქი. მაშინ არ არსებობდა სიტყვა სტერეო, ჩვენ გავაკეთეთ პირველი ფსევდო სტერეო მსოფლიოში. ჩემი მუსიკა იყიდა საფრანგეთის რადიომ, აქ კი მითხრეს, რომ ჩემი სოლიდური ჰონორარი უნდა ვაჩუქო სახელმწიფოს და ეს ფული ვიეტნამში ამერიკელების წინააღმდეგ საბრძოლველად გამოიყენეს. ასე



ნოდარ მამისაშვილი

წავიდა ჩემი სტერეო ვიეტნამში ამერიკელების წინააღმდეგ საბრძოლველად.

ა. დ. – მაშინ, როცა ჩვენს სივრცეში თქვენი თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორები ჯერ კიდევ ევროპული რომანტიზმისთვის დამახასიათებელი ვრცელი მელოდით არიან გატაცებული, თქვენი მუსიკა სრულიად განსხვავებული ჟღერადობისაა და ის ახლოსაა მის ევროპულ თანამედროვეებთან. გარდა თქვენი ინტუიციისა, რით იყო ეს განპირობებული?

ნ. მ. – საბჭოთა კავშირს ჰქონდა ერთი ასეთი ნიუანსი, იმისთვის, რომ საზღვარგარეთ ეთქვათ, – არა ბატონო, ცდებით, ჩვენ არაფერსაც არ ვკრძალავთ ქვეყანაში, აგერ მამისაშვილი, თუ არ გჯერათო, და კომპოზიტორებში ჩემზე იშვერდნენ ხელს. ამ „ღია“ გარემოში, პრივილეგირებულ ადამიანებში აღვმოჩნდი მე. სანამ სტალინი იყო ცოცხალი მას აამებდნენ, ქარ-

თველობა მშველოდა, მერე კიდევ ჩემში იყო ის ცოდნა, რომელიც უღირდათ არ გაეჭროთ, მაგრამ დიდად ნყალსაც არ დაუხსამდნენ ასაკვავებლად. იმდენად იმფორმირებული ვიყავი ამ ჟანრის მუსიკაში, რომ სსრკ იძულებული იყო საზღვარგარეთ ლექსებზე ყოველთვის გავეგზავნე მე და არა შნიტკე ან ვინმე იმ დროის ძალიან პოპულარული კომპოზიტორები.

ა. დ. — მიიხრეს, რომ მეოცე საუკუნის ევროპული თანამედროვე მუსიკა, ვებერნი, ბერგი, შონბერგი, შტოკჰაუზენი, ნონო და მსგავსი კომპოზიტორები პირველად მამისაშვილმა მოგვასმენინათ. ის უცნაური ჟღერადობა, რაც მაშინ გრამაფონიდან მოდიოდა ყურს გვჭრიდა, მაგრამ ვხვდებოდით, რომ ეს იყო მუსიკის მომავალი, რასაც მერე ჩვენი ყური მიეჩვიაო.

ბ. მ. — მაშინდელი BASF-ის ფირფიტებით ჩამოვიტანე იმ დროის მსოფლიო თანამედროვე კომპოზიტორების ჩანაწერები, რომელთან ერთად ჩემი საზღვარგარეთ შესრულებული ნაწარმოებებიც იყო ჩანერილი, მაგრამ აქ ნაშალეს და ჩანერეს ზედ იმ დროის ქართველი კომპოზიტორები. მე მაქვს იმის სინდისი, რომ არ ვთქვა რომელმაც კომპოზიტორებმა გააკეთეს ეს, მათ დარჩათ შვილები, შვილიშვილები და არ მინდა მათ ეს ნყენად დარჩეთ, მაგრამ თავისთავად საყურადღებოა იმ მიზეზით რომ, მაშინ ჩვენი კულტურის გარკვეული პერიოდი ამან უკან დასწია და კითხვები, რაც დამისვით იმის ბრალია.

ა. დ. — ა. სტრავინსკი ამბობს, ყველაფერი ფოლკლორში დევსო. თქვენი ინტერესი მიპყრობილია ფოლკლორის მიმართ, მაგრამ არა ისე, როგორც ამას ბრამსი ან ჩვენს შემთხვევაში ფალიაშვილი თუ თავთაქიშვილი გვთავაზობდა, ხალხურ მუსიკას ორკესტრის თანხლებით. ქართულ ფოლკლორზე დაყრდნობით თქვენ შექმენით სრულიად ახალი მუსიკალური საზღვრის სისტემა — „სამფიანი სისტემა“

ბ. მ. — ბრამსს უამრავი მელოდია აქვს ნასესხები. მას სურდა ძველი მუსიკის, რომელიც სიცოცხლისთვის იბრძოდა, მნიშვნელობის გახანგრძლივება. ეს პატარა ამოცანა არაა, ამის ნყალობით გაჩნდა მთელი რიგი „გახსენებები“, ძიებები, რეფორმა, რომელიც ახალი იყო იმ დროისთვის.

სააზროვნო სისტემის კატეგორიაში ძალიან საინტე-

რესოა ერთი რამ, ადამიანის ინდივიდუალური მე. ჩვენ ხშირად არ ვუნვეთ ანგარიშს იმას, რომ კავკასიონის ქედი იზრდება. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ რამდენიმე ათასი ტონა ადის ზემოთ და ამ ტონების სიძლიერე არის ჩვენი; ვამბოთ ხოლმე, რომ გაიმარჯვა ქართველმა, ქართველმა კი არა, კავკასიონმა გაიმარჯვა. ასეა სამფიანი სისტემა.

ა. დ. — სამწუხაროდ, ამ სისტემის ირგვლივ არ მოიხიბება მუსიკათმცოდნეობრივი კვლევები, თითქოს არც შეიმჩნია გარემომ მისი არსებობა. მიუხედავად ამისა, ამ მეთოდით დაინტერესდა და იმუშავა ეკა ჭაბაშვილმა, მარინა ადამიამ, რეზო კიკნაძემ, მაკა ვირსალაძემ და სხვა კომპოზიტორებმა. როგორ მიგანჩიათ, ეს არის შემოქმედებითი, თეორიული, თუ განზოგადებული აზრობრივი კონცეფცია?

ბ. მ. — ნაშალეს. მეტიც, არამართო ევ, ფრინველთა გალობა მქონდა ჩანერილი, ღამის ფრინველთა მოთქმა, ეს ისეთი საოცარი მოთქმა იყო, რომ როცა რადიო აპარატურაში ჩაიდო, ჩანაწერები წაეშალათ.

ახლა მთელი კონსერვატორია ნოდარ მამისაშვილის საკომპოზიციო სკოლაზე დგას. აბსოლუტური უმრავლესობა ჩემი ნამონაფარია და საერთაშორისო მასშტაბით, ყოფილი საბჭოთა ქვეყნებიდან, ჩვენი კონსერვატორიის საკომპოზიციო ფაკულტეტი ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებულია.

ა. დ. — სწორედ ამის კითხვას ვაპირებდი. მინდა თქვენს პედაგოგიურ საქმიანობაზე და კომპოზიციაში პედაგოგის როლზე მესაუბროთ.

ბ. მ. — პედაგოგის ნიჭია მოსწავლის ტალანტის გამყვანება. მე არ ვერევი იმაში, თუ რა უნდა დანერონ ჩემმა სტუდენტებმა. არ დაიჯერებთ, მაგრამ ჩემმა მოსწავლეებმა ისიც კი არ იციან რომელია ჩემი საყვარელი კომპოზიტორი. არიან ცეკვის ცნობილი მასწავლებლები, რომლებსაც ისე უნდათ რომ იცეკვონ მოსწავლეებმა, როგორც თავად ცეკვავენ. არა ბატონო, მე — მე ვარ! ინდივიდის გაღვიძება არის ყველაზე მაღალი კომპოზიცია, ასე მესმის მე.

იყო ასეთი პედაგოგი, — ლუბიმოვი, უსუსტესი კომპოზიტორი, შნიტკე, დენისოვი და კიდევ ბევრი მაშინდელი კომპოზიტორი მისი მოსწავლეები იყვნენ. თუ ადამიანი შენს კმაყოფაზე გყავს, მისგან არაფერი გა-

მოვა, ასევე მეცნიერებაში – მიხმარები ერთხელ, ორჯერ, მაგრამ თვითონ არ განვითარდება.

ა. დ. – თქვენი მუსიკა, ბევრი თქვენი თანამედროვე კომპოზიტორებისგან განსხვავებით, თანამედროვე თავისი უღერადობით, კონცეფციით, სტრუქტურით, ამროვნებით, თუმცა ის არაა სახალხო აღიარების საგანი.

ბ. მ. – პოპულარული ისეთი რაღაცეები ხდებოდა, ხშირად ისეთი სისულელეები იწერებოდა, რომ მე ეგეთი რამეები თავში რომც მომსვლოდა, ვერ ვწერდი, თავიდან ვავდებდი. ძველი ანეგდოტია: „კგბ“ მივა ოჯახში, მთელ მინას გადახნავს. ცოლს ვაუკვირდება და ქმარს ეკითხება, – რას შვრებიანო? ქმარი პასუხობს, – ანონიმური წერილი დავწერე, რომ მინაში მაქვს ოქრო შენახული. ცოლი კითხვას შეუბრუნებს, – რას იზამენ ვერაფერს რომ ვერ იპოვიან? ქმარი მიუგებს, – მერე მთელი შეშა უნდა დავახერხოო.

ა. დ. – მინახავს, როგორ სკეპტიკურად არიან განწყობილები და როგორ უსმენენ თანამედროვე მუსიკას, ხშირად იუმორის საგანიც კი არის თანამედროვე უღერადობები. ჩვენთან თანამედროვე მუსიკა ნახევარი საუკუნის დავიანებით აღწევს. გასულ წელს, ერთერთ კონკურსზე, თანამედროვე მუსიკის კატეგორიაში შოსტაკოვიჩს უკრავდნენ ქართველები. რას ფიქრობთ, როგორ უნდა მოგვარდეს ეს პრობლემა?

ბ. მ. – დიახ, მე ჩემს მეუღლეს ვეკითხები ხოლმე, რატომ გაიციენს, სულ მგონია, რომ იუმორის გრძობა დავკარგე და ვერ ვიციანი. ეს არის საოცარი დრამა. რომ იცოდეთ ზოგიერთი ნიუანსი, ვაოცდებოდით, შეიძლება გამხდარიყავით დაუნდობელი... ამაზე ლაპარაკიც კი მიჭირს.

ა. დ. – დიდხინიან თანამშრომლობა გაკავშირებთ რეჟისორ კოკონაშვილთან. ახლახან დაასრულეთ ახალ ფილმზე მუშაობა მასთან. რა ფილმია, როდის გამოვა და რა ფუნქციითაა მუსიკა გამოყენებული?

ბ. მ. – მერაბ კოკონაშვილთან ბევრჯერ მიმუშავია. „გზა“ – დოკუმენტური ფილმი, „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“, კიდევ ბევრი ფილმი და მგონი ყველა ფილმში სხვადასხვანაირი ვარ. სულ ვეუბნები, თუ შენ რაღაც ვინდა, მითხარი და მე გავიკეთებ ისე, რომ გამართლება ექნება. ერთი ფილმია, სადაც მეცხვარეები პოულობენ ნავთობს. მერაბს მოცარტის მუსიკა უნდოდა

დაეინებო. ვინდა და ვინდოდეს–მეთქი, ავიღე რადიორეპროდუქტორი, ღობეზე ჩამოვკიდე და იქედან ისმოდა მოცარტის მუსიკა. მერე, როცა ფილმის ჩაბარება იყო, უთხრეს – რა ეშმაკი კომპოზიტორი გყოლიათო.

ა. დ. – ვისაუბრეთ კინომუსიკაზე და არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ თქვენს მუსიკას ნანა ხატისკაცისა და თენგიზ მაღალაშვილის სპექტაკლში „სიბრძნე სიცრუისა“, რომელმაც მერე საკონცერტო ვერსიის სახეც მიიღო, როგორც ვიცით.

ბ. მ. – სიბრძნე სიცრუისა, უხეშად რომ ვითხრაო, იყო მიუზიკლი, სადაც მუსიკა სხვაგვარი დატვირთით იყო, მერე ეს მუსიკა თეატრიდან გამოვიდა ქალაქში. პრაქტიკულად ორი მიუზიკლი მაქვს დანერგილი. ბევრი მულტფილმი მაქვს გაფორმებული, მათ შორის „ყურამ დაიგვიანა“... ესეც უნდა გავიხსენო, ცოტა უცნაური რეჟისორი იყო, სულ რაღაცა არ მოსწონდა, 40 დუბლი ჩამანერია და ბოლოს მეც გავაგვიყე, ფილმში პირველი დუბლი ჩავსვი.

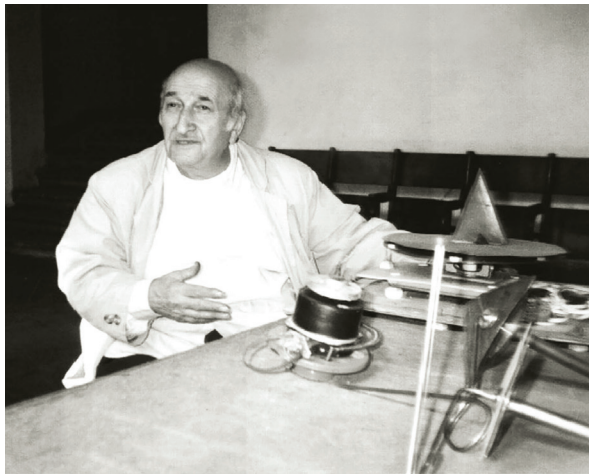
ა. დ. – დანერგილი გაქვთ ნაწარმოებები ორკესტრისთვის, ორგანოსთვის, სიმებიანი კავრტეტისთვის, ფორტეპიანოსთვის, ვიოლინოსთვის, ჩელოსთვის და კიდევ ბევრი საკრავისთვის, მაგრამ არ იკვეთება თქვენი ინტერესი საოპერო, ვოკალური მუსიკის მიმართ. რატომ, რით ხსნით ამას?

ბ. მ. – ერთი სასაცილო ისტორია მახსენდება ამ საკითხთან დაკავშირებით. ძალიან მიჭირდა თანხა, არასოდეს მანამდე საესტრადო მუსიკა არ დამინერია და გადავწყვიტე დამენერა. სიმღერას ერქვა „მე დასამალი რა მაქვს“, გიული ჩოხელი მღეროდა, ჩემი იყო მუსიკა და ტექსტი. ამ სტილის მუსიკის გაორკესტრება მე მაშინ არ ვიცოდი და ბორის რიჩკოვმა გააორკესტრა. ყველა მხრიდან, ყველა სახლიდან ეს სიმღერა ისმოდა. ერთ მშვენიერ დღეს, გოგონას ვაცილებ სახლში და უკანა გზაზე მოლაპარაკე ტაქსის მძღოლს ჩავუყეფი. ვინ ხარო? – მეკითხება. – ამ სიმღერის ავტორი ვარ–მეთქი, გადაირია, რის ბეთჰოვენი? რა მოცარტი, შენ ხარ ვინც ხარო. მივედი სახლთან, გავუნოდე ფული და გავიყედა, რას კადრულობთ, ჩემ უსაყვარლეს კომპოზიტორს ფულს გამოგართმევო?! მე მაინც ჩავუდე, შენი მანქანა ხომ არაა–მეთქი. იმან ჩემს გარშემო საპატიო წრე დაარტყა, ფანჯრიდან გადმომიყარა ჩემი ფული და იმღე-

რა — „მინდა მაკოცო, ვაკოცო“, გოგი ცაბაძის სიმღერა. მე უკან მივდევდი და ვყვიროდი — ჩემი არ არის, ჩემი არ არის!!!

ა. დ. — მეტჯერ არ დაგჭირდათ ფული, რომ საესტ-რადო მუსიკაში გემუშავათ?

ბ. მ. — მართალი ბრძანდებით, კიდევ დამჭირდა



ერთხელ ფული და ლილი გეგელიას დაკუნერე სიმღერა „სადა ხარ, სადა ხარ, გული არ ისვენებს“, ტექსტიც ჩემი იყო. ამჯერად უკვე გაორკესტრებაც ნასწავლი მქონდა და მე გავაორკესტრე.

ა. დ. — აკადემიური სიმღერისთვის გიმუშავიათ?

ბ. მ. — დანერვილი მაქვს ოპერა „ბაჭია ბაქია“, რომელიც დაიდგა ჩვენს თეატრში, მაგრამ მერე, ხანძრის შემდეგ, რეპერტუარში აღარ დაბრუნდა. მოსკოვში დიდი მონონება ჰქონდა ამ ოპერას და ინგლისის სამეფო თეატრში უნდა დაედგათ, თუმცა ოპერის თეატრის ცეცხლმა ეს ნოტებიც გაანადგურა. ახლა ვფიქრობ სიმღერებზე ვოკალისტებისთვის, ხალხურ ტექსტებზე და შორისდებულებით იქნება.

ა. დ. — თქვენ მეგობრობაზე და თანამშრომლობაზე ვსაუბრობთ მერაბ კოკოჩაშვილთან, მინდა გაიხსენოთ მიშა შულღიაშვილი, თემო ბაკურაძე. თქვენი შემსრულებლები: ნანა ხუბუტია, ივან მონიგეტი, რომლებთან ერთადაც ხდებოდა თქვენი შემოქმედებითი ფორმირება.

ბ. მ. — დავინწყებ შემსრულებლებით. მე ვაძლევ მუ-

სიკოსს საშუალებას ჩემს მუსიკაში გამოავლინოს საკუთარი თავი. ვეუბნები, მე რაც დავწერე — მე დავწერე, ახლა მაინტერესებს შენ რა იგრძენი. ზოგიერთ შემთხვევაში ვიყავი უხეში, იმედია უფალი შემინდობს. ერთ-ერთ შემსრულებელს ვანყენინე, მოვიდა და მითხრა, — ისე მიყვარხართ, ისე, ისე მიყვარს თქვენი მუსიკა... მე ვკითხე, — მართლა ვიყვარვართ-მეთქი? მიპასუხა, — კი. — ჰოდა, თუ ვიყვარვართ აღარ შეასრულოთ-მეთქი. იმიტომ, რომ ძალიან ცუდად შეასრულა.

ბაკურაძე როცა წერდა კვარტეტს, შევთავაზე ამ კვარტეტის ვაყოფა. ცნობილმა ავტორიტეტულმა კომპოზიტორებმა უთხრეს, მამისაშვილი დაიბოლმა და არ უსმინოო. მათი რჩევით ეს ნამუშევარი მოსკოვში, ყრილობაზე გაიგზავნა. ცალკე ნაწარმოები „დამუშავეს“ როგორც სადისკო ნაწარმოები და ცალკე ავტორისადისტი უვიცობასთან შეზავებული და გაისუსა. გავიდა დრო, ანალოგიური ტიპის კონცერტია, ყველა წინააღმდეგია ბაკურაძის და მე ვაბზობ — გავგზავნოთ. გაკვირვებულები მეკითხებოდნენ, — კი, მაგრამ შენ არ იყავი ბაკურაძის წინააღმდეგი? მე ვუთხარი, — მე იქ ვიყავი წინააღმდეგი, მოსკოვში ვერ გაიგებდნენ ამ მუსიკას და აქ კარგად გავა-მეთქი.

კომპოზიტორი, დღევანდელ პირობებში, კარგ კომპოზიტორთან ერთად კარგი მენეჯერიც უნდა იყოს, უნდა განსაზღვროს სად რა იქლერებს, თუ უნდა სიკეთე შემსრულებლისთვის ან საკუთარი თავისთვის. თანამედროვეობაში ერთი კარგი სიტყვაა, — სახმელეთო ნავიგაცია, ასეთი სახელი უხდება მათ, ვინც ვერ ერკვევა სივრცესა და დროში.

ა. დ. — ისევ ბაკურაძის თემას დავუბრუნდები. ჟურნალში „საბჭოთა ხელოვნება“ არის თქვენი შესანიშნავი წერილი თემო ბაკურაძის კვარტეტის შესახებ, რატომ დანერეთ მაშინ ეს წერილი, მაშინაც არ იწერებოდა კრიტიკა ან განხილვები?

ბ. მ. — რა თქმა უნდა, იმიტომ რომ კრიტიკა მაშინაც არ არსებობდა, მაშინდელი გემოვნება იყო ასეთი, — მოდი წავიდეთ ბაკურაძის მუსიკის მოსასმენად, იმიტომ რომ, ერთი ვიოლონჩლისტი მარჯვენა კუთხეში მის, მეორე კულისებშია, მესამე ავანსცენაზე. იმ დროის ნამდვილი სახე რომ იგრძნოთ წარმოიდგინეთ, მისი შექსპირის „ჰამლეტი“ თაქთაქიშვილის მუსიკით,

ავანსცენაზე სხედან პერსონაჟები, რომლებიც მღერიან „ტილო დარიალო, კლდენი ხარ ცარილაო“. მე ამ ეპოქის შვილი ვარ და მთელი ცხოვრება ვებრძოდი ამ ეპოქის მსგავს გამოვლინებებს.

ა. დ. — კრიტიკა დღესაც არ არსებობს ამ ქვეყანაში, მუსიკისმცოდნეები სტუდენტებისთვის გამოცდებზე „შპარგალკის“ ნაწარმის ფუნქციით შემოიფარგლებიან. არ აწარმოებენ კონცერტების კრიტიკას, ახალი ნაწარმოებების განხილვას, თუნდაც კარგ რეცენზიებს. მხოლოდ იმაზე საუბრობენ რომ, „აქ“ და „ეს“ ნაწარმოები შესრულდა; როგორი იყო საშემსრულებლო ხარისხი, რა ტიპისაა ნაწარმოები, რა ფორმის იყო, რამდენად ახალია, რამდენად კავშირშია ძველთან, რამდენად კავშირშია დროსთან და სივრცესთან, ამაზე არავინ არ საუბრობს. მართო კულუარებში და დერეფნებში საუბრობენ ხმადაბლა ორი სიტყვით, „კარგია“ ან „ცუდია“. თქვენთვის რამდენად მნიშვნელოვანია კრიტიკის ფუნქცია და მისი არარსებობა, დანაკლისი?

ბ. მ. — მაგალითად, ჯულიარდში არის ერთი ძალიან საინტერესო მეთოდი, ის ვინც გამოცდაზე უნდა ჩამოწეროს, რომელი ლიტერატურა უნდა რომ ბიბლიოთეკიდან ამოუტანონ გამოცდის დასაწერად. მე ვიცი, ნებისმიერ ადამიანს შეიძლება ლეღვის დროს დაავინყდეს მნიშვნელოვანი რამ, თუკი ამდენ ლიტერატურას მთხოვს სტუდენტი ბიბლიოთეკიდან, ესე იგი წაუკითხავს და ამ შემთხვევაში „შპარგალკა“ რატომ უნდა ვეძებო? ამ სიტუაციას არაფერი არ ეშველება მანამ, სანამ ჩვენი მუსიკისმცოდნეები არ დაწერენ უცხოეთისათვის. თუ მართო იმაზე წერ, რომ კონსერვატორიამ კარგად ვაგათბო და ვერაფერს ხედავ მასში კრიტიკულს, ასეთი დამოკიდებულება არაფერს შეცვლის.

ა. დ. — არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ თქვენს მნიშვნელოვან მიგნებებს აკუსტიკის სფეროში, რომელიც აქტუალურია ეკლესიებსა თუ საკონცერტო დარბაზებში. თქვენი შექმნილია სამების საკათედრო ტაძრის ზარები და სხვ. მინდა ამაზეც მესაუბროთ.

ბ. მ. — ერთხელ მითხრეს, აკუსტიკას მოუარე კონსერვატორიაშიო. აქ მე ამას ვერ შევძლებდი და ასე ვუპასუხე, — მე რომ კონსერვატორია მქონდეს ვიქნები უმდიდრესი ადამიანი, პირველ სართულზე დავსვამ ვოკალისტს, მის აკომპანემენტს დავაკვრევიანებ მეხუთე

სართულზე და ყველა ოთახში მოვისმენდი მუსიკას. თუ ვინმეს გაინტერესებთ რატომ, დაჰკარით ხელი კედელს ნებისმიერ ოთახში და ნახავთ. ოღონდ ძალიან მაგრად არა, შეიძლება ხელი შიგ ვაგვეჯდოთ.

