

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

მედეა ვაუას ასული ქავთარაძე

სულხან ნასიძის a cappella ბუნდების

საშემსრულებლო სირთულეები

(“ვეფრიების” და “სპარსული პოეზიიდან” მებალითზე)

სამუსიკო ხელოვნების დოქტორის

აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელები:

ემერიტუსი გივი მუნჯიშვილი,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული
პროფესორი ნანა შარიქაძე

თბილისი, 2018 წელი

შესავალი

სულხან ნასიძე ქართული საკომპოზიტორო სკოლის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია, რომლის მემკვიდრეობამ ეროვნული პროფესიული მუსიკის საგანბურში გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრა. სულხან ნასიძე იმ ხელოვანთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელიც ახერხებდა თანამედროვე საკომპოზიტორო აზროვნებისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებების ორგანულ შერწყმას ეროვნული მუსიკალური ენის მახასიათებლებთან. ეს თვისება არაერთხელ გახდა აღნიშვნის საგანი; მისი მეგობარი, გენიალური კომპოზიტორი გ. ყანჩელი ასე ახასიათებდა ს.ნასიძის ინდივიდუალურ სტილს: „დროის გარკვეულ პერიოდში ნასიძე იკრებდა ძალას, სინჯავდა ნიადაგს, შემდეგ უცბად და სავსებით მოულოდნელად წარმოგვიდგებოდა ახალ სიმაღლეზე“ (ქლენტი, ნ. 2003:31). სწორედ ასეთი ახალი სიმაღლის ნათელ დადასტურებას წარმოადგენს შემოქმედების ბოლო პერიოდში სულხან ნასიძის მიერ დაწერილი ორი უმნიშვნელოვანესი დიდი ფორმის ციკლური საგუნდო ნაწარმოები: საგუნდო პოემა „ვედრება“ (დაწერილია 1980წ, გურამიშვილის პოემა „დავითიანის“ მიხედვით) და საგუნდო კონცერტი „სპარსული პოეზიიდან“ (დაწერილია 1990წ, ცნობილი სპარსი კლასიკოსი მწერლების, რუდაქისა და ანსარის ტექსტებზე).

სულხან ნასიძე ქართულ მუსიკალურ კულტურაში 50-60-იან წლებში გამოჩნდა. ეს პერიოდი ეროვნულ მუსიკაში ტრადიციების ინტენსიური გადაფასების და სტილური განახლების პროცესს ემთხვევა. სულხან ნასიძის შემოქმედება პროფესიული მუსიკის თითქმის ყველა ჟანრს მოიცავს (სიმფონიები, ბალეტები, კონცერტები, ოპერეტა, ორატორიები, კანტატები, კამერულ-ვოკალური ლირიკა, საფორტეპიანო, სავიოლინო, კამერული, ვოკალური), მათ შორის საგუნდო ნაწარმოებებსაც, რომელსაც პრაქტიკულად მთელი ცხოვრების მანძილზე ქმნიდა. მის შემოქმედებით მემკვიდრეობაში არანაკლები მნიშვნელობა აქვს მუსიკას დრამატული სპექტაკლებისა და კინო ფილმებისთვის ("აპრილი", "შეგარდენი", "მთვარის მოტაცება", "საჰაერო ხიდი", "დაბრუნება", "საქმე გადაეცემა სასამართლოს").

კვლევის აქტუალობა. მიუხედავად იმისა, რომ ს.ნასიძის შემოქმედებისადმი დიდ ინტერესს იჩენდა ქართული სამუსიკისმცოდნეო სკოლა და მის შემოქმედებასთან დაკავშირებული პრობლემები არაერთი მუსიკისმცოდნის კვლევის ობიექტი გამხდარა, კომპოზიტორის საგუნდო შემოქმედება ყურადღების

მიღმა დარჩა. ამასთან გვიანი პერიოდის საგუნდო ნაწარმოებები არ განხილულა კომპოზიტორის სტილის და მუსიკალური ენის საერთო განვითარების კონტექსტში, იმაზე რომ არაფერი ვთქვათ რომ ჩვენს მიერ საკვლევად შერჩეული ნაწარმოებები დღემდე არ გაანალიზებულა საშემსრულებლო სირთულეების თუ ინტერპრეტაციასთან დაკავშირებული პრობლემატიკის ჭრილში. მიუხედავად მათი მაღალმხატვრული ღირებულებისა, გაოცებას იწვევს ისიც, რომ გვიანი პერიოდის გუნდები („ვედრება“ და „სპარსული პოეზიიდან“) არც ისე ხშირად სრულდება¹. პარადოქსია მაგრამ ფაქტია, რომ საგუნდო პოემა „ვედრება“ და საგუნდო კონცერტი „სპარსული პოეზიიდან“ დღემდე არ გამხდარა ცალკე თანმიმდევრული მეცნიერული შესწავლის საგანი, რაც განაპირობებს წინამდებარე კვლევის მეცნიერულ სიახლეს და აქტუალობას.

სწორედ ამან განაპირობა ჩემი ინტერესი საკვლევით თემისადმი. მითუმეტეს, რომ ს. ნასიძის საგუნდო ციკლები ქართველი ხალხის პოეტური გენიის - დავით გურამიშვილის პოეზიისადმი და სპარსი კლასიკოსი მწერლების - რუდაქისა და ანსარის - შემოქმედებისადმი მიმართვის მნიშვნელოვან ნიმუშს წარმოადგენენ. კომპოზიტორი დაინტერესებულია ისეთი „მარადიული პრობლემატიკით“, როგორცაა ყოფიერების არსი, კეთილისა და ბოროტის, წუთისოფლის წარმავლობისა და სიცოცხლის მუდმივობის შეცნობა. ამ პრობლემის გადმოცემის გზაზე კი აუღერებული ხალხური პოეზიის სახეები იმდენად ღრმა და ყოვლისმომცველია, რომ თანამედროვე ადამიანის პოზიციიდან მთლიანი, დასრულებული, ფრესკული მონოლითის სახით აღიქმება (ბარამიძე, ი. 2003).

დისერტაციის კვლევის ობიექტია სულხან ნასიძის a capella გუნდების საშემსრულებლო სირთულეებთან დაკავშირებული თავისებურებანი და მათი დაძლევის გზები.

კვლევის საგანს წარმოადგენს სულხან ნასიძის a capella გუნდები „ვედრება“ და „სპარსული პოეზიიდან“.

კვლევის მიზანია გუნდების („სპარსული პოეზიიდან“ და „ვედრება“) ანალიზი, საშემსრულებლო სირთულეების გამოკვეთა და მათი დაძლევისთვის აუცილებელი რეკომენდაციების შემუშავება.

¹ გივი მუნჯიშვილი არის ნასიძის საგუნდო პოემა „ვედრების“ და საგუნდო კონცერტის „სპარსული პოეზიიდან“ პირველი და ნაწარმოებების სრული ვერსიის ერთადერთი შემსრულებელი. ამასთან ისიც უნდა აღინიშნოს რომ გასულ 2017 წელს აღინიშნა ს.ნასიძის საიუბილეო წელი, სადაც შესრულდა ნასიძის საგუნდო კონცერტი „სპარსული პოეზიიდან“ მხოლოდ მე-2 და მე-3 ნაწილები ეროვნული სახ. კაპელის მიერ ა.უშვერიძის დირიჟირობით.

მიზანმა განსაზღვრა წინამდებარე კველვის ძირითადი ამოცანები:

1. ნასიძის შემოქმედებით სტილთან კავშირში შესწავლა, რაც მოიცავს
 - კომპოზიტორის შემოქმედების კონტექსტში, ინდივიდუალური სტილის ფორმირებასთან და მუსიკალური ენის თავისებურებასთან მიმართებას
 - საანალიზოდ შერჩეული ნაწარმოებების ნასიძის საგუნდო შემოქმედების ევოლუციის ჭრილში განხილვას
 - 2. საგუნდო ციკლების დეტალური ანალიზი
 - პოეტურ პირველწყაროსთან კავშირში შესწავლა
 - სახეობრივ – აზრობრივი მახასიათებლების დახასიათება და მათი კავშირის დადგენა საშემსრულებლო თავისებურებებთან
 - საგუნდო ნაწარმოებების დრამატურგიული და კომპოზიციური ანალიზი
 - “მთის კილოს”, როგორც ზოგადესთეტიკური ენის მნიშვნელობა და დრამატურგიული როლის მიმოხილვა
 - სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთდამოკიდებულების, ვოკალის ინსტრუმენტალიზაციის და მასთან დაკავშირებული საშემსრულებლო სირთულეების ანალიზი
 - საგუნდო პარტიების დახასიათება,
 - საგუნდო ანსამბლისა და წყობასთან დაკავშირებული საკითხების ანალიზი
 - სუნთქვის პრობლემატიკის განხილვა
 - მოკუმული პირით სიმღერასთან დაკავშირებული სირთულეების შესწავლა
 - საშემსრულებლო სირთულეების დაძლევისთვის აუცილებელი რეკომენდაციების შემუშავება
 - საშემსრულებლო სირთულეების დაძლევისთვის შერჩეული რეკომენდაციების მისადაგება საგუნდო ციკლებთან
 - 3. საგუნდო ციკლების შესწავლა საგუნდო პოემისა და საგუნდო კონცერტის უანრთან კავშირში

დისერტაციის მასალას წარმოადგენს: საგუნდო პოემა “ვედრება” და საგუნდო კონცერტი “სპარსული პოეზია” პარტიტურები, აგრეთვე აუდიო ჩანაწერები.

თემაზე მუშაობისას გავეცანი, როგორც ქართულენოვან სამუსიკისმცოდნეო შრომებს, ისე აკადემიურ გუნდთან მუშაობის მეთოდისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო ლიტერატურას ქართულ, რუსულ და ინგლისურ ენებზე. ჩემს მიერ დამუშავებული სამეცნიერო შრომები შეიძლება შემდეგნაირად დაჯგუფდეს:

1. ნასიძის შემოქმედებასთან დაკავშირებული სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურა. კომპოზიტორის მემკვიდრეობა არაერთი მუსიკისმცოდნის კვლევის ობიექტი გახდა, რომელთა შორისაც გამოვყოთ შემდეგ ქვეჯგუფებს:

ა) სამეცნიერო ლიტერატურა რომელიც შეისწავლის სულხან ნასიძის ადგილს, მის მნიშვნელობას ქართული მუსიკის ისტორიაში (რ.ქუთათელაძე, გ.ტორაძე, მ.ქავთარაძე).

ს.ნასიძის ცხოვრებისეული და შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ეტაპები განხილულია რ.ქუთათელაძის შრომაში (ქუთათელაძე რ. 2003, 2007). მეცნიერი დეტალურად აღწერს კომპოზიტორის მსოფლმხედველობას, საკომპოზიტორო სტილის ჩამოყალიბების გზას, მის პედაგოგიურ მოღვაწეობას. მიუხედავად იმისა, რომ რ.ქუთათელაძის ნაშრომი პირდაპირ არ ეხება ჩვენს მიერ საკვლევ თემას, მასში მოცემული მასალა, კერძოდ კი ინტერვიუ კომპოზიტორთან, სადაც საუბარია სულხან ნასიძის შემოქმედების შესახებ გვეხმარება ჩვენს მიერ შერჩეული ნაწარმოებების სიღრმიეულ გააზრებაში.

ს.ნასიძის შემოქმედებითი სტილი, მისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები გაანალიზებულია მ.ქავთარაძის (ქავთარაძე მ. 2003) სტატიაში, სადაც მეცნიერი აღნიშნავს: „ნასიძე რომანტიკოსი ხელოვანია, ქართული ნეორომანტიზმის წარმომადგენელია, რომლისთვისაც უმნიშვნელოვანესია ადამიანის შინაგანი მარტოობის, სუბიექტური სამყაროს, ხელოვანისა და საზოგადოების, მისი სულიერი მარტოობის, სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიული თემები. მისი შემოქმედების მრწამსია მუდმივი ძიება, დაუკმაყოფილებლობის გრძნობა საკუთარი თავის, ნოსტალგიური სწრაფვა რომანტიკული იდეალისაკენ და იმედგაცრუებულობა, სკეპტიციზმი (ქავთარაძე მ, 2003:19). აღნიშნული მოსაზრება განსაკუთრებით აქტუალურია ჩვენს მიერ საანალიზოდ შერჩეულ საგუნდო ნაწარმოებებთან მიმართებით. ქავთარაძის კვლევა დიდ სამსახურს გვიწევს კომპოზიტორის სათქმელის უკეთ გაგებაში, ემოციური და სუბიექტური მიზეზების ახსნაში.

ნ.ქავთარაძის კვლევა (ქავთარაძე ნ, 2003) განსაკუთრებით საინტერესოა ჩვენთვის ორი მიმართულებით: 1. ნასიძის მსოფლმხედველობის, „მთის კილოს“

გამოყენების და „მედიტაციურობის“ კუთხით კომპოზიტორის შემოქმედებაში; და 2. საკომპოზიტორო წერის ტექნიკის დრამატურგიული შტრიხების გამო. “პირობითი მხატვრული ენის, მორალურ-ეთიკური თემატიკის და მთის კილოს სიმბოლური დატვირთვის იდეა არსობრივია ნასიძის შემოქმედებისთვის; ბუნებრივია გამონაკლისს არც საგუნდო შემოქმედება წარმოადგენს” (ქავთარაძე ნ, 2003:27).

ბ) ლიტერატურა, რომელიც იკვლევს სულხან ნასიძის ეროვნულ მუსიკალურ ენასთან მიმართების პრინციპებს (რ.წურწუშია, დ.გოგუა). რ.წურწუშიას კვლევა ეხება ქართული მუსიკის ტრადიციასთან დამოკიდებულებას (წურწუშია რ, 2004) 60-90-იანი წლების ეროვნულ პროფესიულ მუსიკაში. აღნიშნული ეტაპი მრავალი სიახლით აღინიშნა და ამათგან ერთ-ერთი უმთავრესი ეროვნულ ტრადიციასთან, კერძოდ კი ფოლკლორთან დამოკიდებულებაა. ქართული მუსიკალური სტილის მხატვრულ-ესთეტიკური პოზიციის სიახლეც იმაში მდგომარეობს, რომ ეროვნულის გამოხატვას კომპოზიტორები შესაძლებლად მიიჩნევენ ხალხური გამომსახველობის კონკრეტული ელემენტების მონაწილეობის გარეშეც. მუსიკალური აზროვნება ცდილობს, ფოლკორული იქნება ეს კონკრეტული სიმღერა თუ ზოგადი იდეა, პროფესიულ თხზულებაში არ გადმოიტანოს პირველქმნილი სახით (წურწუშია რ, 2004). სტატია ჩემს თემასთან მიმართებით განსაკუთრებით საინტერესოა, ვინაიდან დეტალურადაა განხილულია ს. ნასიძის ეროვნულ-ინტონაციურ სტილთან კავშირი და ნახვენებია ნასიძის ეროვნულ საკომპოზიტორო ტრადიციასთან მიმართების კონტექსტი.

„მთის კილოს“ მნიშვნელობის კვლევას და მის ს.ნასიძის მუსიკალურ – სააზროვნო სისტემასთან მიმართებას ეძღვნება ლ.გოგუას სტატია (გოგუა ლ, 2003), რაც ასევე დიდ სამსახურს გვიწევს საანალიზოდ შერჩეული ნაწარმოებების ინტონაციური დრამატურგიის დეტალური გკვლევის დროს და “მთის კილოსთან” დაკავშირებული საშემსრულებლო სირთულეების გაცნობიერების კუთხით.

გ) ნასიძესთან დაკავშირებული ლიტერატურიდან აღსანიშნავია სხვადასხვა უანრზე არსებული კვლევები. აქ თავი მოვუყარეთ ს.ნასიძის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ უმნიშვნელოვანეს შრომებს, რომლებიც შესაძლოა პირდაპირ არ არის დაკავშირებული ჩვენს კვლევასთან მაგრამ უმნიშვნელოვანესია კომპოზიტორის საგუნდო შემოქმედებისათვის. ასე მაგალითად ნასიძის ვოკალური შემოქმედება განხილულია ელისაბედ ბალანჩივაძის (ბალანჩივაძე ე, 2003) და ინესა ბარამიძის (ბარამიძე ი, 2003) სამეცნიერო სტატიებში. ე.ბალანჩივაძის ნაშრომი ყურადსადებია კომპოზიტორის 60-იან წლებში შექმნილი ნაწარმოებების დეტალური ანალიზის

გამო². იბარამიძე განიხილავს ციკლის „ქართული ხალხური პოეზიიდან“ საშემსრულებლო სირთულეებს ნაწილების მიხედვით და ხაზს უსვამს პოეტური სიტყვის როლს სულხან ნასიძის შემოქმედებაში.

სიმფონიურ ჟანრთან დაკავშირებული შრომებიდან უნდა აღინიშნოს გ.ორჯონიკიძის კვლევა (ორჯონიკიძე გ, 2003)³, სადაც დეტალურადაა განხილული ნასიძის სიმფონიური ტრიადა და განსაზღვრულია მათი მნიშვნელობა კომპოზიტორის შემოქმედების კონტექსტში. ჩვენს მიერ საკვლევ თემასთან დაკავშირებით განსაკუთრებით ყურადსაღებია მსჯელობა ფოლკლორული და არაფოლკლორული ელემენტების გამოყენებაზე, სიმფონიური აზროვნების პრინციპზე, მუსიკალური დრამატურგიის თავისებურებაზე და მის კავშირზე იდეურ კონცეფციასთან - ბრძოლა ბოროტებასთან, ბედისწერასთან, მძიმე დაღს ასვამს ადამიანის ყოფიერებას, სათავეს აძლევს მრავალფეროვან განცდებს: ტანჯვას, სიხარულს, მწუხარებას, ოცნებას. ორჯონიკიძის შრომა დაგვეხმარა დაგვეჩვენა ფოლკლორის მნიშვნელობა კომპოზიტორის სააზროვნო სისტემაში. გ.ორჯონიკიძის დებულება იმის შესახებ, რომ “ამ ახალ სისტემაში მოხვედრილი ფოლკლორული საწყისი უკვე აღარ წარმოადგენს ჩაკეტილ მთლიანობას” (ორჯონიკიძე, გ, 2003:10) სრულიად გასაზიარებელია ნასიძის საგუნდო შემოქმედებასთან მიმართებითაც.

სიმფონიურ ჟანრში შექმნილი ნაწარმოებების ანალიზს ეძღვნება ნ.ჟღენტის შრომა (ჟღენტი ნ, 2003)

ნასიძის შემოქმედებაში კანტატა-ორატორიული ჟანრის თავისებურებებს იკვლევდა მ.ხვთისიაშვილი (ხვთისიაშვილი, მ. 1998). აღნიშნული კვლევა უმნიშვნელოვანეს ინფორმაციას გვაწვდის კომპოზიტორის საგუნდო სტილის ევოლუციაზე. განსაკუთრებით ფასეულია მეცნიერის მიერ ტექსტთან დამოკიდებულების პრობლემაზე მსჯელობა, სადაც კრიტიკულად მიმოიხილავს ისტორიული განვითარების ეტაპებს და საბჭოთა იდეოლოგიის მავნე გავლენას კანტატა-ორატორიულ ჟანრზე. მ. ხვთისიაშვილის (ხვთისიაშვილი მ, 2004) დებულებები ჟანრთა ურთიერთშედწევის და გუნდის ფუნქციის ახლებური გააზრების კუთხით განსაკუთრებით აქტუალურია ს.ნასიძის საგუნდო შემოქმედებისთვის.

² „ვოკალური ციკლი, ქართული ხალხური პოეზიიდან“, „სიმებიანი კვარტეტი“ „კამერული სიმფონია“ „ოსტინატო“ „კონცერტი ვიოლინოსა და სიმფონიური ორკესტრისათვის“ „სიმფონია №2“ და ა.შ

³ სიმფონია „ფიროსმანი №5“ „პასიონე №6“ „დაღაი №7“

პოლიფონიური ფორმების (ინვენციები, ფუგა, ოსტინატური ვარიაციები) ნოვატორულ გააზრებას განიხილავს კომპოზიტორის შემოქმედებაში ლ.მარუაშვილი (მარუაშვილი ლ, 2003, 2013), და სხვ.

2. ჩვენი მიერ საკვლევი თემის კონტექსტში, კერძოდ კი “სპარსული პოეზიიდან” მიმართებით, განსაკუთრებით აქტუალურია ე.წ. ქართული მუსიკის ორიენტაციის საკითხი. ამ ჯგუფში ვაერთიანებთ შრომებს, რომლებიც ამა თუ იმ ფორმით ეხება ეროვნულისა და აღმოსავლური მუსიკალური ენის ურთიერთმიმართების საკითხს და ამავე დროს შეისწავლის ქართული მუსიკის ტრადიციასთან დამოკიდებულებას (რ.წურწუმია, ე.ბუჩუკური, ნ.ლორია). მეტიც, აღნიშნული ლიტერატურა დაგვეხმარა გაგვეანალიზებინა თუ რამდენად აქტუალური იყო “აღმოსავლური ენა” ს.ნასიძის საგუნდო კონცერტში “სპარსული პოეზიიდან” და ნიშნავდა თუ არა კლასიკური სპარსული პოეზიის პირველწყაროდ აღება აპრიორი აღმოსავლური მუსიკალურ ენაზე ორიენტაციას.

რ.წურწუმიას (წურწუმია რ, 1998) სტატია ეხება მე-20 საუკუნის 20-50-იანი წლების ქართული მუსიკის ეროვნულ ტრადიციასთან დამოკიდებულების პრობლემას. რ.წურწუმია ყურადღებას ამახვილებს ერთის მხრივ მე-19 საუკუნის 60-იან წლებში ეროვნულ მუსიკალურ ცნობიერებაში მომხდარ ძირეულ გარდატეხებზე, ეროვნული კულტურის თვითმყოფადი ღირებულებების გადარჩენის და სხვა კულტურულ გამოცდილებასთან ურთიერთობის გზით მისი განვითარების პროცესზე; მეორეს მხრივ კი ეროვნული თვითგამორკვევის იდეის კავშირზე ტრადიციულ, მრავალხმიან, ხალხურ და საეკლესიო გალობასთან. მეცნიერი გამოყოფს ქართული მუსიკის აღმოსავლურ ყაიდაზე შექმნილ მელოდიებს, რომელიც დაკავშირებული იყო ბესიკისა და საიათნოვას მუსიკალურ-პოეტურ შემოქმედებასთან. საიათნოვამ და ბესიკმა “სპარსთა ხმათა ზედა სამღერელი” (წურწუმია, რ 1998:292) ლექსებით ქართული პოეზიის კვალდაკვალ ქართულ მუსიკაშიც დაამკვიდრეს ე.წ. „მუხამბაზური“ სტილი.