ა. დ. — როგორ უნდა გამოიკვლიონ და მოაგვარონ ეს პრობლემა?

ბ. მ. — ძალიან ადვილია. ვურჩევ, დაინტერესებულ სტუდენტს ნებისმიერ კლასში შევიდეს, მარცხენა პედალს დააჭიროს ფეხი, დააკვირდეს პედალი ერთი სიმით გადაინაცვლებს თუ ორით. თუ ორით — კარგია, თუ ერთით — არა უშავს. მერე აიღოს პედალზე ბგერა და დაუდოს ყური. თუ ბგერა ყანყალებს, ე.ი. აკუსტიკა არ ვარგა, თუ არ ყანყალებს — კარგია. მაგრამ დგება მეორე პრობლემა, ეს როიალის ბრალია თუ აკუსტიკის? ამის გარკვევაც ძალიან მარტივია, გადავიწვლოთ ორ-სამ როიალზე და ვნახავთ, როიალის ბრალია თუ აკუსტიკაა არეული.

ა. დ. — ნაწილობრივ მიპასუხეთ, მაგრამ მაინც მინდა გკითხოთ, საქართველოში თქვენ პირველი კომპოზიტორი ხართ, ვინც მუსიკასთან ერთად სამეცნიერო საქმიანობითა დაკავებული, ხაზებს ავლებთ მუსიკასა და მეცნიერებას შორის, ერთმანეთს უკავშირებთ მომიჯნავე დისციპლინებს. მინდა მესაუბროთ მეცნიერებაში მოძებნილ მუსიკისთვის საჭირო საყრდენებზე.

ბ. მ. — პრობლემა ისაა, რომ მივეჩვიეთ ტერმინებს და არ ვიცით ამ ტერმინების ნამდვილი მნიშვნელობა. უბრალოდ, სიტყვები გვაბნევენ, თორემ სამყარო ერთი მთლიანი ორგანიზმია, მე არ განვიხილავ მათ ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად.

ა. დ. — ვინ არიან დღეს კომპოზიტორები, რომლებიც თქვენში შემოქმედებით ინტერესს აღძრავენ და თქვენი აზრით, რით არიან ისინი გამორჩეულები თქვენი თაობის კომპოზიტორებისგან?

ბ. მ. — ესაა ერთადერთი კითხვა, რომელმაც ვერ გავცემთ პასუხს ერთადერთი მოსაზრებით — ვიმეორებ, ჩემს მოსწავლეებს მე ვასწავლე თუ როგორ უნდა იყვნენ „თავიანთი თავები“, მე რა მომწონს, არც ეკამ იცის და არც მაკამ, ვერც თქვენ ვაგიმხელთ.

იცით, ავტორი სად აწერს ხელს ნაწარმოებს?! არც სათაურთან და არც ბოლოში, იქ, სადაც თავისი ინტიმია... და ინტიმზე ვერც და არც უნდა ილაპარაკო.

საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის მუსიკალურ-საინფორმაციო ცენტრის რედაქციის ოთახში შემო-აბიჯა ადამიანმა, რომელიც ყველასაგან იმდენად გამორჩეული იყო, რომ მეუცნაურა კიდეც... მაღალი, გამხდარი, გამჭვირვალე, სინათლით და სიკეთით, კეთილშობილებით აღსავსე ცისფერი თვალებით, დახ-

გუნდებს, და რაც მთავარია – არა ტრადიციული, აკადემიური ფოლკლორული გუნდებისათვის დამახასიათებელი მაჟორ-მინორულ წყობას მორგებული ჟღერადობა, დაყენებული ხმის აპარატიოთა და „მომრგვალებული“ ბგერით, არამედ ავთენტური, ისეთი და ისე, როგორც ოდითგანვე უმღერია ქართველ კაცს და

ანსამბლ „კველი მთიების“ კონცერტი 17 წლიანი პაუზის შემდეგ...

მგინა ჯაფარიძე

ვეწილი სახის ნაკვეთებით, იმჟამად მეტად უცხო დიდი მუქლურჯი შლაპით – მასისაგან აბსოლუტურად გამორჩეული სახე... მაგრამ, ალბათ, მთავარი ამ სახის შინაარსია – არ მახსენდება ჩემი პროფესიული (და არა მხოლოდ) ბიოგრაფიის მანძილზე ესოდენ თავმდაბალი, მოკრძალებული, მორიდებული ადამიანი... იმდენად, რომ როდესაც ჟურნალ „მუსიკალურ საქართველოს“ რედაქციაში წერილი მოიტანა, ეჭვსაც კი შეიტანდით, დამწყები მუსიკისმცოდნე-ფოლკლორისტი ხომ არ არისო, თუმც კი... თუმც კი ეს უკვე ის ედი-შერ გარაყანიძე გხლდათ, რომელიც გერმანულ, მოგვიანებით ინგლისურ ენებზე ლექციებს კითხულობდა ევროპაში და რომელმაც 1980-იან წლებში „შოკში“ ჩააგდო ქართული მუსიკალური საზოგადოება...

კონსერვატორიის დიდი დარბაზი. ვაჟთა ფოლკლორული ანსამბლი „მთიები“ საკონცერტო სცენისათვის სრულიად უჩვეულო, სოფლის დღვანდელ ყოფას მისადაგებულ გარემოში; მომღერლები არა განკეპილ ჩოხაში, არამედ ქართულ გლეხურ, სხვადასხვაფერ და სხვადასხვა სიგრძის ჩოხებში გამონწყობილნი; არც გუნდის დირიჟორი-ხელმძღვანელი – ტონს რომ აძლევდა და დირიჟორობდა აკადემიურ ფოლკლორულ

როგორც ჩვენ, საბჭოთა საქართველოში აღზრდილ მსმენელს, არცკი ვგსმენოდა საკონცერტო სცენიდან; დასტუქეს სუფრული – სუფრასთან (ცხადია, იმიტირებულ), შრომის სიმღერა – შრომის გარემოში, საფერხულ – შესაბამისი ქორეოგრაფიით, და არა სტატიკურად, აკადემიური გუნდისათვის დამახასიათებელი განლაგებით... და ეს ყველაფერი ხდებოდა არა თეატრში, არამედ საკონცერტო სცენაზე!!!

დღეს ეს აღარავის უკვირს – არც სიმღერების ავთენტური შესრულება, არც ფოლკლორული ანსამბლების მომღერალთაგან ცეკვა (თუ ამას სიმღერა მოითხოვს), მაგრამ მაშინ „მთიების“ კონცერტით მიღებული შთაბეჭდილება, მართლაც გამაოგნებელი იყო... გავითვალისწინოთ, რომ ეს იყო ეროვნული თვითგამორკვევისა და ეროვნული მოძრაობის აღმავლობს ხანა, მტერთან პირისპირ მყოფი მართლ ჩენილი საქართველოსთვის უმძიმესი წლები, რაც ჩვენ ემოციას კიდე უფრო აძლიერებდა – კონცერტიდან გამოვდიოდით აღფრთოვანებულნი, ამაყნი, საკუთარ შესაძლებლობებში დარწმუნებულნი. თუმცა... აღმოჩნდნენ ისეთები, რომლებიც ამ სიახლემ გააღიზიანა (?!). დღემდე შემომრჩა კონსერვატორიის ერთ-ერთი

ლექტორის, შესანიშნავი მუსიკოსის ჩალაპარკებული ფრაზა: „რა უნდათ ახლა ამით თქვენ – რაც კარგები ვართ, ქართველები ვართ“–ო... მაგრამ, ამ კონცერტმა ბევრად მეტი თქვა და გააკეთა, რაც ქართული ეთნომუსიკოლოგიის და საშემსრულებლო ხელოვნების განვითარებამ დაადასტურა კიდევ. ეს იყო ახალი სიტყვა, როგორც ქართულ ტრადიციულ საშემსრულებლო ხელოვნებაში, ისე ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში, მუსიკალურ მეცნიერებაში.

შემდეგ იყო თავზარდამცემი 1998 წლის 5 სექტემბერი – ცნობა ედიშერის და მისი ოჯახის ტრაგიკული დაღუპვის შესახებ... საბედნიეროდ, ბედისწერას გადაურჩა ედიშერის ვაჟი – გიგი. „მთიებმა“ რთულად, მაგრამ მაინც განაგრძო არსებობა და ედიშერის საქმის გაგრძელება. ანსამბლის წევრთა სურვილით „მთიების“ ხელმძღვანელობა, ასევე უდროოდ გარდაცვლილ წევრს, ედიშერის მეგობარს, უნიჭიერეს ადამიანს – კობა ხუციშვილს დაევალა. მალე გიგიც წამოიზარდა და ჯერ ანსამბლის წევრი გახდა, შემდგომ კი ხელმძღვანელობაც დაეკისრა...

კარგად მახსოვს დილა, როდესაც ტელევიზია „რუსთავი ორმა“ დილის ეთერში თავზარდამცემი ამბავი გვაუწყა – გარდაიცვალა ედიშერის ვაჟი, სრულიად ახალგაზრდა, 30 წლის გიგი გარაყანიძე*... მართლაც რომ – „შეუცნობელ არს გზანი უფლისანი“...

ანსამბლი „მთიების“ უფროსი თაობა თანდათან ახალგაზრდებმა შეცვალეს. განახლებულ „მთიებს“ გიგის გარდაცვალების შემდეგ, მისი მეუღლე – მაგდა კველიშვილი ჩაუდგა სათავეში, „მთიების“ ძველი თაობა კი საკონცერტო ესტრადაზე აღარ ჩანდა. და აი, უცებ ვიგებთ, რომ იმართება „ძველი მთიების“ კონცერტი. მესხიერებში ამოტივიტივდა 80-იანი წლები... „მთიების“ პირველი კონცერტი... ედიშერის დაუვინწყარი სახე...

ამ ბრწყინვალე იდეის – „ძველი მთიების“ კვლავ შეკრებისა და სამოღვაწეო ასპარაზზე გამოსვლის ერ-

თ-ერთი ინიციატორი კი არის ედიშერ გარაყანიძის საქმის თანამოაზრე და გამგრძელებელი, შესანიშნავი ეთნომუსიკოლოგი და პიროვნება ქეთევან ბაიაშვილი.

მ. ჯ. – ქეთინო, გილოცავთ თქვენ და ანსამბლ „ძველ მთიებს“ წარმატებულ პრეზენტაცია-კონცერტს, თუმცა წარმატებაში ეჭვიც არც შეგვაპარვია. რამ გი-



ბიძგათ აღგედგინათ ანსამბლი ძველი შემადგენლობით და რაში მდგომარეობდა მთავარი იდეა?

ქეთევან ბაიაშვილი – დიდი მადლობა ქალბატონო მზია, მერწმუნეთ, ჩვენთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს კეთილგანწყობასა და პროფესიონალთა აზრს. მიხარია, რომ თქვენთან ერთად, ბევრი გულშემატკივარი გვყავს, ვისაც ჯერ კიდევ ახსოვს ედიშერისეული „მთიები“... 2018 წლის 28 ივნისს, ილიაუნის მუსიკის ცენტრის დირექტორის, პროფესორ მარინა ადამიას

მხარდაჭერითა და დიდი მონდომებით, 17 წლიანი პაუზის შემდეგ, შედგა ანსამბლ „ძველი მთიების“ კონცერტი თბილისში. „ძველი მთიები“ ჩამოყალიბდა გასული საუკუნის 80-იან წლებში და გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ გადატრიალება მოახდინა ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობასა და აღქმაში (მსმენელებში). უფრო მეტიც, მან სრულიად შეცვალა ქართველ შემსრულებელთა და მსმენელთა მენტალიტეტი. ანსამბლის დამაარსებელი და სიცოცხლის ბოლო დღემდე ხელმძღვანელი – სრულიად გამორჩეული ადამიანი, შესანიშნავი პროფესიონალი, ქართული კულტურის გულმხურვალე პატრიოტი და მეჭირნახულე, ედიშერ გარაყანიძე იყო. ედიშერი ქართველ ეთნომუსიკოლოგთა იმ თაობას ეკუთვნოდა, ვინც ღვანდომოსილი პედაგოგების – გრიგოლ ჩხიკვაძის, ოთარ ჩიჯავაძის, მინდია ჟორდანიას, კახი როსებაშვილის, კუკური ჭოხონელიძე, ბარამ ბარამიძის, თამარ მესხის შემდეგ (საბჭოთა პერიოდი) ახალ სიმღერებზე აიყვანა ქართული ეთნომუსიკოლოგიური მეცნიერება, გაარღვია საბჭოური, მოძველებული სამეცნიერო სივრცე და თანამედროვე მოთხოვნილებას არა თუ გაუსწორდა, წინ გაუსწრო კიდევ. დღეს, შეუძლებელია ქართული ხალხური სიმღერის დიალექტებით ან საშემსრულებლო საკითხებით დაინტერესებულმა მკვლევარმა გვერდი აუაროს ედიშერ გარაყანიძის ნაშრომებს. თანამედროვე მეცნიერებისადმი ჯანსაღი დამოკიდებულება მკაფიოდ აისახა მის სამოღვაწეო სფეროებში – ეთნომუსიკოლოგიურ ხედვაში. მან, როგორც ფართო პროფილის მეცნიერმა მოიცვა ყველა ის უბანი, რომელიც ეთნომუსიკოლოგიას თანამედროვე კვლევების რიგში დააყენებდა – თანაბარი წარმატებით იყო ხალხური მუსიკის შემკრები, მკვლევარი, შემსრულებელი, პედაგოგი, პუბლიცისტი, პოპულარიზატორი (მხედველობაში მაქვს მისი მონაწილეობა თუ ავტორობა რადიო და ტელე გადაცემებში). სწორედ ეთნომუსიკოლოგიური საჭიროება იყო საბჭოური, 70 წლიანი, ლამის უკვე ტრადიციადქცე-

ული საშემსრულებლო სტილის ახლებურით შეცვლა. ანსამბლების – ვაჟთა „მთიების“, ქალთა „მშეთამშეს“ და საბავშვო „ამერ-იმერის“ შექმნით ედიშერმა საქართველოში საფუძველი ჩაეყარა ხალხური სიმღერის ავთენტურ შესრულებასა და სწავლებას.

მ. ჯ. – იქნებ ფართო საზოგადოებას კიდევ ერთხელ შეახსენოთ ქართული მუსიკალური კულტურისათვის „მთიების“ და ედიშერ გარაყანიძის მემკვიდრეობის მნიშვნელობა.

ქ. ბ. – რა სიახლე მოიტანა ანსამბლმა „მთიებმა“ და რა იყო გარდამტეხი და რევოლუციური მის შემოქმედებაში: 1. მან უარი თქვა ხალხური სიმღერის დირიჟორობაზე. ეს იმ ხანად არ იყო მარტივი... ჯერ აღნიაშვილი-რატილის და შემდეგ საბჭოთა პერიოდის განმავლობაში ხალხური სიმღერა საგუნდო ნაწარმოებად აღიქმებოდა და საგუნდო ნაწარმოების შესრულებას ევროპული კლასიკური გუნდის პარამეტრებით განიხილავდნენ. „მთიებმა“ მკვეთრი არა უთხრა ამ შეხედულებას, რაც თავის მხრივ, XX საუკუნის 80-იანი წლების ახალგაზრდების მხრივ ძალიან თამამი განაცხადი იყო. ეს იმას ნიშნავდა, რომ გარდა დირიჟორობისა, უარყოფილი იყო ხმების გაორმაგება! ესეც ედიშერის მიერ ეთნომუსიკოლოგიური ცოდნის გაცხადება იყო! 2. რადგან ხალხური სიმღერის მთავარი მახასიათებელი-იმპროვიზაციულობა სავსებით იზღუდებოდა ზედა ხმების გაძლიერების მიზნით თითო შემსრულებლის 10-ით. შეცვლა 3. შეიცვალა თავად შემსრულებლის სასცენო ფუნქცია – „მთიების“ წევრი მეფერხულეც არის და მოცეკვავეც, რაც ხალხური სიმღერის უმთავრესი მახასიათებლის – სინკრეტულობის გამოვლენა იყო (ისეც ეთნომუსიკოლოგიური ხედვაა)! 4. თავდაპირველად „მთიები“ მაყურებლის წინაშე ჩვეულებრივი, ყოველდღიური სამოსელით წარსდგა. მან უარი თქვა იმ ხანად „მოდურ“, საბჭოთა ეპოქისთვის წესად დამკვიდრებულ „სასცენო“ კოსტუმებზე – ჩოხებზე. თუმცა მოგვიანებით მათ სცენაზე შესრულებისას პირველებმა შემოიტანეს „ვლახური“ და ასევე

სხვადასხვა ფერის ჩოხები, ზოგჯერ ახალუხები და ა. შ. ეს იყო თავისებური პროტესტი ანსამბლის წევრების ერთი სივრცისა და ერთი ფერის სასცენო კოსტუმების, საბჭოური ერთფეროვანი და ხალხური ტრადიციული შემსრულებლობისათვის უჩვეულო სასცენო წესრიგის მიმართ. 5. „მთიებმა“ სცენაზე შემოიტანეს და დაამკვიდრეს თავისუფალი ქცევა და მოძრაობა და ამით უარყოფილი იყო სტატიკური პოზა და დირიჟორისკენ მიმართული ღიმილნარევი, გაქვავებული მიმიკა. 6. უმთავრესი ცვლილება მაინც იმ ხანად საბჭოთა ანსამბლებში გამეფებული პრიორიტეტული რეპერტუარის რღვევა და ახალი, ანუ „კარგად დავინწყებული ძველი“ სიმღერების მოძიება, გლეხურ საშემსრულებლო მანერასთან მაქსიმალურად მიახლოებული შესრულება იყო. 7. სიმღერის შესწავლისას უპირატესობა (დღემდე) აუდიო ან ვიდეო ჩანაწერს მიენიჭა. რაც უმოკლესი გზა საშემსრულებლო თავისებურებების, სტილის, მანერის ასათვისებლად. 8. ასევე, უარყო ევროპული გუნდებისთვის დამახასიათებელი ხმების რეგლამენტაცია: არ არსებობს დღემდე „მთიებში“ მხოლოდ შუა ან მაღალი ხმის მთქმელი... საჭიროების შემთხვევაში, ყველა წევრი ასრულებს ნებისმიერ ხმას... 9. ასევე პირველებმა მიაქციეს ყურადღება სრულიად მივიწყებულ სიმღერა-თამაშებს. 10. „მთიებმა“ უარი თქვა იმხანად „მოდურ“ ქრომატიულ საკრავებზე და სცენაზე გააცოცხლა ავთენტური ფანდური, ჩონგური, ჭიბონი და ა.შ. ანსამბლმა, შექმნიდან სულ ცოტა ხანში უდიდესი წარმატება მოიხვეჭა არა მხოლოდ საქართველოსა და საბჭოთა კავშირში, არამედ უცხოეთის მრავალ ქვეყანაში. 11. ეს იყო პირველი ანსამბლი (რა თქმა უნდა, ედიშერ გარაყანიძის ხელმძღვანელობით), ვინც დაამკვიდრა უცხოელებისთვის ხალხური სიმღერის შესწავლა, რაც დღემდე გრძელდება და ედიშერის მიერ შედგენილი ქართული სიმღერების კრებული უცხოელთათვის დღემდე მოთხოვნადია, ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობადაც იქცა; 12. „მთიებმა“ შექმნა ახალი ეთნომუსიკოლოგიუ-

რი სკოლა, რადგან ეს ადამიანები ედიშერთან ერთად დადიოდნენ საქართველოს სხვადასხვა სოფელში, ეძიებდნენ მაშინ ჯერ კიდევ შემორჩენილ ტრადიციის მატარებელ ეთნოფორებს და ხშირად ადგილობრივ სწავლობდნენ სიმღერასა თუ ცეკვას. „მთიები“ არ იყო უბრალოდ ხალხური სიმღერის შემსრულებელი ანსამბლი, არამედ ეს იყო სასწავლო და საკვლევო ლაბორატორია, რომელიც შემკრების როლსაც ას-



ფოლკლორული ანსამბლი „კვალი მთიანი“.

რულებდა. 13. ანსამბლი იმ ხანად პირველი იყო, ვინც (ახლა თავისუფლად შეგვიძლია ვთქვათ) აღადგინა საბჭოთა ეპოქაში უარყოფილი და მივიწყებული ძველი რიტუალები – ჭონა და ალილო. ეს ქმედება მაშინ გმირობის ტოლფასი იყო და უაღრესად მნიშვნელოვანი.... ისინი სტუმრობდნენ მთის რიტუალებსაც, სადაც სხვა მლოცველებთან ერთად მონაწილეობდნენ სახვეისბრო რიტუალებშიც, სწავლობდნენ და მერე ხშირად ეხმარებოდნენ კიდევ სიმღერაში. რადგან ეს რიტუალები იყო არა მხოლოდ სოფლის მოსახლეობასთან ურთიერთობის შესანიშნავი საშუალება, არამედ სოფლისთვის დავინწყებული ტრადიციისა და სიმღერის აღდგენის უტყუარი გზა. ამ რიტუალების გარდა, ასევე ამ ანსამბლის მოღვაწეობამ, შექმნა ახალი პრეცედენტი – ფოლკლორული თეატრის შესაქმნე-

ლად. რაც მოგვიანებით (უკვე ედიშერის გარდაცვალების შემდეგ) მისმა ვაჟმა — გიგიმ განახორციელა „ეთნომუსიკის თეატრის“ შექმნით.* ნიგნიც გამოსცა, სადაც თეორიულად დაასაბუთა ის პრაქტიკა, რასაც საფუძველი ჩაუყარა ედიშერ გარაყანიძემ და რაც გიგი გარაყანიძემ პრაქტიკულად განახორციელა.

მ. ჯ. — ვიდრე გიგი გაიზრდებოდა, როგორ გააგრძელა ანსამბლმა არსებობა?

ქ. ბ. — იმ ტრავიკული მოვლენების შემდეგ, „მთიების“ უფროსმა თაობამ — ამჯერად „ძველმა მთიებმა“ არსებობა განაგრძო მათივე თანამობრისა და მეგობრის, „მთიების“ თვალსაჩინო წევრის — კობა ხუციშვილის ხელმძღვანელობით. კობა ხუციშვილი მრავალმხრივ ნიჭიერი ადამიანი იყო, მას ეკუთვნის „მთიებისთვის“ საგანგებოდ შექმნილი სცენარები და მათი განხორციელება, თუმცა, არც მას დასცალდა... კობა მოულოდნელად გარდაიცვალა. ძველმა „მთიებმა“ ფარხმალი არ დაყარა, მიუხედავად ამდენი ტრავიკული მოვლენების განაგრძობდა შეკრებებს. თუმცა, უხელმძღვანელოდ დარჩენილნი (ისინი ხომ ედიშერის ბავშვობის მეგობრები იყვნენ, მაგრამ სხვადასხვა პროფესიის!), ვერ ბედავდნენ ქართველი მაყურებლის წინაშე გამოსვლას. ასე რომ, საზოგადოებისთვის ეს ანსამბლი ნელ-ნელა ისტორიულ, მაგრამ ლეგენდარულ ანსამბლად რჩებოდა... ამდენი წლის შემდეგ გაგახსენებთ მათ სახელებს: მერაბ თოფურია, სხვათაშორის, სწორედ მერაბის იდეა იყო ახლადშექმნილი ანსამბლისათვის „მთიების“ დარქმევა. მამუკა ოსიშვილი, ავთო რობაქიძე, ვია კრიტაშვილი, ლადო ბარბაქაძე, ვია ქეძაშვილი, გივი ქსოვრელი, ზურა ებანოიძე, თემურ ლანდია და ძალიან გვახარებს ყველას კობა ხუციშვილის ვაჟის — შესანიშნავი, ნიჭიერი ახალგაზრ-

დის ოთარ ხუციშვილის ანსამბლში შემომატება.

მ. ჯ. — როდის გადაწყდა ჩრდილიდან გამოსვლა და კონცერტისათვის მზადება?

ქ. ბ. — ამ იდეის რეალიზაციას 2017 წელს მოვკიდე ხელი. დაიწყო რეგულარული რეპეტიციები, შევეცადეთ, აღგვედგინა ძველი რეპერტუარი და თანდათან ახალი სიმღერების შესწავლასაც შევუდექით. ეს შეკრება მიზნად ისახავდა ედიშერის საშემსრულებლო თავისებურებებისა და ნოვატორული იდეების საზოგადოებისთვის შესხენებასა და იმ საოცარი გამოცდილების ახალგაზრდებისათვის გადაცემა-გაზიარებას, რაც ძველი „მთიების“ წევრებს ედიშერისაგან ჰქონდათ „ნაანდერძევი“. ნელ-ნელა კონცერტის გამართვის იდეაც მომწიფდა.

მ. ჯ. — დიახ, დღეს არავინ დაობს იმაზე, რომ ედიშერ გარაყანიძის დანატოვარი მყარად დამკვიდრდა ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში, ტრადიციული სიმღერის შემსრულებლობაში. მაგრამ, დრო არ ჩერდება და მასთან ერთად ყველაფერი ვითარდება, ჩნდება ახალი მოთხოვნილებები, შეიცვალა თაობები. ანსამბლის პირვანდელი სახით წარდგენა, რამდენად პასუხობს დღევანდელობას და ამ თვალსაზრისით რა სირთულეების წინაშე აღმოჩნდით?

ქ. ბ. — მე, მართლაც, რთულ მდგომარეობაში აღმოვჩნდი. ახალ რეალიტებში ერთი მხრივ, ბედნიერებაა ამ ადამიანებთან ურთიერთობა, მეორე მხრივ — უზარმაზარი პასუხისმგებლობა და თავსატეხი. თვითოეულ მათგანთან ედიშერს იმდენი აქვს ნამუშევარი, შეიძლება ითქვას, მათთან რეპეტიციაზე ხელახლა აღმოაჩენ ხოლმე ახალ ედიშერს... მათ აქვთ საკუთარი საშემსრულებლო მკაფიოდ გამოხატული და ჩამოყალიბებული სტილი, მანერა, მსოფლხედვა... მე

* 2005 წელს ბათუმში დაარსდა გიორგი (გიგი) გარაყანიძის სახელობის ფოლკლორისა და სასულიერო მუსიკის საერთაშორისო ფესტივალი, რაც ძალიან სასიხარულოა, თუმცა აქვე დავსძენ, როდესაც ეს გავიგე, ერთი მხრივ გამეხარდა, მეორე მხრივ კი გამიკვირდა, ამ შესანიშნავი მუსიკალური ფორუმის სათაურში გიგის მამის, ედიშერ გარაყანიძის სახელი რომ ვერ ვიპოვე. ვფიქრობ, ედიშერ და გიგი გარაყანიძეების სახელების შეწყვილება კიდევ უფრო მეტ შინაარსსა და წონადობას შექნდა ფესტივალს.

რამდენიმე წლის წინ სხვა ახალგაზრდებთან დავინწყე მუშაობა (ქართული ხალხური სიმღერისა და საკრავების სახელმწიფო მუზეუმთან არსებული ანსამბლი „მჭელი“). დიახ, თანამედროვე შემსრულებლობაში ახალი ტენდენციები ჩნდება, ახლანდელი ახალგაზრდები განსახვავდებიან „მაშინდელებისაგან“. სცენა ახლებურ ხედვას მოითხოვს. იცვლება ბგერისადმი, სიმღერისადმი, რეპერტუარისადმი დამოკიდებულება. ეს ყველაფერი მე გავიარე ანსამბლ „მჭელთან“. ოლონდ არ უნდა დავგავინწყდეს, რომ ყოველი ახლანდელი „ახლებური“ სწორედ ედიშერის მიერ დამკვიდრებულ პრინციპებს ემყარება. ამდენად, მოულოდნელად „ორი ბატონის მსახური“ აღმოვჩნდი. „მთიები“ მყარად დგას იმ საფუძველზე. ამიტომ, ალბათ, დიდი შეცდომა იქნებოდა, მათ „გადაკეთებაზე“ ზრუნვა. დიახ, „მთიები“ უნდა დარჩეს ძველ „მთიებად“. მათში ნამდვილად დევს იმდენი პოტენცია, რომ ამ სტატუსით კიდევ თქვან ახალი, მათეპური სიტყვა შემსრულებლობაში. ერთი რამ კი ცხადია, ისინი არ უნდა გაჩერდნენ, მათ არა აქვთ ამის უფლება. ეს დანაშაული იქნებოდა ქართული კულტურისა და ედიშერის ხსოვნის წინაშე!. მადლობელი ვარ მათი, იმისათვის რომ რჩებიან ისეთებად, როგორც ედიშერმა დატოვა, სიყვარულითა და იუმორით სავსენი, იმისათვის, რომ მენდნენ და დამიჯერეს, იმისათვის, რომ ჩვენ ერთად ვაგრძელებთ იმ ძალიან დიდ საქმეს, ედიშერმა რომ წამოიწყო.

მ. ჯ. — ესოდენ დიდი პაუზის შემდეგ „ძველი მთიების“ თბილისური კონცერტი პირველი საჯარო გამოსვლა იყო?

ქ. ბ. — 2017 წელს ვიყავით ვილნიუსის მეტად პოპულარულ ფესტივალზე „სკამბა სკამბა კანკლაი“, სადაც დიდი წარმატება გვექონდა. ეს ჩვენთვის ერთგვარი გამოცდა იყო და ეს გამოცდა წარმატებით ჩავაბარეთ. ახლა ჯერი თბილისის კონცერტზე მიდგა. ამ კონცერტამდე, „ძველმა მთიებმა“ მონაწილეობა მიიღო კონსერვატორიის მცირე დარბაზში გამართულ ახალგაზრდა ეთნომუსიკოლოგთა კონფერენციის შემ-

დეგ გამართულ კონცერტში, რომელიც ნატო გუმბაძის ინიციატივით ედიშერ გარაყანიძის ხსოვნას მიეძღვნა. ამიტომაც მიიწვია ედიშერისეული „მთიები“. უნდა აღინიშნოს, რომ საზოგადოებამ ძალიან თბილად მიიღო „ძველი მთიები“ და დიდი ოვაცია გაუმართა. ახლა კიდევ უფრო დიდი გამოცდა გველოდა... როგორი კონცერტი უნდა გავგემართა? რა რეპერტუარი უნდა შეგვერჩია? იქნებ რაიმე ახალი, ორიგინალური უნდა მოგვეფიქრებინა? ეს და კიდევ ბევრი სხვა შეკითხვა გვანვალებდა. უნდა გავგვაზრებინა ის ამოცანა, თუ რას ისახავდა მიზნად „ძველი მთიების“ კონცერტი და ამ შეკითხვის პასუხი ერთი იყო: ქართველი საზოგადოებისათვის, მსმენელისათვის უნდა გავგვეცხადებინა, უპირველეს ყოვლისა, ჩვენი არსებობა და შეგვეხსენებინა „მთიების“ ძველებური სახე. აქ უკვე ყველაფერი თავის ადგილას დალაგდა და გამოიკვეთა რეპერტუარი! ის სიმღერები, რომელიც „მთიებმა“ თავის დროზე შეასრულა, დღეს, ფაქტურად, აღარ სრულდება და „მთიების“ რეპერტუარიც უკვე დავინწყებული ძველია, ამიტომ გვინდოდა ამ სიმღერების „მთიებისეული“ ინტერპრეტაციები შეგვეხსენებინა ჩვენი გულშემატკივრებისათვის, რამდენიმე ახალი სიმღერაც გვეჩვენებინა და ამით ერთგვარად გავგვეცხადებინა ჩვენი მომავალი გეგმების შესახებ.

კიდევ ერთხელ დიდი მადლობა „ილიაუნის“ მუსიკის ცენტრის დირექტორს პროფესორ მარინა ადამიას, „ძველი მთიების“ ძველ მეგობრებს, გულშემატკივრებს, ქართული მუსიკის მოყვარულებს იმ სიტბოსა და სიყვარულისთვის, რომელიც ამ საღამოს ძალიან მკაფიოდ გამოჩნდა. იმედს გამოვთქვამთ, მომავალში კიდევ მრავალჯერ გაახარებს „ძველი მთიები“ თავის გულშემატკივარს. მადლობა ჟურნალ „მუსიკას“ გულშემატკივრობისა და თანადგომისათვის.

მ. ჯ. — მადლობა თქვენ, საინტერესო საუბრისათვის. გისურვებთ ლეგენდარულ „ძველ მთიებთან“ ერთად მომავალ შემოქმედებით წარმატებებს. მოუთმენლად ველით ახალ კონცერტებს...

ქართული ხელოვნების სხვადასხვა დარგს არაერთი წარმომადგენელი ჰყოლია, რომლებიც დაუღალავი შრომით – მთელი სიცოცხლე ერთგულად ემსახურნენ ეროვნულ კულტურას. მაგრამ გამონაკლისია ისეთი პიროვნებები, რომლებმაც თავიანთი ცხოვრება პარალელურად სხვა, სრულიად განსხვავებულ პროფესიასაც დაუკავშირეს. მინდა გავიზიაროთ ჩემი პირადი მოსაზრება ასეთ ორ მოღვაწეზე – კომპოზიტორსა და მეცნიერ, მედიკოს ტარიელ ბაქრაძესა და მოყვარულ მსახიობსა და ხელოვნებაზე შეყვარებულ (ხოლოვნე-

რომელიც ასევე ხალხურ მუსიკალურ საწყისებზე იყო შექმნილი და მასაც წარმატება ხვდა. ამის შემდეგ კი იქმნება ის სავიოლინო ნაწარმოები – „ცეკვა“, რომელმაც უფრო განამტკიცა ავტორის ხალასი ნიჭის არსებობა და ღრმა ერუდიცია, რაც მოითხოვდა მუსიკალური მინიატურის ფორმის სრულყოფილ ცოდნას.

ეს ვირტუოზული სავიოლინო პიესა ფირზე აქვს ჩანერილი და მრავალგზის საზღვარგარეთ – სავასტროლო კონცერტებზე დიდი წარმატებით შესრულებული სასიქადულო ქართველ მევიოლინეს, პროფ. მარინა იაშვილს. მისივე ინიციატივით, მოსკოვის სახელმწიფო კონსერვატორიის ორი პროფესორის – ტატიანა პრიმენკოსა და ლუდმილა როშჩინასთან ერთად, ამ შემადგენლობის ტრიომ ასევე ფირზე ჩანერა ბ-ნი ტარიელის ზემოაღნიშნული ორი მინიატურა საფ-ნო ტრიოსათვის – „სახუმარო“ და „ექსპრომტი“. გადის ნახევარსაუკუნეზე მეტი და ამ გაუხუნარ ნაწარმოებებს დღესაც მკაფიოდ ატყვია ის სინატიფე და ღრმა ეროვნულობა, რომლითაც უნდა გამოირჩეოდეს სრულყოფილი ნაწარმოები.

ახი ხელოვნების უხიოიუხიობა

ალექსი შანიძე

ბით გატაცებულ) მედიკოს თეიმურაზ ჩირვაძეზე. ნიშანდობლივია, რომ ბ-ნი ტარიელი და ბ-ნი თემიკო მთელი ცხოვრება ერთად, ერთ სამედიცინო დაწესებულებაში მოღვაწეობდნენ.

ამ სტრიქონების ავტორს არ მავიწყდება გასული საუკუნის 60-იანი წლების დასაწყისი, როდესაც მე – 12 წლის მოსწავლე, ახლად დაარსებული ქართული ტელევიზიის ერთადერთ არხზე ხშირად ვუყურებდი იმ მუსიკალურ კლიპს, რომელშიაც საქართველოს სახელმწიფო საფორტეპიანო ტრიო (რ. ასტახიშვილი – ფ-ნო, გ. ოქროპირიძე – ვიოლინო, ი. ტყეშვილი – ჩელო) დიდი ოსტატობით ასრულებდა კომპოზიტორ ტარიელ ბაქრაძის მიერ იმერული სახუმარო სიმღერის თემაზე შექმნილ მინიატურა „სახუმარო“-ს, რომელიც მსმენელზე უაღრესად სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებდა. ამ თხულებას მოჰყვა იმავე შემადგენლობისათვის შექმნილი მეორე მინიატურა – „ექსპრომტი“,

ქართველმა და არამართო ქართველმა მუსიკისმკოდნებმა კარგად იციან ბ-ნი ტარიელ ბაქრაძის ის უნაკლო მეცნიერული და შემოქმედებითი გზა, რომელიც მან გაიარა თავისი ცხოვრების 75 წლის განმავლობაში. იგი როგორც მედიცინის მეცნიერებათა დოქტორი და პროფესორი ნამყვანი სპეციალისტი გახლდათ ეპიდემიოლოგიის დარგში და მოღვაწეობდა ს. ვირსალაძის სახ. სამედიცინო პარაზიტოლოგიისა და ტროპიკული მედიცინის სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტში. ამავე დროს, იგი ასევე თავდავიწყებით ემსახურებოდა საკომპოზიტორო შემოქმედებას, რომლის თითქმის ყველა ჟანრში შექმნილი ნაწარმოებები ხშირად სრულდებოდა საბჭოთა კავშირსა და მის ფარგლებს გარეთაც. ბ-ნი ტარიელი მრავალმხრივი ინტერესებისა და ფართო ერუდიციის პიროვნება იყო – იმპროვიზირებდა როიალზე, დაჯილდოებული იყო ლიტერატურული ნიჭით, ხატავდა, დაინტერესებული იყო ფილოსოფიით, ფსიქოლოგიით, და მიუხედავად, სიცოცხლის ბოლო პე-

როოდის ხანგრძლივი და მძიმე ავადმყოფობისა, უჩვეულო შრომისუნარიანობითა და შემართებით იღვწოდა ორ სრულიად განსხვავებულ პროფესიულ ასპარეზზე. ეს ფაქტი ყველასათვისაა ცნობილი.

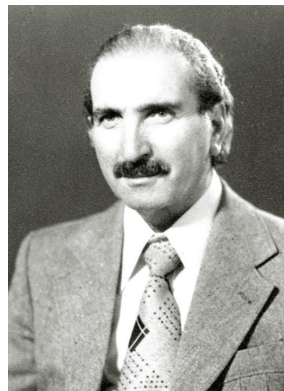
ამავე დროს, მე გავკადნიერდები და შევვები ბ-ნი ტარიელის ცხოვრების ერთ-ერთ დეტალს.

საქმე ის გახლავთ, რომ როდესაც მე წავიკითხე პროფესორი თემო ჩირვაძის უაღრესად თბილი მთავონებანი ბ-ნი ტარიელის შესახებ, ჩემთვის სრულიად ნათელი გახდა იმ თავდავინყებითი შემოქმედებითი იმპულსის არსებობა, რომელიც ბ-ნი ტარიელის მუსიკალურმა აზროვნებამ მოიყვანა.

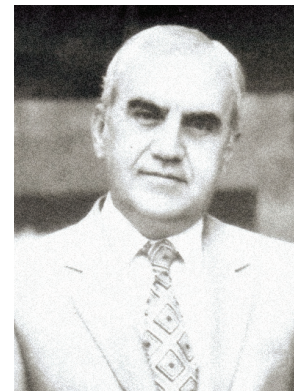
თემო ჩირვაძე ივონებს: „ტარიელ ბაქრაძე გავიცანი 1957 წელს, როდესაც მე, სრულიად ახალგაზრდა ექიმი, მივედი ს. ვირსალაძის სახ. სამედიცინო პარაზიტოლოგიისა და ტროპიკული მედიცინის სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტში, ბ-ნი ტარიელი კი უკვე განყოფილების გამგედ დამხვდა. რამდენიმე ხანს მის განყოფილებაში ვიყავი, ასე, რომ უშუალოდ ჩემი ხელმძღვანელი იყო. სულ რამდენიმე თვე გავიდა და მე მივხვდი, რომ ყველაზე ახლობელი ადამიანი ჩემთვის, ამ ინსტიტუტში, გახდებოდა ბ-ნი ტარიელი. მართლაც ასე მოხდა. ჯერ ერთი, ჩვენ ერთ უბანში ვცხოვრობდით – ვერაზე. უამრავი საერთო ნაცნობი და მეგობარი გვყავდა, მეორეც, მისი კულტურა და გემოვნება განსაკუთრებით მისაღები იყო ჩემთვის.

მე ყოველთვის შეყვარებული ვიყავი ხელოვნებაზე – მუსიკაზე, თეატრზე, კინოზე. მაკვირვებდა და სულ ვფიქრობდი – კაცი, რომელიც თხზავს სხვადასხვა ჟანრის უამრავ ნაწარმოებს, რომლებსაც ასრულებენ ესტრადაზე, მუსკომედიაში, რადიოში, ტელევიზიაში, რატომაა ასეთ „პროზაულ“ მალარიოლოგიასა და ეპიდემიოლოგიაზე გადაგებული. მაგრამ ეტყობა ბატონ ტარიელს ჰქონდა იმხელა ენერჯია, იმხელა პასუხისმგებლობის გრძნობა, რომ მიაღწია საოცარ სიმადლეებს როგორც მუსიკაში, ისე ჩვენს პროფესიაში – მედიცინაში. მარტო ის რად ღირს, რომ იგი ერთ-ერთი იმათაგანია, ვისი სახელიც სამუდამოდ დამკვიდრდა ჩვენი

დარგის ისტორიაში. მან მონოგრაფიები და 150-ზე მეტი ნაშრომი დაგვიტოვა. ეს არის აკადემიურად შესრულებული სამეცნიერო მონაპოვარი, რომელიც წარმოადგენს სახელმძღვანელოს მომავალი თაობებისთვის და კიდევ, ბატონმა ტარიელმა ორი სამეცნიერო-პოპულარული ფილმი შექმნა, სადაც სცენარისა და მუსიკის ავტორიც თვითონ იყო და ამით დაგვიმტკიცა, რომ ნიჭიერ ადამიანს, დიდ პიროვნებას ძალუძს ერთნაირი სიმადლით ემსახუროს ისეთ დიდ დარგებს, როგორცაა მედიცინა და მუსიკა“.



შალვა ზაქარაია



თემო ჩირვაძე

ბ-ნი თემო ჩირვაძის პროფესორ ტარიელ ბაქრაძის შესახებ გამოქვეყნებულ ამ უაღრესად სასიამოვნო მოგონების გამო, მე ჩემს თავს მოვალედ მივიჩნევ, ორიოდე სიტყვით გაგიზიაროთ ჩემი პირადი დამოკიდებულება ბ-ნი თემიკოს – ამ ერთობ საინტერესო და უნიკალური პიროვნებისადმი.

ბ-ნი თემო თქვენი მონა-მორჩილის მშობლების ახლობელი გახლდათ. ჩვენი ოჯახები ბარნოვის ქუჩის დასაწყისში თითქმის კარის მეზობლებად ვითვლებოდით. მაგრამ უფრო ახლოს ამ უნიკალურ პიროვნებას – სისტემატურად ზაფხულის სასკოლო არდადეგების დროს ვხვდებოდი თბილისის ახლომდებარე ცნობილ საკურორტო სოფელ კიკეთში, სადაც მამაჩემს – ინჟინერ-გეოლოგ კონსტანტინე ვლადიმერის ძე შანიძეს თავისი ოჯახი მიჰყავდა დასასვენებლად.

აჲ, ზედა კიკეთის ტყის პირას არსებულ ერთ-ერთ

ულამაზეს ადგილას მდებარეობდა გასული საუკუნის 30-იანი წლების დასაწყისში დაარსებული ამხანაგობა „პოლიანკა“ — ხის 4 ბინიანი კოტეჯები. ბ-ნი თემიკოს ოჯახიც ყოველ ზაფხულის თვეებს ამ მშვენიერ სოფელში ატარებდა. ჩვენი და ჩირგაძეების ბინები გვერდიგვერდ მდებარეობდა.

ბ-ნი თემიკო ინტელიგენტის სიმბოლოს წარმოადგენდა. იგი მრავალმხრივ ნაკითხი ადამიანი იყო. თავისი სპეციალობის გარდა ღრმად ერკვეოდა მშობლიურ და უცხოურ ლიტერატურაში. განსაკუთრებით უყვარდა გალაკტიონისა და ლადო ასათიანის ლექსები. ასევე შეყვარებული იყო ხელოვნების ყველა სფეროზე; განსაკუთრებით გატაცებული იყო კინოხელოვნებით და ოთხ ქართულ მხატვრულ ფილმშიც მიიღო მონაწილეობა. იგი მეგობართა ფართო წრეში და ახლობელთა შორის უდიდესი პატივისცემითა და სიყვარულით სარგებლობდა. ხოლო ქართული სუფრა მისი თამადაობითა და წარმოთქმული „სხარტულებით“ დაუვინყარ შთაბეჭდილებას ტოვებდა.

თემიკოს ახლო მეგობარ ანესთეზიოლოგ გიგო ბუაჩიძეს, ამ სტრიქონების ავტორისთვის მოთხრობილი აქვს ერთ-ერთი ეპიზოდი თავისი ახალგაზრდული ცხოვრებიდან: „გასული საუკუნის 40-იანი წლების ბოლოს, როდესაც გიორგი ცაბაძე თავისი საოპერეტო ჟანრის პირველ ნიმუშზე მუშაობდა, მე და თემიკო, როგორც მსახიობები, არაერთ საჯაროდ დადგმულ სპექტაკლში ვიღებდით მონაწილეობას. მაშინ სრულიად ახალგაზრდა კომპოზიტორი უაღრესად კმაყოფილი იყო ჩვენი და დიდ სამსახიობო მომავალს გვინანასწარმეტყველებდა“.

თემიკო ჩირგაძის იუმორი იყო უაღრესად ხალასი, ყოველგვარ პასკვილს მოკლებული და რაც მთავარია, ეს ხუმრობანი საყოველთო სიცილსა და აღტაცებას იწვევდა.

მე შემოიღია გავისხენო ორი მაგალითი ბ-ნი თემიკოს იმ შეუდარებელი „სხარტულისა“, რომელიც ფართო საზოგადოებისთვის ნაკლებადაა ცნობილი.

ერთ დღეს თემიკოს ურეკავს უაღრესად ადელევე-

ბული კინორეჟისორი ელდარ შენგელაია და ეუბნება: „თემიკო გვიშველე! თბილისში მოულოდნელად ჩამოვიდა ვილაცეებისგან უაღრესად ნაწყენი და აფორიაქებული ცნობილი მსახიობი და კინორეჟისორი სერგეი ბონდარჩუკი. იგი რამდენიმე დღეა სასტუმროს ოთახშია გამოკეტილი, არავის ნახვა არ უნდა და მეგობრულ ვახშამზე მისვლაზეც კატეგორიულ უარზეა. გვიშველე! მხოლოდ შენს იმედზე ვართ, იქნებ ეგ კაცი როგორმე გამოიყვანო ამ მდგომარეობიდან!“ თემიკომ მოითხოვა მისი ნახვა. შეახვედრეს და მსახიობმა ხელი გაუნოდა და წარმოსთქვა — **Сергей Бондарчук!** თემიკომაც ხელი გაუნოდა და უპასუხა — **Теймураз Бондар-гек!** უეცრად მსახიობს ისტერიული სიცილი აუტყდა, რადგან იმწამსვე მოაგონდა ა. გაიდარის საბავშვო ზღაპრის „ჩუკისა და გეკის“ თავგადასავალის პერსონაჟები და თემიკოს მეგობრულად გადაეხვია.