ე.ბუჩუკურის შრომა (ბუჩუკური ე, 2009) შეისწავლის ერთის მხრივ, ქართული მუსიკის აღმოსავლეთთან ურთიერთობის და მეორე მხრივ აღმოსავლური მუსიკის ქართულთან მიმართების მეტად რთულ პროცესს. ამ უკანასკნელში კი უმნიშვნელოვანესია განსხვავებული ტრადიციის მქონე ერების ურთიერთობის, კერძოდ კი დილოგის ასპექტი. სწორედ დიალოგი გულისხმობს „უცხოს“ მხატვრული ღირებულების აღიარების, მისი ათვისების უნარს, ანალიზის აუცილებლობას და ამავე დროს საკუთარ გენეტიკურ მეხსიერებასთან

კონსონირებას. სტილური ანალიზი მიმდინარეობს ერთი მხრივ აშუღური ხელოვნებისა და ძველი თბილისის სიმღერების მაგალითზე; და მეორე მხრივ ე.წ. „უცხო“, „ადმოსავლურის“ ქართულ კლასიკოსთა შემოქმედებაში გამოვლენის თავისებურებებზე დაყრდნობით. აღნიშნული სამეცნიერო ნაშრომი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო ჩემს მიერ საკვლევად შერჩეული „სპარსული პოეზიიდან“, როგორც რ.წურწუშია იტყვოდა, „მუსიკალური ორიენტაციის“ კონტექსტში.

ნ.ლორიას (ლორია ნ, 2003) შრომა შეიძლება ითქვას ერთადერთი კვლევაა, რომელშიც ყურადღება გამახვილებულია საგუნდო კონცერტზე „სპარსული პოეზიიდან“. მეცნიერი განიხილავს ადმოსავლური და დასავლური მუსიკალური სტილების დიალოგის საკითხს და აღნიშნავს, რომ სახეზეა ადმოსავლური ინტონაციებზე მუსიცირება. მიუხედავად იმისა, რომ საგუნდო კონცერტში გვხვდება გადიდებული სეკუნდის ინტონაციები.

ზემოთ ჩამოთვლილი შრომების გაცნობის შედეგად, ცალსახად უნდა აღვნიშნოთ, რომ საგუნდო კონცერტში ვერ შევხვდებით ადმოსავლურ ყაიდაზე შექმნილ მელოდიებს, ვერც რაიმე მინიშნებას ე.წ. მუხამბაზურ სტილზე, არ გხვდებით არც ადმოსავლური მუსიკის სტილიზაციის ელემენტებს, ამდენად ბუჩუკურის ნაშრომში ადმოსავლურისა და ქართულის ურთიერთმიმართების ანალიზზე დაყრდნობით, აგრეთვე რ.წურწუშიას მიერ ქართული მუსიკის ორიენტაციასთან გამოკვეთილი მახასიათებლების გათვალისწინებით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ადმოსავლური მუსიკის პარამეტრთაგან არც ერთი აღმოჩნდა აქტუალური ნასიძის საგუნდო კონცერტის „სპარსული პოეზიისათვის“. შესაბამისად ვერ გავიზიარებთ ნ.ლორიას მოსაზრებას ადმოსავლური მუსიკალური ენის სტილიზაციის შესახებ აღნიშნულ ნაწარმოებში.

გ) ნანა ლორიას შრომა სხვა მხრივაც არის საინტერესო და დიდ სამსახურს გვიწევს „სპარსული პოეზიიდან“ საგუნდო ციკლის ანალიზისას. მეცნიერი სტატიაში (ლორია ნ, 2003) შეისწავლის ს.ნასიძის უცნობ⁴ ნაწარმოებებს, მათ შო-

⁴სიმფონიური სიუიტა „ბავშვთა სამყაროში“ (1968წ.) კანტატა „ორი მზე“ (შერეული გუნდისათვის 1969წ.) „რაფსოდია“ ორი ვიოლინოსა და ორი ფორტეპიანოსათვის (1971წ.) სიმფონიური სიუიტა „ნიღბები“ (1971) სიმფონია №4 (1974წ.) კონცერტი №1 (ჩელოსა და სიმფონიური ორკესტრისათვის 1973-1974წწ.) კანტატა „გაზაფხულია გაზაფხულია“ გოგონათა გუნდისა და კამერული ორკესტრისათვის (1975) ბალეტი „ჩხიკვა ქორწილი“ (1978წ.) მეორე რედაქცია (1985) კანტატა „ქება მეფისა თამარისა“ (ჩახრუხადის ტექსტებზე) ტენორის მამაკაცთა გუნდის, ფორტეპიანოსა და დასარტყამი საკრავებისათვის (1980) „მიზღვა ილია ჭავჭავაძეს“ სიმფონიური ორკესტრისა და შერეული გუნდისათვის (1980წ.) „ბურღესკა“ სიმებიანთა სეპტეტისა და ფორტეპიანოსათვის (1983წ.) „ექვსი ცეკვა“ სიუიტა სიმფონიური ორკესტრისთვის (1986) ცეკვა ალტისა და ფორტეპიანოსათვის (1986წ.) საგუნდო კონცერტი „სპარსული პოეზიიდან“ (1990წ.) „საცეკვაო ფანტაზია სალამურისა და ფანდურის თანხლებით“ (1990წ.) ორი რომანსი გ.ტაბიძის ლექსებზე (1996წ.).

რის ჩვენს მიერ საანალიზოდ შერჩეულ საგუნდო კონცერტსაც. სტატიაში ყურადღება გამახვილებულია სიცოცხლისა და სიკვდილის თემატიკაზე, კამერულობაზე, როგორც აზროვნების პრინციპზე, ნ.ლორთაძის მიერ დახასიათებული 90-იანი წლების სტილური ნიშან-თვისებები სრულად ესადაგება საგუნდო კონცერტის მუსიკალურ ენას. სრულიად გასაზიარებელია ნ.ლორთაძის მსჯელობა საგუნდო ციკლის მუსიკალურ ენასთან დაკავშირებით: „ნაწარმოების ძირითადი სახოვან-ფილოსოფიური ანტითეზა ამ, ბუნებით დიალოგურ ჟანრში, ობიექტურისა და სუბიექტურის შეფარდებაში ვლინდება. სუბიექტური საწყისი მონოლოგიური კონცერტირების ეპიზოდებს უკავშირდება, სადაც ჭკრეტის, მედიტაციის ელემენტები განსაკუთრებით საჩინოა, ობიექტური კი ქორალურ ხმოვანებას. ზოგან ეს ორი საწყისი პოლემიკურად გამძაფრებულ ურთიერთობაში დიალოგის სახით წარმოგვიდგება კომპლიმენტარულ-სონორულ სტრუქტურებში და აქტიურ იმპულსურ სახოვანებას წარმოაჩენენ. კონცერტის კომპოზიციური რელიეფი რამდენიმე კულმინაციას მოიცავს. ტალღისებური დრამატურგის ხაზი „ღია ფორმის“ შთაბეჭდილებას ქმნის (უსასრულობის შეგრძნება ს.ნასიძის არაერთი ნაწარმოების ფინალში ჩნდება) (ლორთაძე, 2003:78).

3. ჩვენს მიერ განხილული სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურის შემდეგი ჯგუფი დაკავშირებულია საგუნდო კონცერტისა და საგუნდო პოემის ჟანრთან. ამასთან დაკავშირებით გამოყოფთ ო.სტეცის (სტეცი ო, 2011), ი.პაისოვის (პაისოვი ი, 1987), იუ.ივანოვას (ივანოვა ი, 2013) შრომებს, სადაც განხილულია ამ ჟანრთა ტიპოლოგია.

ო.სტეცის სტატია (სტეცი ო, 2011) ეხება საგუნდო კონცერტის ჟანრის განვითარების ისტორიულ ეტაპებს და ერთის მხრივ მსჯელობას წარმართავს განვითარების 4 ისტორიული პერიოდის მიხედვით: 1. XVII-XVIII სს-ის ბაროკოს პარტესული კონცერტი; 2. XVIII-XIX სს-ის კლასიკური კონცერტი; 3. XIX-XX სს-ის გვიანრომანტიკული; და 4. XX-XXI სს-ის თანამედროვე კონცერტის ტიპები; მეორეს მხრივ კი გამოყოფს კონცერტის სამ ძირითად ტიპს (ფოლკლორულს, საეროს, საეკლესიოს). სტეცის კვლევა უმნიშვნელოვანესია სწორედ საგუნდო კონცერტის ტიპოლოგიის კუთხით, ჩვენს მიერ საანალიზოდ შერჩეულ “სპარსული პოეზიასთან” მიმართებით.

საგუნდო კონცერტის, როგორც საბჭოთა მუსიკის ახალ ჟანრს ეძღვნება ი.პაისოვის კვლევა (პაისოვი ი, 1987). მეცნიერი შეისწავლის არსებული ჟანრის გენეზისს, ადგენს ტიპოლოგიას, განიხილავს საგუნდო კონცერტის ჟანრთან

დაკავშირებული ზოგიერთი თეორიული და ისტორიული საკითხს. ჩვენ ვიზიარებთ და ვემყარებით ი.პაისოვის მიერ საგუნდო კონცერტის ჟანრის შემდეგ განსაზღვრებას: „საგუნდო კონცერტი არის საკონცერტო ჟანრის ნაირსახეობა, რომელიც განსხვავდება ნაწარმოებში გუნდის წამყვანი როლით და ეყრდნობა მუსიკალური იდეის დიალექტურ საფუძველს, მისი განვითარების დიალოგური გამონათქვამების ფორმა, მიღწეულია ვოკალის, გუნდისა და სოლო ხმების პერიოდული კონტრასტირების მეშვეობით” (პაისოვი ი, 1987:202).

საგუნდო პოემის ჟანრის ზოგიერთ თავისებურებას უკრაინელი კომპოზიტორების შემოქმედებაში შეისწავლის ივანოვა (ივანოვა ი, 2013). ივანოვა განიხილავს პოემური ჟანრის ტიპოლოგიას. „პოემა არის ინსტრუმენტალური პიესა, ლირიკულ-დრამატული ან ლირიკულ-თხრობითი მახასიათებლებით, რომელიც გამოირჩევა აგებულების თავისუფლებით. სიმფონიური პოემა არის მსხვილი ერთნაწილიანი საორკესტრო პროგრამული ნაწარმოები, რომელიც ხასიათდება მუსიკალური მასალის თავისუფალი განვითარებით“ (ივანოვა ი, 2013:71). აქვე ვხვდებით **ო.შაპოვლოვას** კლასიფიკაციას საგუნდო პოემის ჟანრთან დაკავშირებით. **ო.შაპოვლოვას** შეხედულებით „პოემა არის ამალღებულ-პოეტური ან თხრობითი ხასიათის პიესა, რომელიც გამოირჩევა თავისუფალი აგებულებით. შეიძლება იყოს განკუთვნილი ორკესტრისთვის ან ცალკეული მუსიკალური ინსტრუმენტისთვის. ჟანრის სახელწოდება ნასესხებია ლიტერატურიდან. შრომაში ასევე ვხვდებით **კ. სტეცენკას** მოსაზრებებს საგუნდო პოემის ჟანრთან დაკავშირებით, სტეცენკამ პირველმა შეიტანა საგუნდო პოემის ჟანრი, საგუნდო მუსიკის უდიდეს მიღწევებში (ივანოვა ი, 2013:71)

4. ჩვენს მიერ დამუშავებული სამეცნიერო ლიტერატურის შემდეგი ჯგუფი უკავშირდება შერეულ გუნდში საშემსრულებლო სირთულეებთან დაკავშირებულ კვლევებს.

ა) ამ კუთხით დეტალურად შევისწავლეთ და დავამუშავეთ ე.ბუკია (ბუკია ე, 1974), ბარბეროვი (ბარბეროვი რ, 1981), ეგოროვი (ეგოროვი ა, 1951), ვინოგრადოვი (ვინოგრადოვი ა, 1961), კანი (კანი ე, 1980), კოპიტმანი (კოპიტმანი მ, 1971), მუსინი (მუსინი ვ 1987), მუნში (მუნში შ, 1982), პტიცა (პტიცა ლ 1960), ჩესნოკოვი (ჩესნოკოვი პ, 1961). აღნიშნულ ნაშრომებში განხილულია გუნდთან მუშაობის სპეციფიკა და სხვადასხვა საშემსრულებლო სირთულე დიქციის, სუნთქვის და მოკუმული პირით სიმღერის ჩათვლით

ბ) განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ბოლო პერიოდში გამოსული საგუნდო ღირიჟორობასთან დაკავშირებული მეთოდოლოგიური კვლევები: დევიდსი და ლატური (დევიდსი ჯ, ლატური ს, 2012), ფულკერსონი (ფულკერსონი ქ, 2001), გრაეფი (გრაეფი ს, 2012), რობინსონი და ვინოლდი (რობინსონი რ, ვინოლდი ა, 1992). ზემოთ ჩამოთვლილი ნაშრომები განსაკუთრებით აქტუალურია მათი პრაქტიკული რეკომენდაციების და თეორიისა და პრაქტიკის ინტეგრაციის კუთხით გუნდის ღირიჟორებისათვის.

გ) ინტერვიუ გივი მუნჯიშვილთან (ნასიძის საგუნდო ნაწარმოებების პირველი შემსრულებლის), სადაც ყურადღებაა გამახვილებული საგუნდო პოემის და საგუნდო კონცერტის სასემსრულებლო სირთულეებთან და ინტერპრეტაციასთან დაკავშირებით (ქავთარაძე მედეა, 2017)

5. ჩვენს მიერ საანალიზოდ შერჩეული ნაწარმოებების კვლევისთვის არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა პოეტურ პირველწყაროსთან დაკავშირებული სამეცნიერო ლიტერატურის გაცნობას; შესაბამისად გამოვეყობთ:

ა) დ.გურამიშვილის პოემა „დავითიანთან“ დაკავშირებული ლიტერატურა. ამასთან მიმართებაში გავეცანით: რ. ბარამიძე (ბარამიძე, რ 1990, 2005), რ.სირაძე (სირაძე, 1980), რ.დლონტი (დლონტი, 2005), ტ.მოსია (მოსია, 1986), კ.კეკელიძე (კეკელიძე, 1955), გ.ქიქოძე (ქიქოძე, 1985), ნ.ნათაძე (ნათაძე, 1973), ა.გაწერელია (გაწერელია, 1985), ნ.სულავას (სულავა, 1998, 2013) და სხვათა კვლევებს. „დავითიანის“ რაობასთან დაკავშირებით, განხილულია დ.გურამიშვილის დავითიანის სახისმეტყველების, რელიგიური სიმბოლოების, დიდი პოეტის რელიგიურობისადმი დამოკიდებულების და ლექსტწყობის საკითხები.

ბ) ცალკე უნდა აღინიშნოს ირანულ პოეზიასთან დაკავშირებული სამეცნიერო ლიტერატურა: გ. ლობჯანიძე, ვ.კოტეტიშვილი. ვ. კოტეტიშვილის (კოტეტიშვილი ვ, 1977, 2002) წინასიტყვაობაში აღწერილია სპარსული პოეზიის განვითარების ძირითადი ეტაპები, სალექსო ფორმების თავისებურებები, რუდაქისა და ონსორის პოეზიის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური საფუძვლები, რაც გვეხმარება არა მარტო საგუნდო კონცერტის “სპარსული პოეზიიდან” მხატვრულ სახეთა ანალიზში, არამედ სულხან ნასიძის მიერ სპარსული პოეზიით დაინტერესების მიზეზების პოვნაშიც.

6. ცხადია გვერდს ვერ ავუვლიდით XX საუკუნის მუსიკის პრობლემატიკასთან დაკავშირებული სამეცნიერო კვლევებს; რაც უმნიშვნელოვანესია ქართული მუსიკის გლობალურ კონტექსტში შეფასებისთვის. ამ კუთხით გავეცანით

ბატიუკის, ჟიტომირსკის და სხვ (ჟიტომირსკი, ლეონტიევა, მიალო, 1989) ავტორთა შრომებს. ზემოთ მოყვანილ ნაშრომში ყურადღება გამახვილებულია: „დროის ფაქტორზე“ მე-20 საუკუნის საგუნდო მუსიკაში. ავტორები საუბრობენ იმ პრობლემებზე რაც წარმოიშვა მე-20 საუკუნის კომპოზიტორთა შემოქმედებაში. ცნობილია რომ მე-20 საუკუნეში განსაკუთრებული კვლევისა და დიდი ინტერესის სფეროდ იქცა დროისა და სივრცის ურთიერთდამოკიდებულება. დროის და სივრცის ახალი კონცეფციები კარდინალურად შეეხნენ მუსიკასაც. კერძოდ, გავლენა მოახდინეს მუსიკალური პარამეტრების ახლებურ გააზრებაზე. აღნიშნული პრობლემატიკა გარკვეულწილად დაკავშირებულია ჩვენს მიერ საკვლევ თემასთან; კერძოდ მედიტაციურობის, როგორც ასეთის გამოვლენის თავისებურებები და დროისა და სივრცის პრობლემატიკასთან დაკავშირებული თეორიები განსაკუთრებით საინტერესოა ნასიდის შემოქმედებასთან მიმართებით, რამაც ასახვა ჩვენს მიერ გამოქვეყნებულ სამეცნიერო სტატიაში ჰპოვა.

დისერტაციის მეცნიერულ სიახლეს წარმოადგენს ს.ნასიდის საგუნდო შემოქმედების და კერძოდ, საგუნდო პოემა “ვედრების” და საგუნდო კონცერტის “სპარსული პოეზიიდან” დეტალური მუსიკალური, სახეობრივი და მხატვრული ანალიზი, საგუნდო შემოქმედების საშემსრულებლო სირთულეების, მათი დაძლევისა და ინტერპრეტაციის შესწავლა ნასიდის შემოქმედებაში. ამასთან ჩვენს მიერ საანალიზოდ შერჩეული ს.ნასიდის საგუნდო ციკლები პირველად გახდა თანმიმდევრული სამეცნიერო კვლევის საგანი.

თეორიული და პრაქტიკული ღირებულება. ნასიდის გვიანი პერიოდის გუნდების კვლევა ხელს უწყობს კომპოზიტორის სააზროვნო პრინციპების დრმა წვდომას, მუსიკალური ენისა და სტილის მთლიანობაში გააზრებას, რაც გვეხმარება 80-90-იანი წლების ქართული საგუნდო შემოქმედების ობიექტურ შეფასებაში. კვლევის შედეგად განხორციელდა უანრთა მიმართებით ტიპოლოგიზირება და სტეცის (სტეცი 2011) მიერ შემოთავაზებულ უანრთა ტიპოლოგიაში ნასიდის საგუნდო ნაწარმოებების მისადაგება, რაც განაპირობებს დისერტაციას **თეორიულ მნიშვნელობას**. ამასთან, დისერტაციას უდავოდ აქვს **პრაქტიკული მნიშვნელობა** გუნდის დირიჟორებისათვის. კერძოდ, **საშემსრულებლო კუთხით** იდენტიფიცირებულია საშემსრულებლო სირთულეები და შემოთავაზებულია მათი დაძლევის რეკომენდაციები. დისერტაციის მასალები შეიძლება გამოყენებულ იქნეს საგუნდო ლიტერატურის ისტორიაში, ქართული მუსიკის ისტორიის კურსში, შემსრულებლობის ისტორიაში, და აგრეთვე უშუალოდ

პრაქტიკისას სპეციალური დისციპლინის კლასში ნასიძის შემოქმედების გავლის დროს, რაც გააპირობებს მის პრაქტიკულ ღირებულებას.

მეთოდოლოგია და კვლევის მეთოდები. დისერტაცია ემყარება კვლევის კომპლექსურ მიდგომას. საკვლევად შერჩეული თემატიკა ცხადია მოითხოვს სათანადო გასვლას მუსიკის თეორიასა და ისტორიაში, აგრეთვე მომიჯნავე დისციპლინებში – ლიტერატურათმცოდნეობაში; იქიდან გამომდინარე რომ ორივე საგუნდო ციკლს პოეტური ტექსტი უდევს საფუძვლად ერთის მხრივ მოგვიწია მიგვემართა მუსიკალურ-ენობრივი, ლექსთწყობის ინტერპრეტაციის და მათი ს.ნასიძის საგუნდო ციკლების მუსიკალურ ფორმასთან მისადაგების მეთოდისადმი; მეორეს მხრივ კი გამოვიყენოთ სამუსიკისმცოდნეო ანალიზის მეთოდი. ყოველივე ზემოთქმულმა უპირველეს ყოვლისა განაპირობა ყურადღების გამახვილება ს.ნასიძის შემოქმედებისათვის აქტუალური პრობლემებისადმი მიძღვნილ კვლევებზე (რ.წურუშია, ლ.მარუაშვილი, ლ.გოგუა, გ.ორჯონიკიძე, ნ.ქავთარაძე, მ.ქავთარაძე, ე.ბალანჩივაძე, გ.ორჯონიკიძე), რაც დიდ სამსახურს გვიწვედა კომპოზიტორის შემოქმედებითი ეტაპების შეფასებაში, ინდივიდუალური მუსიკალური ენის ფორმირების ისტორიული პროცესის გაცოცხლებაში და რაც უმნიშვნელოვანესია ნასიძის ადგილის განსაზღვრაში ერთის მხრივ ქართულ მუსიკაში მიმდინარე პროცესებთან მიმართებით, მეორეს მხრივ კი გლობალურ ტენდენციებთან მისადაგების კუთხით. ამ თვალსაზრისით კვლევის ყველა ეტაპზე მხედველობაში ვიდებდით 20-50 და 60-80-იანი წლების ქართული კანტატა-ორატორიული ჟანრის განვითარების ეტაპებისადმი მიძღვნილ მ.ხეთისიაშვილის კვლევებს, ეროვნულ მუსიკალურ ენასთან მიმართების პრობლემატიკის ანალიზისას ვემყარებით რ.წურუშიას დებულებებს, “მთის კილოს” ფენომენის მუსიკალურ ენაში რეალიზების კუთხით ნ.ქავთარაძისა და ლ.გოგუას ნაშრომებს.

საანალიზოდ შერჩეული გუნდების ჟანრის (საგუნდო კონცერტი, საგუნდო პოემა) ანალიზისას გამოვიყენეთ ო.სტეცის და ი.ივანოვას მეთოდოლოგიური დებულებები და ტიპოლოგია.

შესრულების ინტერპრეტაციის და სირთულეების საკითხებზე მსჯელობისას ვემყარები ნასიძის გუნდების პირველი შემსრულებლის პროფ. გ.მუნჯიშვილის მოსაზრებებს და აგრეთვე კლასში გ.მუნჯიშვილთან მეცადინეობისას მიღებულ პრაქტიკულ რჩევებს და საკუთარ საშემსრულებლო გამოცდილებას. ამასთან გუნდთან მუშაობის სპეციფიკის, დიქციის, სუნთქვის და მოკუმული პირით სიმღერის ტექნიკასთან დაკავშირებულ მეთოდოლოგიურ

დებულებებს: ე. ბუკია, ა. ეგოროვი, პ. ჩესნოკოვი, ბარბეროვი, მუნში. საშემსრულებლო სირთულეების დაძლევის კუთხით მთელ რიგ შემთხვევებში ვიზიარებთ და ვეყრდნობით დევიდსი და ლატურის, ფულკერსონის, გრაევის, მუნჯიშვილის პრაქტიკულ რეკომენდაციებს.

დ.გურამიშვილის, რუდაქისა და ანსარის პოეზიის გამოყენებამ განაპირობა ჩვენს მიერ ყურადღების გამახვილება ისეთ ავტორებზე როგორებიც არიან: რ.ბარამიძე, ალ.გაწერელია, კ.კეკელიძე, ტ.მოსია, ვ.კოტეტიშვილი, ლობჯანიძე და სხვ. მათ მიერ წარმოდგენილი დებულებები დაგვეხმარა მხატვრულ ანალიზში და მის საშემსრულებლო ინტერპრეტაციაში.