მეორე შემთხვევა ასეთი შინაარსისაა:

თემიკოს შეატყობინეს, რომ თბილისის ესტუმრა ფრანგ კულტურის მოღვაწეთა უაღრესად საპატიო დელეგაცია, მათ პატივსაცემად ვმართავთ ოფიციალურ ბანკეტს და ამ საზეიმო სუფრას უნდა უთამადაო. თემიკომ მიუგო, ფრანგული ენა ისე გამართულად არ ვიცი, რომ საჯაროდ მივმართო საზოგადოებასო, მაგრამ მოხოვნელებმა იგი მაინც დაითანხმეს. ყველას გასაკვირვად თემიკომ მთელი საბანკეტო საღამო მხოლოდ ფრანგულ ენაზე წაიყვანა და გამომშვიდობებისას, როდესაც საპატიო სტუმრებს შეეკითხნენ, თუ როგორ გაიგეს და აღიქვეს თამადაის სადღევრძელოებით, ფრანგებმა უპასუხეს: „ყველაფერი კი გავიგეთ, მაგრამ **რომელ დიალექტზე** წარმოთქვამდა სიტყვებს — ეს ვერ გავიგეთ“...

დამეთანხმებით, რომ კომპოზიტორის გვერდით ასეთი დაუშრეტელი ფანტაზიის მქონე პიროვნების ყოფნა, შემოქმედებით პროცესს მხოლოდ და მხოლოდ სასიკეთოდ წაადგება. ეს სიკეთე კი უაღრესად მკაფიოდ აისახა ბ-ნი ტარიელ ბაქრაძის შესანიშნავ შემოქმედებაში, რომელსაც ვერავითარი დროის ხანგრძლივობა ვერაფერს დააკლებს.

პეტია, მგელი და კომუნისტური პარტია

რუსუდან ქუთათელაძე

საბჭოურ ხანაში რადიოში მუსიკალური გადაცემის წაყვანა იშვიათობა იყო. ამდენად, როცა კი ასეთი პატივი მრგებია, მღელვარებითა და პასუხისმგებლობით ვეკიდებოდი საქმეს. ერთხელაც დამევალა გადაცემა – კომპოზიტორი პროკოფიევის „პეტია და მგელი“.

ახლაც მიკვირს – რატომ პროკოფიევი და რატომ „პეტია და მგელი“?! მიკვირს იმიტომ, რომ პროკოფიევი – დიდი რუსი კომპოზიტორი რომაა ეს საყოველთაო ტყუშმარტება ახლავს, თორემ ადრე მთლად ასე არ იყო საქმე. მუსიკალურ სკოლა-სასწავლებლებსა და კონსერვატორიაში ისწავლებოდა სავანი, სახელად მუსლიტერატურა რომ ერქვა, იქ, შესასწავლი კომპოზიტორების ჩამონათვალი გახლდათ ასეთი – კაბალევსკი, ხაჩატურიანი, ხრენნიკოვი, შოსტაკოვიჩი, პროკოფიევი. მერე და მერე, კონიუნქტურის კარნახით, მიმდინარეობდა ვარიაციები ამ თემაზე, ანუ იცვლებოდა მიმდევრობა. კაბალევსკიმ ნელ-ნელა ბოლოსკენ გადაინაცვლა, ხოლო ახლა მისი შემოქმედება, არც კი ვიცი, მონოგრაფიულად ისწავლება თუ არა. ალბათ – არა! კაბალევსკი რა სახსენებელია, როცა ბეთჰოვენს ახლანდელ სასწავლო პროგრამაში სულ ერთი საათი ეთმობა! რაც შეეხება ხრენნიკოვს, რომელსაც საბჭოურ მუსიკალურ სახელმწიფოებრივ იერარქიაში ისე მაღალი თანამდებობა ეკავა, რომ ხელწიფებოდა მრავალი კომპოზიტორის ბიოგრაფიაში თავისი წონა-



სარგაი პროკოფიევი

დი სიტყვით გადამწყვეტი როლი ეთმავა. უთამაშია კიდევ! მასსოვს რა გულმოდგინებით ვამუშავებდით მისი ოპერის «В сурью» პარტიტურას, სადაც ლენინის ვოკალური პარტიისთვის ვერც ტენორის და ვერც ბანის პარტია ვერ მიესადაგებინა და, საერთოდ, მშრალი Recitativi Secco-თი მოქმედებდა სცენაზე. კაბალევსკიც, ვიდრე მას კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარის პოსტი ეკავა, საფუძვლიანად დავგასწავლეს.

ვერც მის «Семья Тараса»-ს დავაკელით სიბეჯითე. მაგრამ ახლა დრომ ყველაფერს თავთავისი ადგილი მიუჩინა — პროკოფიევი და შოსტაკოვიჩი არა მხოლოდ „დანინაურდნენ“, არამედ რუსული ხელოვნების სიამაყის სიმბოლოებად მიიჩნევიან. სამართალმა გაიმარჯვა! ეს ისე, უბრალოდ, სიტყვამ მოიტანა, კალამი წამიცდა, თორემ ჩემი წერილი სხვა ამბავს ეხება. თუმცა არც მთლად სხვას!

რადიოგადაცემებში ცნებისთვის პირდაპირი ეთერი, არამცთუ ყური არ მოგვეკრა, საერთოდ არც არსებობდა. ცნება — პირდაპირი ეთერი ახლაც ჩვეულებრივი ამბავი, თორემ რა პირდაპირი! გადაცემის ტექსტს ვაბარებდით ასე, ერთი კვირით ადრე. ტექსტი საბეჭდ მანქანაზე 5 ეგზემპლიარად იბეჭდებოდა. ხუთად, რადგან ყოველ ეგზემპლიარს წინდანი უნდა გაცნობოდა თითოეული რედაქტორი, ბოლოს კი გადამწყვეტ სიტყვას ამბობდა განყოფილების უფროსი (მგონი ასე ერქვა იმ თანამდებობას). ტექსტის თითოეულ გვერდზე ყოველი რედაქტორი პირადად აწერდა ხელს. და რადგან ყველა პასუხისმგებელი იყო, საჭიროდ მიაჩნდა საკუთარი კორექტივი შეეტანა. ამიტომ ზოგჯერ ხდებოდა ისე, რომ ავტორის ნაფიქრალ-ნააზრევ-ნაშრომიდან «остались для бабушки рожки да ножки». აი, ისევ წამიცდა კალამი... თუმცა კი არც მთლად შემთხვევით...

ვუბრუნდები „კომპოზიტორ პროკოფიევს“. რატომ მიკვირს — საბჭოური რეჟიმის გაფურჩქნის ხანაში პროკოფიევის მოხვედრა საბჭოური რადიოგადაცემის პოროგრამაში? რატომდა იმიტომ, რომ როგორც ვთქვი, პროკოფიევი ახლაც ფავორში, თორემ როცა გივი ორჯონიკიძემ ბეჭდურად განაცხადა «Прокофьев — классик советской музыки» ბევრი კოლეგა საბტად დარჩა, გაიკვირვა. კლასიკოსის ცნება, პროკოფიევთან შეწყვილებული, ერთობ ეხამუშათ. კიდევ მეტი გაოცება გამოწვია ისევ გ. ორჯონიკიძის 1962წ. გამოქვეყნებულმა წიგნმა «Фортепианные Сонаты

Прокофьева», რადგან ეს იყო პირველი ვრცელი მონოგრაფიული ნაშრომი მიძღვნილი ამ კომპოზიტორისადმი. პირველი! და თან არა რუსი, არამედ ქართველი ავტორის! ეს მერე და მერე მოხდა, რომ პროკოფიევის შემოქმედებას მონოგრაფია-გამოკველვათა წყება უძღვნეს, თორემ 1960-იან წლებში, ვიმეორებ, ორჯონიკიძისეული პირველი იყო. უთუოდ ამიტომ მოხდა, რომ „ქართულ საბჭოთა ენციკლოპედიაში“ გ. ორჯონიკიძის კოლეგას, პროკოფიევისადმი მიძღვნილი წერილისთვის თანდართულ ლიტერატურის სიაში, გ. ორჯონიკიძის წიგნის მოხსენიება დაავინყდა, გამორჩა! „ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია“ ხომ 1986წ. გამოიცა, ანუ მაშინ, როცა პროკოფიევი მუსკისმკოდნეთა ინტერესების შუაგულში მოექცა, უხვად იყო წიგნები. მაგრამ მაინცა და მაინც ქართველისა გამოგრჩეს, და თან პირველი?!

და ისევ პროკოფიევზე გადაცემას ვუბრუნდები. ტექსტი, წესისამებრ, დროულად მქონდა ჩაბარებული და ახლა გადაცემის ჩასაწერად მივედი. რადიოს რედაქციაში თანამშრომლებს რაღაც დაბნეულობა ემჩნეოდათ. შეცბუნებულებმა — ქ-ნ გულიკოსთან უნდა შეხვიდეო, მითხრეს. ქ-ნი გულიკო, მკაცრი რედაქტორი რა სათქმელია, წერტილი არ გამოეპარებოდა უყურადღებოდ. წერტილს არ დაგიტოვებდა, წერტილს! რაღაც შესასწორებელიაო, მითხრა ნირნამხდარმა. აკი უკვე მოაწერეთ ხელი, რაღა დარჩა შესასწორებელი-მეთქი, ავპილბილდი ჩემებურად. ქ-ნი გულიკო შეიმშუმნა, ბ-ნ პეტრესთან უნდა მიბრძანდეთო. ოოო! ეს უკვე სახუმარო საქმე არ გახლდათ, კარგს არაფერს მიქადა, ვიცოდი. რა გაეწყობოდა, ნავედი. რედაქციის თანამშრომელთა თანაგრძნობით საგსე გამომეტყველება მიმაცილებდა გზად კაბინეტისაკენ.

ეს რას ნიშნავს! ეს რა დაგინერიათ! მრისხანედ დასტყუა ბ-მა პეტრემ. რაო, პეტრეას პარტია!!! მგლის პარტია!!! ძახილის ნიშნების რაოდენობას ეს ფურცელი ვერ დაიტევს. ხმა f-დან fff-სკენ მიქანებოდა.

არა – ffffff-კენ! ამას დაემატა მაგიდაზე მუშტის მძლავრი დარტყმა.

მე თან დავიბენი, თან ავლელი, თან სიცილი მერე-ვა. რას ბრძანებთ, ბ-ნო პეტრე, ეს მუსიკალური ტერმინია, მგელი, პეტია, მოქმედი პირებია, ბავშვებისადმი მიმართული...

მიტეტის სცენა მიცოცხლდება თვალწინ, ფერნასული რედაქტორები და მრისხანე ბ-ნი პეტრე, საბჭოთა სოციალისტური ქვეყნის სადარაჯოზე ფხიზლად მდოგმი ერგული მუშაკი, მგზნებარე კომუნისტი. ისე, ამბობენ, კარგი ადამიანი იყო. რას იზამ, მას სჯეროდა, სწამდა რომ პარტია მხოლოდ ერთადერი უნდა იყოს – კომუ-



მით უმეტეს!!! მით უმეტეს!!! რაო, მგლის პარტია!!! მე რადაცას ვლულლულეებ, აი, ბ-ნო პეტრე, არის სონატური ფორმა და მთავარი პარტია, დამხმარე პარტია...

გეყოფა!!! გეყოფა!!! პარტია ერთია – კომუნისტური პარტია!!! გასაგებია!!!

ალარც კი მახსოვს როგორ გამოვედი კაბინეტიდან. მივხვდი, მანამდე რედაქტორებს რა დღეც დაადგებოდათ ასეთ „კონტრრევოლუციურ ტექსტს“ ხელი რომ მოაწერეს.

ახლა, რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ, როცა კი ყურს მოვკრავ «Петя и Волк»-ს მყისვე რადიოკო-

ნისტური და ეს პარტია საუკეთესო რომაა დედამიწის ბურგზე...

წლეულს დიდი რუსი კომპოზიტორის სერგეი პროკოფიევის გარდაცვალებიდან 65 წელი შესრულდა. გარდაიცვალა 1953წ. 5 მარტს, ანუ მაშინ, როცა მთელი სსრკ ცხარე ცრემლითა გლოვობდა მსოფლიო პროლეტარიატის ბელადის, იოსებ სტალინის გარდაცვალებას. კომპოზიტორის პანაშვიდზე, ახლობლებს, თურმე, შინიდან ქოთნის ყვავილები მიუტანიათ, რადგან ერთი ღერი ვარდიც კი არ მოიძიებოდა მთელი სსრკ-ს ტერიტორიაზე. ყველა ყვავილი კრემლში მიეზიდათ...

ქართული ტრადიციული მუსიკის ისტორიულ-ეთნოლოგიური ასპექტი

ნინო (ნანული) მაისურაძე

გამოჩენილი ისტორიკოსის აკადემიკოს დავით მუსხელიშვილის ნაშრომი „ქართველთა წარმომავლობისათვის“ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი გამოკვლევაა მეცნიერის მრავალმხრივ მოღვაწეობაში, რომელიც ეძღვნება ქართველი ხალხის ეთნოგენეზის საკითხს. ნაშრომში განხილულია ანტიკური ხანის უცხოელი მწერლების, X-XI საუკუნეების ქართული ინტელექტუალური ელიტის, XI საუკუნის მეორე ნახევრის ისტორიკოსის ლეონტი მროველის მწყობრი ეთნოლოგიური კონცეფცია ქართველთა და, აგრეთვე, სხვა კავკასიელ ხალხთა წარმომავლობის შესახებ. როგორც დ. მუსხელიშვილი აღნიშნავს, XX საუკუნის შუახანიდან „ჰუმანიტარული მეცნიერების განვითარების კვალად, კერძოდ, არქეოლოგიის, ანთროპოლოგიის, ენათმეცნიერების და ისტორიული გეოგრაფიის მიღწევების შედეგად ახალი თვალსაზრისი დამკვიდრდა, რომლის მიხედვით უცილობლად დადგენილი ქართველთა ავტოქტონობა კავკასიაში, თუმცა მიგრაციული პროცესები სრულიადაც არ არის გამორიცხული“. ქართველთა კავკასიაში ავტოქტონობის პრობლემის შესწავლისათვის იგი, პირველ რიგში, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ანთროპოლოგიურ მონაცემებს, რომლის მიხედვით ქართველები ე. წ. დიდი ანუ პირველადი ევრაზიული რასის წარმომადგენლები არიან, კერძოდ განეკუთვნებიან სამხრეთევროპეიდული განსტობების წინააზიურ ანთროპოლოგიურ ტიპს. თანამედროვე ანთროპოლოგიური ძიების შედეგად მკვლევარს უეჭველად მიაჩნია ქართველთა ამიერკავკასიაში ავტოქტონობა და საქართველოს ტერიტორიაზე მათი დღევანდელი სახით ჩამოყალიბება, თუმცა ხალხთა შიდამიგრაცი-

ული ტალღების ანთროპოლოგიურ ფიქსაციას იგი პრაქტიკულად შეუძლებლად მიიჩნევს. ამ მხრივ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს არქეოლოგიურ მასალას, რომლის მიხედვით კავკასიის რეგიონი უკვე პალეოლითის პერიოდიდან ინტენსიურადაა ათვისებული ადამიანის მიერ, რაიმე ქრონოლოგიური წყვეტილის გარეშე. ეს კი, მხარს უჭერს ანთროპოლოგიურ მონაცემებს ქართველთა ავტოქტონობის შესახებ. ამავე დროს აღნიშნულია, რომ არქეოლოგთა გარკვეული ნაწილი არ იზიარებს ერთმანეთის მონაცვლე არქეოლოგიური კულტურების არათუ ეთნიკურ იდენტიფიკაციას, არამედ – მათ ადგილობრივ წარმომავლობას, რადგან საქართველოს ტერიტორიაზე არაერთი ქრონოლოგიურ-კულტურული არქეოლოგიური ერთობა გარედანაა შემოტანილი სხვადასხვა ხალხის მიერ. დ. მუსხელიშვილი წარმოგვიდგენს ქართველთა პოლიტიკურ, ეკონომიკურ თუ კულტურულ ურთიერთობებს ახლობელ თუ შორეულ მებობლებთან – ურარტუელებთან (ძვ. წ. I ათასწლეულის პირველ ნახევარი), ინდოევროპელ ხეთებთან (ძვ. წ. II ათასწლეული), ცენტრალურ ანატოლიაში ხეთებამდე მცხოვრებ ხათებთან (პროტოხეთები, ძვ. წ. III ათასწლეულის მეორე ნახევარი), ჩრდილოეთ მესოპოტამიაში მცხოვრებ ხურიტებთან (ძვ. წ. III ათასწლეულის შუახანიდან II ათასწლეულის დასასრულამდე), სემიტებთან (ძვ. წ. III ათასწლეულის შუახანები), რაც უცხო სიტყვების თუ ტერმინების სახით დალექილია ქართული ენის ლექსიკურ ფონდში. თანხვედრები ქართველური ენებისა და წინარე საერთო-ქართველური ენის ძველი აღმოსავლეთის ცნობილი ეთნოსების ენებთან, მკვლევარს საშუალებას აძლევს ზოგადად შემო-

ხაზოს ის გეოგრაფიული არეალი, სადაც უნდა ეცხოვრათ ძვ. წ. IV-II ათასწლეულებში ქართველურ ტომებს. მათი სამხრეთით და სამხრეთ-დასავლეთით განსახლების ტერიტორია მოიცავდა ჩრდილო-აღმოსავლეთ ანატოლიას და ჩრდილო მესოპოტამიის ჩრდილოეთით მდებარე ტერიტორიას; დასავლეთით – შავი ზღვის სანაპიროებს. ჩრდილოეთით, საერთო-ქართველური ეთნოსის ადგილსამყოფელად, დ. მუსხელიშვილი სამხრეთ კავკასიასაც მიიჩნევს. იქვე მიანიშნებს ზოგიერთი ენათმეცნიერის თვალსაზრისის შესახებ, რომლის მიხედვით საერთო-ქართველური ენის დონეზე რეკონსტრუირებული გეოგრაფიული ლანდშაფტის ამსახველი ტერმინოლოგია მაღალ მთიანეთზეც მიუთითებს, რაც შესაძლებელია დიდ კავკასიონსაც გულისხმობს. ამიერკავკასიაში ქართველთა ავტოქტონობას ქართველ ტომთა სახელწოდებების ისტორიულ-გეოგრაფიული ანალიზი ადასტურებს. როგორც მკვლევარი აღნიშნავს, ისტორიკოსთა აზრით, მაგალითად, „ქართლის ტომი“ საიდანაც მოსული კი არ არის და „ქართლი“ გარედან მოტანილი სახელი კი არაა, არამედ აქვე, კავკასიის გეოგრაფიულ არეზე წარმოქმნილი ქვეყანაა, ისევე, როგორც „ევრისი“ და სხვა. წინარე ქართველური ეთნოსის დიფერენციაციაც აქვე, ამ არეალში ხდება“.

წამრომში აღნიშნულია წინარე ქართველური ეთნოსის ინტენსიური ურთიერთობა ჩრდილოკავკასიელ ტომებთან, რაც კარგად ვლინდება ამ ეთნოსთა ენებისა და საერთო-ქართველური ფუძე-ენის ლექსიკაში. საერთო-ქართველური ეთნოსის არსებობის ქრონოლოგიური დონის გათვალისწინებისათვის დ. მუსხელიშვილი ყურადღებას ამახვილებს წინარე ქართველურ – შუმერულ ლექსიკურ შეხვედრებზე, აგრეთვე – კავშირებზე წინარე სემიტებთან და წინარე ინდოევროპელებთან არ გამორიცხავს ცალკეული ეთნიკური ჯგუფების ურთიერთშელწევისა და ინფილტრაცია-ასიმილაციის პროცესებს. რამდენადაც შუმერები ძვ. წ. IV ათასწლეულიდან უკვე სამხრეთ შუამდინარეთში ცხოვრობენ, მკვლევარი ბუნებრივად მიიჩნევს საერთო-ქართველურ ეთნოსთან შუმერების ურთიერთობას ძვ. წ. V-IV ათასწლეულების მიჯნაზე. წინარე სემიტებთან, წინარე

ინდოევროპელებთან და შუმერებთან საერთო-ქართველურის კავშირებიდან გამომდინარე ფიქრობს, რომ წინარე ქართველური ეთნოსი სამხრეთ კავკასიაში და მის მიმდებარე არეალზე ძვ. წ. V-IV ათასწლეულებში უნდა არსებულიყო. იგი ემყარება ენათმეცნიერთა მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ ქართული ენის ქართულ, სვანურ და ზანურ (მეგრულ-ჭანურ) ენებად დიფერენციაციის თარიღი ძვ. წ. III ათასწლეული უნდა ყოფილიყო, თუმცა ზოგს მისი დასაწყისი ძვ. წ. IV ათასწლეულის პირველ ნახევარში გადააქვს. მკვლევარი ვარაუდობს, რომ ძვ. წ. II ათასწლეულის პირველ ნახევარში დასავლეთ საქართველოს მოსახლეობა უკვე ზანურ (მეგრულ-ჭანურ) და სვანურ ენაზე მეტყველებდა.

რა კავშირშია ენომუსიკოლოგიური მონაცემები ეთნიკური ისტორიის საკითხების კვლევასთან? ცნობილი ეთნომუსიკოლოგის პროფ. ი. ზემცოვსკის აზრით, 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 რა კულტურისათვის დამახასიათებელ ეთნიკურ ნიშნებს, იმავდროულად მკვეთრად არ არის დეტერმინირებული (სამეურნეო-ეკონომიკური, ბუნებრივ-კლიმატური და სხვა მიზეზებით), როგორც კულტურის სხვა კომპონენტები (საცხოვრებელი, სამოსელი, სასოფლო-სამეურნეო იარაღები და ა. შ.). სიმღერების კომპლექსური ანალიზი (დანიშნულება, სტრუქტურა და მუსიკალურ-ინტონაციური თავისებურებანი), მასალის სრული გათვალისწინებით, შეიძლება იყოს მეცნიერულად ღირებული ეთნოგენეზის პრობლემის კომპლექსური გადანვეტისას ეთნოგრაფების, ლინგვისტების, ანთროპოლოგების და ფოლკლორისტების

მიერ.

მუსიკალური ენა, როგორც ერის სულიერი კულტურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მხარე, შეიცავს არა მხოლოდ ესთეტიკურ, არამედ – ეთნიკურ ფუნქციას. ეთნიკური კულტურა, რომლის სპეციფიკა ეთნოსის ფსიქიკური წყობის ერთობაშია საძიებელი, გარკვეული ენის საფუძველზეა წარმოქმნილი. იგივე შეიძლება ითქვას მუსიკალური ენის შესახებ. მუსიკალური ენა მჭიდრო კავშირშია სამეტყველო ენასთან. **დადგენილია, რომ მუსიკალური ენის განვითარების პროცესი, სამეტყველო ენის მსგავსად, ხანგრძლივ პერიოდს მოიცავს. იგი ათასწლეულების მანძილზე ვითარდება, წელა იცვლება მუსიკალური ენის ზოგიერთი სტრუქტურული კანონზომიერება, რომელიც ტიპოლოგიურად ახლოს დგას ენის გრამატიკულ კანონზომიერებებთან.** გასაზიარებელია ქართველ და საზღვარგარეთის მუსიკისმცოდნეთა მოსაზრებები მუსიკალური ინტონირების, ანუ მყარი ბგერული სიმაღლეების სამეტყველო ინტონაციებიდან მომდინარეობის შესახებ. მეტყველება და მუსიკა დაკავშირებულია ადამიანის აზროვნებასთან. ეს ორი ელემენტი („ვით“) გამოიხატება.

მუსიკალური ენა, სამეტყველო ენის ანალოგიურად, ეთნოსის, როგორც სოციალური ორგანიზმის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელი ნიშანია. აქედან გამომდინარეობს ხალხური მუსიკის, როგორც ისტორიული წყაროს მნიშვნელობა ეთნიკური ისტორიის, ეთნოკულტურული და ეთნოგენეტიკური პრობლემების კვლევისათვის.