კვლევის მასალად ვიყენებდით სხვადასხვა რესურსს, რომელიც პირდაპირ თუ ირიბად გვაწვდიდა ინფორმაციას ს.ნასიძის გუნდების შესახებ: ჩემს მიერ ბატონ გივი მუნჯიშვილთან ჩაწერილი ინტერვიუ (ხელნაწერის უფლებით), რომელიც გუნდების - “ვედრებისა” და “სპარსული პოეზიიდან” - პირველი შემსრულებელია და ამასთან მეგობრობაც აკავშირებდა კომპოზიტორთან; ასევე პარტიტურები, აუდიო ჩანაწერები.

ამას გარდა ნაწარმოებების შედარებისას გვერდს ვერ ავუვლიდით კომპარატიული კვლევის მეთოდოლოგიას. შესაბამისად წინამდებარე კვლევაში ფართოდ ვიყენებთ კომპარატიული, კომპლექსური და ინტერდისციპლინარული კვლევის მეთოდოლოგიას.

კვლევის შედეგების აპრობაცია განხორციელდა ჩემს მიერ სამეცნიერო კონფერენციებზე გამოსვლით, მათ შორისაა მანდრიადის სსოვნისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო კონფერენცია (2017); უნდა აღინიშნოს, რომ დისერტაციის დებულებები საფუძვლად დაედო 2 პუბლიკაციას კონსერვატორიის ელექტრონულ სამეცნიერო ჟურნალში.

განსახილველ საკითხთა წრემ განსაზღვრა ნაშრომის სტრუქტურა:

შესავალი, I თავი ს. ნასიძის საგუნდო შემოქმედების დახასიათება, II თავი ეძღვნება ს.ნასიძის საგუნდო პოემას “ვედრება”, III თავი – ნასიძის საგუნდო კონცერტი “სპარსული პოეზიიდან”; და დასკვნა. დისერტაციას თან ახლავს გამოყენებული ლიტერატურის სია, სქემები, მუს მაგალითები და საშემსრულებლო სირთულის დაძლევისთვის განკუთვნილი სარეკომენდაციო სავარჯიშოები შერეული გუნდისთვის.

I თავი

სულხან ნასიძის საგუნდო შემოქმედების დახასიათება

სულხან ნასიძის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა პრაქტიკულად ყველა მუსიკალურ ჟანრს მოიცავს, თუმცა თუ თვალს გადავაგვლებთ მის შემოქმედებას თვალნათლივ დავინახავთ რომ საგუნდო მუსიკას მთელი ცხოვრების მანძილზე წერდა. სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლის დღიდან შემოქმედების დასრულებამდე სულხან ნასიძის მიერ გუნდისთვის დაწერილი ნაწარმოებები რამდენიმე ჯგუფად შეიძლება დავყოთ:

- **a cappella** („დავითის გოდება“, დავით გურამიშვილის ლექსის მიხედვით შერეული გუნდისთვის 1955წ; გუნდი „გამოჩნდი, როგორც გაზფხული“ 1970წ; საგუნდო პოემა „ვედრება“ დავით გურამიშვილის “დავითიანის” მიხედვით, 1980წ; საგუნდო კონცერტი „სპარსული პოეზიიდან“ შერეული გუნდისთვის სამ ნაწილად, ანსარისა და რუდაქის პოეზიის მიხედვით, 1990წ).

- **კანტატები** (“1905 წელი”, ალ.კვერნაძის, პეტრე გრუზინსკის და ლევან ჭუბაბერიას ტექსტზე, 1955წ; „ორი მზე“, „სტუდენტური სიმღერები“ 1969წ; „გაზფხულია! გაზაფხულია!“ ქართველ პოეტთა ლექსებზე 1972წ; „ქებათა ქება თამარ მეფეს“, ჩახრუხაძის მიხედვით, ტენორის, მამაკაცთა გუნდის, ფორტეპიანოსა და დასარტყამი საკრავებისათვის, 1980 წ);

- **ორატორიები** („სამშობლოვ ჩემო!“ სოლისტების შერეული გუნდისა და სიმფონიური ორკესტრისათვის, 1966წ; „მიზღვა ილია ჭავჭავაძეს“ ოთხ ნაწილად სოლისტის შერეული გუნდის და სიმფონიური ორკესტრისათვის, 1983წ)

ისმის კითხვა: რამ განაპირობა სულხან ნასიძის ასეთი ინტერესი გუნდისადმი? ცხადია ამ კითხვაზე რთულია ერთმნიშვნელოვანი პასუხის გაცემა, მაგრამ არ შეიძლება არ დაეთანხმო რ.წურუჭუმიას რომ “ეროვნულმა მუსიკალურმა სტილმა შეინარჩუნა წარმოდგენა ტრადიციულ საგუნდო კულტურაზე, როგორც ერის მუსიკალური პოტენციის უმაღლეს გამოვლენაზე” (წურუჭუმია, რ. 2004:310). შესაძლოა ამ პოტენციის სრულყოფილად გამოვლენა იყო ქართველი კომპოზიტორების საგუნდო მუსიკისადმი ინტერესის ერთ-ერთი (და არა ერთადერთი) მიზეზი. ამ თვალსაზრისით კი სულხან ნასიძე არ გახლდათ გამონაკლისი. ამას გარდა, კომპოზიტორი ინტერესდება კანტატა-ორატორიული ჟანრით (მიუხედავად არაერთმნიშვნელოვანი მხატვრული ღირებულებისა), რაც განპირობებული იყო არა მარტო საბჭოთა მუსიკაში მიღებული მოთხოვნებით, არამედ როგორც მ.ხეთისიაშვილი აღნიშნავს “ქართული კანტატისა და

ორატორიის ისტორიული გზის დინამიკითაც, რომელიც უშუალო კავშირში იმყოფება ერის სულიერი ცხოვრებისა და აზროვნების დინამიკასთან. უფრო მეტიც, ორატორიულობა ქართული მუსიკალური კულტურის ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშან-თვისებაა” (ხვთისიაშვილი, მ. 1998:198). რა ადგილი უკავია საგუნდო შემოქმედებას კომპოზიტორის შემოქმედებითი სტილის ჩამოყალიბებისა და გვიანი პერიოდის საგუნდო ციკლების მუსიკალური ენის ფორმირების პროცესში? ამ კითხვებზე პასუხის გასაცემად აუცილებელია ს.ნასიძის საგუნდო შემოქმედების ფართე კონტექსტში წარმოჩენა და მისი განხილვა:

- ნასიძის საკომპოზიტორო სტილის ევოლუციის კონტექსტში
- ქართულ მუსიკაში მიმდინარე პროცესებთან მიმართებით

ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე მსჯელობას წარვმართავთ კომპოზიტორის შემოქმედების ათწლეულების მიხედვით.

ა) 50-იანი წლები. სულხან ნასიძე ასპარეზზე ჯერ კიდევ სტუდენტობისას, 50-იან წლებში, გამოდის; ანუ იმ პერიოდში, რომელიც მნიშვნელოვანი ძვრების დასაწყისად აღინიშნება ქართულ მუსიკაში. ნასიძის ინტერესები 50-იან წლებში მიმართულია სიმფონიური და კამერულ-ინსტრუმენტული ჟანრებისადმი; ამავე პერიოდში ინტერესდება გუნდით და ისეთი ჟანრით როგორცაა კანტატა. სწორედ 50-იან წლებში სხვა ჟანრებში დაწერილი ნაწარმოებების⁵ პარალელურად დაწერა: გუნდი “დავითის გოდება” (1955წ, დ.გურამიშვილის ლექსის მიხედვით), კანტატა “1905 წელი”(1955წ დაწერა ალ.კვერნაძესთან ერთად პეტრე გრუზინსკის და ლევან ჭუბაბრიას ტექსტზე).

ნასიძის შემოქმედების პირველ პერიოდში შექმნილი კანტატა და გუნდი ემთხვევა კანტატა-ორატორიული ჟანრის განვითარების ყველაზე აქტიურ ფაზას - 1946-1956 წლებს⁶. შემოდის საბჭოთა თანამედროვეობის თემის ათვისების და ე. წ. სოც რეალიზმის პრინციპების მუსიკაში გამოხატვის მოთხოვნილება. სრულიად გასაზიარებელია მ.ხვთისიაშვილის დებულება (ხვთისიაშვილი მ, 2004) იმის შესახებ, რომ ქართული კანტატის ჟანრი ვერ გათავისუფლდა ბოლომდე

⁵ 1 სიმფონია, 1 საფორტეპიანო კონცერტი, ტრიო ვიოლინოს, ჩელოსა და ფორ-თვის, ბალადა ფორტეპიანოსთვის, “ცეკვა” ალტისა და ფორ-თვის, ინტერმეცო ჩელოსა და ფორ-თვის.

⁶ მ.შველიძე (ორატორია „კავკასიონი“), ა. შავერზაშვილი (კანტატა „ჰიმნი სამშობლოს“), ა. ჩიმაკაძე (კანტატა „ქართლის გული“), გ. კილაძე (კანტატა „სამშობლოზე“), ო. ბარამიშვილი(კანტატა „მშვიდობა ხალხთა ბედნიერებას“), ქ. თუმანიშვილის, ო.თევდორაძის, ბ.კვერნაძის, ს. ნასიძის კანტატები, გ. გოკელაძე (კანტატა „სიმღერა სამგორზე“), ო. თევდორაძე (კანტატა სიუიტა), ა. მაჭავარიანი (ორატორია „ჩემი სამშობლოს დღე“).

ოფიციალურობისა და ყალბი პათეტიკისაგან. ამის მიუხედავად აღნიშნული პერიოდი ნასიდის საგუნდო შემოქმედების და ჩვენს მიერ საანალიზოდ შერჩეული საგუნდო ციკლების კონტექტში მნიშვნელოვანია შემდეგი თავისებურებების გამო:

- კონსერვატორიაში სწავლის ბოლო წელს (1955 წ), ნასიდემ დაწერა “დავითის გოდება” დ.გურამიშვილის ლექსზე შერეული გუნდისთვის, რომელიც ერთგვარ „კალმის მოსინჯვას“ წარმოადგენს თითქმის 25 წლის შემდეგ, კვლავ დ.გურამიშვილის მიხედვით, დაწერილი საგუნდო პოემისთვის “ვედრება”.

- ნასიდის მიერ ამ პერიოდში გუნდისთვის დაწერილი ნაწარმოებები წარმოადგენს “ქართულ კანტატასა და ორატორიის იმ რთულ და განუწყვეტლად აღმავალ პროცესს, რომელიც თემატური, ჟანრული, სტილური და ინტონაციური ძიების და განახლების გზით მიმდინარეობს” (ხვთისიაშვილი, მ 2004).

- 50-იან წლებში ჩასახული საკომპოზიტორო სტილის თავისებურებანი მთელს მის შემოქმედებას გასდევს; კერძოდ, ასკეტური, მკაცრი აზროვნების ლოგიკა, ემოციური თავშეკავებულობა, მუსიკალური სახის ექსპოზიციის სირთულე, რომელიც თავისთავშივე ითავსებს კონფლიქტურ ელემენტებს და რომლის მიღმაც შინაგანი ექსპრესია, გრძნობათა სიღრმე, ინდივიდუალიზმი და აზროვნების მასშტაბი იკვეთება; სულხან ნასიდის სტილისთვის უცხოა გრძნობების გაშიშვლება, ღია ექსპრესია, რაც კომპოზიტორის მიერ ჩამოყალიბებული გმირის ტიპით შეიძლება აიხსნას; „სულხან ნასიდის გმირი რთული და ღრმად ინტელექტუალური პიროვნებაა, აქედან გამომდინარეობს მისი მუსიკალური სახის ექსპოზიციის სირთულეც, რომელიც თავისთავშივე ითავსებს კონფლიქტურ ელემენტებს, მუსიკალური სახის განვითარების პროცესში კი ვლინდება ის, რაც მის ჭეშმარიტ არსს წარმოადგენს. მთლიანი ფსიქოლოგიური ხასითის აზრობრივ შინაარსს, მივეყვართ მონოთემატიზმამდე“ (ბალანჩივაძე ე, 2003:54).

ბ) თუ გადავხედავთ **60-იან წლებში** ს.ნასიდის მიერ შექმნილ ნაწარმოებებს დავინახავთ, რომ კომპოზიტორის ჟანრული ინტერესები ფართოვდება: სიმფონიური (დაწერა მე-2 და მე-3 სიმფონიები, სავიოლინო კონცერტი, მე-2 საფ კონცერტი), კამერულ-ინსტრუმენტული ჟანრის პარალელურად (1 სიმებიანი კვარტეტი, 1 საფ ტრიო, პოლიფონიური სონატა ფორ-თვის), ინტერესდება კამერულ-ვოკალური მუსიკით (ქართული ხალხური პოეზიიდან – 6 სიმღერა ბანისა და ფორტეპიანოსთვის), კინომუსიკით (მიმინო, აპრილი), ოპერეტის ჟანრით (სტუდენტები), აგრეთვე წერს ორატორიას “ჩემი სამშობლო” (სოპრანოს, შერეული

გუნდისა და სიმფონიური ორკესტრისთვის ხალხური პოეზიის მიხედვით შვიდ ნაწილად, 1966წ), კანტატას (“ორი მზე” შერეული გუნდისათვის, 1969წ), „სტუდენტების სიმღერას“ გუნდისთვის ფორტეპიანოს თანხლებით (მუსიკალური კომედიიდან, 1968) და სხვადასხვა ნაწარმოებებს ინსტრუმენტული ანსამბლისთვის და ორკესტრისთვის (ოსტინატო ორკესტრისთვის, ნონეტი ინსტრუმენტული ანსამბლისთვის) (ბალანჩივაძე ე, 2003:54).

კომპოზიტორის 60-იანი წლების შემოქმედებაში ძლიერდება ძიებები ინტონაციური ენის განახლების და ეროვნულ ფოლკლორთან ურთიერთობის მიმართულებით, აგრეთვე ვოკალური ინტონირების პრინციპების ჩამოყალიბების კუთხით. ამ თვალსაზრისით ის ეხმიანება ნასიძის 1980 და 1990 წლებში შექმნილ საგუნდო პოემის “ვედრება” და საგუნდო კონცერტის “სპარსული პოეზიიდან” მუსიკალურ ენას. შესაბამისად მიზანშეწონილად მივიჩნევთ მუსიკალური ენის განახლების პროცესთან დაკავშირებული თავისებურებების დეტალურ მიმოხილვას.

კომპოზიტორის 60-იანი წლების შემოქმედებაში, ინტონაციური ენის განახლების გზა **ეროვნულ ფესვებთან სიღრმისეული კავშირის ჩამოყალიბებაზე** გადის. ეროვნულობასთან კავშირი იგრძნობა არამარტო ინტონაციურ ლექსიკაში, რიტმულ ნახაზსა და კილო-ჰარმონიულ წყობაში, არამედ მხატვრული შინაარსის განვითარების დინამიკაში, ნაწარმოებთა შემადგენელი ელემენტების სახიერებასა და ტევადობაში, გადმოცემის ეპიკურ მანერასა და მასალის გაშლა განვითარებაში, ფორმის სიმწობრესა და დახვეწილობაში: „ბუნებაში მე არ ვგულისხმობ მხოლოდ მთებსა და ველებს, ტყეებსა და მდინარეებს. ბუნება ჩემთვის მთლიანობაა არემარისა და სიძველეთა ძეგლებისა, ესაა პეიზაჟი და თანამედროვე ნაგებობებიც, უძველესი არქიტექტურაც. ეს ყველაფერი ბუნებაა! მაგრამ უმთავრესი ჩემთვის მაინც ხალხია. ჩემი ხალხის ადათ-წესები, ხასიათის თავისებურება, ზნე-ჩვეულებები. ჩემთვის აუცილებელია მუდმივად მესმოდეს მშობლიური ენა, მისი უმდიდრესი ინტონაციები. გამიჭირდება წელიწადში ერთი-ორჯერ რომ არ დაგტოვო თბილისი და არ ვეწვიო კახეთს, თელავს, გრემს, ალავერდს. თვალი არ მოვაგლო ალაზნის ველს, გულიანად არ გავიცინო კახელი გლეხის მსუყე იუმორზე; კიდევ ერთი მძლავრი შემოქმედების სტიმულია ქართული ეროვნული ბუნების, ადამიანური ხასიათის, ისეთი „ქმედითი“ გამოსატყულება რასაც ჰქვია ხალხური სიმღერა“ (ქუთათელაძე რ, 2007:63). სწორედ ამ პერიოდში აყალიბებს ს.ნასიძე ეროვნულობის ფოკლორით გამოსატყვის ესთეტიკურ საფუძველებს, რომელსაც “დაკარგული აქვს კონკრეტული წყაროების „სავნობრივი“ მნიშვნელობა... რადგან

მათვის მთავარია არა ამადლებულის, ტრაგიკულის, ლირიკულის და ა.შ. ხალხურ მუსიკალურ კატეგორიათა კონკრეტული გამოხატულება, არამედ ის ზოგადი რასაც ამ კატეგორიათა მუსიკალურ გამოხატულებაში ზოგადეროვნულის თვისობრიობა შემოაქვს” (რ.წურწუმის, 2004:311)... “კომპოზიტორის მუსიკალური აზროვნება ფოლკლორს გაშუალებულად აღიქვავს და მისი გარდასახვის მთავარი მიზანიც ისაა, რომ ხალხურ გამომსახველობაზე დაყრდნობით შექმნილმა ინდივიდუალიზირებულმა მასალამ ავტორისეულ სახიერებაში ფოლკლორული პირველქმნილი სახით არ შეიტანოს ნაწარმოების იდეის სპეციფიკურად ეროვნული გამოხატულება, არამედ ფოლკლორული ფენომენის წარმოუჩენლად მიაღწიოს მას (რ.წურწუმის, 2004:320).

ბუნებრივად ისმის კითხვა, რის საფუძველზე მოახდინა კომპოზიტორმა “საკუთარი ინტონაციის” ფორმირება?

სულხან ნასიძისთვის „საკუთარი თემისა“ და „საკუთარი ინტონაციის“ ძიების პროცესი დაკავშირებულია მთის კილოს მნიშვნელობასთან⁷. მთა დაეხმარა ნასიძეს ინტონირების ინდივიდუალური სისტემის მიგნებაში; „მთა სტიმულია მედიტაციის, რომელიც ეთიკურ-მორალური თემატიკის ლირიკულ ასპექტში გადაწყვეტის ერთ-ერთი ფორმაა. მედიტაცია პირობითი მხატვრული ფორმაა, იმისა, რასაც ადამიანი ფიქრობს, მაგრამ ხმამაღლა არ გამოთქვამს. როგორი ნიშანდობლივია ეს ფორმა სულხანის პიროვნებისათვის!“ (ქავთარაძე ნ 2003:28)... „მთის ფოლკლორში სიმღერისა და პოეტური მეტყველების სიმულტანობაში, ნასიძემ ახალი შრეები მოიძია, რომელიც შემდეგ მისი აზროვნების სისტემის შემადგენელ კატეგორიებად ჩამოყალიბდნენ ეს კატეგორიები მარტოოდენ კონცეფციის ჩამოყალიბებაში, ლირიკული გმირის სახის ძერწვასა და დრამატურგიის მოდელირებაში კი არ მონაწილეობდნენ, არამედ „ინტონაციური იდეის“ მოძიებაშიც (ქავთარაძე ნ, 2003:28). შესაბამისად მთის სიმღერებისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები - რეჩიტაციის თავისებური ტიპი, ერთი ბგერის ან სეკუნდური დიაპაზონი, ბგერითი სკანდირება, სეპტიმური ნახტომით მიღწეული მწვერვალდიან საყრდენი ბგერისაკენ დაცურებითა და ფრიგიული სეკუნდის ხაზგასმა, დეკლამაციური-თხრობითი ხასიათი - როგორც რ.წურწუმია იტყოდა,

⁷ „მთის კილოს“ პრობლემა პროფესიულ მუსიკალურ შემოქმედებაში დამოუკიდებელ კვლევის საგანს წარმოადგენს. იგი განსაკუთრებით აქტუალურია 60-იანი 90-იანი წლების ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში. ამიტომ არაა შემთხვევითი რომ ქართულ მუსიკაში „ინტონაციური წყობის“ დეფინიცია თანდათან შეიცვალა უფრო განზოგადებული და ტევადი მცნებით „მთის ფოლკლორი“ ამ შემთხვევაში „მთის კილოთი“.

“კონკრეტული წყაროების „საგნობრივი“ მნიშვნელობის გარეშე, ზოგადეროვნულის თვისობრიობით გაჯერებული შემოაქვს” (წურწუშია რ, 2004).

ზემოთ თქმულის ნათელ დადასტურებას წარმოადგენს ერთის მხრივ კანტატა „ორი მზე“ და მეორეს მხრივ ორატორია „სამშობლოვ ჩემო!“. ორივე ნაწარმოებისთვის მნიშვნელოვანია მთის მუსიკალური ფოლკლორის ინტონაციური წყობისა და მუსიკალური ფორმის პროცესუალურ მხარესთან დაკავშირების ცდა. თუმცა ზემოთ აღნიშნულის გარდა სახეზეა ქორალური და მელოდიურად ხმების მომცველი ფაქტურების შეფარდება, ნელი ტემპების სიჭარბე, ციკლის გამთლიანებისადმი სწრაფვა, რაც მიღწეულია ნაწილთა შორის attacca ხერხის გამოყენებით. ყოველივე ზემოთ ჩამოთვლილი აქტუალობას არ კარგავს შემდგომი და გვიანი პერიოდის გუნდისთვის დაწერილი ნაწარმოებებისთვის, მათ შორის ჩვენს მიერ საანალიზოდ შერჩეული საგუნდო ციკლებისთვის.

გ) **70-იანი წლები** ს.ნასიძის შემოქმედების კულმინაციას წარმოადგენს. ამ პერიოდში შექმნილი ნაწარმოებები გამოირჩევიან მხატვრული ჩანაფიქრის მასშტაბურობით, ემოციური სიღრმით, ფილოსოფიურ-ეთიკური შინაარსით, ექსპრესიულობით, ლირიზმით, ძლიერდება მუსიკის ფსიქოლოგიური ქვეტექსტი, ფორმადქმნადობის ინდივიდუალური გააზრება და მხატვრული სახეების სემანტიკა. 70-იან წლებში კომპოზიტორი სიმფონიების (4, 5, 6, 7, კოლხური სიმფონია სიმებიანი ორკესტრისთვის), კონცერტების (საგიოლინო კონცერტი №2, ჩელოს კონცერტი), კამერულ-ინსტრუმენტული ნაწარმოებების (სიმებიანი კვარტეტი №2), ბალეტის (ორფეუსი და ევრიდიკე) და კინომუსიკის პარალელურად წერს **გუნდს a cappella** „გამოჩნდი, როგორც გაზფხული“ (შერეული გუნდისათვის, ხალხური პოეზიიდან, 1970 წ) და კანტატას “გაზაფხული” (გოგონათა გუნდისთვის 5 ნაწილად, სხვადასხვა პოეტების ლექსებზე, 1972 წ).

70-იან წლებში შექმნილი საგუნდო ნაწარმოებები მნიშვნელოვანია როგორც ახალი ტემბრულ-გამომსახველობითი და საშემსრულებლო თავისებურებების, ისე ტექსტისა და მუსიკის ურთიერთმიმართების, ვოკალური საწყისის ინსტრუმენტალიზაციის თვალსაზრისით. აქ ჩამოყალიბებული თავისებურებები ეხმიანება საგუნდო პოემისა და საგუნდო კონცერტის მუსიკალურ-დრამატურგიულ თავისებურებებს.

დ) **80-იანი წლებში** კომპოზიტორის ყურადღება ფოკუსირებულია როგორც კამერულ – ინსტრუმენტულ (მე-3, 4, 5 კვარტეტები, საფ კვინტეტი), და სიმფონიურ (მე-6,7, სიმფონიები, საფ კონცერტი, კონცერტი ვიოლინოს, ჩელოს და კამერული ორკესტრისთვის), ისე კამერულ-ვოკალურ ჟანრზე („სამი რომანსი“ გ.ტაბიძის

ლექსებზე „ატმის რტო“, „შემოდგომის დღე“, „ეს მე ვარ ქარი“, 1988 წ). ამავე პერიოდში დაწერა საგუნდო ციკლი “ვედრება”, ორი კანტატა („ქებათა ქება თამარ მეფეს“ ჩახრუხაძის სიტყვებზე ტენორის, მამაკაცთა გუნდის, ფორტეპიანოსა და დასარტყამი საკრავებისათვის, 1980 წ; და „მიზღვა ილია ჭავჭავაძეს“, ოთხ ნაწილად სოლისტის შერეული გუნდის და სიმფონიური ორკესტრისათვის, 1983 წ).

80-იანი წლების ბოლოს კომპოზიტორის შემოქმედებაში აშკარად იკვეთება ნეორომანტიკული ტენდენცია, ”ადამიანის შინაგანი მარტოობის, სუბიექტური სამყაროს, ხელოვანისა და საზოგადოების, სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიული თემები. მუდმივი ძიება, საკუთარი თავით დაუკმაყოფილებლობის გრძნობა, ნოსტალგიური სწრაფვა რომანტიკული იდეალისაკენ და იმედგაცრუებულობა, სექსუალურ ცხოვრებაში (ქავთარაძე მ 2003:19). აშკარაა სხვადასხვა უანრისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებების გაერთიანების, სინთეზისადმი მიდრეკილება, თემატიზმის მცირე დიაპაზონის ინტონაციური ბირთვის ახალ ჰარმონიულ კონტექსტში ჩასმა, მცირე მოცულობის თემატური სეგმენტების კილოური ცვალებადობა (ბალანჩივაძე ე, 2003). აღნიშნული თავს ავლენს კანტატებში „ქებათა ქება თამარ მეფეს“, „მიზღვა ილია ჭავჭავაძეს“⁸ და საგუნდო პოემაში “ვედრება”

ამასთან, კომპოზიტორი 1980 წელს უბრუნდება დ.გურამიშვილის პოეზიას და პოემა „დავითიანის“ მიხედვით ქმნის საგუნდო პოემას „ვედრება“, რომელიც მასშტაბური ციკლის სახით პირველად გახშიანდა ქართულ მუსიკალურ კულტურაში.

ე) 90-იანი წლებში ნასიძესთვის, როგორც ნეორომანტიკოსი კომპოზიტორისთვის აქტუალური ხდება “ფსიქოლოგიური ნიუანსებით, გრძნობათა ინტრავერტული მოძრაობით ცხოვრებასთან გამოთხოვების ტრაგიკული თემა და თავისებური ჩუმი სევდა, მედიტაციურობა. ამ პერიოდში კომპოზიტორი მიმართავს მუსიკალური ქსოვილის ისეთ ტიპებს, სადაც გადამწყვეტია ტემბრული და რიტმული ფაქტორები. განვითარების ძირითადი ხერხია ხმოვანების მოცულობის გაზრდა ან შეკუმშვა. ყოველივე ეს იჩენს თავს საგუნდო კონცერტი „სპარსული პოეზიიდან“ შერეული გუნდისათვის (ლორია ნ, 2003).

⁸ ორივე ნაწარმოები ისტორიის მნიშვნელოვანი პერიოდით არის შთაგონებული. არც ერთი მათგანი სცენაზე არ შესრულებულა.

ამავე დროს 90-იანი წლების საგუნდო მუსიკა “მდიდარია სახასიათო ინტონაციური კონტურებით, საყრდენ ბგერათა „ლივლივით“, სპეციფიკური შესრულების მანერით (ვიბრატოს ეფექტი). ტემბრული ფერადონება სონორულობას უახლოვდება. პოლიფონიური ტექნიკის ოსტატური ფლობით, კონტრაპუნქტულ ხაზებში მელოდიური მოძრაობის მრავალფეროვნებით კომპოზიტორი ხმოვანების სიმკვრივის ცვალებადობას აღწევს. თავისუფალი მეტრი, არათანაბარი რიტმული დაყოფა დროის განსაკუთრებულ შეგრძნებას, თითქოს მის დემატერიალიზაციას იწვევს და მუსიკალურ სახეს ჭვრეტის საგნად აქცევს. ნაწარმოების ძირითადი სახოვან-ფილოსოფიური ანტითეზა ამ, ბუნებით დიალოგურ უანრში, ობიექტურისა და სუბიექტურის შეფარდებაში ვლინდება. სუბიექტური საწყისი მონოლოგიური კონცერტირების ეპიზოდებს უკავშირდება, სადაც ჭვრეტის, მედიტაციის ელემენტები განსაკუთრებით საჩინოა, ობიექტური კი ქორალურ ხმოვანებას. ზოგან ეს ორი საწყისი პოლემიკურად გამმაფრებულ ურთიერთობაში დიალოგის სახით წარმოგვიდგება კომპლიმენტარულ-სონორულ სტრუქტურებში და აქტიურ იმპულსურ სახოვანებას წარმოაჩენენ. კონცერტის კომპოზიციური რელიეფი რამდენიმე კულმინაციას მოიცავს. ტალღისებური დრამატურგის ხაზი „ღია ფორმის“ შთაბეჭდილებას ქმნის და ეს უსასრულობის შეგრძნება ს.ნასიძის არაერთი ნაწარმოების ფინალში ჩნდება (ლორია ნ 2003:78).

ნასიძის მიერ შემოქმედების გვიან პერიოდში დაწერილი საგუნდო პოემა და საგუნდო კონცერტი ერთგვარ შემაჯამებელ ფუნქციას ასრულებს და საინტერესოა, როგორც კომპოზიტორის სტილის ფორმირების და ქართული საგუნდო მუსიკის განვითარების ჭრილში, ისე მსოფლიოში მიმდინარე მუსიკალური პროცესების კონტექსტშიც.

II თავი ნასიძის საგუნდო პოემა “ვედრება”

საგუნდო პოემა „ვედრება“ დაიწერა 1980 წელს. უნდა აღინიშნოს, რომ 80-იან წლებს განსაკუთრებული ადგილი უკავია ს.ნასიძის შემოქმედებაში. ამ პერიოდში შექმნილ მასშტაბურ თხზულებებს შორის საგუნდო პოემა „ვედრება“ უმნიშვნელოვანესია. მის განსაკუთრებულობას ბევრი ფაქტორი განაპირობებს, რომელთა შორისაც ერთ-ერთი პირველთაგანი დავით გურამიშვილის პოეზიისადმი მიმართვაა. ნასიძის „ვედრება“-ს საფუძვლად დაედო დ.გურამიშვილის ტექსტი „დავითიანიდან“⁹ (გურამიშვილი დ, 1955).

ზოგადად ქართულ პროფესიულ მუსიკაში დავით გურამიშვილის პოეზია არაერთელ გამხდარა შთაგონების წყარო (ა.ჩიმაკაძე, ი.კეჭაყმაძე, ა.მაჭავარიანი), მაგრამ „ვედრება“ იმით გამოირჩევა, რომ დიდი ფორმის ციკლური საგუნდო ნაწარმოების შექმნის პირველი ნიმუშია დავით გურამიშვილის პოეზიის მიხედვით.

არავინ იცის თუ საიდან დაებადა სულხან ნასიძეს ამ ნაწარმოების შექმნის სურვილი. დღეს აღნიშნულზე მხოლოდ ვარაუდების გამოთქმა შეგვიძლია: როგორც კომპოზიტორის ძმის ინტერვიუდან არის ცნობილი: „ხშირად, ჩვენთან სტუმრობისას, თაროდან გადმოუღია წიგნი, კითხვა დაუწვია, მერე კი ხელს გაუყოლებია ამა თუ იმ ქართველი მწერლის ტომეული“ (ქუთათელაძე, რ. 2007:98).

ფიქრობ, გურამიშვილისადმი მიმართვას ღრმად სუბიექტური საფუძველი ჰქონდა და ეს არ ყოფილა სპონტანურად შექმნილი კონცეფცია, ან მხოლოდ „დავითიანის“ წაკითხვიდან წამოსული ემოციური იმპულსის შედეგი; მითუმეტეს, რომ დიდი პოეტის შემოქმედებით კომპოზიტორი ჯერ კიდევ საგუნდო პოემის შექმნამდე, 25 წლით ადრე დაინტერესებდა, როცა 1955 წელს დაწერა გუნდი „დავითის გოდება“ გურამიშვილის ლექსზე. იმის ახსნა თუ რატომ აირჩია ნასიძემ სწორედ დ.გურამიშვილის პოეზია ციკლური საგუნდო ნაწარმოების პირველწყაროდ დაზუსტებით შეუძლებელია, მაგრამ როგორც შემსრულებელს ნაწარმოების მხატვრული სახის ღრმად წვდომისა და გააზრებისათვის აღნიშნულ საკითხში ჩაღრმავება და მიზეზების (თუნდაც ვარაუდის დონეზე) ჩამოთვლა მიზანშეწონილად მიმაჩნია.

⁹ „დავითიანი“ ყველგან მითითებულია აკადემიური გამოცემის მიხედვით: გურამიშვილი დავით, თხზულებათა სრული კრებული - დავითიანი, თბ.: „სახელგამი“, 1955.

გურამიშვილის პოეზიისადმი მიმართვის ერთ-ერთი ფაქტორი პოეტის ორიგინალური მისტიკური აზროვნება შეიძლება ყოფილიყო. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ დავით გურამიშვილის „დავითიანის“ საფუძველს წარმოადგენს „დავითნი“; ამას თავად ქართველი პოეტი მიანიშნებს, რომ საკუთარ ქმნილებას „დავითნის ანალოგიით უწოდა „დავითიანი“ (ბარამიძე რ, 1990). უფრო მეტიც, „დავით გურამიშვილისთვის სწორედ ფსალმუნთა ავტორია უმაღლესი პოეტური იდეალი, მეორე პოეტური „მე“ (სირაძე რ, 1980), პოეტური შთაგონების წყარო; გურამიშვილი ბაძავდა დავით წინასწარმეტყველს, მას ეხმიანებოდა და ბიბლიური დავითის დარად აღიღებდა უფალს (დლონტი რ, 2005). სწორედ ამიტომ ლიტერატურათმცოდნეები (მოსია ტ, 1986) გამოთქვამენ მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ „დავითიანში“ გურამიშვილთან ერთად ბიბლიური დავითიც იგულისხმება. ტექსტობრივი თანხვედრის, თემატიკის განმეორებისა და იდენტური სიმბოლოების გარდა, მათი მსგავსება განისაზღვრება სულიერი ნათესაობით, პოეტური განწყობილებითა და საერთო აღმსარებლობით ინტერესებით (ქიქოძე გ, 1985). ვფიქრობთ, გურამიშვილი განსაკუთრებით მახლობელი უნდა ყოფილიყო ნასიძისთვის იმის გამოც, რომ „დავითიანში“ ყველა სახე-სიმბოლო ღვთისკენ არის მიმართული, თანაც ისე, რომ გურამიშვილი კონკრეტულ სახეებს სიმბოლოებად გარდაქმნის და განსაკუთრებით გამოკვეთს ფსალმუნურ მოტივებს.

სავარაუდოდ, უმნიშვნელოვანესი როლი ითამაშა გურამიშვილის პოეტური ენის იგაუფრობამაც. პირველ რიგში, უნდა აღინიშნოს, რომ გურამიშვილის „დავითიანში“ ორი საწყისი ორგანულად ერწყმის ერთმანეთს - პოეტის მიერ ლექსად გადმოცემული ქართლის ისტორია და თავად გურამიშვილის თავგადასავალი. აი რას წერდა გერონტი ქიქოძე დავით გურამიშვილის შესახებ: „წიგნის მთავარი გმირი ქართველი ერია..., მისი მეორე გმირი თვით დავით გურამიშვილია..., მაგრამ დავით გურამიშვილს თავისი პირადი და თავისი სამშობლოს ტრაგედია განცალკავებულად არ აქვს წარმოდგენილი... თუ ქართველი ხალხი ცოდვილი და უბედურია, ეს იმიტომ, რომ მთელი კაცობრიობაა ცოდვილი და უბედური; საქართველოს ხსნა შეიძლება მხოლოდ მსოფლიოს ხსნასთან ერთად. ხოლო კაცობრიობის ხსნის საწინდარს წარმოადგენს სინათლის ღმერთის, ქრისტეს მზეთა-მზის საბოლოო გამარჯვება ბნელეთის ძალებზე. მოხდება ადამიანის ზნეობრივი განახლება და ფიზიკური გაახალგაზრდავება, მისი განკაცება, მისი ღვთაებასთან დაახლოება“ (ქიქოძე გ, 1985:22-23). ვფიქრობთ, არც ის ფაქტი უნდა ყოფილიყო უმნიშვნელო, რომ „ჩვენ ვერასოდეს გავიგებთ

დანამდვილებით, „დავითიანის“ ესა თუ ის ცალკეული ეპიზოდი პროექტის მართლა ბიოგრაფიაა (ფიზიკური და სულიერი) თუ მხოლოდ აღსარებაა, პროექტის განცდათა აღსარებას მოგვითხრობს იგი ნამდვილად თუ მხოლოდ ბერი პროექტის სიცოცხლის ბოლო წლების განცდებს გვიხატავს“ (ნათაძე ნ. 1973:227). მიუხედავად იმისა, რომ ავტობიოგრაფიულობა „დავითიანის“ ერთ-ერთი მთვარი თვისებაა, პროექტის ცხოვრებისეული ფაქტები იგავურ-სიმბოლურ გააზრებაში იკარგება; ჩვენი აზრით, კომპოზიტორს სწორედ ეს დიდი საიდუმლო იზიდავდა „დავითიანში“. ეს არც არის გასაკვირი, მით უფრო რომ ჯერ კიდევ 50-იან წლებში ჩამოყალიბდა მხატვრული სახის დახასიათების ის ძირითადი ნიშან-თვისებები, რომელიც შემოქმედების 80-იან წლებშიც არ კარგავს აქტუალობას; მხედველობაში გავქვს კომპოზიტორის ას-კეტური, მკაცრი აზროვნების ლოგიკა, ემოციური თავშეკავებულობა. ასეთი მიდგომა იმთავითვე ათავისუფლებდა მას კონკრეტული, მიწიერი პრობლემების, ერთი კონკრეტული პროექტის ავტობიოგრაფიული ეპიზოდების გადმოცემისაგან და შესაძლებლობას აძლევდა ახლებურად, სხვა რაკურსით და განსხვავებული სიმაღლიდან შეეხედა ადამიანის/კაცობრიობის რაობისთვის. ჩვენი აზრით, „დავითიანში“ სულხან ნასიძემ აღმოაჩინა ის - პიროვნულ-სუბიექტურისა და ზოგადის ურთიერთმიმართების - გურამიშვილისეული რაკურსი, რაც ასე ფასეული იყო მისთვისაც, როგორც ხელოვანისათვის.

კომპოზიტორისთვის უმნიშვნელოვანესი „დავითიანში“ ასევე შეიძლება აღმოჩენილიყო აღსარების ფორმა. „დავითიანში“ აღსარებათა როლისა და მნიშვნელობის შესახებ ნათქვამია: „დავით გურამიშვილის პროეტურ ქმნილებათა შორის ყველაზე მნიშვნელოვან მხატვრულ ფაქტებად ჩვენ ვთვლით იმ ანდერძებსა და აღსარებებს, რომელთა უმეტეს ნაწილს გოდების, ცოდვის მონანიების, ვედრებისა თუ დაღადისის ფორმა აქვს“ (გაწერელია ა, 1985:19). თუ დავაკვირდებით საგუნდო პოემის ნაწილების ლიტერატურულ საფუძველს დავინახავთ, რომ კომპოზიტორი 4 ნაწილიანი ციკლის საფუძველად იღებს შემდეგ მონაკვეთებს დავით გურამიშვილის „დავითიანიდან“:

- **I ნაწილში** – „მამავ, შენი ძეო ვითხოვ, მიბოძეო“ გამოიყენა 4 სტრიქონი № 447-ე გალობიდან

- ციკლის **II ნაწილი** („ნუ მიენდობი საწუთროს“) დაწერილია გურამიშვილის „საწუთროს სოფლის სამდურავი“-ის მიხედვით,

- **III ნაწილს** - „ყველას გვეწვევის სიკვდილი“ – საფუძველად დაედო ორი სტრიქონი „სიკვდილისა და კაცის შელაპარაკება და ცილობა“-დან

- IV დასკვნით ნაწილში - „ის კაცი ასე ილოცავს“- კი სრულად იყენებს ავტოპორტრეტზე წარწერილ ლექსს „ეს კაცი ასე ილოცავს“.

როგორც ვხედავთ ს.ნასიძისთვის, „დავითიანში“ წარმოდგენილი სამი ძირითადი შინაარსობრივი ხაზიდან (დიდაქტიკური, საღვთისმეტყველო და ისტორიული) მახლობელი აღმოჩნდა გურამიშვილის პოეზიის ის მონაკვეთები, რომლებიც ვრცლად განიხილავს ცოდვისა და სინანულის, აღსარებისა და სიკვდილის, ვედრებისა და ღოცვის თემებს; ცნობილია, რომ 80-იანი წლებში ს.ნასიძისთვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ადამიანის სულიერი მარტოობისა და იმედგაცრუების თემები (ქავთარაძე მ 2003). აქედან გამომდინარე, სრულიად კანონზომიერია, რომ კომპოზიტორმა მომავალი საგუნდო ნაწარმოებისთვის ყურადღება შეაჩერა იმ ლექსებზე, რომლებსაც საღვთისმეტყველო დატვირთვა გააჩნიათ და ლიტერატურათმცოდნეების შეფასებით (რ.ბარამიძე, რ.დლონტი, ტ.მოსია, გ.ქიქოძე და სხვა) მიეკუთვნებიან პოეტის ლირიკულ ლექსთა ჯგუფს. როგორც ნესტან სულავა განმარტავს „სწორედ რელიგიური ლექსები განსაზღვრავენ „დავითიანის“ რაობას და საერთოდ პოეტის სახისმეტყველებას. პოეტის ლირიკული ლექსები მეტწილად ღოცვითი ხასიათისაა და ფსალმუნურ-ჰიმნოგრაფიულ ტრადიციას უკავშირდება. მეტაფორებით, სიმბოლოებით, მხატვრული სახეებითაა დანადგული მისი ყოველი სტრიქონი“ (სულავა ნ, 2013).

მეტიც, საკუთარ დამოკიდებულებას ს.ნასიძემ ხაზი სათაურითაც გაუსვა და საგუნდო პოემას „ვედრება“ უწოდა. ამგვარი სახელწოდების სათაურში გამოტანა, რბილად რომ ვთქვათ, საკმაოდ გაბედული ნაბიჯი იყო კომპოზიტორისთვის, რომელმაც საბჭოთა კავშირის „უძრობის ხანად“ (1980წ) წოდებულ ეპოქაში დაწერა ნაწარმოები, რომელიც სხვადასხვა ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას იძლეოდა და ღოცვასთან და რელიგიასთან ასოცირდებოდა. ცხადია ასეთ მიდგომასაც თავისი ლოგიკური ახსნა უნდა მოეძებნოს და მისი პასუხი არა მარტო კომპოზიტორის მსოფლმხედველობაში, არამედ დავით გურამიშვილის პოეზიაშიც უნდა ვეძიოთ.

საყოველთოდაა აღიარებული ფაქტი დავით გურამიშვილის ღრმა რელიგიურობის შესახებ; სწორედ ამიტომ მისი მიმართება ბიბლიასთან განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებდა ლიტერატურათმცოდნეებში და

მრავალმხრივ შეისწავლებოდა „დავითიანის“ ბიბლიური წყაროები¹⁰. დავით გურამიშვილის მხატვრულ ნააზრევში ლოცვას ძირითადად სიმბოლური ფუნქცია აკისრია¹¹ (ბარამიძე რ, 2005); „დავითიანი“ „არის ... მონანიების გამომხატველი გაბმული ლოცვა, რომელშიც ჩაქსოვილია რეალურ-ისტორიული სურათებისა თუ დამოძღვრების შემცველი პასაჟები“ (ბარამიძე რ, 1990:178). „ლოცვა რწმენის გამოხატულებაა, ხოლო რწმენა ის ძალაა, რომელიც ადამიანის სულს იფარავს ბოროტებისაგან. იგი ღმერთთან „შერწყმის მოთხოვნის დადასტურებაა“ (ბარამიძე რ, 2005:114). სული, რომელიც სინანულს არ ეძლევა და ლოცვას არ აღაველნს, ვერასოდეს ეზიარება სიკეთეს. ლოცვა სულის ამადორძინებელი და განმაახლებელია, მას მოაქვს სათნოება, სიკეთე, ამადლებულობა, სულის სრულყოფილება. „დავითიანში“ ლოცვათა წყებაა მოცემული, რომელთაც თხზულების მხატვრულ სტრუქტურაში საგანგებო ფუნქცია აკისრია. სიმბოლური აზროვნების ძირითადი მახასიათებლები, რომლებსაც ბიბლიური სახე-სიმბოლოები, ალუზიები, რემინისცენციები, ენიგმები, ანტინომიურობა, ორპლანიანობა წარმართავს, „დავითიანში“ სრულად ვლინდება და სწორედ ისინი განაპირობებენ თხზულების მხატვრულ ფენომენს (სულავა ნ, 2013).

ბუნებრივად ისმის კითხვა - როგორია კომპოზიტორის დამოკიდებულება რელიგიისადმი? არის თუ არა გურამიშვილსა და ნასიძეს შორის, რელიგიასთან მიმართებაში, ერთგვარი მსოფლმხედველობრივი და სულიერი სიახლოვე?

თავად ს.ნასიძე საკუთარ დამოკიდებულებას რელიგიისადმი შემდეგნაირად განმარტავს: „რელიგიას აღვიქვამ ესთეტიურად და ემოციურად, მაგრამ რიტუალური მხარე რელიგიისა - ლოცვა, მარხვა, პირჯვრის წერა და სხვა ამგვარი, მათდამი ორთოდოქსალური მიდგომა ჩემთვის უცხოა. ეკლესიაში პირჯვრის წერა მერიდება კიდევ, ვინაიდან ამ მომენტში ბოლომდე მართლად არ ვგრძნობ თავს“ (ქუთათელაძე, 2007:164). ქართული კულტურის ეს ორი დიდი წარმომადგენელი - პოეტი (დ.გურამიშვილი) და კომპოზიტორი (ს.ნასიძე) - მცხოვრები სრულიად განსხვავებულ ეპოქებში (XVIII და XX საუკუნეებში) საოცარ თანამოაზრეობას ავლენს და ხაზს უსვამს რელიგიის, როგორც

¹⁰ განსაკუთრებით საყურადღებოა „დავითიანის“ 1955 წლის გამოცემაზე დართული კ. კეკელიძის კომენტარები, აგრეთვე ნარკვევები: ალ. ბარამიძის, ს. ცაიშვილის, ნ. ნათაძის, რ. თვარაძის, ა. ბაქრაძის, გ. მურდულიას, მ. ღაღანიძის, ი. ამირხანაშვილის, რ. ღლონტის და სხვ. „დავითიანის“ წყაროების სპეციალური კვლევა ჩაატარა ტ. მოსიამ.