მუსიკალური ენის ჩამოყალიბება უშუალო კავშირშია გეოგრაფიულ გარემოსთან, სოციალურ ფსიქოლოგიასთან და ესთეტიკასთან. გეოგრაფიული გარემო, ანუ განსაზღვრული ბუნებრივი არეალი – მაგალითად, საქართველოსათვის დამახასიათებელი ვერტიკალური ზონალობა (მთა, ზეგანი (გარდამავალი ზოლი), ბარი) – ასახავს ჰპოვებს სამეურნეო, სოციალური და სულიერი კულტურის სფეროებში. მაგალითად, საქართველოს მთის ზოლის მუსიკალურ-ფოლკლორული და ეთნოგრაფიული მასალის კომპლექსურ-ინტენსიური და ისტორიულ-შედარებითი შესწავლის შედეგები,

თავის მხრივ, ასახავს მთიელთა სოციალურ-ეკონომიკური და სულიერი კულტურის განვითარების დონეს. მთიელთა ხალხური მუსიკა წარმოდგენილია როგორც კულტურული კომპლექსის ნაწილი, რომელიც მჭიდროდაა დაკავშირებული მთის მოსახლეობის სოციალურ-ეკონომიკური და სულიერი კულტურის ისტორიასთან. ამასთანავე მთიელთა ხმიური და საკრავიერი მუსიკა ორგანულად უკავშირდება ბარის მაღალგანვითარებულ მუსიკალურ კულტურას. მასში რელიეფურად ვლინდება სიმღერის სოციალურ-რელიგიური ასპექტი. ამასთანავე ოდესღაც ქართველურ ტომთა მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველესი შრეები, რომლებსაც არსებითი მნიშვნელობა აქვს ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების ადრეული ეტაპების რეკონსტრუქციისათვის.

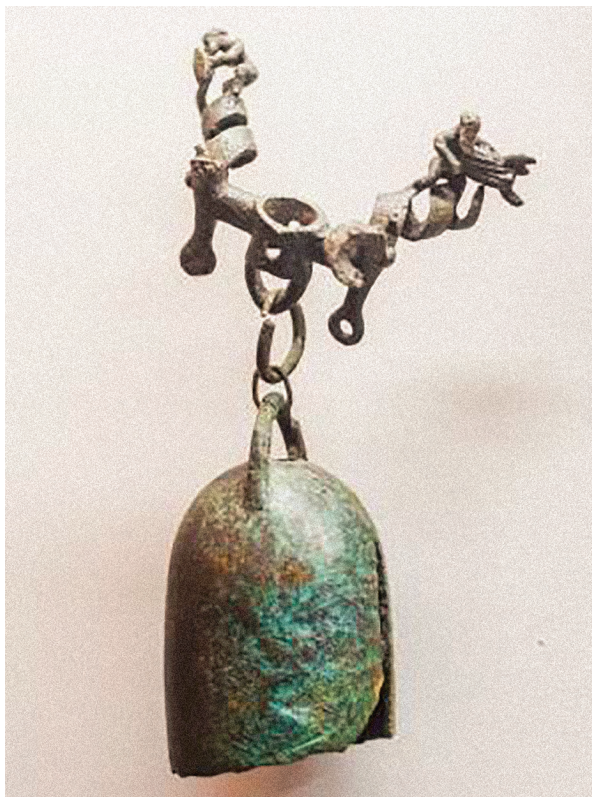
მუსიკალური აზროვნების განვითარების ადრეულ საფეხურებზე მეტყველების ბგერათა აკუსტიკურმა და ფიზიოლოგიურმა (არტიკულაციურმა) თავისებურებებმა, ინტონაციურმა მხარემ არსებითი როლი შეასრულა მუსიკალურ-ინტონაციური აზრობრივი ერთეულის ჩამოყალიბებაში. ნიშანდობლივია, რომ ქართველურ ენებში სხვა ენობრივი სამყაროდან ოდესღაც შეთვისებული სიტყვები ქართველური ენების ინტონაციულ არეში ექცევა და ადგილობრივი ხასიათის ინტონაციურ ცვლილებებს განიცდის.

ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის ინტონაციური საფუძველი კვარტის დიაპაზონის მომცველი ჰანგია, „მინორული“ ელფერით და ბგერათა დაღმავალი მოძრაობით კილოს კვარტიდან ძირითად საყრდენ ბგერამდე ანუ ტონიკამდე, რომლის მიმართ დანარჩენი ბგერები გარკვეულ ფუნქციონალურ დამოკიდებულებაში იმყოფება. ვარიანტებში წარმოდგენილია მეტ-ნაკლებად განსხვავებული რიტმულ-ინტონაციური ჟღერადობით და გაფართოებულია კვინტამდე (სექსტამდე, სეპტიმამდე, ოქტავამდე. მოგვიანებით ხდება ემოციურ სანყისზე დამყარებული ზედა ბგერების დიფერენცირება, მუსიკალურ-აზრობრივი დატვირთვა, მათი, როგორც მუსიკალური ბგერების გამოკვეთა). ადამიანი, მის მიერ გამოყენებული ტონების დიაპა-

ზონის გაფართოებისას, აღწევს რა კვარტას, დიდხანს ჩერდება მასზე. ეს ახსნილია არა მხოლოდ სამეტყველო ინტონაციებთან მისი დიაპაზონის შესატყვისობით, არამედ უმთავრესად იმით, რომ კვარტა პირველია იმ ინტერვალთაგან, რომლებიც მიღებულია „ინტონაციური ველის“ თანდათანობითი გაფართოების პროცესში, ობერტონული ნათესაობის მქონე ინტერვალთა გამოყენების საფუძველზე. ფუძე-ჰანგი, რომელშიც თავს იყრის ადრე არსებული ყველა მუსიკალურ-სმენითი მონაპოვარი, უნივერსალურია. ამასთანავე იგი გარკვეული სტრუქტურის მქონე ინტონაციურ არეში თავსდება და გამოირჩევა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ფონოლოგიური და მორფოლოგიური ნიშნებით.

ქართული მუსიკალურ-ესთეტიკური აზროვნების პირველადი ფორმები, ქართველურ ტომთა ოდესღაც საერთო მუსიკალური ფუძე-ენა, ფუძე-ჰანგი ჩამოყალიბდა ქრისტიანობის წინარე ხანის რწმენა-წარმოდგენების ამსახველ რიტუალებში, კერძოდ, ასტრალურ და მიცვალებულის კულტებთან დაკავშირებულ საფერხულოებსა და ნატირლებში. ამაზე მეტყველებს მდიდარი საარქივო მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალა, რომელსაც ქართული კულტურის ისტორიის შესწავლისათვის **წყართომცოდნეობითი მნიშვნელობა** აქვს.

მატერიალური კულტურის ძეგლებიდან საყურადღებოა ვერცხლის თასი თრიალეებიდან, რომელიც ძვ. წ. II ათასწლეულის პირველი ნახევრით თარიღდება. გამოსახულება თასზე ეხება მითოსურ-რელიგიურ და კოსმოგონიურ თემას, რომელიც შეიცავს წარმოდგენას სიცოცხლისა და ცხოვრების ხის შესახებ. ეს ძეგლი საინტერესოა იმ მხრივაც, რომ ზოგიერთმა მკვლევარმა (ლ. გვარამაძე, დ. ჯანელიძე) თასზე წარმოდგენილ კომპოზიციაში საფერხულო ქმედება ამოიკითხა. თასზე ასახული სიუჟეტის შესახებ გამოთქმულია საყურადღებო მოსაზრებები. მათ შორის, ვფიქრობ, დამაჯერებელია ერთ-ერთი მათგანი, რომლის მიხედვით გამოსახულება თასზე „ღვთის კარზე“ ღვთისშვილთა მიერ „სადიდებელთაის“ წესის შესრულებას ასახავს, რაც პარალელს პოულობს აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა გადმონაშთურ მასალაში არსებულ



მესაპრავის ბრინჯაოს ქანდაკება ე.წ. „ყაზაჯის განძი-დან“ (სტაზანწინდა. VII-VI ჩვ.წ. სპ.პ.). დაცულია ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში.

„ღვთის კარზე“ „სადიდებელთაის“ წესის შესრულებასთან. ამ მოსაზრების გაზიარების შემდეგ საგულისხმოა, რომ „ღვთის კარზე“ ღვთისშვილთა დგომის წესში, თასის შემქმნელისგან უეჭველად გააზრებულია აგრეთვე წრიული **საფერხულო წიგნა**, მით უმეტეს, რომ აღმო-

სავლეთ საქართველოს მთიელთა სოციალურ-რელიგიური ყოფის ამსახველ გადმონამთურ მასალაში საღვთისმსახურო წესებს მუდამ თან ახლავს სანესო საფერხულო სიმღერა, რომელიც ჯვარ-ხატის მსახურთა ხვედრი იყო და ღვთაების მიმართ სრულდებოდა.

ზემოხსენებული მსჯელობის შემდეგ საგულისხმოა, რომ ფუძე-ჰანგი, რომელიც საფუძვლად დაედო ქართულ ხალხურ მუსიკას, ოდესღაც უნდა ასახულიყო სა-



მუხრანული არგა ურის გათხრებიდან. ძვ.წ. 2600–2350. ექსპონატი ღაცულია ლოლონი, ზრისანათის მუზეუმი (BRITISH MUSEUM, LONDON).

ფერხულო ჰანგებში, რომელთა შესაბამისი საფერხულო წყობა, შესაძლოა, ძვ. წ. II ათასწლეულის პირველი ნახევრით დათარიღებულ სასმისზეა გააზრებული. თასზე ასახული რიტუალური კომპოზიცია, რომელიც პირველყოფილი თემური წყობილების რღვევის ხანას უკავშირდება, ქართველ ტომთა ეთნიკურ კუთვნილებად ალიარებული.

თუ გავითვალისწინებთ ფუძე-ჰანგის ხნიერებას და მის ადგილს ხალხურ ყოფაში, შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ იგი ქართველურ ენათა ფუძე-ენის პარალელურად არსებობდა. ფუძე-ჰანგის ინფილტრაციამ ყოფის სხვადასხვა სფეროში, გამოიწვია მისი სემანტიკური ტრანსფორმაცია: ცვლილებებს განიცდის მუ-

სიკალური ტექსტის ფორმა და შინაარსი, შესრულების ხასიათი და ბოლოს, ყალიბდება თვისებრივად ახალი, განსხვავებული სასიმღერო ნიმუშები, რომლებიც ზოგად ქართულ მუსიკალურ სტრუქტურაში გარკვეულ ადგილს იკვიდრებს.

ამგვარად, მუსიკალური აზროვნების განვითარების ადრეულ საფეხურებზე გააზრებული ინტონირება, დატვირთული ადამიანთა გარკვეული ჯგუფის შინაგანი სამყაროს გამომსახველობის თავისებურ ხერხთა ერთობით, უფრო მოგვიანებით წარმოქმნის იმ მუსიკალურ-ეთნიკურ თავისებურებას, რომელიც ეროვნული ფსიქოლოგიის სტრუქტურულ ელემენტად წარმოგვიდგება.

მუსიკალური ენისა და სამეტყველო ენის სინკრეტიზმი მუსიკალური აზროვნების განვითარების უადრეს საფეხურებზე, ფუძის-ჰანგის ხნიერება და მისი ადგილი ხალხურ ყოფაში, უფლებას გვაძლევს საერთო ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის არსებობა და მისი დიფერენციაციის დასაწყისი, მიახლოებით, ზემოთ წარმოდგენილ საერთო-ქართველური ენის არსებობისა და მისი დიფერენციაციის ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში მოვათავსოთ. აქვე შევნიშნავ, რომ თუ სვანური და მეგრული ქართველურ ენებად ყალიბდება, საერთო-ქართველურ მუსიკალურ ენას ისინი მხოლოდ მუსიკალური დიალექტების დონეზე გამოეყოფა.

მრავალხმიან კულტურებში მუსიკალური ენა მოიცავს მელოდიურ-ინტონაციურ და ჰარმონიულ ელემენტთა ერთობის შედეგად მიღებულ მუსიკალურ-ეთნიკურ თავისებურებას, რომელიც ამ ელემენტთა განვითარების პროცესში ყალიბდება. პოლიფონიური აზროვნება ქართველთა ფსიქიკის სტრუქტურული ელემენტია და შემთხვევითი არ არის, რომ მუსიკალურ ფუძე-ენაში მუსიკალური აზრის დამაბოლოებელი ბგერა იმთავითვე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. იგი ამ ჰანგის საყრდენია, ღერძია (რომლის მიმართ ყალიბდება ბგერათა ურთიერთმიმართების გარკვეული კანონზომიერებანი), რომელიც დასაბამს აძლევს მრავალხმიანობის ბურდონულ ფორმას (ჰანგის დამაბოლოებელი რიტმულად მყარი საყრდენი ბგერის გა-

აზრება ბანის სახით). ქართული მრავალხმიანობის განვითარების ერთ-ერთი უძველესი ეტაპია, ბურდონული მრავალხმიანობის შემდეგ, მრავალხმიანობის კომპლექსური (სინქრონული ხმათასვლა ფორმის ჩასახვა, რომლის მატარებელი ქართველური, სვანური ტომები იყვნენ. მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის ჩამოყალიბება ქრონოლოგიურად მუსიკალური ფუძე-ენის არსებობის ხანას უკავშირდება, რაც, თავის მხრივ, ქართული მრავალხმიანობის ხნიერებაზე მეტყველებს. მრავალხმიანობის კომპლექსურმა ფორმამ არსებითი როლი შეასრულა მუსიკალური ფუძე-ენის დიფერენციაში. სვანეთი წარმოადგენდა იმ რეგიონს, საიდანაც კომპლექსური მრავალხმიანობა გავრცელდა დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე, რასაც შედეგად მოყვა მუსიკალური კულტურის დასავლურ-ქართული წრის ჩამოყალიბება. ამგვარად, საფუძველი ჩაეყარა ქართული მუსიკალური კულტურის ორ დიდ წრეს: აღმოსავლურ-ქართულს და დასავლურ-ქართულს. ეს შედეგები შეესატყვისება საქართველოს მოსახლეობის დაყოფას ისტორიულად ჩამოყალიბებულ ორ მთავარ ჯგუფად: იბერიული და კოლხური.

ქართულმა მრავალხმიანობამ (მრავალხმიანობის ფორმებმა) არსებითი როლი შეასრულა ოდესღაც საერთო კავკასიური (ქართულ-ჩრდილოკავკასიური) მუსიკალური კულტურის ჩამოყალიბებაში. ქართული, აფხაზური, ადიღური, ოსური, ჩაჩურ-ინგუშური და ნაწილობრივ დადესტური მუსიკალური მონაცემები – მუსიკალურ-ინტონაციურ და ჰარმონიულ ელემენტთა (მათ შორის, სიმღერების დამაბოლოებელი ნაგებობების – კადანსების) ნათესაობა მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველეს ეტაპებზე, ტიპოლოგიური მსგავსება განვითარების შემდგომ პროცესში, საერთო კავკასიური მუსიკალურ-ინტონაციური ხასიათი და, რაც მთავარია, მრავალხმიანობა და მისი ფორმები – მეტყველებს კავკასიის ტერიტორიაზე ოდესღაც საერთო მუსიკალური კულტურის არსებობაზე, რომლის შექმნაში ძირძველ, ადგილობრივ მოსახლეობას უნდა მიეღო მონაწილეობა. მუსიკალური მასალის რეტროსპექტული ანალიზი წარმოაჩენს

ქართველურ ტომთა არსებით მნიშვნელობას ამ კულტურის ჩამოყალიბებასა და შემდგომ განვითარებაში, რომელიც ძირითადად კავკასიური მუსიკალურ-ინტონაციური და ჰარმონიული აზროვნების ფარგლებში მიმდინარეობდა. საგულისხმოა, რომ იმ უძველეს ხანაში ქართველური ტომები ფართო ტერიტორიაზე იყვნენ განფენილნი და ამ ტომთა პოლიფონიურმა აზროვნებამ სუბსტრატის როლი შეასრულა საერთო კავკასიური, კერძოდ იბერიულ-კავკასიური მუსიკალური კულტურის ჩამოყალიბებაში. მუსიკალური მონაცემებით „ქართველურის“ სახელწოდებით ხსენებულ ტომთა გავრცელების არე, როგორც ჩანს, თანდათან იზღუდებოდა. ნიშანდობლივია, რომ მუსიკალური აზროვნების, მრავალხმიანობის ფორმების განვითარების თანმიმდევრულ, უწყვეტ სურათს მხოლოდ ქართული მუსიკალური ენა იძლევა, რომელთანაც მჭიდროდა დაკავშირებული, მელიდიურ-ინტონაციურად და ჰარმონიულად მდიდარი და მრავალფეროვანი ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური ენები როგორც გენეტიკურად, ისე ისტორიულ-კულტურული კავშირებით. საუკუნეების მანძილზე, რეგიონალურ სპეციფიკურ ნიშანთა ზრდასთან ერთად მიმდინარეობდა ამ კულტურის დაშლა. ეს პროცესი იბერიულ-კავკასიური მუსიკალური ენების ჩამოყალიბებით დასრულდა.

ეთნომუსიკოლოგიური მონაცემები შეიძლება დამთხვეს მომიჯნავე დარგების (ენათმეცნიერება, ისტორია, არქეოლოგია, ანთროპოლოგია) მონაცემებს, ან – არა. იბერიულ-კავკასიურ მუსიკალურ ენათა ოჯახი უფრო ფართო არეალს მოიცავს ვიდრე იბერიულ-კავკასიურ ენათა ოჯახი. მასში შედის ოსური მუსიკალური ენა. მიუხედავად იმისა, რომ ლინგვისტური მონაცემებით ოსური ენა ინდოევროპული ენების ჩრდილო ირანულ ჯგუფს მიეკუთვნება, ოსური მუსიკალური ენის სუბსტრატი კავკასიურია, ქართველურია. მუსიკალური მონაცემებით კავკასიის ტერიტორიაზე ოდესღაც მოსახლე მონათესავე ტომები შესაძლოა ემთხვევა „ქართველურის“ სახელწოდებით ხსენებულ ტომებს, რომელთა გავრცელების არე თანდათან იზღუდებოდა.

ქართველი ხალხის წინაპართა ოდითგანვე მჭიდ-

რო ისტორიულ-კულტურული კონტაქტები ახლო აღმოსავლეთის უძველეს მოსახლეობასთან მუსიკალური ნიმუშების უძველეს შრეებში, მუსიკალურ ტერმინებსა და საკრავებში აისახა. არქეოლოგიური გათხრების შედეგად ყაზბეგში (სტეფანწმინდაში) აღმოჩენილ ხუთძალიან საკრავს, რომელიც მემუსიკეს ხელში უჭირავს (ძვ. წ. VI ს.) გრ. ჩიკვაძე ქართული ძაღებიანი საკრავის ებანის მოყვანილობის სამუსიკო საკრავად მიიჩნევს. ი. ხაშბას აზრით, საკრავი ყაზბეგის განძიდან თითქმის ემთხვევა შუმერულ ხუთძალიან რკალისებურ ჩანგს, რომელიც დათარიღებულია ძვ. წ. IV ათასწლეულით. არანაკლებ საყურადღებოა უფლისციხეში, სოფ. ბამბეზის ნამოსახლარში აღმოჩენილი ნიღბოსანი მემუსიკის თიხის ფიგურა. იგი, როგორც დ. ხახუტაიშვილი შენიშნავს, ქრონოლოგიურად ახლოს დგას ყაზბეგში აღმოჩენილ ქანდაკებასთან და თარიღდება ძვ. წ. VII-VI საუკუნეებით. კ. ზაქაი ქართულ ჩანგს შუმერულ არფას უკავშირებს, რომელიც დათარიღებულია ძვ. წ. 2700 წლით. ვ. ბელიაევა თავის დროს დააყენა საკითხი ქართულ და, კერძოდ, სვანური არფების ბგერათრიგების შესწავლისა, რასაც შესაძლოა შუქი მოეფინა ისეთი შორეული კულტურისათვის, როგორც შუმერული მუსიკალური კულტურა (მას მხედველობაში ჰქონდა ურში აღმოჩენილი თერმეტსიმიანი არფა). უფრო მეტიც, ძველი ქართული ძაღებიანი საკრავი ებანი იმეორებს შუმერული არფის არქაულ სახელწოდებას "PAN" ან "BAN" (მშვილდი). ეგვიპტეში იგი უძველესი დროიდან ცნობილი იყო ban ან ben-ის სახელით. გრძელყოლიანი საკრავი PAN-TUR, რომელიც წარმოიშვა შვილდისებური არფისგან და ნიშნავს „პატარა მშვილდს“ (რკალს), სომხეთში "pandir" –ისა და საქართველოში "panduri" –ს სახელწოდებითაა ცნობილი.

წინააზიურ სამყაროსთან სიახლოვე ქართული „იავნანას“ და წინააზიური მუსიკალური ნიმუშების უძველეს შრეებში მკვლავდება. სანესო-საფერხულო სიმღერა „იავნანა“ ნაყოფიერების ქალ-ღვთაების, დიდი დედა ნანას კულტს უკავშირდება. არქეოლოგიური მონაცემებით ნანას კულტის, როგორც ნაყოფიერების ღვთაების ჩამოყალიბება ნეოლითის (ახალი ქვის ხანის)

დასასრულს ივარაუდება. აღსანიშნავია ისტორიული სომხეთის და აზერბაიჯანის ხალხური სიმღერების მუსიკალურ-ინტონაციური სიახლოვე „იავნანას“ მელოდიასთან. შენიშნულია სომხური „ოროველების“ მსგავსება არა მხოლოდ სახელწოდებაში, არამედ – სტრუქტურაში. ეს მცირეოდენი, მაგრამ მნიშვნელოვანი მასალა თავისებურად ასახავს შორეულ ხანაში ქართულ-სომხურ ურთიერთობებს. ხალხური მუსიკის სფეროში ქართულ-სომხურის სიახლოვე იქნებ მტკვარ-არაქსის კულტურის წიაღშია საძიებელი, რომლის მატარებელი ქართველურენოვანი და ხურიტულენოვანი ტომები იყვნენ, აგრეთვე გარკვეული ინდოევროპული ეთნიკური გაერთიანებები, ან იქნებ აიხსნას, უფრო მოგვიანებით, ქართველ ტომთა ინტენსიური ურთიერთობით ხური-ურარტელებთან, რომელთა სამეფოს დაცემის შემდეგ, ნაწილი მოსახლეობისა ქართველ ტომებს შეერწყა, ნაწილი სომხთა წრეში გაითქვიფა.

ქართულ მისამღერებში გვხვდება ურარტულ ენაში ცნობილი გამოთქმები: „ივრი ალალე“, „თარი არალე“ („თარი ალალე“), „არი ალალე“. გარკვეულია, რომ „ივრი“ ურარტულად „მეუფეს“, „ბატონს“ ნიშნავს, „თარი“ – „დიდს“, „დიადს“, „არი“ – „მომეც“ (მოგვეც). „არალე“ („ალალე“) მოსავლის ღვთაების სახელია. აღსანიშნავია, რომ ეს გამოთქმები განსაკუთრებით ხშირია აღმოსავლეთ საქართველოს ბარის სიმღერებში. ყოველივე ეს თავისებურად ასახავს შორეულ ხანაში კავკასიაში მცხოვრები ხალხების ისტორიულ-კულტურულ კავშირებს. საყურადღებოა სიმღერა „ოდოიას“ სახელწოდება ან სვანურ მისამღერებში ხშირად ხმარებული სიტყვები: „ოდი ოიდა“, „ვოდო დია“, „ოდოია“, „ვოდვიო“, „ოიდი“. ფიქრობენ, რომ „ოდი“ სვანური ცალღრუბლის ღვთაების „ვობის“ სინონიმია. ამასთანავე არ გამორიცხავენ მისი „ორდი“// „ორდო“-დან (=განთიადს, ცისკარს, ბასკურში – ho-ფ→or-ფ – ცა, ცის ტატნობი; or-ფ – ცა) მომდინარეობას. საინტერესოა „ოდის“ ეტიმოლოგიური სიახლოვე დასავლეთ სემიტურ ღვთაებასთან „ადადი“. ბაბილონურ რელიგიაში „ადადი“ და უძველესი პალესტინის რელიგიაში „ჰადადი“ ჭეჭა-ჭუხილის და წვიმის ღმერთია (27: 123). პას-

კურში „ოდო“ პატარა ღრუბელს ნიშნავს, „ჰოდეი“ – ღრუბელს, ქუხილს, ელვას, „ედოი“ – ღრუბელს, ხშირ ნისლს.