¹¹ ეს პრობლემა არაერთი სამეცნიერო ნაშრომის კვლევის ობიექტი გახდა; მათ შორის უნდა აღინიშნოს რევაზ ბარამიძის (ბარამიძე, რ. 2005) და ბელა ბალხამიშვილის შრომები (ბალხამიშვილი ბ, 2005).

ცხოვრებისა და ქმედების ყველა სფეროს, ყველა მომენტის გამაერთიანებლის ფუნქციას. ის რომ სულხან ნასიძეს ძალიან კარგად ესმოდა დიდი პოეტის, დ. გურამიშვილის, სულით ხორცამდე მორწმუნე ქრისტიანის პოეზია გაქვენთილი რელიგიური სულისკვეთებით, ღვთისადმი სასოებით კარგად ჩანს სწორედ სათაურში. ამდენად შეიძლება ითქვას, რომ „ვედრებაში“ კომპოზიტორმა შეძლო თითქმის 200 წლის წინ გურამიშვილის მიერ აღვლენილი ლოცვის საიდუმლოს მუსიკალური რეალიზება და პიროვნულ-სუბიექტური და საზოგადო განცდების გაერთიანება; ამჯერად არა მარტო „დავითიანია“ ... მონანიების გამომხატველი გაბმული ლოცვა ... „ (ბარამიძე რ, 2005ა:80) არამედ ს.ნასიძის საგუნდო პოემაც „ვედრება“, რომელიც არის რწმენის, ღვთიურთან შერწყმის მოთხოვნის, სინანულის და ლოცვის გამომხატულება. „დავითიანის“ მსგავსად, სწორედ ეს განაპირობებს ს.ნასიძის „ვედრების“ მხატვრულ ფენომენს და ღირებულებას.

„დავითიანის“ საღვთისმეტყველო ხაზზე ორიენტაციამ განაპირობა გადმოცემის სტატიკური მანერა, ხაზგასმულია ეპიკური, თხრობითი სტილი და ნელი ტემპები. I ნაწილი Grave; II ნაწილი Allegro, III ნაწილი Andante; IV ნაწილი Andante con moto“. ერთი შეხედვით ნასიძის მუსიკის ღრმა და კონცეპტუალური ხასიათი ართულებს მის აღქმას, სწორედ ამაშია ნასიძის მუსიკის სიღრმე და მხატვრული ღირსება. ზემოთ ჩამოთვლილ თვისებებს უსვამდა ხაზს კომპოზიტორის მეგობარი, გ.ყანხელი: „მნიშვნელობა არა აქვს, მოსწონთ თუ არა ახალი ნაწარმოები პირველი შესრულებისას, საზომი ღირსების იქნება ის, მოსწონს თუ არა იგი მსმენელს მესამე, მეოთხე შესრულებისას მეტად, ვიდრე პირველად. ყოფილა შემთხვევა, როცა მომისმენია ნაწარმოები, ბევრი ნაწარმოები, რომლებიც პირველი შეხვედრისას დამაინტერესებდნენ ხოლმე, გამიტაცებდნენ კიდევაც, ხოლო მეორე შთაბეჭდილება უკვე ფერმერთაღდებოდა. აქ ნასიძის მუსიკაში სულ სხვაგვარადაა საქმე. მისი მოსმენის შემდეგ – მასში აღმოაჩენ სულ ახალ და ახალ მშვენიერებას, ახალ ღირსებებს, რომლის მუსიკასაც შეუძლებელია რამე დაამატო და შეუძლებელია მას რამე მოაკლო. აქ ყოველი ნოტი, ყოველი სიტყვა, ყოველი ინტონაცია ზუსტად თავის ადგილასაა“ (ქუთათელაძე რ, 2007:102).

შეუძლებელია საგუნდო პოემის სათანადო შესრულება მისი დეტალური ანალიზის, მუსიკალური ენის და უანრული თავისებურების გააზრების, საშესრულებლო სირთულეების განხილვის გარეშე. შესაბამისად მიზანშეწონილად მიგვაჩნია თითოეული ნაწილის დეტალური თანმიმდევრული ანალიზი ზემოთ ჩამოთვლილ პრობლემებთან მიმართებით.

I ნაწილი - „მამავ, შენი ძეო ვითხოვ, მიბოძეო“- დაწერილია დ.გურამიშვილის პოემა „დავითიანი“- N447 გალობიდან 4 სტრიქონზე.

როგორც ნ.სულავა აღნიშნავს (სულავა ნ, 2013) ტექსტის ჰიმნოგრაფიული სამეტყველო ენით, ჰიპოდიმურ-პარადიმული სტრუქტურითა და სახისმეტყველებითი საშუალებებით კერძო პირის ნატვრა და თხოვნა კი არაა წარმოსახული, არამედ საზოგადოდ კაცობრიობისა, რომელიც ღვთისაგან მოელის წყალობას, მადლს, არსობის პურს. მიუხედავად იმისა, რომ დავით გურამიშვილის ეს ლექსები უცვლელად მიჰყვება „მამაო ჩვენოს“ სიტყვებს, იგი მაინც ღრმა ინდივიდუალობითა და პოეტური ხელწერით გამოირჩევა, რადგან პოეტი ახალ რეალობას, ახალ სამყაროს, ახალ თვალთახედვას ქმნის, ახალ მსოფლგანცდას ბადებს და ფაქტობრივად, საკუთარ „მამაო ჩვენოს“ გვთავაზობს, რომლის ორიენტირი მათეს სახარების ლოცვაა (სულავა ნ. 2013). აქაც, ლექსის მეორე ნაწილში, პოეტი ღმერთს შესთხოვს სულიერ საზრდოსა და შემოსვას, რაც „სამოსელი პირველით“ შემოსვას უკავშირდება.

მამავ, შენი ძეო ვითხოვ მიბოძეო,

ვიქცევი, ქვესკნეთს ვარდები, მისვეტ-მიბოძეო,

რად გძინავს, აღდეგ, უფალო, აწ განიღვიძეო,

მოდო, გამმართე წელ-გულში, სულ დავიბღუნძეო.

პოემის ამ ნაწილში სტრიქონები შემდეგი თანმიმდევრობითაა გამოყენებული: **იხ. სქემა 1**

როგორც ჩანს, სიტყვიერ ტექსტში რონდოს კომპოზიცია იკვეთება, სადაც რეფრენის ფუნქციას ასრულებს სემანტიკურად უმნიშვნელოვანესი სტრიქონი „მამავ, შენი ძეო ვითხოვ მიბოძეო“, ხოლო მუსიკალური სტრუქტურის თვალსაზრისით, სახეზეა ვოკალური ფორმებისთვის დამახასიათებელი კუპლეტურ-ვარიანტული ფორმა: **იხ. სქემა 2**

I ნაწილი - „მამავ, შენი ძეო ვითხოვ, მიბოძეო“ - არის გალობა-ლოცვა. აქ ჟღერს ოთხხმიანი შერეული გუნდი acappella, emoll ტონალობაში. I ნაწილი აიგება ორ თემაზე „A“ („მამავ, შენი ძეო ვითხოვ მიბოძეო“) და „B“ („მამავ, შენი ძეო ვითხოვ მიბოძეო, ვიქცევი ქვესკნეთს ვარდები - მისვეტ მიბოძეო).

ოთხტაქტიანი შესავლის შემდეგ ჟღერს თემა A (ც.1 „მამავ, შენი ძეო ვითხოვ მიბოძეო), რომელიც მთელი ციკლის ერთ-ერთი ინტონაციური და აზრობრივი ამოსავალია (იხ. **მაგ 1**). მისი სტრუქტურა შედგება მერვედებზე მდორე

მოძრაობის, კვარტული ინტონაციის და ბგერა „მი“-ს პულსარისგან. თემა A გადმოცემულია პოლიფონიურად - უსასრულო და სასრული კანონების სახით, მეტწილად პრიმა-ოქტავური იმიტაციებით. მისი ამგვარი სტრუქტურა შეიძლება ტექსტის სემანტიკითაც აიხსნას - ვედრების, ლოცვის განწყობას, სტატიკურობას ბრწყინვალედ გამოხატავს კანონის ტექნიკის აღნიშნული სახით გამოყენება. ამ ნაწილში კომპოზიტორი ძალიან ახლოსაა ტექსტის ავტორთან დ. გურამიშვილთან და ცდილობს რეჩიტატიულ-მონოტონური სვლებით გამოხატოს გალობისა და ვედრების თხოვნა, სადაც დომინირებს ფშაური, მინორული კილო (ფრიგიული, ეოლიური) მეტწილად ცენტრით ბგერაზე „მი“. მის ირგვლივ “იკინძება” (მი-ს გარშემო მოძრაობს f, g, d) დანარჩენი მოტივები. ხოლო მონოტონურობა, იმიტაციურობასთან ერთად ქმნის მედიტაციურობის განცდას, რომლის დინამიზება ბგერებს შორის ინტერვალურ ზრდაში ვლინდება (სეკუნდურ-ტერციული, კვარტულ-კვინტური მონაცვლეობით).

მეორე “B” თემა უდერს (ც 2) ტექსტზე „მამავ, შენი ძეო ვითხოვ მიბოძეო, ვიქცევი ქვესკნეთს ვარდები – მისვეტ მიბოძეო” **იხ. მაგალითი 2.** იგი ტარდება A თემასთან ერთად კონტრაპუნქტში. ამ უკანასკნელისგან განსხვავებით, B თემა გამოირჩევა დადმაგალი მოძრაობით მეოთხედებზე, ახასიათებს მთის დატირების ინტონაცია და მკაცრი უდერადობა. “მთის ფოლკლორში“ სიმღერისა და პოეტური მეტყველების სიმულტანობაში ნასიძემ ის ახალი შრეები მოიძია, რომლებიც შემდეგ მისი აზროვნების სისტემის შემადგენელ კატეგორიებად ჩამოყალიბდნენ. ეს კატეგორიები მარტოოდენ კონცეფციის ჩამოყალიბებაში, ლირიკული გმირის სახის ძერწვასა და დრამატურგის მოდელირებაში კი არ მონაწილეობდნენ, არამედ „ინტონაციური იდეის“ მოძიებაშიც” (ქავთარაძე ნანა, 2003:22). სწორედ ამ სახით აღიქვა ს. ნასიძემ მთის ხალხური მუსიკა, რომელიც შ.მშველდის, ო.თაქთაქიშვილის მსგავსად, მისთვისაც შემოქმედებითი თვითგამორკვევის ერთ-ერთ უმთავრეს ფაქტორად იქცა და მნიშვნელოვნად განსაზღვრა მისი მუსიკალური სააზროვნო სისტემა, პირველ რიგში, მუსიკალური კონცეფციის ხორცშესხმისა და სახის შემქმნელი ფუნქციის თვალსაზრისით. ნასიდის შემოქმედებაში ყურადსადებია „საკუთარი თემისა“ და „საკუთარი ინტონაციის“ ძიების პროცესი, რომელიც გულისხმობს წუთისოფლის ამოების, სიკვდილის გარდაუვლობის მარადიული, არსებითად რომანტიკულ ჭრილში აღქმული ანტითეზის გამოხატვას „მთის კილოს“ მკაფიოდ დამახასიათებელი ინტონაციურობით (გოგუა ლ, 2003:50).

ამდენად “ვედრება” მთის კილოს¹² გამოყენების ნათელ მაგალითს წარმოადგენს, რომელიც უხვად იყენებს მთის სიმღერებისთვის დამახასიათებელი რეჩიტაციას “ერთი ბგერის ან სეკუნდური დიაპაზონის ფარგლებში, და ბგერით სკანდირებაზეა დამყარებული“ (გოგუა ლ, 2003:50).

საშემსრულებლო კუთხით „ვედრება“ ერთ-ერთ რთულად შესასრულებელ ნაწარმოებთა რიცხვს განეკუთვნება ქართულ საგუნდო ლიტერატურაში. ყურადღება უნდა გავამახვილოთ შემდეგ სირთულეებზე:

1. **მთის კილოს შესრულება.** ს. ნასიძის „ვედრების“ ძირითადი ინტონაციური ველი იქმნება მთის კილოსათვის დამახასიათებელი სეკუნდური თანმიმდევრობით, რომელიც განვითარებისას სხვადასხვა რეგისტრებს მოიცავს; „მი“ ბგერის მონოტონური გამეორება იწვევს ჰარმონიული საწყისის გამძაფრებას და კვარტული აკორდის სონორულ უღერადობამდე მიყვანას. კულმინაციაში აკორდების მონაცვლეობით მიიღწევა ტემბრული ეფექტი - სხვადასხვა გრძლიობის ინტონაციური “ფეთქვა”, რომელიც ხან აჩქარებით ხანაც შენელებით არის გადმოცემული. შესრულების სირთულეს განაპირობებს დამახასიათებელი ასიმეტრიული მეტრი და ოსტინატური რიტმული ფიგურაცია. ფაქტურა პოლიფონიზირებულია და გამოირჩევა მრავალფეროვანი კონტრაპუნქტული ხერხებით, მათ შორის ვხვდებით მიკროპოლიფონიის ჩანასახსაც.

2. **საგუნდო ფოკალის ინსტრუმენტალიზაცია.** სირთულეს ქმნის ერთის მხრივ სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთობის და მარცვლისა და მუსიკალური ბგერის წარმოქმნის პრინციპები; კერძოდ სიტყვას, არ აქვს არსად გამღერება, სასიმღერო კანტილენა. “სიტყვა” თავისებურ “წართქმად” გვევლინება. ერთ-ერთი მთავარი საშემსრულებლო სირთულე სწორედ ესაა.

ჩვენი აზრით, ზემოთთქმული სირთულის გადალახვისთვის დირიჟორმა უპირველეს ყოვლისა უნდა გაითვალისწინოს და ყურადღება მიაქციოს

- ნაწარმოების მომზადებისას გუნდი შრეებად უნდა დაიყოს, ამიტომ დირიჟორმა უნდა იმუშაოს სამი სხვადასხვა ტიპის შრესთან:

¹² მთის სიმღერებისთვის დამახასიათებელი რეჩიტაციის თავისებური ტიპი ჩაისახა, „ქართული ხალხური პოეზიიდან“, რომელიც ერთი ბგერის ან სეკუნდური დიაპაზონის ფარგლებში, ბგერით სკანდირებაზეა დამყარებული“ (გოგუა ლ, 2003:46). ამიტომ საყვებით ლოგიკური უნდა იყოს ამ მოვლენის განხილვა საკომპოზიტორო შემოქმედების ფოლკლორთან დამოკიდებულების ჭრილში, რომელიც განვითარებად, დინამიკურ პროცესს წარმოადგენს და საკუთრივ „მთის კილოში ინტონაციური წყობის“ გაგებით გამოხატულებას ჰპოვებს აღმოსავლეთ საქართველოს მთის მონათესავე დიალექტების განზოგადებაში, საერთო სტილური მახასიათებლების საფუძველზე, ამ ფოლკლორული პლასტის თანმიმდევრული სუბიექტივიზაციისა და ინტონაციური გამახვილების გზით (გოგუა ლ, 2003).

ა) პირველი შრისათვის (სოპრანოსა და ტენორის პარტიებში) ბგერას ვიღებთ მშრალი ტემბრით ნონ-ვიბრატოს პრინციპზე დაყრდნობით და არ ვიყენებთ დინამიკურ ცვლილებებს; გარდა ზემოთ აღნიშნულისა სწორედ შესრულების ამ ხერხით ვაღწევთ მედიტაციურ და დროის სტატიკურ მდგომარეობის შეგრძნებას.

ბ) მეორე შრეში (ალტისა და ბანის პარტიებში) გატარებული თემის ტემბრი უფრო რბილია, პლასტიური და თავისუფალია. დირიჟორმა უნდა მიაღწიოს რომ გუნდმა აღნიშნული ბგერა გადმოსცეს თავისუფალი მანერით, გაძლიერებული ვიბრაციით და დინამიკის ცვალებადობით, ამით ხელს უწყობს ამავე დროს სიტყვის მკაფიოდ და “წართქმით” წარმოქმნას.

გ) მესამე შრისთვის (მეორე სოპრანო და მეორე ტენორები) დამახასიათებელი აკორდული და სონორული უღერადობები ძლიერი ბგერების პალიტრას ქმნის, აქ ძირითადად მითითებულია ფორტე, რომელიც კლასიკური საგუნდო ბგერითაც შეგვიძლია შევასრულოთ.

დ) სეკუნდურ-სონორული უღერადობა უნდა დამუშავდეს ცალკე და შევინარჩუნოთ I შრის ტემბრული მახასიათებელი. როდესაც გაჭიმული ბგერები ჩნდება ამ შრეში დროის გაფართოების ეფექტიც იზრდება.

- სიტყვას, მის მნიშვნელობას და მხატვრულ დატვირთვას. ყურადღება უნდა გამახვილდეს დიქციაზე და სიმღერისას ტექსტის გამოთქმის სიმკვეთრეზე. ამ კუთხით კი თანხმობების აქცენტირებას აქვს უდიდესი მნიშვნელობა. თუ წართქმას გავიგვეთ როგორც სიტყვის რეჩიტატიულად გადმოცემის მანერას, ვფიქრობთ “წართქმის” ეფექტი მიღწეული იქნება. ამაში კი ძალიან დაგვეხმარება ვერბალური ტექსტის ნონ-ვიბრატოთი წარმოთქმის პრინციპიც. აღნიშნული ხერხით არა მარტო ნასიძის სიტყვის წარმოთქმის პრინციპის რეალიზებას შევძლებთ, არამედ კიდევ უფრო მეტ სიცხადეს და მკაფიოობას შევძენთ „მთის კილოს“. ამისათვის საჭიროა რელევანტური სავარჯიშოების სისტემატიური გამღერება, ცალკეული ბგერების გარკვეულად გამოთქმის წესების ცოდნა თანხმობების მნიშვნელობა მარცვლების გამოთქმის დროს და სხვა. მელოდიების გაბმული ბგერები აგებულია ხმოვნებზე, ამიტომ თითოეულმა მომღერალმა კარგად უნდა იცოდეს მათი გამოთქმის წესები; „ცუდი დიქცია კარგი უღერადობით აფუჭებს გადმოცემის სიმკვეთრეს და ბგერის აღების მხატვრულობას, მაგრამ არ „ანგრევს“ საშემსრულებლო უღერადობას” (ჩენსოკოვი პ, 1961:9). პრაქტიკიდან გამომდინარე ვიცით, რომ ყოველ ხმოვანს აქვს თავისი მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი თანაბარ ბგერათა ჯგუფი. არაერთნაირ გამოთქმას თან ახლავს ბგერათწყობის

არევა. ეს კი იწვევს არამარტო ინტონირების უსუფთაობას, არამედ ანსამბლის დარღვევას. აქ ვგულისხმობთ ბგერათწარმოქმნის მანერას. იმის მიხედვით თუ როგორი ნიუანსით სრულდება ნაწარმოებები, სიტყვები სხვადასხვა ხერხით უნდა გამოითქვას. ასე მაგალითად B თემის შესრულებისას აღნიშნულ მონაკვეთში f და ff-ზე სიმღერის დროს სიტყვები მკაფიოდ, ზუსტად და მკვეთრად თუ არ გამოვთქვით ისინი დაკარგავენ თავის ტემბრულ ქლერადობას და ხასიათს; მაშინ როცა მაგალითად ჩუმი სიმღერის დროს A თემაზე (ც 1) p –ზე, განსაკუთრებით ნელ ტემპში სიტყვები რბილად უნდა გამოვთქვათ. ხმოვნები, განსაკუთრებით ქლერადი ბგერები მოითხოვს რბილად, სიფრთხილით შესრულებას და სიტყვების დაბოლოებები უნდა შესრულდეს მსუბუქად (ბუკია ე, 1974:49).

3. პირველ ნაწილში უმნიშვნელოვანესია უნისონურ-ოქტავური მონაკვეთები, რომელიც ხაზს უსვამს ხმის სიძლიერეს. ეს თავისებურ სირთულესაც ქმნის, სადაც უმნიშვნელოვანესია მივალწიოთ “სიმღერას ერთი პრინციპით, ბგერათწარმოქმნის ერთი მანერით”.

- ამ სირთულის გადაჭრისთვის დირიჟორმა უნდა იმუშაოს ბგერის ერთი მანერით შესრულების პრინციპზე. **იხ. მაგ 1**

4. **ტემბრული ეფექტის მიღწევა.** ცნობილია, რომ საგუნდო ქლერადობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ელემენტია ტემბრი, რომელიც განსაზღვრავს არამარტო ანსამბლის სიმწყობრეს და წყობის სისუფთავეს, არამედ ქლერადობის ეფექტსაც. ტემბრული არაერთგვაროვნება იწვევს გუნდში ანსამბლის რღვევას. ამ მხრივ საჭიროა ხმათა ტემბრული მონაცემების შერჩევა და დაბალანსება (ხმა ვიბრატოს გარეშე). ს.ნასიძის “ვედრებაში” საგუნდო ხმების არჩევა უნდა მოხდეს ისე, რომ მერყევი ბგერა საერთოდ გამოირიცხოს. პრაქტიკიდან გამომდინარე ვრწმუნდებით, რომ ერთნაირი ტემბრის მქონე მომღერალთა შერჩევა შეუძლებელია, მაგრამ ბგერათწარმოქმნის ერთიანი მანერით გუნდში შეიძლება ერთიანი ტემბრის მიღწევა (ეგოროვი, ა. 1951:13). აკადემიური გუნდის ხმად და საყრდენად მიჩნეულია დახურული და რბილი ბგერა, ხოლო აკადემიური შესრულების მანერა არის უცვლელი. მე-8 ციფრიდან კომპოზიტორს შემოჰყავს ალტის რეჩიტატიული პარტია “მი” ბგერაზე პულსარით, რომელიც ქლერს ტექსტზე: „მამავ, შენი ძეო, ვითხოვ მიბოძეო“. ალტის პარტიას უერთდება საგუნდო ხმები, რომელთა განვითარებას ლოგიკურად ებმის კოდა. აქ pp-ზე ქლერს ქორალური აკორდი ალტისა და სოპრანოს პარტიებში ტექსტზე: „უფალო“, რომელიც „მიმქრალების ეფექტით“ უნდა იყოს წარმოდგენილი. მონაკვეთს ასრულებს პულსარი “მი” ბგერაზე, ალტისა

და ბანის ოქტავურ უნისონში, სიტყვებზე „მამავ, შენი ძეო ვითხოვ მიბოძეო“. **იხ მაგ. 3.**

აღნიშნულ მონაკვეთში საყურადღებოა ორ პიანოზე შესასრულებელი ოქტავის უნისონები ნელ ტემპში. არც ის უნდა დაგვავიწყდეს რომ ამ მონაკვეთს აქვს I ნაწილის დასკვნის დრამატურგიული ფუნქცია. იმისათვის რომ ოქტავის უნისონები უღერდეს, როგორც ერთი და ამავე დროს ხაზი გაესვას მათ მნიშვნელობას ნაწილის საერთო დრამატურგიაში აუცილებელია:

- მათი შერბილებული მანერით გამოთქმა, რაც მიღწევადია ხმოვნების და უღერადი ბგერების რბილად გამღერებით;
- ამასთან სიტყვების დაბოლოება უნდა შესრულდეს მსუბუქად და მოკლედ, ეს საშუალებას მოგვცემს მკაფიოდ დაფიქსირდეს „პაუზების“ ეფექტი.
- საჭიროა თითოეულ პარტიასთან მუშაობა, რაც საბოლოოდ მაღალხარისხოვანი შესრულების გარანტიაა.
- ასევე ყურადღება უნდა მიექცეს ნაწარმოების მხატვრული შინაარსის გახსნას, რაშიც სწორ ნიუანსირებას, ზუსტ რიტმს, ტემპს და მკაფიო დიქციას გადაამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს.

5. ნაწარმოების საგუნდო ხმოვანების მაღალხარისხოვანი შესრულება ასევე დაკავშირებულია **ანსამბლისა და წყობის** საკითხთან. არავისთვის სიახლე არაა, რომ ანსამბლის მეშვეობით საგუნდო უღერადობის ყველა ელემენტი ერთ მწყობრ სისტემად ყალიბდება. „წყობა“ გულისხმობს ბგერათა სიმადლებრივი თანაფარდობის ანუ ინტერვალების სისტემას საგუნდო მუსიციერების სპეციფიკის გათვალისწინებით. „საგუნდო წყობა შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ბგერის (ტონის) სიმადლე, აღებულ ბგერათსიმადლებრივ თანაფარდობაში და როგორც გუნდის ცალკეული ხმების და ცალკეული პარტიების ინტონაციური თანაფარდობა“ (ეგოროვი, ა. 1951:107). იმისათვის რომ ღრმად ჩავწედეთ ნაწარმოების საერთო მხატვრულ სახეს უნდა გამოვიკვლიოთ ცალკეულ საგუნდო პარტიათა განვითარება, მათი ჰორიზონტალური ბგერათა რიგი, ინტერვალების მოძრაობა და ამ სირთულეთა გადაწყვეტის ხერხები. ამ თვალსაზრისით, ყურადსაღებია პირველი ნაწილის ციფრი 1 „მამავ, შენი ძეო, ვითხოვ მიბოძეო“, რომელიც იწყება დიდი სეკუნდის და პატარა სეკუნდის ინტერვალის უღერადობით. ყურადღება გავამახვილოთ ინტერვალების შესრულების თავისებურებაზე.

დიდი ინტერვალები მოითხოვენ ძირითადი ტონის მყარ შესრულებას და ინტერვალის ცალმხრივ გაფართოებას, რაც ნიშნავს რომ აღმავალ ინტერვალებში

ბგერის ადებისას ხმას ვაბაგოთ ინტერვალის შემადგენელი ბგერის ამალღებისაკენ (ბუკია, 1974:37). ეს წესი სრულიად პრაქტიკულია I ნაწილის A თემის შესრულებისას; რაც შეეხება B “მთის დატირების” თემას, რომელიც კვარტის, დიდი ტერციის და დიდი სეკუნდის დაღმაგალ ინტერვალზე აიგება, მისი შესრულებისას მწვერვალსაც უნდა ჰქონდეს მყარი ხმოვანება, ხოლო მეორე ბგერის ადებისას ხმის დაძაბულობა უნდა იყოს მიმართული ბგერის დაღაბღებისაკენ. **იხ მაგ 2**

6. **მოკუმული პირის პრობლემა.** პირველ ნაწილში ციფრი 3 სოპრანოს პარტიაში კომპოზიტორს აღნიშნული აქვს მოკუმული პირით სიმღერა, რომელიც განსაკუთრებულ სირთულეს წარმოადგენს, განსაკუთრებით მაშინ როცა მაღალ რეგისტრში არის შესასრულებელი პარტია. კომპოზიტორი ამ ხერხს მიმართავს მაშინ, როდესაც მას განსხვავებული ტემბრი და განსხვავებული სიმღერის შესრულების მანერა სჭირდება. მოცემული „მოკუმული“ პირით სიმღერა სასურველია მკვეთრი, დაძაბული, ოღნავ შესხნილი „უ“-ს პოზიციით, ვინაიდან სოპრანომ უნდა შეასრულოს ტესიტურულად მაღალი ბგერები (e, fis, g). ამიტომ საჭიროა გაიყოს პარტია და გაკეთდეს დივიზები. ნაწილმა სოპრანოების პარტიამ ვისაც უფრო რბილი ტემბრი და ბგერა აქვს შეასრულოს პარტია პასიური მოკუმული პირით, ხოლო მათ, ვისაც უფრო მკვეთრი მეტალი აქვს ხმაში, აიღონ ბგერა ოღნავ აქტიური ღია “უ“-ს პოზიციით. **იხ მაგ 4**

7. ყურადღების მიღმა არ უნდა დაგვრჩეს **ნიუანსირებაც**, რომელიც “ნაწარმოების დინამიკისა და (ძალის) რიტმის ზომაშეწონილ გამოყენებას განაპირობებს” (ბუკია, ე. 1974:43). იგი საგუნდო ჟღერადობის ჩუმი ან ძლიერი ხმოვანებით იქმნება და ვითარდება. ნაწარმოების დინამიკური ელფერი ამ შემთხვევაში „ლოცვა-ვედრებაა“, რომელსაც კომპოზიტორი პირველ ნაწილში წარმოგვიდგენს აგოგიკური და დინამიკური ნიუანსებით (f, p, mf, cresc, ff, rit, sempre sostenuto, pp). ზუსტი ნიუანსირების დაცვისთვის დირიჟორს ეხმარება კომპოზიტორის მიერ გაკეთებული დეტალური ჩანაწერები; თუმცა ჩვენს მიერ საანალიზოდ შერჩეულ ნაწარმოებში ს. ნასიძე შემოიფარგლება ზოგადი მითითებებით ნიუანსებთან დაკავშირებით; ასეთ დროს დირიჟორმა მაქსიმალურად ზუსტად უნდა გაიაზროს ნაწარმოების ფორმა მის კონცეპტუალურ მხარესთან მჭირდრო კავშირში, რაც უდავოდ დაეხმარება ნაწარმოების მხატვრულ ინტერპრეტაციაში.

ყურადღება მინდა გავამხვილო მონაკვეთზე რომელიც კომპლექსურად წარმოაჩენს შემდეგ საშემსრულებლო სირთულეს: საგუნდო პარტიათა დივიზი,

დრამატურგიულად კულმინაციის მომზადება და დიქცია. ციფრი 1-დან ჟღერს „მამავ, შენი ძეო ვითხოვ მიბოძეო“ სიტყვიერი ტექსტი ბანში პიანოზე. სოპრანოსა და ტენორის ოქტავის უნისონები ჟღერს ბეგრაზე “მი”, რომელიც ერთგვარ საყრდენად გვევლინება. აუცილებელია რომ განვითარებისას შევინარჩუნოთ პულსარი, რაც კულმინაციის მომზადების საშუალებას მოგვცემს.

მე-3 და მე-4 ც ბანის პარტიაში ჟღერს დივიზი ტექსტზე: „რად გძინავს, აღდეგ უფალო“, რომელიც შემდგომ ინაცვლებს ალტის, სოპრანოსა და ტენორის პარტიებში, ხოლო მე-7 ციფრიდან ჟღერს საგუნდო tutti ყველა პარტიაში დივიზით ტექსტზე: „ვიქცევი, ქვესკნეთს ვვარდები“ **იხ. მაგ 5.**

ამ მონაკვეთში დივიზის მთავარ საშემსრულებლო სირთულეს წარმოადგენს ის, რომ საგუნდო პარტიაში მან შეიძლება ჟღერადობის შესუსტება გამოიწვიოს, რომლის დაძლევაც შემდეგნაირად გვესახება:

- აუცილებელია აკორდის ინტონაციური საყრდენის (ამ შემთხვევაში ბანის და სოპრანოს ოქტავური უნისონის) მნიშვნელოვნად ხაზგასმა
- ტენორის პარტიაში კი ყურადღება უნდა გამახვილდეს შესრულების ნიუანსირებაზე, რეჩიტატიულობაზე
- შემდგომ ამ ორი პარტიის შეერთებას და მათი ერთდროული გატარების სიზუსტეს უნდა მიექცეს ყურადღება
- უმნიშვნელოვანესია ახალ მონაკვეთზე ზუსტად გადასვლა

ზემოთგამოთქმული რეკომენდაციების გავითვალისწინების შემთხვევაში, დირიჟორს საშუალება მიეცემა მოამზადოს 61-ე ტაქტის კულმინაცია ორ ფორტეზე („რად გძინავს, აღდეგ უფალო“). ხაზი უნდა გაესვას იმ გარემოებას, რომ კულმინაციას ამძაფრებს A და B თემების გუნდში ერთდროული გატარება, ოქტავის უნისონები, დივიზები და მეტრულ-რიტმული ცვლილებები. **იხ მაგ. 6.** კულმინაციის მომზადების (ც 7) და თავად კულმინაციურ მონაკვეთში (ტ. 61) აუცილებელია ყურადღება მივაქციოთ ბანის პარტიაში ტექსტის მკაფიოდ წარმოთქმას, დიქციას და დადმავალი მელოდიური ხაზის ზუსტ ინტონირებას.

განვიხილოთ ციკლის II ნაწილი - „ნუ მიენდობი საწუთროს“. იგი დაწერილია დ. გურამიშვილის „დავითიანი“-ს „საწუთრო სოფლის სამღურავეებიდან“ სამ სტრიქონზე:

- N 548 „ნუ მიენდობი საწუთროს, მტყუანი არს და უპირო“;
- N 549 “ნათობს და ბინდობს საწუთრო, ქცევადი მობრუნავია!“ და
- N 561 „მოკლეა ესე სოფელი, კაცს არ შერჩების წამერთო!“.

აღნიშნული ნაწილი წარმოადგენს ციკლის ყველაზე მედიდურ, და მასშტაბურ ნაწილს, სადაც გადმოცემულია “მოწოდება”, “რჩევა-დარიგება”, ადამიანის სულის საზრდობაზე, მის ქმედებაზე, რომელიც ასახავს ფიქრს და ზრუნვას სულზე და არა ხორციელ ცხოვრებაზე. აი, როგორ ახასიათებს დ. გურამიშვილი წუთისოფელს:

„ნუ მიენდობი, საწუთრო მტყუვანი არს და უპირო,
დღეს რომე ღხინი მოგაგოს, ხვალ ვერ მოურჩე უჭირო,
ნათობს და ბინდუობს საწუთრო, ქცევადი, მობრუნავია,
ერთი დრო გრძლად არ შერჩების, კარგი სთქვა, გინდა ავია“.

იხ. მეორე ნაწილის ვერბალური ტექსტის **სქემა 3**

„ნუ მიენდობი საწუთროს“ წარმოადგენს სამნაწილიან კომპოზიციას რონდოს ნიშნებით, სადაც ამავე დროს იკვეთება კუპლეტური ფორმის ნიშნებიც. იხ **სქემა 4**.

მეორე ნაწილი აიგება ერთი თემის განვითარებაზე, რომელიც მედიდური ხასიათით გამოირჩევა. ოქტავის უნისონებით Allegro-ზე და ფორტეზე ისმის მოწოდება „ნუ მიენდობი საწუთროს, მტყუვანი არს და უპირო“. **იხ. მაგ 7**. იგი ინტონაციურად ამოზრდილია ციკლის პირველი ნაწილის “A” თემიდან („მამავე შენი ძეო, ვითხოვ მიბოძეო“).

პირველი ნაწილისგან განსხვავებით, მეორე ნაწილში პოლიფონიური ფაქტურა გადამწყვეტ როლს არ ასრულებს. აქ სახეობრივად მეტი კონტრასტია მოცემული, დომინირებს შერეული, ჰომოფონურ-პოლიფონიური ფაქტურა. ამასთან უნდა აღნიშნოს, რომ მეორე ნაწილი გამოირჩევა კილო-ტონალური ცენტრების ხშირი მონაცვლეობით, კილოური მისერილობისა და ფაქტურის ტიპების მრავალფეროვნებით, ქრომატიზებული ჟღერადობით.

ამ ყველაზე მასშტაბურ, დრამატულ და მედიდურ ნაწილში გამოვეყობთ გუნდის მომღერლისთვის რთულად შესასრულებელ პოლიოსტინატურ მონაკვეთს (ც10-დან) **იხ. მაგალითი 8**. მის სირთულეს განაპირობებს შემდეგ თავისებურებათა ერთობლიობა:

1. აქ ვოკალურ პარტიაში ხშირია დივიზები და რეჩიტატიული სვლები. გვხვდება ტექნიკურად რთულად შესასრულებელი დაღმავალი მეთექვსმეტელები, რომლებსაც კომპოზიტორი სოპრანოს დივიზებით გადმოგვცემს, მაშინ როცა დანარჩენ ხმებში პირველი და მეორე თემები მოცემულია აკორდული ფაქტურით.

- რთულად შესასრულებელი დაღმავალი მეოქვსმეტრების საშემსრულებლო სირთულის დაძლევა შესაძლებელია თუკი მათი გაუქვრება მოხდეს “ჰ“-ს ეფექტით.

2. ამ მონაკვეთს მოსდევს Recitativo secco (ტტ.38-39), რომლის სირთულეც ზუსტ დიქციურ და რიტმულ შესრულებაში მდგომარეობს. დამატებით სირთულეს წარმოადგენს კომპოზიტორის მიერ მითითებული აღნიშვნა შესრულებასთან დაკავშირებით - recitative secco სიტყვებზე “ნათობს და ბინდობს საწუთრო, ქცევადი მობრუნავია”.

ზემოთ ჩამოთვლილი სირთულეების გადალახვა შემდეგნაირად გვესახება:

- ჟღერადობის სიმშრალის მიღწევა შესაძლებელია ოდნავ მოხურული სიმღერის მანერით და თემების “წართქმით”, ანუ სხვაგვარად რომ ვთქვათ რეჩიტატიული დიქციით. ამ დროს ბგერა უნდა ჟღერდეს ძალიან ჩუმად, „თითქოს ჩურჩულით“, რაც ექვს ეფექტს შექმნის და რაც სრულად შეესაბამება კომპოზიტორის ჩანაფიქრს.

- ღირიჟორმა ზედმიწევნით უნდა დაიცვას თემების ერთდროული გატარების სიზუსტე

- ნაწილის შიგნით ფორმის ზღვარის ხაზგასმა ასევე დაეხმარება ღირიჟორს ცვალებადი მეტრის და ნიუანსების ზუსტ ცვლაში

3. **ანსამბლისა და წყობის სირთულის** თვალსაზრისით საინტერესო მაგალითია ციფრი 9 (“მტყუანი არს და უპირო”), რომელიც იწყება პატარა სეკუნდური ინტერვალით და ახასიათებს აღმავალი მიმართულება. **იხ. მაგ 9.**

პატარა ინტერვალების შესრულებისას ძირითადი ტონი (ამ შემთხვევაში “მი ბემოლი”) არ მოითხოვს დაძაბვას, მისი აღება უნდა მოხდეს მკვეთრი ბგერით, ხოლო მომდევნო ტონის, ანუ სეკუნდური ინტერვალის აღებისას (ამ შემთხვევაში ფა ბემოლი, ფა ბეკარი, სოლ ბემოლი) ვცდილობთ იგი მივუახლოვოთ ძირითად ტონს, რითიც ვაწარმოებთ ინტერვალის ცალმხრივ შევიწროვებას (ბუკია, 1974). ეს წესი შეიძლება მოვუსადაგოთ აგრეთვე მესამე და მეოთხე ნაწილების თემების შესრულებასაც.

4. **აღნიშნული ნაწილი საინტერესოა საგუნდო პარტიათა სირთულის კუთხითაც.** საგუნდო პარტია (S-T, A-B) გადმოცემულია ოქტავური უნისონებით და დივიზებით, მკვეთრად და მკაფიოდ უნდა ჟღერდეს სიტყვები: “ნუ მიენდობი საწუთროს”. გუნდის ღირიჟორმა ყურადღება უნდა მიაქციოს პარტიათა ოქტავურ უნისონს, რადგან რთულია სოპრანოს პარტიაში ფორტეზე გააჟღერო უნისონში ბგერა

“მი-ბემოლი” და ტემბრულად გაუთანაბრო ტენორის პარტიაში გაჟღერებულ უნისონს. მიუხედავად იმისა, რომ ფაქტურულად კომპოზიტორი დივიზებს გვიწერს (“მი-ბემოლზე”), სწორედ ამ ბგერის ოქტავური უნისონები უნდა გაჟღერდეს ყველა პარტიაში, ერთიანი მანერით, ერთი დიქციით, ერთი სუნთქვით. ამისათვის კი საჭიროა ცალკეულ ხმებში უნისონების დამუშავება; ასე მაგალითად სოპრანოს პარტიაში უნდა დამუშავდეს თითოეული ბგერა მომდერაღთან, რის შედეგადაც მიიღწევა ერთიანი უნისონური უღერადობა. მხოლოდ ამის შემდეგ იქნება შესაძლებელი ხმათა შეერთებისას მათი ტემბრული გათანაბრება.

ყურადღების მიღმა არც ნაწილის ტემპური აღნიშვნა “ ALLEGRO” - უნდა დარჩეს. ტემპი კიდევ ერთი დამატებითი საშემსრულებლო სირთულეს წარმოადგენს, ვინაიდან ჩქარ ტემპში ძნელია წარმოაჩინო მკაფიო დიქცია, უნისონები, დივიზები, ანსამბლურობა. მოგეხსენებათ, ტემპი გამომდინარეობს თვით ნაწარმოების შინაარსიდან. დიდი მნიშვნელობა აქვს თუ რა ტემპს აიღებს დირიჟორი და როგორ გამოკვეთს მას დანარჩენი სამი ნაწილისაგან. ამისათვის საჭიროა დირიჟორმა ჩქარ ტემპში შესრულებისას ყურადღება მიაქციოს სიტყვიერი ტექსტის მკაფიოდ, სწრაფად შესრულებას, რაც მოითხოვს რიტმული ერთეულების დამოკლებას ანუ თითოეული ბგერის შეუმჩნეველ შემცირებას.

5. ტემპი გავლენას ახდენს **სუნთქვის** თავისებურებაზეც. ამ ნაწილში კომპოზიტორი ტემპიდან გამომდინარე არ იყენებს ჯაჭვურ სუნთქვას. უმეტესად მიმართავს “საერთო” და “კერძო” სუნთქვას.

6. ამ ნაწილში **ანსამბლურობა** საინტერესო გამოწვევას წარმოადგენს გუნდისთვის საშემსრულებლო სირთულის თვალსაზრისით. კომპოზიტორს კარგად აქვს გათავისებული თითოეული ხმის დიაპაზონი ტესიტურულად; ნაწილი იძლევა საშუალებას დირიჟორმა იმუშაოს და დაამყაროს როგორც კერძო (პარტიაში ხმათა ძალისა და ტემბრის გათანაბრება), ისე საერთო ანსამბლი გუნდში (პარტიათა შორის ხმათა გათანაბრება). ანსამბლურობის მიღწევისთვის აუცილებელია საკუთარი და სხვისი პარტიის მოსმენა, ფრაზის შეგრძნების და დირიჟორის უესტიკულაციის აღქმის უნარების გამომუშავება. ჩქარ ტემპში, დირიჟორმა უნდა შეამციროს უესტი და უფრო მკვეთრი გახადოს პასიური “აუფ-ტაქტები”.

III ნაწილს - „ყველას გვეწვევის სიკვდილი“ – საფუძვლად დაედო ორი ამონარიდი დ.გურამიშვილის პოემა „დავითიანიდან“: სიკვდილისა და კაცის შელაპარაკება და ცილობა.

„ ყველას გვეწვევის სიკვდილი, გემართებს დავუხვდეთ მზადყოფნით.“

*ის ჩვენსკენ მოდის, ჩვენ მისკენ ვერცად ავუქცევთ გზათაო.
ვივონოთ ოთხი საქმე ეს, არ უთქვამთ უმეცართაო,
სიკვდილ, სასჯელი, გენია, სასუფეველი ცათაო.“*

*„ამითვის მწედების წელი და უკანა ზურგის მალეები,
მოვა და მომკლავს სიკვდილი, მას ვერცად დავემალეები,
გავექცე, ვერცად წავუვალ, ცხენებიც მყვანდეს მალეები,
შავება, ვერას დამაკლებს ჩემნი თოფნი და ხმალები“.*

იხ. მესამე ნაწილის ვერბალური ტექსტის **სქემა 5**

როგორც სათაურიდან ჩანს, III ნაწილი ეძღვნება სიკვდილის გარდუვალობის თემას. იგი ციკლის ყველაზე მშვიდი, შინაგანად დამუხტული და ტრაგიკული ნაწილია.

III ნაწილი დაწერილია კუპლეტურ-ვარიაციულ ფორმაში. **იხ. სქემა 6.** მისი ინტონაციური დრამატურგია აიგება ორ თემაზე (პირველი – ყველას გვეწვევის სიკვდილი); **იხ. მაგ 10.** წინა ორი ნაწილის მსგავსად, მეორე თემა „მთის დატირების“ ინტონაციიდან ამოიზრდება და კაცობრიობის დატირებად აღიქმება¹³. **იხ. მაგ 11.** თუ თვალს გადავაგვლებთ III ნაწილის დინამიკური განვითარების ხაზს და ვინახავთ, რომ იგი პიანოდან ფორტესკენაა მიმართული. დირიჟორმა უნდა შეძლოს მედიდური და ჩქარი მეორე ნაწილის შემდეგ, რადიკალურად განსხვავებული და კონტრასტული III ნაწილის შესრულება; ხაზი უნდა გაესვას იმ ფაქტს, რომ ნაწილი ხასიათდება არც თუ მკვეთრი ნიუანსირებით: PP, P, Poco a Poco cresh, f, Poco a poco rit. Edim, lento assai.

III ნაწილის დასასრულისთვის უღერს ექვსხმიანი სონორული კლასტერი. აქ სოლისტი ასრულებს მთავარ თემას გაბმულ ბურდონულ „D“-ზე; **იხ. მაგ 12.** ამგვარი ბურდონული ოსტინატო, პრიმული კანონები (მათ შორის უსასრულო კანონი) სტატიკურ-მედიტაციურ ელფერს ქმნის. ეს ნაწილი კრემენდირებადი ფორმის (ე.ხოლოპოვას ტერმინი) ნიმუშიცაა.

¹³ ბატონ გივი მუნჯიშვილთან საუბრისას გამოიკვეთა, რომ ნასიძემ თავდაპირველად „ხევსურული ნანინას“ თემა გამოიყენა, რომელიც იყო იოსებ კეჭაყმაძის გუნდის „რატომ შეშალე ბილიკი“ ანალოგი (დაიწერა ანა კალანდაძის ლექსზე)“. “შე (გ.მუნჯიშვილი) ვურჩიე ნასიძეს, რომ თემა შეეცვალა დაღმავალი ინტონაციებით „ყველას გვეწვევის სიკვდილი“. ისიც უმაღვე დამეთანხმა, თუმცა მთლიანი ნაწარმოების ზოგიერთ ადგილებში მაინც იჩენს თავს „ხევსურული ნანინას“ მელოდიური მოტივები” (ქავთარაძე მედეა 2017).