„ოდისთან“ კავშირს ავლენს საერთო ინდო-ევროპულიდან – *uāt*^(h) (= აგზნებული, ექსტაზური, შთაგონებითი მდგომარეობა) მომდინარე შემდეგი სიტყვები: ძვ. ისლ. *Öðinn* ‘ღმერთი ოდინ’, ძვ. ინგლ. *Wōden*, ძვ. გერმ. *Wuotan* ‘ვოტან’ (ძვ. გერმანული ღმერთი ჰოეტური შთაგონებისა), ძვ. ისლ. *óðr* ‘პოეზია’, ძვ. ინგ. *wōð* ‘სიმღერა’, ‘ხმა’, ‘ლექსი’.

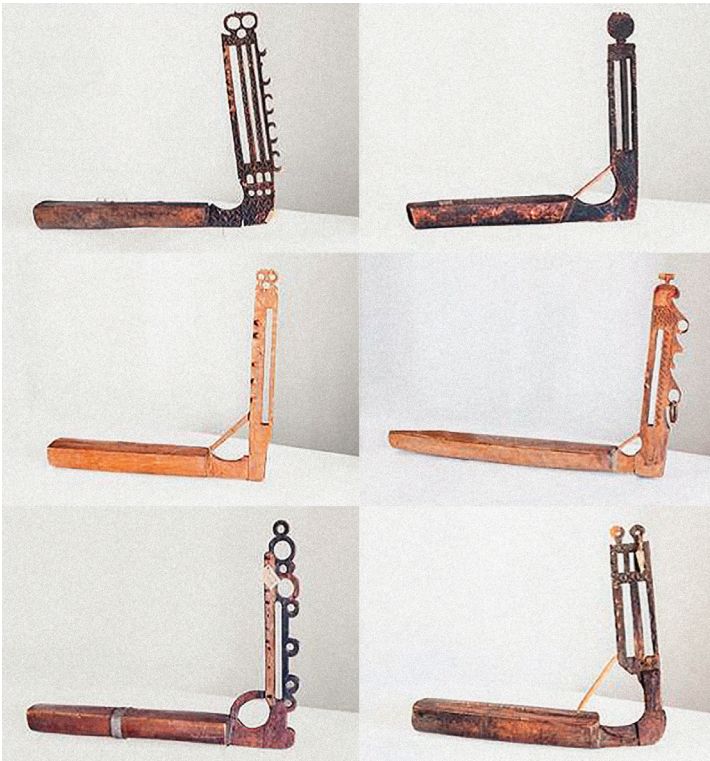
მცირე აზიურ-ხეთურ სამყაროსთან ქართველურ ტომთა ურთიერთობის შესახებ საინტერესო ცნობას გვანვდის სვანური მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალა. სვანურ საფერხულო სიმღერასა და რიტუალში „ადრეკილაჲ ნაგვივიდა და მოგვივიდა“ და „მელია ტელეფიაჲ“ დადგენილია ღვთაება ტელეფინუშის კულტის კვალი, რომლის სათავე მცირე აზიის უძველესი მოსახლეობის რელიგიურ წარმოდგენებშია საძებარი. კერძოდ, ტელეფინუშის და მისი მეუღლის ხატეპინუშის სახელები და ამ ღვთაებათა კულტი ხათურია. ვარკვეულია, რომ „მელია-ტელეფიას“ პირველი ნაწილი – „მელია“ უკავშირდება ხეთური მითის პერსონაჟს – ფუტკარს და რომ ეს სიტყვა სვანურში ხეთური ენობრივი სამყაროდან უნდა მოხვედრილიყო. სვანურ საწესო საფერხულო სიმღერაში „ადრეკილაჲ“, უადრესი ინტონაციური ფენა, კვარტის დიაპაზონის მქონე მელოდიის სახით, თავის მხრივ, ქართველთა ყოფაში ამ რიტუალის ხნიერებაზე მეტყველებს.

აღსანიშნავია ქართული და ინდოევროპული ლექსიკური თანხვედრები მუსიკალურ სფეროში: „გალობა“ უძველესი ხანის ქართულში მუსიკალური „ბგერობის“ გამომხატველი ერთადერთი ზოგადი სიტყვაა. დაბადების ქართულ თარგმანში „გალობა“ საერო, ხმიერი მუსიკის, მღერის აღმნიშვნელია. მას ენათესავება მეგრული „გარა“, „მონგარა“, რომელიც თავდაპირველად მოთქმით და შებანება-ზრუნით, ხმაშენწყობილი ტირილის აღმნიშვნელი უნდა ყოფილიყო (ჭან. მ-გარ//ბ-გარ – ტირილი; მეგრ. გარ – ტირილი, ქართ. გლ-ოვ – დატირება. „გალობა“ ახლომდგო-

მია საერთო ინდოევროპულ ფორმასთან **gol*^(h)*ol*^(h) *ol*. გამოთქმულია მოსაზრება რომ მუსიკალური ინსტრუმენტების აღმნიშვნელი საერთო ინდოევროპული სიტყვები (მათ შორის **gol*^(h)*ol*^(h)*ol*) შეიძლება საწესო საგალობლების, ჩვეულებრივ, მუსიკალური თანხლების მანიშნებელი იყო. ხეთურში *galgalturi* – ‘ციმბალი’ ან დასარტყმელი საკრავების გარკვეული სახესხვაობა; *galgalinai*, *kalgalinai* წკრიალი, წკარუნი, ჟღარუნი, გუგუნი, გრიალი (სარიტუალო სიმღერა); გოდება, მოთქმა; ძვ. ინდ. *gārgara* – მუსიკალური ინსტრუმენტი; საერთო სლავ. **golgol* – ‘სიტყვა’, ‘მეტყველება’, ‘ჟღერადობა’. ზემოაღნიშნული სიტყვები საერთო ინდოევროპული სათავის რედუპლიცირებული ძირის **g*^(h)*ol*^(h)*ol* (შესაძლებელია ბგერათმომბაძველობითი ხასიათის) ვარაუდის საფუძველს იძლევა.

„ჴმა“, „ჴმაჲ“ (მეგრულში – *xoma*, *xəma*, *xəma*) მოგვაგონებს ძველ ინდოევროპულ ტერმინს **sHomen* – სიმღერა, ხეთ. *išhamai* – ‘სიმღერა’, *išhamai* – ‘მღერა’ *išhamanatala* – ‘მომღერალი’, ძვ. ინდ. *śaman* – ‘სიმღერა’, საგალობელი. დადგენილია, რომ **sHomen* ძველ ინდოევროპულში რიტუალურ – ჰოეტური მეტყველების გამომხატველი ტერმინია, განსხვავებით ჩვეულებრივი სალაპარაკო მეტყველებისაგან. საყურადღებოა მოსაზრება ძვ. ეგვიპტური ტერმინის *hmhm* (რედუპლიცირებული ძირი) კავშირის შესახებ „ხმასთან“. იგი იკითხება როგორც „ხმა“ ან „ხამ“ და ნიშნავს: 1. ხმა, 2. ყვირილი, 3. საბრძოლო ყიყინი. ეს ლექსიკური თანხვედრები, იქნებ მიგვანიშნებდეს „ჴმის“, როგორც მუსიკალური ტერმინის ბევრად უფრო ადრე არსებობაზე, ვიდრე იგი ძველ ქართულ წერილობით წყაროებში ჩნდება.

აქვე შევხვებით ცეკვის აღმნიშვნელ ძველ ქართულ ტერმინს „როკვა“, რომელიც არაერთგზის გვხვდება ქართულ წერილობით ძეგლებში. დაბადების ქართულ თარგმანში ნათქვამია: „განვიდოდეს ქალწულნი როკვით მიგეგებად საულ მეფისა... გალობდეს და ხლდებოდენ წინწილითა სიხარულისათა და ებნითა“. გამოთქმულია მოსაზრება როკვის (=ცეკვა, სტომა) კავშირის შესახებ ინგლისურ როკ-თან (=რყევა, ქა-



სვანური ჩანგები. ფაცულია ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში.

ნაობა), რომელსაც შესატყვისობები გერმანული ჯგუფის სხვა ენებშიც მოეპოვება. წარმოდგენილი ძველი ქართული ტერმინები, თუნდაც მცირეოდენი, არანაკლებ მნიშვნელოვანია ქართველი ხალხის ეთნიკური ისტორიის საკითხების კვლევისათვის.

ზემოხსენებული მონაცემებიდან ჩანს, რომ კავკასია ოდესღაც წინააზიური მუსიკალური კულტურის არეალში შედიოდა. იმავდროულად ყალიბდება ლოკალური, კავკასიური მუსიკალური კულტურა და მისი ვარიანტები. მათ შორის ერთ-ერთი მათგანი კავკასიაში მოსახლე ტომთათვის დამახასიათებელი პოლიფონური აზროვნებით აღინიშნება.

რაც შეეხება ქართულ-ხმელთაშუაზღვისპირულ ურთიერთობებს, მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალის ანალიზმა შესაძლოა საყურადღებო შედეგები მოგვცეს. ნათესაობის კვალი თავს იჩენს მრავალხმიანი საეკლესიო საგალობლების ჰარმონიაში, რომლის ძირები ხალხური მუსიკიდან იღებს სათავეს და

ამ თვალსაზრისით არანაკლებ საინტერესოა კვლევისათვის. ქართულ-ხმელთაშუაზღვისპირული მრავალხმიანობის ერთობის დასაბუთების შემთხვევაში, მრავალხმიანობის კერად, უეჭველია, კავკასია, კერძოდ საქართველოა საგულისხმო. ხაზგასმით აღვნიშნავთ, რომ ანალიზი ქართული ხალხური სიმღერის წარმოშობის ჩამოყალიბებისა და შემდგომი განვითარების თანმიმდევრულ, უწყვეტ სურათს იძლევა, რაც უდავოდ ნიშნავს იმას, რომ ქართული ხალხური მუსიკა და მისი მრავალხმიანობის ჩამოყალიბება-განვითარება ადგილობრივ ნიადაგზე მიმდინარეობდა. ნიშანდობლივია მოსაზრება იმის შესახებ, რომ კავკასიურ-მედიტერანული მიმართების დიდი ნაწილი, ძვ. წ. III-II ათასწლეულთა მიჯნაზე დანყებული კავკასიური მიგრაციებით აიხსნება. პელასგები, რომელნიც ბერძნული მითოლოგიური ტრადიციის მიხედვით ძვ. წ. II ათასწლეულის დასაწყისიდან ჩნდებიან ასპარეზზე, არიან სწორედ ამ ემიგრანტთა მემკვიდრეები. ამ მოსაზრებას მხარს უჭერს ის გარემოებაც, რომ ქართველური ელემენტები თავს იჩენს არა მხოლოდ ეგვიპტეში, არამედ ყველგან, სადაც ტრადიციის მიხედვით გაგრძელებულან, მათ შორის ეტრურიაშიც, რაზეც ეტრუსკულ ენობრივ მასალაში ქართველური ტიპის კომპონენტის დადასტურება მიუთითებს.

აღსანიშნავია, რომ საქართველოში საუკუნეთა მანძილზე მიმდინარეობდა აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურათა ელემენტების შემოღწევა და გათავისება, მაგრამ ამ პროცესში ქართველური კულტურა, რომელიც ადგილობრივ ნიადაგზე აღმოცენებული და ჩამოყალიბებული, მუდამ სუბსტრატის როლს ასრულებდა.

ქართული ხალხური მუსიკის ჩამოყალიბებისა და განვითარების ხანგრძლივი გზა, რომელიც ათასწლეულებს მოიცავს, თავისებურად ასახავს ქართველი ერის ეთნიკური ისტორიის მნიშვნელოვან ეტაპებს.

ფოტოები გამოყენებულია ნ. რამზაძის სტატიიდან „სვანური ჩანგი“. GESJ: Musicology and Cultural Science 2016 No.1(13)

ლელა სიხარულიძე და მისი ნაკლებცნობილი ბიოგრაფია

გიორგი კრავიშვილი

აღბათ მეექვსე კლასში ვიყავი როდესაც პირველად გავიგე ეს სახელი და გვარი და მოვისმინე მამუკა ჩარკვიანის „ირინოლა“ მისივე შესრულებით. თავიდანვე დაღონებული ვიყავი მისი ნაადრევი გარდაცვალების ამბით და მოხიბლული მისი ხმით. ახლა როდესაც წერილის დაწერა გადავწყვიტე, აღმოჩნდა რომ ლელას ბიოგრაფია არსად ეწერა და საუბარი მხოლოდ მისი გარდაცვალების მიზეზებზე იყო, რამაც ძალიან დამალონა. როგორც მუსიკისმცოდნეს მიმაჩნია რომ ჟურნალისტი მომღერლის ბიოგრაფიაზე დიდ აქცენტს უნდა აკეთებდეს და არა მის პირად ურთიერთობაზე. წერილების აბსოლუტურ უმრავლესობაში ბჭობენ მისი გარდაცვალების მიზეზზე, ეს დაუდევრობა იყო თუ თვითმკვლელობა, რაზეც სკანდალის აგორება დიდი უზნეობაა. ამის მაგივრად ჟურნალისტებს ლელას ბიოგრაფია რომ აღწერათ (მაშინ ლელას დედა ხომ ცოცხალი იყო), გაცილებით უკეთესი იქნებოდა.

სამწუხაროა, მაგრამ ბიოგრაფიის შეკონინება სხვადასხვა პიროვნებებისგან, წერილებისა და გაცემებისგან მომინია. ეს აზარტულიცაა, მაგრამ როდესაც ელემენტარული ბიოგრაფიული ცნობებიც კი ფიქსირებული არ არის (მაგალითად უნივერსიტეტის დამთავრებისა და პოპულარობის დასაწყისის წლები), კეთილსინდისიერი მკვლევარი იძულებულია ამგვარ წვრილმანებზე არაერთი ადამიანი შეაწუხოს. ტელეგადაცემებიდან ბიოგრაფიული თვალსაზრისით საინტერესოა 1999 წლის გადაცემა „ძველი ჰანგები“, სადაც

ლელას დედა, ციალა შიხაშვილი საუბრობს. ცხადია რომ ბიოგრაფია ძირითადად ქალბატონი ციალას მონათხრობზე დაყრდნობით ავაგე, თუმცა თარიღები სხვადასხვა წერილებიდან და პიროვნებებიდან მოვიპოვე. ასევე გავიგე, რომ ერთ-ერთ წიგნში დაბეჭდილი ყოფილა ლელას მცირე ბიოგრაფია, თუმცა ეს ყველაფერი დაუზუსტებელი და მიუზღვდომელია.

ლელა 1962 წლის 1 ივლისს თბილისში, ციალა შიხაშვილისა და ოთარ სიხარულიძის ოჯახში დაიბადა. იგი მეორე კლასიდან პიონერთა სასახლეში სიმღერის წრეში ირიცხებოდა, სიმღერას ციციწი ციციშვილი ასწავლიდა. მესამეკლასელი იყო ლელა როდესაც დაწერა „სიმღერა დედაზე“, სამწუხაროდ ეს სიმღერა დაკარგულია. ლელამ მონაწილეობა მიიღო შოთა ჯოჯუას ოპერეტაშიც. 1976-77 წლებში „მზიურში“ მღეროდა და მაშინ გადაწყვიტა კონსერვატორიაში ჩაბარება, მაგრამ მამამისის წინააღმდეგობის გამო N10 საჯარო სკოლის დამთავრების შემდეგ ლელამ პუშკინის პედაგოგიურ ინსტიტუტში ისტორიის ფაკულტეტზე ჩააბარა. მიუხედავად ამისა კონსერვატორიაში ლელას მაინც მოუსმინეს და უთხრეს, თუ ჩვენთან შემოხვალ მეორე კურსზე დაგსვამთო. ინსტიტუტში სწავლისას სიმღერა მაინც იტაცებდა და კონცერტებით გამოდიოდა. ანსამბლ „რეოში“ (ბუბა კიკაბიძის ხელმძღვანელობით) იყო 1981-88 წლებში. 1987 წელს მონაწილეობა მიიღო იურმალას შესარჩევ ტურში. 1991 წლიდან ლელა სოლო საკონცერტო მომღერლად იქცა, სახელი ფართოდ გაითქვა 1997-98 წლებში. მას თავისუფლად შეეძლო შეესრულებინა როგორც ქართული, ისე რუ-

სული საესტრადო და ჯაზური კომპოზიციები. ვასტ-როლები ჰქონდა ქვეყნის შიგნით და გარეთ. ხშირად იყო მოსკოვში, კონცერტები ასევე ჰქონდა ისრაელში, გერმანიასა (ბერლინი 1997) და საფრანგეთში. მან თბილისში მონაწილეობა მიიღო არაერთ ღონისძიება-



ლელა სიხარულია

ში, რომელთაგან განსაკუთრებით დასამახსოვრებელი იყო ჯემალ სეფიაშვილისადმი მიძღვნილი „ბრავო მასტრო“ (1997). სოლო კონცერტი 1998 წელს „ბერიკონში“ ჰქონდა. ლელა განსაკუთრებით პოპულარული გახდა მას შემდეგ რაც შესრულა მამუკა ჩარკვიანის „ირინოლა“ (დანერლი 1979-80 წლებში) და „სულ ზევით ზევით“ (დანერლი 1996 წელს). მამუკა ჩარკვიანმა პირად საუბარში მითხრა, რომ ლელა თავად მისულა მასთან ამ სიმღერების შესრულების თხოვნით. „თავიდან ვყოყმანობდი, მაგრამ ლელას დაჟინებული თხოვნის გამო მაინც მივეცი სიმღერის უფლება და შემდგომ, როდესაც რადიოში მოვისმინე, მიგზავდი რომ ჩემი ორივე სიმღერა მართლაც ლელას უნდა ემღერა“. ნუგზარ კვამალის თქმით მამუკა ჩარკვიანის სიმღერების შესრულების იდეა ლელას უცებ გასჩენია. იმ დღეს თავად ბატონი ნუგზარი, მამუკა ჩარკვიანი, მერაბ სე-

ფაშვილი, ლელა სიხარულიე და გია გოგორიშვილი იყვნენ შეკრებილნი და ქეიფობდნენ, როდესაც მამუკამ იმღერა ეს ორივე სიმღერა. მოსმენისთანავე ლელა წამოხტა და თავად გადაწყვიტა მათი შესრულება. მამუკას ეს ორივე სიმღერა ლელაზე ძალიან ვერავინ შესრულა, რადგან იგი ძალიან დიდი მომღერალი იყო.

ლელა სიმღერებსაც წერდა. დასაწყისში აღვნიშნე, რომ მისი სიმღერა დედაზე დაკარგულია, თუმცა ჩვენ ხელთაა სამი სიმღერა („ყველაფერი შეიძლება მოხდეს“, „ანჩისხატის სახურავზე“, „ცხოვრებაში ერთ შეცდომას ყველა უშვებს“).

ლელა არაერთ წარმატებას მიაღწევდა რომ არა 1998 წლის 12 ივლისის ხანძარი. 36 დღე საავადმყოფოში იწვა, საუბრობდა, ხუმრობდა, თუმცა სახის გარდა მთელი სხეული დამწვარი ჰქონდა. გარდაცვალებამდე ერთი დღით ადრე გონება დაკარგა და 17 აგვისტოს გარდაიცვალა. დაასაფლავეს ვერის სასაფლაოზე.

მართალია იმხანად არაერთი ღირსეული კოლექტივი მოღვაწეობდა, თუმცა ქართული ესტრადა ჭაობში იყო ჩაფლული. სხვაგვარად რომ ვთქვა, 1990-2000-იანი წლები არის უგემოვნობისა და უზნეობის ხანა. სამწუხაროდ ჯერ გოგი დოლიძისა (1996) და შემდგომ ლელა სიხარულიძის (1998) გარდაცვალებამ, ნამდვილი ქართული ესტრადა და სიმღერა კიდევ უფრო მძიმე მდგომარეობაში ჩააყენა.

წერილის მიზანი ლელა სიხარულიძის როგორც სოლო მომღერლის ბიოგრაფიის წარმოჩენა იყო. აუცილებელია დაინეროს ლელაზე წიგნი, სადაც დანვრილებით იქნება განხილული როგორც მისი სოლო საკონცერტო მოღვაწეობა, ისე „რეროსა“ და „მზიურის“ პერიოდის და პიროვნული თვისებებიც თავისი კუროზებით.

ურთიერთობა მქონდა როგორც ლელას შვილთან (თამუნა მოსიძე), ისე არაერთ მუსიკოსთან, თუმცა, განსაკუთრებულ მაღლობას გია გოგორიშვილს, ნუგზარ ერგემლიძეს, მამუკა ჩარკვიანსა და ნუგზარ კვამალს ვუხვდები.

მუდმივად არის მცდელობა, რომ ზუსტად განისაზღვროს ჯაზი, როგორც მიმდინარეობა, მოვლენა.

ერთ შეფასებას და ჩემი აზრით, ღირებულს აქვე მოგახსენებთ: „ჯაზს მდიდრების მუსიკას უწოდებდნენ; ჯაზს ლარიბების მუსიკასაც მიაკუთვნებდნენ, მაგრამ ჯაზი ყოველთვის იყო და რჩება ჭკვიანი და აზროვნებას მიჩვეული მუსიკისმოყვარულთა უპირატეს მიმდინარეობად“. სწორედ ამ მკითხველის ყურადღებას მივაპყრობ ჩვენი დროის ერთ-ერთი ახალგაზრდა ვარსკვლავისკენ, რომელიც მოდურია, აქტუალურია..., ნიჭიერია და გამორჩეული.

სტატიას ვუძღვნით ამერიკის ეროვნული ხმისჩამწერი აკადემიის (NARAS) მუსიკალური ჯილდოს – „გრემის“ (Grammy) სამი! პრემიის მფლობელს ესპერანსა სპოლდინგს (Esperanza Spalding).

ესპერანსა სპოლდინგი

მანანა ხვედელიძე

„პერსპექტიული... იმედი“ ...
 „მუსიკაში ახალი ხედვით“ ...
 „მესია, რომელიც მოწოდებულია გადაარჩინოს ჯაზი; ერთგვარად, ჟანა დარკი სვინგით“.

„ბერკლის მუსიკალური კოლეჯის ისტორიაში ყველაზე ახალგაზრდა პროფესორი“.

XXI საუკუნის დასაწყისში ფორმულამ – სენსაციურობა და სიახლე ნებისმიერ ფასად – მარცხი განიცადა და ხელოვნებამ კვლავ გაიხსენა ტრადიცია, როგორც ცოდნის და გამოცდილების უწყვეტი მემკვიდრეობითობა. ესპერანსა სპოლდინგი ამგვარი დამოკიდებულების რეალური ჯაზური პერსონაა, დემოკრატიული მიმდინარეობის ჯანსაღი განვითარების იმედი და მომავალი. სხვათა შორის, სახელი – ესპერანსა, ესპანურად იმედს ნიშნავს.

ჩვენი დროის ჯაზურ სივრცეში განსაზღვრება – მულტი-მუსიკოსი, მულტი-ინსტრუმენტალისტი ზუს-



ტად მიესადაგება ჯერ კიდევ ახალგაზრდა (ის წელს დაბადებიდან 34 წლის იუბილეს იზეიმებს) ჯაზის ქალ-

ბატონს.

გიტარა, ვიოლინო, ფორტეპიანო, ჩელო, ჰობოი, კლარნეტი და რჩეული საკრავი – კონტრაბასი დიდი დიაპაზონის ვოკალთან და კომპოზიციის უნართან ერთად ესპერანსას შემოქმედებითი პოტენციალის და მსმენელთან ურთიერთობის საშუალებად იქცა. კონტრაბასის მიმართ განსაკუთრებული სიყვარული ერთ-ერთ ინტერვიუში მან შეადარა სიტუაციას, „როდესაც ერთ მშვენიერ დღეს იღვიძებ და აღმოაჩენ, რომ შეყვარებული ხარ კოლეგაზე სამსახურიდან“.