ყურადღება გვსურს გავამახვილოთ გუნდისთვის რთულად შესასრულებელ ექვსსმიან სონორულ კლასტერზე, რომელიც ჟღერს სიტყვებზე: “ყველას გვეწვევის სიკვდილი, გვმართებს დაეუხვდეთ მზადალ”. სირთულეს რამდენიმე ფაქტორი განაპირობებს: ა) ექვსივე ხმის თანაბარად ჟღერადობა და ტემბრული მრავალფეროვნების საზღვასმა, ბ) ამავე დროს გაჩერებული ბგერის პირობებში ჟღერადობის შენარჩუნება გარკვეული დროის მანძილზე; ისიც არ უნდა დაგვავიწყდეს რომ ნაწილს ასრულებს სწორედ 6 ხმიანი კლასტერი და გაჩერებული ბგერით შეუჩერებელივ გადადის ციკლის დასკვნით ნაწილში. **იხ მაგ 12**

ზემოთ მოყვანილი სირთულის დაძლევისთვის მიზანშეწონილად მივიჩნევთ:

- დირიჟორმა უნდა იმუშაოს ხმათა ცალკეულ პარტიაზე მომდერლებთან (სოპრანოებთან, ალტებთან, ტენორებთან და ბანებთან ცალ-ცალკე) და მხოლოდ ამის შემდეგ შეაერთოს ცალ-ცალკე ხმებში მიღებული ტემბრული ეფექტი და მიიღოს ხმათა ბალანსი ერთიან კლასტერულ აკორდად.

- ტემბრების მრავალფეროვნების შესანარჩუნებლად დირიჟორი უნდა მიჰყვეს კომპოზიტორის მითითებას ზედმიწევნით ზუსტად. ტ. 51-ზე ს.ნასიძე აღნიშნავს “თითქოს ჩურჩულით”, რაც გულისხმობს ტემბრულად უფრო რბილი ბგერით შესრულებას და სიტყვის მკვეთრად გადმოცემას. **იხ მაგ 12-ის გვ 53**

- გაჩერებული ბგერის პირობებში ჟღერადობის შენარჩუნება და დროის ზუსტად მართვა დირიჟორის მხრიდან მოითხოვს უდიდეს ყურადღებას კომპოზიტორის მიერ მითითებული ტემპური აღნიშვნებისადმი. ტ 44-ში poco a poco rit edim ჟღერს თემა ფორტეზე, რომლის განვითარებაც ამავე დროს ამზადებს ტ.51-ში ნასიძის მიერ მითითებულ lento assai-ს. მიუხედავად იმისა, რომ ნასიძეს მითითებული არ აქვს დინამიკური ნიუანსები, აღნიშვნა “თითქოს ჩურჩულით” გვკარნახობს ფორტედან პიანოსკენ ჟღერადობის განვითარებას, რაც გვირგვინდება ექვსსმიანი კლასტერით. **იხ. მაგ 12-ის გვ.54.**

უმნიშვნელოვანესია, რომ დირიჟორმა გათვალოს ფორტედან (ტტ. 41-42-43) ჩურჩულისკენ (ტ51) მიმართული ჟღერადობის დინამიკა და ლოგიკურად მიიყვანოს იგი პიანოზე გაჩერებულ ხმოვანებამდე (ტ52-53-54-55). **იხ. მაგ 12.** ეს უმნიშვნელოვანესია გაჩერებული ჟღერადობის ხანგრძლივობის მართვისათვის და ციკლის დასკვნით ნაწილთან ლოგიკური გადასვლისათვის.

როგორც პარტიტურიდან ჩანს III და IV ნაწილებს შორის გადასვლა კომპოზიტორმა “attaca”-თი აღნიშნა. მის III და IV ნაწილებს შორის მოთავსებას შინაარსობრივი და სიმბოლური დატვირთვაც აქვს. ის გარდაცვალებიდან სულის

სამყაროსკენ გარდასვლასთან ასოცირდება. დირიჟორის მხრიდან, მხატვრული დატვირთვის გააზრება, ხელს შეუწყობს მესამე ნაწილის ფინალურ ტაქტებში მოცემული კლასტერული აკორდის მნიშვნელობის ხაზგასმას.

საშემსრულებლო სირთულის თვალსაზრისით, III ნაწილში ორ საინტერესო მაგალითს ვხვდებით და ორივე მათგანი ჯაჭვური სუნთქვის თავისებურებასთან არის დაკავშირებული. მუსიკალური მასალის გადმოცემის უწყვეტობა ხანგრძლივი დროის მანძილზე მნიშვნელოვნად არის დამოკიდებული ჯაჭვურ სუნთქვაზე; III ნაწილში მას შინაარსობრივი და აზრობრივი დატვირთვა აქვს. ს. ნასიძეს ხშირად იყენებს ჯაჭვური სუნთქვის პრინციპს ორივე ნაწარმოებებში. შევეხეთ თითოეულს ცალ-ცალკე:

1. ყურადსაღებია ჯაჭვური სუნთქვა გამოყენებული ალტის პარტიაში. **იხ. მაგ 13.** მისი მთავარი საშემსრულებლო სირთულე საერთო ანსამბლის დარღვევას უკავშირდება. აქ მელოდია უღერს სოპრანოს პარტიაში მთის დატორების ინტონაციის ფონზე, ხოლო სხვა დანარჩენი ხმები საორღანო პუნქტს ასრულებენ. შესაბამისად ეს ართულებს საერთო ანსამბლის შექმნას (ბუკია, ე, 1974). ამასთან დაკავშირებული სირთულის დაძლევისთვის ყურადღება უნდა მიექცეს

ა) **ჯაჭვურ სუნთქვას საორღანო პუნქტის შესრულებისას.** კერძოდ “ჯაჭვური სუნთქვა” განსაკუთრებულ შესრულებას მოითხოვს მხატვრული შინაარსის სრულყოფილად გადმოცემის კუთხითაც. ვინაიდან კომპოზიტორი უთითებს ბურდონს სხვადასხვა პარტიებში ამით გარკვეულ შინაარსობრივ და აზრობრივ დატვირთვას უსვამს ხაზს. დირიჟორმა უნდა იმუშაოს შემდეგი მიმართულებით:

- მომღერლებმა უნდა შეძლონ განსაკუთრებული ყურადღებით და ფრთხილად აიღონ სუნთქვა, იმისათვის, რომ თავიდან აირიდონ თითოეული ხმის გამოკვეთა. ამის მიღწევა შესაძლებელია თუკი ჯაჭვურ სუნთქვას აიღებენ ტაქტის სუსტ დროზე და სუნთქვის ადების წინ ხმას ოდნავ შეასუსტებენ; ამასთან სუნთქვას აიღებენ სწრაფად და უხმაუროდ ისე, რომ ბალანსი არ დაირღვეს. ხმა იმავე, სუსტი, რბილი ბგერით უნდა შეუერთდეს დანარჩენ ხმებს და ნელ-ნელა გააძლიეროს ტემბრი.

- საჭიროა საორღანო პუნქტის შემსრულებელმა პარტიამ, რომელსაც ჩვენს შემთხვევაში “ალტები” წარმოადგენენ, შეძლოს გაბმულად სიმღერა ოდნავ პასიური, “მოკუმული პირით”, ორ პიანოზე; ხოლო დირიჟორმა ცალკეულ ხმებთან მუშაობის გზით მიაღწიოს ექოს ეფექტს. ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ ეფექტის ორ პიანოზე შესრულება დამატებითი გამოწვევაა დირიჟორისთვის და გუნდისთვისაც,

რისი გადაღახვაც შესაძლებელია ოდნავ შეხსნილი “უ“-ს პოზიციით აქტიური მოკუმული პირით (ეგოროვი ა, 1951).

2. ჯაჭვური სუნთქვის შესრულების სირთულის გამომხატველ მეორე მაგალითს წარმოადგენს კლასტერული აკორდის ერთიანი უღერადობა ყველა ხმაში 54-ე ტაქტში (რომლისთვისაც მზადება 44-ე ტაქტიდან - “Poco a poco rit edim” – არის დაწვებული); **იხ. მაგ 12.** კლასტერული აკორდის ერთიან უღერადობას ყველა ხმაში დივიზით შეიძლება მივალწიოთ შემდეგნაირად:

- თითოეულ ხმაში დივიზების დამუშავებით; უმჯობესია ხმებთან მუშაობა დავიწყოთ ბანის პარტიით, რადგან ის წარმოადგენს საორღანო პუნქტს და აკორდის საყრდენს; შემდეგი ეტაპი უკავშირდება ტენორებთან, ალტებთან და სოპრანოებთან მუშაობას. აქ უმნიშვნელოვანესია სუფთა ინტონირება და ინტონაციურად მაქსიმალურად ზუსტად მოცემული ინტერვალის აუღერება.

- მხოლოდ ამის შემდეგ იწყებს დირიჟორი კომპოზიტორის მიერ 51-ე ტაქტში მითითებულ ეფექტის - “თითქოს ჩურჩულით” – დამუშავებას. ექვსხმიანი კლასტერული აკორდი უღერს გუნდთან სიტყვებზე “გემართებს დაეუხვდეთ მზათაო” და უმნიშვნელოვანესია რომ გუნდმა წართქმით გამოთქვას სიტყვები.

- ამ ნაწილის ბოლო სამი ტაქტი სწორედ კლასტერული აკორდით *attaca*-თი გადადის IV ნაწილში, ამდენად უმნიშვნელოვანესია მისი იდეურ-მხატვრული მნიშვნელობის გააზრება (უფრო დეტალურად აღნიშნული საკითხი განხილულია IV ნაწილის ანალიზში)

III ნაწილში განსაკუთრებით იგრძნობა კავშირები, როგორც ევროპულ მრავალხმიანობასთან, ისე ეროვნულ ფოლკორთან. ევროპული მრავალხმიანობის ნიშნები იკვეთება კვარტა-კვინტური აკორდიკის ტიპში, ხოლო ხალხური კი სეკუნდური წყობის დაღმავალ ინტონაციებში (აღმოსავლური მთის ფოლკლორი). ამავდროულად, იმიტაციური ფაქტურის ტიპი მოგვაგონებს რენესანსის ევროპულ მრავალხმიან იმიტაციურ კომპოზიციებს (მესა, მოტეტი).

დანარჩენი ნაწილებისაგან განსხვავებით, მესამე ნაწილი ყველაზე მშვიდი და ტრაგიკული ნაწილია ციკლში. სწორედ ამაში მდგომარეობს მისი საშემსრულებლო სირთულე. ერთის მხრივ დირიჟორი უნდა შეეცადოს მაქსიმალურად გამოავლინოს ტრაგიკული მუხტის გამომსახველი შესაძლებლობები. ამისათვის უმნიშვნელოვანესია „მთის კილოსათვის“ ტიპური მელოდიური ხაზის დაღმავალი სვლები ხაზგასმული დეკლამაციურობით იყოს მოწოდებული.

ხმათა განვითარებისას ეფექტები უკუგდებულება. ვფიქრობთ მიზეზი უნდა ვეძიოთ ქართული ეპიკური სიმღერისთვის დამახასიათებელ სისადავეში; ეფექტურობა უცხოა ქართული სიმღერისთვის და რაც მთავარია უცხოა გურამიშვილის პოეტური მეტყველებისთვის. აღსანიშნავია, რომ საგუნდო პოემისა და გურამიშვილის პოეზიის ემოციური წყობის თანხვედრა ორგანულია. აქ დომინირებს გურამიშვილის ლირიკული პოეზიისთვის დამახასიათებელი თხრობითი, მეტწილად კი დეკლამაციური სტილი, რაც აისახება ვოკალური მელოდის ტიპზეც, სადაც წამყვანია რეჩიტატიულ-დეკლამაციური სტილი.

III ნაწილი attacca-თი გადადის ციკლის IV, **დასკვნით ნაწილში** - „ის კაცი ასე ილოცავს“. მას საფუძვლად დაედო დ.გურამიშვილის „დავითიანიდან“ ავტოპორტრეტზე წარწერილი ლექსი „ეს კაცი ასე ილოცავს“:

ღმერთო, მაჩვენე ყანები
ამ სარწყავთ მონაყვანები;
ღმერთო, დამასწარ ზარხულსა,
ფქვილს ამ წისქვილზედ დაფქულსა.
ყოვლად წმინდაო, დამადევ
წყლურზედ წამალი სამთელი,
შემაძლებინე აღვანთო
მე შენს წინაშე სანთელი.

იხ. მეოთხე ნაწილის ვერბალური ტექსტის **სქემა 7**

აღსანიშნავია, რომ დრამატურგიულად ეს ნაწილი ერთგვარი ეპილოგის ფუნქციას ასრულებს, სადაც აღარ აქვს ადგილი ტრაგიზმს. ეს მარადისობისა და უსასრულობის ამსახველი ლოცვაა, ქორალია გურამიშვილის მძიმე და ტრაგიკული ცხოვრების დასასრულს, ხელოვანის მიმართვაა ღვთისადმი, რაც გადმოცემულია ბოლო ნაწილის მაჟორული ხმოვანებით, იმიტაციური წყობით, არაკონფლიქტური, ერთგვარად მედიტაციურ-სტატიკური დრამატურგიით.

მეოთხე ნაწილი დაწერილია სამნაწილიან ფორმაში, სადაც კიდურა ნაწილები წარმოადგენენ სოპრანო-ოსტინატურ ვარიაციებს, ხოლო შუა ნაწილში კი რეპრიზული სამნაწილიანი სტრუქტურა იკვეთება: **იხ. სქემა 8**. საინტერესოა, რომ ციკლის სხვა ნაწილების მსგავსად, სახეზეა ორი თემა: პირველი – „ღმერთო მაჩვენე ყანები, ამ სარწყავთ მონაყვანები“, რომელსაც ახასიათებს იმიტაციურობა და გადმოცემულია სოპრანო ოსტინატოში გატარებული მაჟორული თემით; **იხ. მაგ 14**. შუა ნაწილში კი შემოდის მთელი ციკლის მეორე, დადმავალი თემა, **იხ. მაგ 15**.

ამ ნაწილის საშემსრულებლო სირთულეებიდან ყურადღება მინდა გავამახვილო შემდეგზე: როგორც აღვნიშნეთ III ნაწილი “attaca”-თი უკავშირდება ციკლის ფინალს. “attaca”-ს დრამატურგიული ფუნქციაა აჩვენოს გადასვლა გარდაცვალებიდან სულის სამყაროსაკენ. დირიჟორმა უნდა გათვალისწინოს ექვსხმიანი სონორული კლასტერული აკორდის ფონზე ისე შემოიყვანოს სოპრანოს სოლო (ტექსტზე: “ღმერთო, მაჩვენე ყანები ამ სარწყავთ მონაყვანები”), რომ არ გამოიკვეთოს ნაწილიდან ნაწილზე გადასვლის მომენტი. ის რომ ნაწილებს შორის გამყოფი ხაზის არ ქონა არსებითი იყო კომპოზიტორისთვის ხაზგასმულია მინიმალური ნიუანსირებითაც; მესამე და მეოთხე ნაწილები ერთნაირი ნიუანსებით არის დახასიათებული: *Andante, con moto, p, poco a poco cresc, f, Animato, rit, ff-ppp*. ამასთან, იმასაც უნდა გაეხვას ხაზი, რომ ტესიტურულად ეს ნაწილი რთული შესასრულებელი არ არის, რაც საშუალებას გვაძლევს მეტი ყურადღება მივაპყროთ ხასიათს, ბგერას, ფრაზას და სხვ.

IV ნაწილში საყურადღებოა ციფრი 25-26-ში გამოწერილი დივიზები ხმათა პარტიებში; ისინი სრულდება კომპოზიტორის მიერ მითითებულ *Animato*-ს ტემპში და განვითარების მანძილზე გადაიზრდება ალტისა და ბანის პარტიაში “ა” ხმოვანზე გაუდერებულ აღმაველ გამისებურ ინტონაციაში (ც.27-ში). ცნობილია, რომ მეტექსმეტელების შესრულება ხშირად “ჰ”-ს ეფექტით არის რეკომენდირებული, მგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ არა ამ მონაკვეთში. გამისებური ინტონაცია კი უნდა შევასრულოთ გლისანდირებულად, რაც “ქაოტურობის” ეფექტს შექმნის კულმინაციის წინ. **იხ. მაგ 15.**

დირიჟორმა ასევე ყურადღება უნდა მიაქციოს რიტმულ და მეტრულ ცვალებადობას, რომელიც ამ ნაწილში ხშირია. უმნიშვნელოვანესია რომ დირიჟორმა არ დაკარგოს პულსაციის შეგრძნება; ამისათვის აუცილებელია აუფ ტაქტების ხაზგასმა და მკვეთრად ჩვენება.

„ვედრების“ საგუნდო ციკლში ნაწილთა დრამატურგიული ფუნქცია შეიძლება ასე განისაზღვროს:

I ნაწილი - „მამავ შენი ძეო, ვითხოვ მიბოძეო“ ლოცვა-ვედრებაა

II ნაწილი - „ნუ მიენდობი საწუთროს, მტყუანი არს და უპირო“ (ციკლის ყველაზე მასშტაბური ნაწილი) მოწოდება, დიდებაა

III ნაწილი - „ყველას გვეწვევის სიკვდილი“ (ციკლის ყველაზე ტრაგიკული ნაწილი) ასოცირდება ჯვარცმასთან

IV ნაწილი - „ეს კაცი ასე ილოცავს“ - მარადისობისა და უსასრულობის ამსახველი ლოცვაა, რომელიც ასოცირდება აღდგომასთან

საგუნდო პოემის ერთ-ერთი საშემსრულებლო სირთულე ნაწილთა დრამატურგიული ფუნქციის გააზრებაში და ლიგიკურ შეკვრაში მდგომარეობს. ამისათვის დირიჟორმა ზუსტად უნდა გაიაზროს ოთხივე ნაწილის მხატვრული ფუნქცია ციკლში პირველი ნაწილიდან ვიდრე ფინალურ აღდგომამდე. ამასთან, უნდა წარმოაჩინოს მუსიკალური მასალის უწყვეტობა ხანგრძლივი დროის მანძილზე. ამის ხაზგასმაში კი ნაწილებს შორის არსებული თემატური კავშირები, “მთის კილოს” მონოთემატური დატვირთვა და ერთიანი სტილის შენარჩუნება გვეხმარება შესრულებისას.

აღსანიშნავია, რომ მასშტაბურობით და ხასიათით ნაწარმოების ხანგრძლივობა 25/30 წუთს მოიცავს, რაც მის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საშემსრულებლო სირთულეს წარმოადგენს. „ვედრების“ მხატვრული შინაარსი ღრმაა და მრავალგანზომილებიანი; მისი თავისებურებაა მუსიკალური „სუნთქვის“ უწყვეტობა ხანგრძლივი დროის მანძილზე.

ს.ნასიძის „ვედრება“ აჯამებს ს.ნასიძის 80-იანი წლების საკომპოზიტორო აზროვნების უმნიშვნელოვანეს მახასიათებლებს. მათგან გამოვყოფთ

- **ქანრული თავისებურება.** თავად კომპოზიტორმა „ვედრება“ საგუნდო პოემის ქანრს მიაკუთვნა, რითიც ხაზი გაუსვა ნაწარმოების კავშირს გურამიშვილის ლიტერატურული ნაწარმოების ქანრთან - პოემასთან; თუმცა კავშირი უფრო ღრმაა და პოემურობა თავს იჩენს, უპირველეს ყოვლისა, მუსიკალური მასალის მონოთემატური განვითარების პრინციპში. კერძოდ, “ვედრების” ინტონაციური დრამატურგია იკვრება I ნაწილის “მთის დატირების” ინტონაციის გარშემო (I ნაწილის B თემა), რომელიც მთელი ციკლის ინტონაციურ საფუძველს წარმოადგენს და გვხვდება ციკლის ყველა ნაწილში. ამასთან ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ პოემურობა, ზემოთ ჩამოთვლილი მუსიკალური მახასიათებლებით, ერთი ადამიანის მიერ აღვლენილი ლოცვის, აღსარების კონცეფციის გამოხატვის შესატყვის ქანრად გვევლინება.

- **სხვადასხვა ქანრისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებების გაერთიანება, სინთეზი.** საგუნდო ციკლში პოემურობის გარდა ვლინდება 4 ნაწილიანი სიმფონიის ქანრული თავისებურებანიც, რაც თავს ავლენს მხატვრული შინაარსის ღრმა და მრავალგანზომილებიან გააზრებაში, მუსიკალური მასალის გაშლა-განვითარებაში, განზოგადებულად გადმოცემის პრინციპში; “ვედრებაში”

ნათლად იკვეთება 4 ნაწილიანი სონატურ-სიმფონიური ციკლისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები და გამჭოლი დრამატურული განვითარების კომპოზიციური მახასიათებლები. სწორედ ამ თვისებათა გამო რ.ქუთათელაძემ მას „წმინდა სიმფონია“ უწოდა (ქუთათელაძე რ, 2007:99).

- ქართული ხალხური საგუნდო შემოქმედების საუკუნოვანი ტრადიციის და მრავალფეროვანი პოლიფონიური ხერხების შერწყმის კუთხით; კლასიკურ-ევროპული და ქართული ხალხური პოლიფონიის ტრადიციები აქ განსაკუთრებული ორგანულობით ერწყმის ერთმანეთს.

ამგვარად, ს.ნასიძის საგუნდო პოემა „ვედრება“ წარმოადგენს გურამიშვილის მასშტაბური ქმნილების „დავითიანის“ მუსიკაში გადატანის ორიგინალურ და წარმატებულ ნიმუშს. ნასიძემ შეძლო გამოეხატა პოეტის მისტიკური აზროვნება, პოეტური ენის თვისებურება და შეენარჩუნებინა ე.წ. „დავითიანის“ აღსარების, ღოცვის კონცეფცია. ამავე დროს მოახერხა მოეძებნა გურამიშვილის „დავითიანის“ შესატყვისი მუსიკალური ენა „მთის კილოს“ სახით და განვითარების რელევანტური კომპოზიციური სტრუქტურა სიმფონიური პოემის და 4 ნაწილიანი სიმფონიის უანრულ თავისებურებათა სინთეზის გზით.

III თავი

ნასიდის საგუნდო კონცერტი “სპარსული პოეზიიდან”

სულხან ნასიდის საგუნდო კონცერტი „სპარსული პოეზიიდან“ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია, როგორც ნასიდის შემოქმედებაში, ისე ზოგადად ქართული საგუნდო მუსიკის ისტორიაში. საგუნდო კონცერტი დაიწერა შემოქმედების ბოლო პერიოდში, 1990 წელს აკაპელა შერეული გუნდისთვის. მას საფუძვლად დაედო ცნობილი სპარსი მწერლების აბუ-აბდ ალაჰ ჯაფარ იბნ მუჰამად რუდაქისა (ექესი ლექსი) და აბუ ისმაილ აბდ ალაჰ იბნ მოჰამად ანსარ ჰერეთელის (ერთი ლექსი) ლექსები.