შემოქმედებითი გზის დასაწყისში მისი ინტერესი მუსიკის მიმართ ასევე ჟანრის მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა – როკი, ჰიპ-ჰოპი, რეპი, ბლუზი, ჯაზი. დროთა განმავლობაში გაბნეული ინტერესის აკუმულირება მოხდა ძირითადად ჯაზურ მიმდინარეობებში და დღეს საკუთარ გრძნობებს ესპერანსა სწორედ ჯაზის საშუალებით ავლენს, უფრო კონკრეტულად კი ჯაზი, სოული, ჯაზ-ფიუჟენი, ნეო-სოული და ბოსა-ნოვა ქმნიან იმ სამყაროს, რომლითაც საზრდოობს სპოლდინგის მუსიკალური მსოფლმხედველობა.

ახალგაზრდა მუსიკოსის მრავალმხრივი ინტერესი, პირველ ყოვლისა, მის წარმომავლობასა და გარემოში უნდა ვეძიოთ. დასავლეთ ამერიკაში, ორეგონის შტატის ქალაქ პორტლენდში, რომელიც დღესაც ხასიათდება მულტიკულტურის და მრავალენოვანი გარემოთი, დაბადებული ესპერანსა (1984 წ. 18 ოქტომბერი) აფრო-ამერიკელია ესპანური და ვალიური ფესვებით.

„დედაჩემი ნაწილობრივ ესპანელია, ნაწილობრივ ვალიელი და ამერიკელი ინდიელი, ხოლო მამა – აფრო-ამერიკელი“.

დედამ, ძლიერმა და დამოუკიდებელმა ქალმა მარტომ აღზარდა ესპერანსა და მისი ძმა. კუბელმა ძიძამ კი ესპანური ენა შეასწავლა. პატარა, 5 წლის ესპერანსა დედის გიტარით გატაცებას აღფრთოვანებით უყურებდა, ავლენდა განსაკუთრებულ ნიჭს და ინტერესს მუსიკისადმი, გაკვეთილებს მოუთმენლად

ელოდებოდა და სახლში დაბრუნებული მონდომებით ცდილობდა ფორტეპიანოზე აღედგინა დედის ეკზერსისები. სწორედ ამ ასაკში დაიწყო ვიოლინოს შესწავლა ორეგონის კამერული მუსიკის საზოგადოებაში (Chamber Music Society of Oregon) და მომდევნო 10 წელი ერთგულად ემსახურა ორკესტრს. პარალელურად ცდიდა თავს კომპოზიციაში, ქმნიდა მუსიკას და ლექსებს ინგლისურ, ესპანურ და პორტუგალიურ ენებზე.

საინტერესოა პატარა, 4 წლის გოგონას სულ პირველი მუსიკალური და დაუვინყარი შთაბეჭდილება, – ტელევიზორში ცნობილი ვიოლონჩელისტის იო-იო მას (Yo-Yo Ma) გამოსვლა. მოგვიანებით, ინტერვიუში, ესპერანსა ამ ერთგვარი კულტურული შოკის შესახებ იტყვის, რომ სწორედ მაშინ აირჩია ერთადერთი და სწორი გზა.

„სწორედ მაშინ გავაცნობიერე, რომ მინდა მუსიკით დაკავდე... სწორედ ამ შემთხვევამ მაიძულა მუსიკა აღმექვა, როგორც შემოქმედებითი რბოლა“.

არც პრესა და შემფასებლები აკლდა ვუნდერკინდს – „...ეს გოგონა ტუმბარითად მუსიკისთვისაა დაბადებული, ხასიათდება რიტმის, ჰარმონიის შეგრძნების თვითნაბადი ნიჭიერებით და კიდევ გასაოცარი, ხარბი სურვილით ბგერების სამყაროში, რაც შეიძლება სწრაფად, მოსინჯოს ყველაფერი“. აქვე გთავაზობთ ერთ-ერთი რეცენზიიდან ფრაგმენტს: „ის განუმეორებელი შემსრულებელია. ...მუსიკის შესრულებას ის გადააქცევს ერთგვარ ინტერპრეტირებულ ცეკვად... მისი ანალიზი იმისა, თუ რა ხდება თანამედროვე ჯაზში ზუსტი და შორსმჭვრეტელია“.

ესპერანსას ბიოგრაფია კონკიას ზღაპარს მაგონებს, მაგრამ მხოლოდ ერთი შეხედვით, რადგან სწორედ განსაკუთრებული მიზანდასახულობა, სწრაფვა სრულყოფისკენ და თავგანწირული შრომისმოყვარეობა გამორჩეულ ნიჭიერებასთან ერთობლიობაში ქმნის მართლაც წარმატებულ ბიოგრაფიას.

ძალიან მოკლედ და არსებითზე მივაქცევ მკითხველის ყურადღებას.

16 წლის ესპერანსა სპეციალური სტიპენდიის წყალობით პორტლენდის უნივერსიტეტში ვიოლინოს კონტრაბასზე ცვლის და ამასთან, კერძო გაკვეთილებით ავითარებს ვოკალურ მონაცემს. პარალელურად კი, როგორც როკ-ჯგუფის – “Noise for Pretend” – ლიდერი ასრულებს საკუთარ სიმღერებს. მალე ნათელი ხდება, რომ ახალგაზრდას შემოქმედებითი არეალის გასავითარებლად საჭიროა უფრო მაღალი სასწავლო ციტადელის დაპყრობა. და ეს მექა, რა თქმა უნდა, ბოსტონის ბერკლის სამუსიკო კოლეჯი (Berklee College of Music) იყო. როკ-მეგობრების მონდომებით შეგროვებული 1000 დოლარით ბოსტონში ჩასულმა ესპერანსამ მალე აიძულა პედაგოგები ხმამაღლა ესაუბრათ ქალიშვილის გამორჩეულ შესაძლებლობებზე. აღფრთოვანებულ პედაგოგს, კონტრაბასის კლასით, ჯონ ლოკუდს (John Lockwood) მალე შეუერთდა ლეგენდარული პეტ მეთენი (Pat Metheny) და დააფინანსა სტუდენტური ანსამბლი ესპერანსას მონაწილეობით. აი რას წერს იმ წლებში ბერკლის გამჭრიახი ვიცე-პრეზიდენტი გერი ბარტონი (Gary Burton): „ის მთელ თავის სიცოცხლისმოყვარე ტემპერამენტს სრულად დებს მუსიკაში და მზად არის დიდი კარიერისთვის. ეს კი მოხდება სულ მალე“.

და მართლაც, ბოსტონში გატარებული 3 წლის მანძილზე სპოლდინგმა არა მარტო პაკლავრის ხარისხი მიიღო, არამედ სტუდენტური სკაში პედაგოგის სავარძლით ჩაანაცვლა და 20 წლის ასაკში, კოლეჯის მთელი არსებობის მანძილზე, ყველაზე ახალგაზრდა პროფესორის სტატუსი დაიმსახურა. ამავდროულად იძენდა უნიკალურ სამემსრულებლო გამოცდილებას დიდ ოსტატებთან სცენაზე დაკვრით (მიმელ კამილო, სტენლი კლარკი, ჯო ლოვანო, პატი ოსტინი, დონალდ ჰარისონი, დეივ სამუელსი და ა.შ.). და თანდათან ემზადებოდა საკუთარი კარიერის დასაწყებად.

2006 წელს სპოლდინგის პირველი, სადებიუტო ალბომის “Junjo” გამოჩენამ დაარწმუნა საზოგადოება პროფესიული ნიშნით აღბეჭდილი ნამუშევრის სიახლესა და სიღრმეში. ალბომის ესპანური სახელი განპირობებული იყო როგორც ლათინური, ბრაზილიური და არგენტინული მელოდიების სიუხვით, ასევე ალბომში მონაწილე ლათინო-ამერიკული წარმოშობის მუსიკოსებით. როგორც ერთი კრიტიკოსი წერს, ფიუჟენის სტილში შექმნილ ალბომში „ესპერანსამ მთავარი ფსონი დადო – მღერის ექსპრესიული მანერა, მსუყე ბგერა და კონტრაბასზე დაკვრის უზადო ტექნიკა“.

თუ სადებიუტო ალბომმა ყურადღება დაიმსახურა ძირითადად კოლეგების და კრიტიკოსების მხრიდან, მეორე ალბომი – “Esperanza” – მრავალრიცხოვანი ჯაზისმოყვარულის კოლექციის გამორჩეულ ნიმუშად იქცა. 2008 წლის ალბომში ესპერანსა 3 ენაზე მღერის, უკრავს აკუსტიკურ კონტრაბასზე და ელექტრო ბას-გიტარაზე. 12 კომპოზიციიდან 9 საკუთარია, ხოლო 3 – ენ. ქავერი (მ. ნასიმენტოს და ფ. როჩას “Ponta de Areia” და ჯაზური ისტორიის გამორჩეული სტანდარტი – “Body&Soul” ესპანურ ენაზე). გაზეთში “The New York Times” გრეგ ბარგი წერდა: „ის საკუთარ საკრავს მეგობრის მსგავსად ეფერება. მისი თითები გრიფზე თითქოს სპონტანურად დაფრინავენ ზევით და ქვევით. როცა ხმა – მაღალი და ჰაეროვანი, მაგრამ მყარი საყრდენით – ფეთქდება სკეტში ან მელიზმში, ხელები თითქოს სახმო იოგებთან ერთად საუბრობენ“.

ალბომის და შემსრულებლის პოპულარობაზე მეტყველებს ჟურნალ “Billboard”-ის ჩარტებში სამოცდაათკვირიანი წარმატება. მალე ჯაზის ჟურნალისტების ასოციაციამ ესპერანსას პრემია გადასცა კატეგორიაში – „ამომავალი ვარსკვლავი“. გამოცემაში “Jazz Week” კი ნამუშევარს „წლის ალბომის“ ტიტული მიანიჭა.

ერთი წლის შემდეგ ესპერანსას სახელი გასცდა ამერიკის საზღვრებს. საერთაშორისო პოპულარობას



ხელი შეუწყო ოსლოში ამერიკის შავკანიანი პრეზიდენტის, ნობელის პრემიით დაჯილდოების საზეიმო ცერემონიაში მონაწილეობამ ბარაკ ობამას პირადი სტუმრის სტატუსით.

2010 წელს ჯაზის მოყვარულთა ყურადღებას იპყრობს რიგით მესამე ალბომი – “Chamber Music Society”, მუსიკოსის პირველი სასცენო მოღვაწეობის ადგილის პატივსაცემად. ახალი თხზულებით ესპერანსა აგრძელებს უკვე დანწყებულ გზას, მაგრამ ახალი და საგულისხმო ხერხით, კერძოდ ჯაზურ და ეთნიკურ მოტივებს, ბგერით პალიტრაში სიმებიანი ტრიოს დამატებით ოსტატურად უხამებს აკადემიურ მუსიკას. ეს ალბომიც ძირითადად დაიტვირთა ესპერანსას საკუთარი კომპოზიციებით. გამოვიყოფ პირველ კომპოზიციას “Little Fly”, რომელსაც საფუძვლად დაედო XVIII საუკუნის ცნობილი ინგლისელი პოეტის უილიამ ბლეიკის ლექსი. ამ კომპოზიციაზე შექმნილ ვიდეოს განსაკუთრებული პოპულარობა ერგო. ალბომის პრეზენტაცია წარმატებით შედგა ამერიკის, ევროპის, იაპონიის, სამხრეთ აფრიკის ქალაქებში. 2011 წელს, სწორედ პოპულარობის გამო, ნამუშევარი აღმოჩნდა ლოს-ანჯელესის ხმისჩამწერი ეროვნული აკადემიის (Grammy) რჩეულთა ჩამონათვალში. ამ მოვლენაში არაფერია გასაკვირი, რომ არა ალბომის ჯაზური შინაარსი, რადგან გრემის ფავორიტები ხომ პოპ-კულტურის რჩეულები ხდებიან. ესპერანსა სპოლდინგის წარმატებულმა ალბომმა იმ წელს ყველანაირი სტერეოტიპი დამსხვრია და მსოფლიოს ახალგაზრდების მთავარი კერპის, კანადელი ჯასტინ ბიბერის თვალწინ „მოსხნა“ ყველაზე პრესტიჟული ნომინაცია – საუკეთესო ახალი არტისტი (BEST NEW ARTIST). ალბომი გაყიდვის მაჩვენებლითაც 2011 წლის ყველაზე წარმატებულ თხზულებად დასახელდა. რამდენიმე თვეში ესპერანსა, კატეგორიაში „წლის ჯაზის შემსრულებელი“ კიდევ ერთი, ბოსტონის მუსიკალური პრემიით დაჯილდოვდა.

ესპერანსა სპოლდინგისთვის სწორედ ასეთი ნოყიერი ნიადაგი გახდა ახალი პროექტის დანწყების და განხორციელების საწინდარი. და ეს არის ჩემი აზრით, ძალზედ საინტერესო ალბომი “Radio Music Society” (2012 წ.). ამ ნამუშევარს განსაკუთრებული ინტერესით

და სიფრთხილით ველოდებოდი, რადგან არ იქნებოდა გასაკვირი, რომ წარმატებით გაბრუებულ ესპერანსას უპირატესობა უფრო კომერციული მიხრილობის შინა-არსისთვის მიენიჭებინა. მართალია, ალბომის სამუსიკო მეტყველებაში ერთგვარად იგრძნობა სოულის, ფანკის და ჰიპ-ჰოპის გავლენა, მაგრამ უდავოა, რომ ალბომი ჯაზის ზონას არ კვეთს. არც ამ შემთხვევაში ღალატობს ტრადიციას ესპერანსა და ძირითადად საკუთარი, ძლიერი და გამოკვეთილი კომპოზიციების პრეზენტირებას ახდენს. რამდენიმე „ქავერიდან“ კი გამოვყოფდი სტივი უანდერის “I Can't Help It” და უეინ შორტერის “Endangered Species”. მინველ მუსიკოსებში არიან ლეგენდარული ჯეკ დე ჯონეტი (Jack DeJohnette), ჯო ლოვანო (Joe Lovano), ბილი ჰარტი (Billy Hart), ჰიპ-ჰოპის მომღერალი ქიუ-ტიპი (Q-Tip)... ორიგინალურია ალბომის კონცეფცია, საგანგებო CD/DVD-ში თითოეულ „ტრეკს“ თანხლებას უწევს კონცეპტუალური ვიდეო-სიუჟეტი, რომელიც ეხმარება ესპერანსას ზუსტად მიიტანოს მსმენელამდე და ამჯერად მაყურებელამდეც კომპოზიციის იდეა. ამ ნოვაციის გამო ჯაზმენი კოლეგებს შორისაც პირველია. ალბომმა მყისიერად მიიზიდა ფართო აუდიტორია, რადგან თვით ესპერანსამ ერთგვარად განსაზღვრა ახალი თხზულების მისია, უწოდა რა მას „რადიოფორმატული“ პროექტი. პრესის გამოხმარებასაც არ დააყოვნა. ლონდონურმა “Times”-მა აღნიშნა მომღერლის „თბილი, ჰაეროვანი ვოკალი“ და დაახასიათა ალბომი როგორც „მოგზაურობა სოულის, გოსპელის, ბალადის სტილისა და ბიგ-ბენდური სვინგის გზით“. მალე ჯაზურ ალბომებს შორის “Radio Music Society” პირველ ადგილზე მოექცა, მხოლოდ 1 კვირის განმავლობაში დისკის 25 ათასი ეგზემპლარი გაიყიდა. და შედეგმაც არ დააყოვნა, როდესაც 2012 წელს დასახელდა გრემის მორიგი ნომინანტები, ესპერანსა 3 ნომინაციაში აღმოჩნდა. 3-დან 2 ნომინაციაში ჯაზმენმა 2 ოქროს გრამოფონი მოიპოვა – „საუკეთესო ვოკალური ჯაზის ალბომი“ და „ვოკალის აკომპონემენ-

ტის საუკეთესო ინსტრუმენტული არანჟირება“.

იმის განტყვერება, თუ როგორ გაგრძელდება ესპერანსა სპოლდინგის კარიერა, ძნელია. გრძელვადიანი წარმატების ფორმულა ხომ მის განვითარებასა და მუსიკალურ მიღწევებშია. უნდა ვიფიქროთ იმაზეც, გააგრძელებს კი ესპერანსა ჯაზში მოღვაწეობას – ძნელი სათქმელია, მაგრამ ჯაზის მოყვარულებს ოპტიმიზმის საფუძველს გვაძლევს მულტიმუსიკოსის ხაზგასმით ჯაზური ალბომები,... მაგრამ, მოვლენებს ნუ გავუსწრებთ.

დამეთანხმდებით, მუსიკის ამ ჟანრის (და არა მართლ) განვითარება მორიგი, ახალი სტილის წარმოშობით კი არ ხორციელდება, არამედ კრეატიული იდეებით, მუსიკაზე, შემოქმედებაზე ახალი და განსხვავებული შეხედულებით შეიარაღებული ახალი სახელების, ახალი ადამიანების გამოჩენით ყალიბდება. სწორედ ასეთი ადამიანები ბადებენ იმედს, რომ ჯაზი მომავალშიც იცოცხლებს, განვითარდება და ბედნიერებას და სიხარულს მიანიჭებს მსმენელს.

ბოლო სიტყვის მაგიერ:

„ვიფიქრობ, რომ არსებობენ რაღაც გარე ძალები, რომლებმაც დამაჯილდოვეს შემოქმედებითი ტალანტით, და მე არ მინდა უკუვადო ის ძალა, რომელიც კოსმოსმა, ან ზეცამ, ან ღმერთმა, ან ვინც არ უნდა იყოს, განსაზღვრა ჩემთვის. ის, რაც ახლა ვიცი, არის ის, რომ საკუთარი სათქმელი მივითანო ადამიანებამდე. მინდა, რომ შევქმნა ულამაზესი მუსიკა, მაგრამ, ამასთან ჩემი ტალანტი გამოვიყენო იმისათვის, რომ დავეხმარო ადამიანებს სულის გალამაზებაში და ვაჩვენო იმედის სხივი, რომელიც აქამდე არ ჩანდა მათ ცხოვრებაში. ჩემი სახელი ესპანურად იმედს ნიშნავს და ეს არის სახელი, რომელსაც მინდა ვესადაგებოდე“.

ესპერანსა სპოლდინგი

სერგეი პროკოფიევის შვილიშვილმა, მხატვარ ოლეგ პროკოფიევის (1928-1998) ვაჟმა, ბრიტანელმა კომპოზიტორმა, პროდიუსერმა და დი-ჯეიმ გაბრიელ პროკოფიევმა თავისი ოცნება აიხდინა და ეკატერინბურგს ეწვია. ქ. სვერდლოვსკის ფილარმონიაში, ურალის სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად, იგი წერს ორ ალბომს, რომელსაც გამოსცემს დიდი ბრიტანეთის ერთ-ერთი დამოუკიდებელი კლასიკური ლეიბლი "Signum Records"-ი. ჩანაწერში შუვა გაბრიელ პროკოფიევის ოთხი ინსტრუმენტული კონცერტი – საქსოფონის, დასარტყამის, „ვერტუმპეისა“ (საბზრიალო-საქლარუნო) და ჩელოსათვის. სოლო პარტიებს ასრულებენ მსოფლიოში სახელგანთქმული მუსიკოსები: საქსოფონი – ბრენფორდ მარსალისი, პერკუსიონისტი დიდი ბრიტანეთიდან – ჯობი ბიორჯესი და ჩელისტი – ბორის ანდრიანოვი. ურალის ფილარმონიულ ორკესტრს უდირიჟორებს მოსკოვის დიდი თეატრის დირიჟორი ალექსეი ბოგორადი. ხმის ჩანწერის პროცესს უხელმძღვანელებს გერმანელი პროდიუსერი იაკობ ხენდელი.

სკანდალით დასრულდა ცნობილი რეჟისორის გრემ ვიკის მორიგი ექსპერიმენტი – მოცარტის „ჯადოსნური ფლეიტის“ დადგმა. ბრიტანელი რეჟისორის პოლიტიკური ქვეტექსტები მაჩვენებელია ფესტივალის იტალიურმა პუბლიკამ სტვე-

ნით გააპროტესტა. განსაკუთრებული აღშფოთება გამოიწვია სცენამ, სადაც მიგრანტების ბანაკს ბულდოზერი ანგრევდა, ხოლო გუნდის მომღერლები მოცეკვავე ლტოლვილებს განასახიერებენ. თანამედროვე საოპერო სცენის კლასიკოსისათვის პუბლიკის ამგვარი რექცია დიდი დარტყმა არ იყო. თავის დროზე „ჯადოსნური ფლეიტის“ შესახებ მან თქვა: „ეს ოპერა შეიძლება მოკლას ტრადიციულმა დადგამ“-ო.

საოპერო მუსიკამ ციხედე მიიყვანა სლოვაკელი ქალბატონი, რომელიც წლების მანძილზე უმაღლეს ხმაზე უკრავდა საოპერო ჩანაწერის ერთსა და იგივე ფირფიტას. რამოდენიმე საათის განმავლობაში მისი სახლიდან განუწყვეტლად მოისმოდა პლასიდო დომინგოს შესრულებით ალფრედის არია ვერდის ოპერიდან „ტრაჯიატა“. საოპერო მუსიკაზე ფანატიკურად შეყვარებული ქალბატონი ასეთი ორიგინალური მეთოდით ცდილობდა შური ეძია მეზობლებზე, ვისი ძალღიჯი განუწყვეტლივ ყვებდა. ქალბატონს ემუქრება 6 თვიდან 3 წლამდე ციხე – ახლახანს ქალაქის მერიამ მიიღო დადგენილება, რომელიც კრძალავს მუსიკის ხმამაღალ აუღერებას.

სექტემბრის თვეში, აშშ-ში გამოვარახმანინოვის სიმფონიური ცეკვების საარქივო ჩანაწერის ფირფიტა. ფირფიტის უნიკალობა იქნება ის, რომ ფირზე აღბეჭდილია კომპო-

ზიტორის ხმა, რომელიც დირიჟორ იუჯინ ორმანდს უხსნის თუ როგორ უნდა უღერდეს მისი ნაწარმოები. საფორტეპიანო ვერსიის კერძო ჩანაწერი 1940 წელს გამოჩნდა და ბოლო პერიოდამდე უცნობი იყო. სავარაუდოა, რომ კომპოზიტორი ვერ ხვდებოდა, რომ მას ინერდნენ, ვინაიდან ის ამის უფლებას არავის აძლევდა. ამასთანავე, დედანს დასაწყისი და ფინალი აკლია.

ჩაშლის ზღვარზე აღმოჩნდა პიანისტ ვრიგორი სოკოლოვის კონცერტი ზალცბურგის საფესტივალო დარბაზში. ჰაიდნის №49 სონატის შესრულებისას პარტერის პირველი რიგების მსმენელთა თავზე ტერიდან წყალმა ნიაღვრად იწყო დენა. აღმოჩნდა, რომ სახურავმა ვერ გაუძლო ძლიერ წვიმას. პირველ რიგებში მსხდომი საზოგადოება „შხაპის“ ქვეშ აღმოჩნდა და სასწრაფოდ დატოვა დარბაზი, მაგრამ პიანისტს წამითაც არ შეუწყვეტია დაკვრა. ხანგრძლივი ანტრაქტისა და ავარიული „რემონტის“ შემდეგ კონცერტი გაგრეულა შუბერტის ექსპრომტებით.

ლორა კლეიკომბს, რომელსაც კრიტიკოსები „თავისი თაობის სენსაციას“ უწოდებენ 23 აგვისტოს 50 წელი შეუსრულდა. მას თავისი თაობის ყველაზე მოთხოვნად მომღერლად მიიჩნევენ. პირველად მომღერლის შესახებ ალაპარაკდნენ ჟენევის საოპერო თეატრში დებიუტის შემდეგ, სადაც მან

ავადმყოფი მომღერალი შეცვალა და შეასრულა ჯულიეტას პარტია ბელინის ოპერაში „კაპულეტები და მონტეკები“. ჯულიეტას როლმა მას უდიდესი წარმატება მოუპოვა, ისევე, როგორც ჩაიკოვსკის 1994 წლის კონკურსზე — მეორე პრემიამ. თანდათან იგი ბელკანტოს რეპერტუარის ერთ-ერთი საუკეთესო შემსრულებელი გახდა. ბაროკოს მუსიკა — ლორა კლეიკომბის ინტერესების კიდევ ერთი სფეროა. ამასთან, მომღერალს რეპერტუარში მუდმივად შეაქვს თანამედროვე მუსიკა: ლიგეტი, კოუპლენდი, მესიანი, საარიასო და სხვ. თავისუფალ დროს იგი ატარებს მასტერ-კლასებს და მიაჩნია, რომ ტექნიკა და ხმა — საკმარისი არაა წარმატებისათვის. „უყვართ ისინი, ვინც უხამსად არ საუბრობს, ყოველთვის ალაღმართალია და არ მოაქვს ნეგატივი. სიყვარულის გარეშე — ადამიანებისადმი და მუსიკისადმი — საოპერო სცენაზე არაფერი გესაქმება“. მის ღვაწლს მაღალ შეფასებას აძლევენ დირიჟორები: კრისტოფ რუსე, მარკ მინკოვსკი, აივორ ბოლტონი, ჰარი ბიკეტი.

ამეიკული ქანთრის მუსიკის აკადემია ასთმიანებს და მწველებს ურჩევს დაუკრან ჰარმონიკაზე (ტუჩის გარმონი). ეს ინსტრუმენტი, სხვა სასულე ინსტრუმენტებისაგან განსხვავებით, ბგერებს გამოსცემს როგორც ჩასუნთქვის, ისე ამოსუნთქვის დროს, რაც სუნთქვის პრობლემების მქონე ადამიანებს შესაძლებლობას აძლევს ბოლომდე შეინარჩუნ-

ნონ მუსიკალური ფრაზა. ამგვარი ტექნიკა აწესრიგებს სუნთქვას და ამცირებს ქოშინს. საკითხის სამეცნიერო კვლევას აწარმოებს ტეხასის შტატის ერთ-ერთი უნივერსიტეტი.

ლა სკალას თეატრი 240 წლისაა! არქიტექტორმა ჯუზეპე პიერმარინიმ თეატრის მშენებლობას სულ 2 წელიწადი მოანდომა. 1778 წლის 3 აგვისტოს ლეგენდარულ ლა სკალას სცენაზე წარმოადგინეს პირველი სპექტაკლი — ანტონიო სალიერის „l'Europa riconosciuta“. კომპოზიტორმა ეს ოპერა სპეციალურად თეატრის გახსნისათვის დანერგა. ამბობენ, რომ შენობის საძირკვლის მომზადებისას, მუშებმა იპოვეს მარმარილოს ლოდი, რომელზეც გამოსახული იყო პილადი, ძველრომაელი მიმოსი, რომელიც ცნობილი იყო იმპერატორ ოქტავიანე ავგუსტუსის დროს. ხალხმა ნაპოვნი კარგ ნიშნად მიიჩნია. არსებობს ვერსია, რომ სახელწოდება მომდინარეობს იტალიური სიტყვიდან კიბე — „სკალა“, თუმცა ეს ასე არაა. სახელწოდება თეატრმა „შთამომავლობით“ მიიღო. მომავალი თეატრის ადგილას იდგა სანტა-მარია ალლა სკალას ეკლესია. ეკლესიას სახელწოდება მიენიჭა ვერონის მმართველი სახელოვანი საგვარეულოს წარმომადგენლის — ბეატრიჩე დელლა სკალას პატივსაცემად. თეატრის განათებას და მოკაზმულობას ხალხმა იმთავითვე მაღალი შეფასება მისცა, თუმცა თე-

ატრს ცუდი განათება ჰქონდა და გათბობაც არ იყო. ლოკებში სანთლები ენთო, ხოლო ჩამონადგენი პარტერში მსხდომთ ეწვეთებოდათ. თავდაპირველად თეატრის შენობა მხოლოდ საბალეტო და საოპერო წარმოდგენებს არ ეთმობოდა, აქ თამაშობდნენ ბანქოს, აწყობდნენ სხვადასხვა გასართობებს, ხოლო როდესაც იდგებოდა ოპერა, მისი მოსმენა არცთუ ყველას სურდა. ბევრი სხვაგვარ გართობას არჩევდა: ზოგი თეატრის დერეფნებში ჭამდა და სვამდა. მიუხედავად ამისა, იტალიელებს შეუყვარდათ თავისი თეატრი და თეატრიც, თავის მხრივ, ანებივნებდა მათ დახვეწილი წარმოდგენებით. ლა სკალაში ჩიმაროზას, ქერუბინის, პაიზიელოს, როსინის, მეიერბერის, დონიკეტის, ბელინის, ვერდის, პუჩინის და სხვათა ნაწარმოებების პრემიერები გაიმართა.

1943 წელს, II მსოფლიო ომის დროს, თეატრის შენობა დაიბომბა. თეატრი აღადგინეს 1946 წელს. გახსნაზე კვლავ დაიდგა სალიერის „l'Europa riconosciuta“. დირიჟორობდა არტურო ტოსკანინი. სწორედ მისი ხელმძღვანელობის პერიოდში იქცა ლა სკალა მსოფლიოში საუკეთესო საოპერო თეატრად. ის დღემდე ინარჩუნებს მსოფლიო საოპერო ხელოვნების ცენტრის სახელს. ლა სკალა ყოველწლიურად წარმოადგენს 280-ზე მეტ საოპერო და საბალეტო სპექტაკლს, მართავს კონცერტებს.

SUMMARY

THE DATE

Nino Zhvania

“Tbilisi Concertino” is 30.

On the 14th of May, 2018, the jubilee evening dedicated to the 30th anniversary of the Chamber Orchestra “Tbilisi Concertino” since its foundation was held at the Grand Hall of Tbilisi V. Sarajishvili State Conservatoire. “Tbilisi



Concertino” was founded on the basis of the Conservatoire Students’ Orchestra by the distinguished Georgian composer and conductor Shavleg Shilakadze. The

author reviews the history of the orchestra, the projects carried out by them and remarks its merit in Georgian concert life and in popularization of the modern music. At the jubilee concert are also reviewed the performed divertissement by Bella Bartok and the Chamber Symphony by Sul Khan Nasidze (the conductor Giorgi Shilakadze).

MODERN GEORGIAN MUSIC

Lali Kakulia

The Harmony of the World...

The author of the article reviews “The Symphony of the World” by Vakhtang Matchavariani as the philosophical-meditative specimen in the modern music alongside with the development of current genre tendencies. Its conception is defined by the title based on the cosmogenic teachings. The philosophical composition, its whole



perception, striving for the “aesthetics of the light” are the main parameters of the expression of the contents of this musical work.

The composition is made up with the “mixed technique”. The main episodes are based on the Georgian elements, which strengthens the idea of the world harmony being close to the national ideology.

MODERN GEORGIAN MUSIC

Nino Japaridze

The Interview with Vakhtang Matchavariani

Vakhtang Matchavariani in his interview with Nino Japaridze tells about his creative



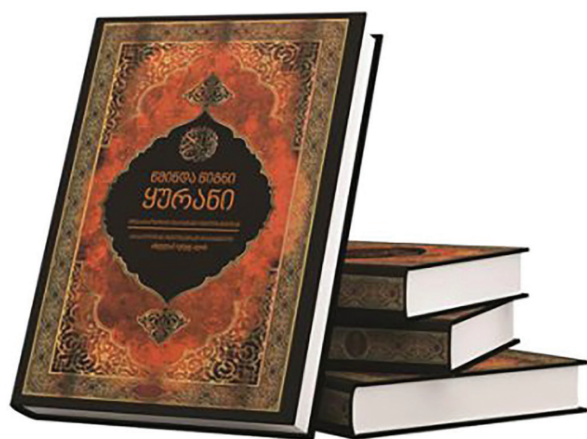
life – when he began his composing activity, what ideas are inspired in his symphony W1, what musical works he is working upon now and about his relations with his father – Alex Matchavariani.

THE HISTORICAL GEORGIA

Giorgi Kvareishvili

“Gurjija Vaizi” – the Georgian Muslim Preaching

The aim of the article is to give the general information to the Georgian ethnomusicologists about “Gurjija Vaizi” because this theme is not known in our ethnomusicology up to now.



Vaizi in Arabian means preaching, suggestion. Gurjija Vaizi is Georgian preaching has the moral of preaching-didactic function and means the moral purification of believer Muslims, the preaching for them.

So, widely spread of versed preaching, i.e. Vaizis, which are nourished with the Muslims' saint book – “Koran” – are the Georgian works aimed for the believers who do not know Ara-

bian-Turkish. E. Garakanidze mentions “Gurjija Vaizi” as the folk cult song and calls it “Ghmerto Batono” though it is not folk specimen and actually is the Georgian Vaizi.

THE HISTORICAL GEORGIA

Ioseb Megrelidze (1909-1996)

Lazuri (Chanuri) Songs

The journal “Music” pays great attention to the musical culture of the Georgians living on the historical territory of Georgia (Lazeti, Shavsheti, Tao-Klarjeti, Sain-



gilo) and almost systematically publishes the letters by Giorgi Kraveishvili – the only Georgian musicologist, the researcher working on this theme.

We think that our reader will be interested in this work, written nearly the century ago, which hasn't been published up to now and refers to the first records of Lazuri songs. Such kind of research gives us the possibility to analyze those changes that Lazuri folklore underwent under the Turkish cultural influence during the century.

The work “Lazuri (Chanuri)” songs belongs to the well-known Georgian scientist, philologist, specialist in Caucasian studies and veritable scientist Ioseb Megrelidze (1909-1996).

SUMMARY

THE LACK

Zurab Oikashvili

Zaza Kalmakhelidze – the Lodger of Eternity

On the 28th of June 2018, one more Georgian worthy son, the fine Georgian musician – Zaza Kalmakhelidze passed away. What a pity that Zaza lived only 51 years.



In the 90s, Zaza Kalmakhelidze began to work at Tbilisi Z. Paliashvili Opera and Ballet State Theatre as a conductor, when he was quite young. He had wide opera and symphony repertoire. Since 2005, he was the producer-conductor of many ballet performances and

the creative like-minded person of the famous Georgian prima-ballerina – Nino Ananiashvili. Under his leadership, several ballets were staged at Tbilisi Opera and Ballet State Theatre. His art was well-known not only in Georgia but in many European countries and in the USA.

EDUCATION

Ketevan Gogolashvili

Music. Student. Freedom

The article refers to the problems of education, namely the musical education. The author reviews various educational conceptions, among them are the conceptions by Philip

Mayer, the researcher and teacher, whose words are given in the title by the author of the article. The various methodologies of musical teaching are reviewed in the article alongside with the problems of our musical education. At the end of the article, the author concludes: “Platon has already told us that for forming morally balanced and obedient to law person (which is so necessary for our country), the musical education is the question of state significance. The society should think about it ... “



THE CONCERT LIFE

Vladimir Sarishvili

The Musical Rarity from Irakli Tsintsadze

At the Creative Union of Composers of Georgia Irakli Tsintsadze’s author concert was held where the composer’s “Three Sonatas for the Piano #4, #5, #6 and the Instrumental Trio (piano, violin, violoncello) were performed. The participants of the concert were the sisters Meirabov (Christina and Regina), the well-known “Georgian duet” and the trio consisting of the perform-



ers having musical ranks – Giorgi Khaindrava (violin), Mamuka Sikharulidze (piano) and Alexander Bel (violoncello). The chairman of the Creative Union of Composers of Georgia made a speech for the listeners.

THE PAGE OF HISTORY

Tamar Meskhi-Modebadze

Robinson Crusoe on the Georgian Stage

With this small article published in the magazine “In the Theatrical Tbilisi” #2, 1965, the



readers of the journal “Music” will get acquainted with the forgotten history of our opera, which must not be done. Namely, the history of the name of Russian singer, tenor, the Honored Artist of

Culture of Russia – Robinson Crusoe (his real name is Phomin; 1887-1974), his activity and also on Tbilisi Opera stage (1927-28) where he performed 11 leading parts.

THE CONCERTS LIFE

Mzia Japaridze

“The Concert of Chamber Music” (To Nana Khubutia’s Memory)

On the 28th of March at Jansugh Kakhidze Musical Center the concert of Chamber Music was held dedicated to Nana Khubutia’s memory. The well-known pianist and teacher Nana

Khubutia recently has left us and our cultural life, which is the great lack for Georgian Musical culture.

For the first time, the piano quintet C dur by Bela Bartok and the last-XII quartet by the classic of quartet genre – Sul Khan Tsintsadze

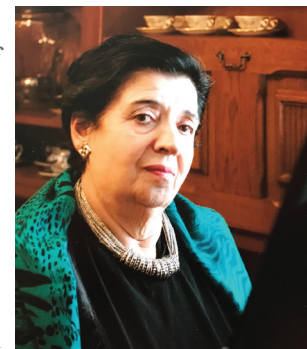
were held at the concert. The participants of the concert were brilliant musicians represented by the quartet “Iberi” – Gia Khaindrava (I violin), Tamar Bulia (II violin), Irakli Japaridze (viola), Murad Ibragimov (cello). The associated professor of Tbilisi Conservatoire – Manana Gotsiridze joined them in Bartok quintet.

THE LACK

Tamar Meskhi

Everywhere and in Everything Elegant (To Lia Khugashvili’s Memory)

The article is dedicated to recently passed musician, pianist and one of the fine accompanist-improvisator Lia Khugashvili. Her creative work is reviewed in the article, the expressions of the famous musicians: Nana Kavtaradze, Manana Akhmeteli, Eka Mamaladze are cited in the article. It is noted that working on



the song specimens Lia Khugashvili regarded them creatively and often as the co-author gave the new life to the first origin. Lia Khugashvili left the kind trace on the song creative work of the popular composers.

THE DIALOGUE WITH THE ARTIST

Alexander Dekanoidze

“Not What but How”



Nodar Mamisashvili is the first Georgian composer working in science and music simultaneously. In the sphere of his interest are: beginning with the research of

cosmic energies ending with the study of stones. The creation of Sameba Cathedral bells and the acoustics of the Cathedral are connected with his name. He never looks at the phenomena as being of one plan and it is natural that the conversation with him is not ordinary and is interesting in many respects. The dialogue refers to the composer’s creative work, the problems of the world and Georgian modern composer school etc.

THE FOLKLORE ENSEMBLES

Mzia Japaridze

The Concert of “Dzveli Mtiebi” after 17 Year Interval

On the 28th June 2018, with the support and desire of Iliiauni Musical Center director, Profes-

sor Marina Adamia, the concert of the ensemble “Dzveli Mtiebi” was held in Tbilisi after 17 year pause. The ensemble was formed in the 80s of the last century, which made the revolution

in the performing and perception (in the listeners) of the Georgian folk song. Moreover, it completely changed the mentality of Georgian performers and listeners. The founder and leader up to the end of his life was the distinguished person, brilliant professional, the collector of folk music, researcher, performer, publicist, popularizator – Edisher Garakanidze.

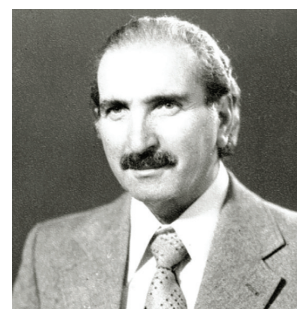
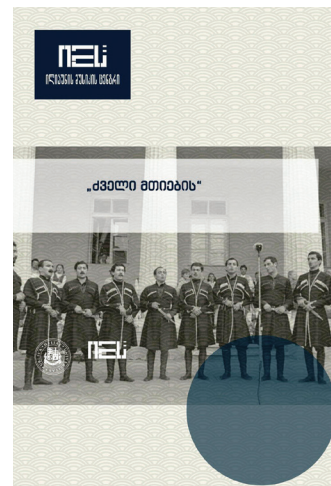
The article offers us the interview with the ethnomusicologist Ketevan Baiashvili – the author and leader of the idea of restoration of “Dzveli Mtiebi” after 17 years interval.

MEMORY

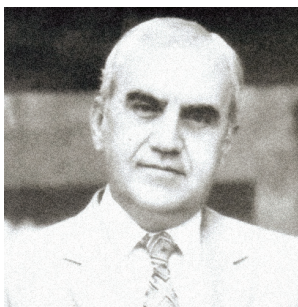
Alexi Shanidze

The Relationship of Two Artists

Various branches of Georgian art had many representatives who untiringly their whole life devotedly worked for the national culture. But the



exceptions are the persons, who at the same time connected their life to absolutely different professions. In the article the author recalls two such workers – the composer, scientist and medical man Taniel Bakradze and the amateur actor, lover of art, medical man Teimuraz Chirgadze.



SCIENCE

Nino (Nanuli) Maisuradze

The Historical-Ethnological Aspect of Georgian Traditional Music



In the article Georgian traditional music is reviewed from the point of view of the ethnical history of Georgian people. The historical-ethnographic basis of Georgian folk music, its cultural-daily round and ethnical function, the significance of source experting of musical texts for the research of ethno-cultural and ethno-genetic problems are shown in the article.

ESTRADE

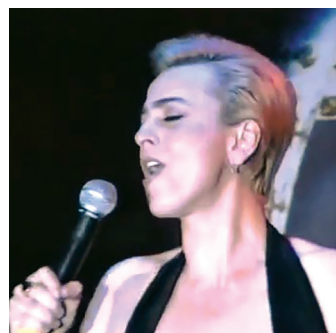
Giorgi Kraveishvili

Lela Sikharulidze and Her Less-Known Biography

The article is dedicated to the well-known

Georgian estrade singer in 1987-90, who quite young, at the age of 36 became the victim of the tragic accident.

The aim of this letter is to represent Lela Sikharulidze’s biography as the solo singer. The author considers that it is necessary to write the book where in detail her both solo-concert and ensemble creative work in the ensembles “Mziuri” and “Rero” will be reviewed.



“JAZZ BREAK”

Manana Khvedelidze

Esperanza Spalding

The articles is dedicated to one of the young stars of today, who is in fashion, is actually gifted and distinguished. This is the owner of three premiums: the National Academy of Recording Arts and Sciences of America (NARAS), musical award – “Grammy” - Esperanza Spalding. The article gets the Georgian reader acquainted with the creative biography of the musician.



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. Bela Bartok. Divertimento for String Orchestra: III. Allegro assai (fragment). Performed by "Tbilisi Concertino", the conductor Giorgi Shilakadze (The feature "Tbilisi Concertino" is 30", page 2);
2. Vakhtang Matchavariani. Symphony Nr. 1 "Harmonia Mundi". II movement. Tbilisi Opera & Ballet Theatre Symphony Orchestra, the conductor Vakhtang Matchavariani (The feature "The Harmony of the World", p. 6);
3. Georgian-speaking Muslim preaching. The variant of Vaizi "Adjaruli". Performed by Khoja Shaban Shahin from Amaisi district village Beldaghi (Muhajir Adjar-eli. The feature "Gurjija Vaizi" - the Georgian Muslim Preaching", p. 17);
4. Georgian-speaking Muslim preaching. The variant of Vaizi "Shavshuri". Performed by Servet Altun from Shavsheti district village Ipkhreuli (The feature "Gurjija Vaizi" - the Georgian Muslim Preaching", p. 17);
5. Irakli Tsintsadze. The piano trio. Performed by Mamuka Sikharulidze (piano), Giorgi Khaindrava (violin), Alexander Bell (cello), (The feature "The Musical Rarity from Irakli Tsintsadze", p. 33);
6. Bela Bartok. The Piano Quintet C dur, II part. Vivace. Scherzando. The performers Manana Gotsiridze (piano), the string quartet "Iberi" (Gia Khaindrava - I violin, Tamar Bulia - II violin, Irakli Japaridze (viola), Murad Ibragimov (cello) (The feature "The Concert of Chamber Music", p. 38);
7. Giorgi Chubinishvili. "Khma Gulisa". Performed by Eka Mamaladze (vocal), Lia Khugashvili (piano), Otar Chubinishvili (cello), (The feature "Everywhere and in Everything Elegant", p. 42);
8. Marika Kvaliashvili. "Iko Da Ara Iko Ra". Performed by Gogi Dolidze (vocal), Lia Khugashvili (piano), (The feature "Everywhere and in Everything Elegant", p. 42);
9. Nodar Mamisashvili. "Triplex", Part I _ Tranquillo, part III _ Con. Fuoco. Performed by trio "Tiflis" (Marika Lapauri - piano, Mamuka Paresi - violin, Zura Schamugia - cello (Schleswig-Holstein Musikfestival 1996). The musical work is written by the request of the trio "Tiflis" (Marika Lapauri-Burk's archive), (The feature "Not What but How", p. 46);
10. The Mengrelian "Sakhumaro". Performed by the Boys' Folk Ensemble "Dzveli Mtiebi", the consultant Ketevan Baiashvili, (The feature "The Concert of "Dzveli Mtiebi" after 17 Year Interval...", p. 52);
11. "Makruli". Performed by the Boys' Folk Ensemble "Dzveli Mtiebi", the consultant Ketevan Baiashvili (The feature "The Concert of "Dzveli Mtiebi" after 17 Year Interval...", p. 52);
12. Tariel Bakradze "Sakhumaro" for the piano trio. Performed by Moscow Conservatoire piano trio: Ludmila Roshchina (piano), Marina Iashvili (violin), Tatiana Primenko (cello), (The feature "The Relationship of Two Artists", p. 58);
13. Mamuka Charkviani "Irinola". Performed by Lela Sikharulidze (The feature "Lela Sikharulidze and Her Less-Known Biography", p. 73);
14. Esperanza Spalding "You're a Weaver of Dreams" (The feature "Esperanza Spalding", p. 75).

The editorial board

Editor-in-Chief: MIKHAEL ODZELI

Editors: MZIA JAPARIDZE, TAMAR TSULUKIDZE,
TAMAR BURJANADZE

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. Bartok. Divertimento for String Orchestra. III. Allegro assai (fragment). "Tbilisi Concertino", the conductor Giorgi Shilakadze
2. V. Matchavariani. Symphony Nr. 1 "Harmonia Mundi". II movement. Tbilisi Opera & Ballet Theatre Orchestra, conductor V. Matchavariani
3. Georgian-speaking Muslim preaching. The variant of Vaizi "Adjaruli". Performed by Khoja Shaban Shahin
4. Georgian-speaking Muslim preaching. The variant of Vaizi "Shavshuri". Performed by Servet Altun
5. I. Tsintsadze. The piano trio. M. Sikharulidze (piano), G. Khaindrava (violin), A. Bell (cello)
6. B. Bartok. The Piano Quintet C dur, II part. Vivace. Scherzando. The performers M. Gotsiridze (piano), the string quartet "Iberi"

საქართველოს კომპოზიტორთა
 ავტორთა კავშირის
 ბიულეტენი

JOURNAL OF CREATIVE
 UNION OF COMPOSERS OF
 GEORGIA

მუსიკა

2018 **3** (36)

MUSIKA

7. G. Chubinishvili. "Khma Gulisa". E. Mamaladze (voc.), L. Khugashvili (piano), O. Chubinishvili (cello)
8. M. Kvashvili. "Iko Da Ara Iko Ra". G. Dolidze (vocal), L. Khugashvili (piano)
9. N. Mamisashvili. "Triplex", Part I. Tranquillo, part III - Con. Fuoco. trio "Tiflis" (M. Lapauri-Burk (piano), M. Paresi (violin), Z. Schamugia (cello))
10. The Mengrelian "Sakhumaro". Performed by the Boys' Folk Ensemble "Dzveli Mtiabi"
11. "Makruli". Performed by the Boys' Folk Ensemble "Dzveli Mtiabi"
12. T. Bakradze "Sakhumaro". Performed by Moscow Conservatoire piano trio L. Roshchina (piano), M. Iashvili (violin), T. Primenko (cello)
13. M. Charkviani "Irinola". Performed by L. Sikharulidze.
14. Esperanza Spalding "You're a Weaver of Dreams"

disc
 DIGITAL MUSIC

prohibited

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



306055365 200003606 (955679, 480 - 525) 608606 "DE ARITHMETICA. DE MUSICA" - 1,
13606, 836363460380936; 3060609 0863070 III 060363700 8087000035, 6333070.