ზოგადად ქართული კულტურაში სპარსული პოეზია არაერთხელ გამხდარა შთაგონების წყარო. XII-XVIII საუკუნეების საქართველო დიდი ინტერესით ეცნობოდა სპარსული პოეზიის შედეგებს, რომანტიკული და ჰეროიკული შინაარსის ნაწარმოებებს. ჩვენში სიამოვნებით კითხულობდნენ და სწავლობდნენ ფირდოუსის, რუდაქის, ომარ ხაიამის, ჰაფეზის, ანსარის, ნიზამის, ჯალალ-ედ-დინ-რუმის და სხვათა ნაწერებს, გატაცებული იყვნენ ხელოვნების მნიშვნელოვანი ძეგლებით “შაჰ-ნამეს”, “ლეილმაჯნუნიანი”, “ქილილა და დამანა”. მიუხედავად იმისა, რომ ირანულ-სპარსული პოეზიისადმი ინტერესი საუკუნეებს ითვლის, იშვიათი გამონაკლისის გარდა¹⁴, ის არასდროს გამხდარა მუდმივი ინტერესის და შთაგონების წყარო ქართული პროფესიული მუსიკის სფეროში მოღვაწე კომპოზიტორებისათვის. ს.ნასიდის მიერ შექმნილი საგუნდო კონცერტი “სპარსული პოეზიიდან” იმითაც გამოირჩევა, რომ დიდი ფორმის ციკლური საგუნდო ნაწარმოების შექმნის პირველი ნიმუშია ქართულ მუსიკაში სპარსი კლასიკოსი პოეტების ნაწარმოებების მიხედვით.

დადასტურებით ვერ ვიტყვით, თუ რამ განაპირობა სულხან ნასიდის ინტერესი რუდაქისა და ანსარის პოეზიისადმი, მაგრამ თავს უფლებას მივცემთ გამოვთქვათ ვარაუდი ამ საკითხთან მიმართებაში.

კომპოზიტორის მიერ სპარსული პოეზიისადმი მიმართვის ერთ-ერთი ფაქტორი სპარსული პოეტური ენის სილამაზე შეიძლება ყოფილიყო. ცხადია ს.ნასიდე სპარსულ პოეზიას ვახუშტი კოტეტიშვილის თარგმანიდან გაეცნო, რომელიც ხარისხით, ორიგინალთან ენობრივი სტილისტიკის სიახლოვით და ინტერპრეტაციით მაღალ-მხატვრულ ნიმუშადაა მიჩნეული. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ კლასიკური ლიტერატურის თარგმნისას, მხოლოდ ენის ცოდნა არ

¹⁴ დარაყიშვილის რომანსი “ვარდ-ყავილთა სამეფოს მოდი” (ხაფეზის ტექსტზე).

არის საკმარისი. თარგმანი თავისთავად, ჰერმენევტიკული პროცესია, რომელიც მხატვრული ტექსტის სწორად წაკითხვასა და ინტერპრეტაციას გულისხმობს (კოტეტიშვილი ვ, 2002). ამასთან ვ.კოტეტიშვილის თარგმანში შენარჩუნებულია სპარსული ენის განსაკუთრებული მომხიბლაობა და მუსიკალობა, ანუ ყველა ის თვისება, რაზეც თეიმურაზ პირველი წერდა: “სპარსთა ენისა სიტკობიან მასურგა მუსიკობანი”.

ზემოთ თქმულის გარდა, სპარსული პოეზიისადმი მიმართვის ერთ-ერთი ფაქტორი შეიძლება სუფიურ-მისტიკური თემატიკა ყოფილიყო, რომელიც ყველა იმ მოტივს აერთიანებს, რომელთა დამუშავებასაც ირანელმა კლასიკოსებმა ექვსი საუკუნე შეაღწიეს.

სპარსულ პოეზიაში, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სუფიზმის მისტიკურ-ფილოსოფიურ მოძღვრებას. ირანულ სამყაროში სუფიზმი იქცა სპეციფიკურ-პოეტურ ფილოსოფიად, რომელმაც ზეგავლენა მოახდინა არამხოლოდ სპარსულ კლასიკურ მწერლობაზე, არამედ მთელი ახლო აღმოსავლეთის (და ნაწილობრივ ინდოეთის) პოეტურ აზროვნებაზეც. სუფიზმის, ანუ (როგორც მას XIX-XX საუკუნეში ცნობილი ინდოელი სუფი პროფესორი ინაია თხანი უწოდებდა) „სიყვარულის, ჰარმონიის და რელიგური ფილოსოფიის“ (კოტეტიშვილი ვ, 1977:7) ძირითადი დებულებების მარტივად და სქემატურად ჩამოსაყალიბებლად ვ.კოტეტიშვილს მივმართავთ: “სამყაროში არსებობს მხოლოდ ერთადერთი რეალობა - აბსოლუტი-ღმერთი. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, სუფიური ეთიკა ადამიანისაგან მოითხოვს საკუთარი „მე-ს“ ჩახშობას და იმის შეგნებას, რომ ჭეშმარიტი „მე“ არის ღმერთი "ჩემში არსებული"¹⁵ (კოტეტიშვილი ვ, 1977:8). საინტერესოა, რას მისტირიან და რას უმდგომარეობს სასოებითა და სილამაზით შეზარხოშებული სპარსი პოეტები? ... აი, სპარსული ლირიკის ამ ერთი ფრთის წარმომადგენელთა სულიერი განცდების ზოგადი სურათი: “ადამიანის არსებობა წამიერია, წარმავალი და მიწადმიქცევადია ყოველი. უკვალოდ გაქრა არა მხოლოდ ჩვეულებრივ მოკვდავთა ცხოვრება, არამედ აღზევებულ, ქვეყნისმპყრობელ მეფეთა ბრწყინვალეობაც” (კოტეტიშვილი, 1977:24).

აღსანიშნავია, რომ ანსარის პოეზია ნათლად აირეკლავს სუფიური ლირიკისათვის დამახასიათებელ მისტიკურ განწყობილებებს, აბსოლუტის წვდომის სურვილს, საბოლოო ჭეშმარიტებისაკენ დაუოკებელ სწრაფვას და წარმავალი „სოფლის სამღურავს“ (კოტეტიშვილი, 1977), თვითნადრმავეების გზით უზენაეს

¹⁵ ანსარი სწორედ სუფიზმის წარმომადგენელი იყო

დმერთთან ზიარების იდეას, რომელიც გულისხმობს “იყო ამ ქვეყანაზე, მაგრამ არა ამ ქვეყნისა“. თუ ბოლო პერიოდის ნაწარმოებს გადავხედავთ და გავისხენებთ საგუნდო პოემა “ვედრების” იდეურ-მხატვრულ ჩანაფიქრს, საფუძველს მოკლებული არ არის იმის ვარაუდი, რომ ს.ნასიძისთვის, განსაკუთრებით შემოქმედების ბოლო პერიოდში, მახლობელი იყო სულიერი თვითგანწმენდის, საკუთარი ეგოს გადალახვის იდეა.

მეორე სპარსი კლასიკოსი პოეტის რუდაქის შემოქმედებაში კი მოცემულია მარადისობის განცდაც და წარმავლობის მარადიული ნადველიც, "სოფლის სამღურავიც" და "ჭირვეულობის" საკითხის ჰედონისტური გადაწყვეტაც; ზემოთ ჩამოთვლილის გათვალსიწინებით, ვფიქრობთ გასაკვირი არ არის, რომ ნასიძემ სპარსული პოეზიის ამ ორ განსაკუთრებულ წარმომადგენელს – ანსარის და რუდაქს - მიმართა.

ვინაიდან პოეტური ტექსტის შინაარსი და სტრუქტურა დიდ გავლენას ახდენს მუსიკალურ დრამატურგიაზე, მიზანშეწოლილად მიმაჩნია მოკლედ მიმოვიხილო სპარსული პოეზიის ძირითადი სტრუქტურული თავისებურებები. სპარსული კლასიკური პოეზია ეროვნულ საფუძველზე აღმოცენდა. გადარჩენილ ძეგლთა შორის უმრავლესობას სასულიერო მწერლობა წარმოაჩენს. სპარსულ კლასიკურ პოეზიაში გაბატონებული იყო შემდეგი სალექსო ფორმები:

1. ეპოსისათვის – მესხევი. იგი არის შერითმული მრჩობლელი, შემდეგი გართიმვის სქემით: aa bb cc dd
2. ლირიკისათვის ორ ტიპს იყენებდნენ
 - სახოტბო და ელეგიური ყასიდა (არაბულიდან მომდინარე მონორიტმული ლექსის სახეობა), შემდეგი გართიმვის სქემით: aa ba ca da
 - ყაზალი, იმავე წესით გართიმული, მხოლოდ მოცულობით უფრო მცირე და შინაარსითაც განსხვავებული. თავდაპირველად იგი მხოლოდ სატრფიალო მოტივს შეიცავდა, შემდგომ კი სხვადასხვა მოტივებით იქნა გამდიდრებული
3. ყეთე - ფრაგმენტი, რომელიც გართიმვის წესით ყასიდისა და ყაზალის ანალოგიურია; მხოლოდ პირველი მრჩობლელის გართიმვის გარეშე (ab cd db..)
4. რობაი - ოთხსტრიქონიანი ლირიკული ლექსი, საზომითა და შემდეგი გართიმვის წესით: aaaa ან aaba.

სპარსულ ლირიკულ სალექსო ფორმათა შორის მინიატურულ რობაის განსაკუთრებული ადგილი უკავია. მან დიდი ირანელი მეცნიერისა და პოეტის ომარ ხაიამის წყალობით მსოფლიო აღიარება ჰპოვა (კოტეტიშვილი ვ, 1977:16-17).

ზემოთ ჩამოთვლილ სალექსო ფორმებიდან ნასიძე ყურადღებას ამახვილებს რუდაქისა და ანსარის იმ ლექსებზე, რომლებიც დაწერილია ყეთეს, რობაის და ყასიდას ფორმით; ანუ სხვაგვარად რომ ვთქვათ ყირადღებას მიაპყრობს სახოტბო, ელეგიურ და ლირიკულ ლექსთა ტიპს. შესაბამისად მათი ციკლში გადანაწილება და გახსნა მეტად საინტერესოა აქვს მოცემული. განსხვავებით საგუნდო პოემისგან “ვედრება”, ს.ნასიძე არ ასათაურებს საგუნდო კონცერტის (“სპარსული პოეზიიდან”) თითოეულ ნაწილს. თუმცა თითოეული ნაწილი ადამიანის სულიერი ცხოვრების ერთ რომელიმე ასპექტზე ამახვილებს ყურადღებას, რაც ხაზგასმულია დასაწყისი ტექსტითაც:

I ნაწილი ეძღვნება ფიქრს მიწიერი ცხოვრების არსზე, მის ამაოებაზე, ადამიანის არსებობის მნიშვნელობაზე (“წუთისოფელში სტუმრად მოვედით და აქ დარჩენის არა გვაქვს ნება). ნაწილი დაწერილია რუდაქის სამი ლექსის მიხედვით „სასოწარკვეთის პოეზიიდან“.

II ნაწილი წარმოადგენს თავისებურ რჩევა-დარიგებას და მოწოდებას ქმედების საჭიროებაზე (“ცხოვრებას კარგად შეხედე, გონს მოდი, იყავ ჭკვიანი”); მას საფუძვლად დაედო რუდაქის 3 ლექსი

III ნაწილი დაიწერა ანსარის პოეზიის მიხედვით (“ჰე ღმერთო ერთო, შენს კარიბჭესთან მე უპოვარი მწირი ბერი ვარ”) და ხაზს უსვამს ღვთის წინაშე წარსდგომას და შენდობის ღოცვას.

საგუნდო კონცერტის სათანადო შესრულებისთვის უმნიშვნელოვანესია მისი დეტალური ანალიზი, მუსიკალური ენის და ჟანრული თავისებურების კომპლექსური გააზრება და საშესრულებლო სირთულეების განხილვა. შესაბამისად მიზანშეწონილად მიგვაჩნია თითოეული ნაწილის დეტალური თანმიმდევრული ანალიზი ზემოთ ჩამოთვლილ პრობლემებთან მიმართებით.

I ნაწილში - „წუთისოფელში სტუმრად მოვედით და აქ დარჩენის არა გვაქვს ნება“ - იკვეთება ფიქრი ამაოებაზე, სიკვდილ-სიცოცხლეზე; **იხ სქემა 9**, რომელიც ასახავს პირველწყაროსა (სადაც მივუთითეთ სპარსული ლექსთწყობის გართიმვის რომელი სახეა გამოყენებული) და ნასიძის ნაწარმოების პირველი ნაწილის ვერბალური ტექსტის შესაბამისობას სპარსულ კლასიკურ პოეზიაში გაბატონებულ ლექსთა ფორმებთან. სქემიდან ნათლად ჩანს, რომ კომპოზიტორი ზუს-

ტად არ მიჰყვება რუდაქის ლექსს. ნასიქემ მხოლოდ ის სტრიქონები გამოიყენა, რომელიც ადამიანის სიცოცხლის ამოებას გაუსვამდა ხაზს; ამასთან, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ I ნაწილში კომპოზიტორი იყენებს სპარსული ლექსთწყობის მონათესავე ტიპებს, რომლებსაც ახასიათებთ გართიმვის ანალოგიური წესი: ყეთე ab cb და ყასიდა aa ba. აღსანიშნავია, რომ ლექსთწყობის აღნიშნული ფორმა გავლენას ახდენს ს.ნასიქის მუსიკალური მასალის განვითარებაზეც.

I ნაწილი დაწერილია რთულ სამნაწილიან ფორმაში, **იხ. სქემა 10**. მისი ინტონაციური დრამატურგიაში იკვეთება ნასიქის სტილისთვის დამახასიათებელი „მთის კილოს“ ინტონაციები. ფორტეზე ოქტავის უნისონებით უღერს ნაწილის პირველი თემა შერეულ გუნდთან, **იხ მაგ 16**, რომელიც აიგება მდორე, სეკუნდური მოძრაობით; მასში დომინირებს მინორული მიხრილობის კილო (ფრიგიული, ეულიური) მეტწილად ცენტრით ბგერა „დო“-ზე (სიტყვებზე „წუთისოფელში სტუმრად მოვედით და აქ დარჩენის არა გვაქვს ნება“). სწორედ „დო“ ბგერაზე „იკინძება“ აკორდული ფაქტურა, რომელსაც კომპოზიტორი დივიზებით აერთიანებს. დივიზებში კი კონტრაპუნქტული ხმები ქმნიან გადიდებულ და შემცირებულ ინტერვალებს, რომელიც გუნდის უღერადობას მძაფრ ელფერს სძენს. 34-ე ტაქტში T-სა და A-ის ხმებში გადმოცემულია დიალოგი სიტყვებზე „ცივი მიწა გვეგება ლებად“, რომელსაც ტ. 47-ში პასუხობენ ალტის ბურღონულ ოსტინატოზე გაჩერებული S და B-ის ოქტავის უნისონები, მოკუმული პირით **იხ. მაგ 17**.

რთული სამნაწილიანი ფორმის შუა ნაწილში Meno-mosso-ზე, უღერს ციკლის მეორე ნაწილის მეორე თემა, ორ პიანოზე, დივიზებით სიტყვებზე „გინდ ცოტა გქონდეს, გინდ თერაზიდან რეიმდე იყავ სამყაროს მძვრელი“. კომპოზიტორი აღნიშნული თემით ამზადებს კულმინაციურ მონაკვეთს (ტტ. 78-110-მდე), რასაც ასევე ხაზს უსვამს ტემპის აჩქარებით (accelerando), დინამიკა ვითარდება ფორტედან ორ ფორტემდე და გვირგვინდება სიტყვებზე: „სიზმარია და ამაოდ ელი...“ (**იხ. მაგ. 18**).

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს Meno-mosso-ს დასაწყისი მონაკვეთი (ტ. 65-დან) სიტყვებზე “გინდ ცოტა გქონდეს, გინდ თერაზიდან, რეიმდე იყავ სამყაროს მძვრელი”, სადაც უღერს სეკუნდისა და ტერციის თანმიმდევრობაში გადიდებული სეკუნდა დივიზით. დირიჟორმა უნდა გაითვალისწინოს, რომ “გადიდებული ინტერვალების შესრულებისას, როგორც საყრდენი ძირითადი ტონი, ისე ინტერვალის შემადგენელი მეორე ბგერაც მოითხოვს დაძაბვას

გაფართოებისაკენ. აღმაგალი გადიდებული ინტერვალის აღებისას კი ძირითადი ტონი მოითხოვს დაძაბვას დადაბლებისაკენ, ხოლო მწვერვალი ამადლებისაკენ” (ბუკია ე. 1974:38); თუ აღნიშნულ მონაკვეთში (ტ. 66) გადიდებული ინტერვალის შესრულებისას დავიცავთ ორმხრივი გაფართოების პრინციპს, ამით ხელს შევუწყობთ ინტონაციური სისუფთავის მიღწევას გუნდში.

ყურადღება მინდა გავამახვილო კომპოზიტორის მიერ ტ.80 Piu mosso-ში გაკეთებულ აღნიშვნაზე - „trem“. მისი საშემსრულებლო სირთულე მდგომარეობს პირის დახურვისა და გაღებისას, ხელის გულის სწრაფი შეხებით, ბგერის ორ ფორტეზე წარმოქმნაში. ამას ისიც ემატება, რომ „trem“-ის შესრულებისას წარმოიქმნება ტემბრული ეფექტი, რომლითაც მიკროტონური ჟღერადობა მიიღწევა და შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ კომპოზიტორი გარკვეულწილად აღმოსავლური ინტონირების ეფექტის შექმნას ცდილობდა¹⁶. სირთულეს წარმოადგენს ერთის მხრივ მკვეთრი ბგერის აღების აუცილებლობა, დისონირებული აკორდების ჟღერადობა სოპრანოების დივიზიში; მეორეს მხრივ შემსრულებელმა უნდა შეძლოს დისონირებული აკორდის გაუღერება ტემპის აჩქარების ფონზე მკვეთრად, მაგრამ არა უხეშად (იხ. მაგ. 18).

აღნიშნული სირთულის გადალახვისთვის აუცილებელია:

- დირიჟორმა ცალკე იმუშაოს ოთხივე ხმასთან (სოპრანო, ალტი, ტენორი, ბანი) აკორდის შემადგენელი ტონების მეტი სიმკვეთრის მიღწევისთვის
- მხოლოდ ხმათა შეერთების შემდეგ შეიძლება მუშაობის დაწყება აკორდის გაუღერების “trem” ეფექტზე.
- შემსრულებელმა შეძლოს მეტი ჰაერის დახმარებით ბგერის attacca-თი წარმოქმნა. ჰაერი დაეხმარება შემსრულებელს თითოეული ხმის მიერ აღებული ბგერა იყოს მკვეთრი, მაგრამ არა უხეში.

კულმინაციური მონაკვეთის დასასრულს კიდევ უფრო მძაფრდება უსასრულო კანონი ალტებსა და ბანის ხმებში (ტტ 94-დან). ტემპის შენელებასთან ერთად, უსასრულო კანონს ჩაანაცვლებს ალტის ბურდონული ოსტინატო ბგერა „დო“-ზე (ტ. 108-დან) და სოპრანოს სოლო სიტყვებზე „წუთისოფელში სტუმრად მოვედით და აქ დარჩენის არა გვაქვს ნება“ (ტ. 111) (იხ. მაგ 19). უნდა აღინიშნოს

¹⁶ გივი მუნჯიშვილი აღნიშნავს, რომ „სპარსულ პოეზია“-ში აღმოსავლურთან კავშირი უფრო ლიტერატურულად იკვეთება, ვიდრე მუსიკალურად. თუმცა, როგორც მ.ქავთარაძე აღნიშნავს გადიდებული სეკუნდების გამოყენება შესაძლოა აღმოსავლური მუსიკის ელემენტებზე ერთგავრ მინიშნებად აღვიქვათ (მ.ქავთარაძე, 2017).

რომ ტ.111-დან იწყება შეკვეცილი რეპრიზა, სადაც გააქვრებული თემა (ტტ. 122-143) მოგვაგონებს შუა ნაწილის ალტის თემის ინტონაციას (ტტ. 43-60), იმ განსხვავებით, რომ აქ თემა (ტტ. 122-143) ქდერს ალტის ნაცვლად სოპრანოს ხმებში და ახასიათებს აღმავალი პ2-ური (c-des) ოსტინატური მოძრაობა ნაცვლად დაღმავალი სეკუნდურისა (c-h).

საგუნდო პოემა “ვედრების” მსგავსად, საგუნდო კონცერტშიც “სპარსული პოეზიიდან” ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს საშემსრულებლო სირთულეს წარმოადგენს:

1. სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთობის პრობლემა, რომელიც შემდეგნაირად ავლენს თავს: ოქტავურ უნისონებში, ფორტეზე, ერთიანი ბგერის მანერით გუნდის ქდერადობა, სადაც სიტყვა მკვეთრი დიქციით უნდა იქნას გადმოცემული

აღნიშნული სირთულის გადალახვა შემდეგნაირად გვესახება:

- დირიჟორმა უნდა დაამუშაოს ქალთა და მამაკაცთა უნისონები ცალ-ცალკე; და ყურადღება უნდა მიაქციოს

ა) ალტის მიერ მეორე ოქტავაში სამდერი “დო” ბგერა გააქვროს სოპრანოსთან მიახლოვებული ნათელი ტემბრით

ბ) ბანის ხმის მიერ შესასრულებელი პირველი ოქტავის “დო” ბგერა უნდა ქდერდეს ტენორთან არაკონტრასტული ტემბრით. ამგვარი გააზრების გარეშე შეუძლებელი იქნება ოქტავური უნისონის ერთიანი ტემბრით ქდერადობის მიღწევა

მხოლოდ ამ სამუშოს ჩატარების შემდეგ არის შესაძლებელი ქალთა და მამაკაცთა ხმების შეერთება ოქტავურ უნისონად.

გ) დამატებით სირთულეს ისიც ქმნის, რომ გუნდმა უნდა გააქვროს ოქტავური უნისონი ფორტეზე, ისე რომ ინტერვალურმა ცვალებადობამ (პ2, პ3, და დ2) არ გამოიწვიოს ინტონაციური სისუფთავის დარღვევა. შესაბამისად ამ ინტერვალებზე ოქტავური უნისონები ისე უნდა იყოს შესრულებული ყველა პარტიაში, როგორც ერთი (ერთიანი მანერით, ერთი დიქციით, ერთი სუნთქვით). ამისათვის საჭიროა

- ცალკეულ ხმებში, დამუშავდეს თითოეული ფრაზა და მამაკაცთა და ქალთა ხმებში ცალ-ცალკე მიღწეულ იქნეს ერთიანი უნისონური ქდერადობა.

- ყურადღებას საჭიროებს ტემპიც “largo”, რომელიც შეიცავს ინტონირების დადაბლების საშიშროებას.

2. ყურადღება მინდა გაგამხავილო **ანსამბლისა და წყობის** თავისებურებაზე. “სპარსული პოეზიის” სამივე ნაწილში სახეზეა კერძო და საერთო ანსამბლი. ვფიქრობთ, რომ ხმათა ძალისა და ტემბრის გათანაბრებისათვის დირიჟორმა, თავდაპირველად, უნდა დაამუშაოს ცალკე აღებული ქალთა და მამაკაცთა პარტიები, მიაღწიოს თითოეულში ცალ-ცალკე ტემბრულ ბალანსს და მხოლოდ ამ სამუშაოს ჩატარების შემდეგ შეაერთოს მამაკაცთა და ქალთა ხმები. ეს ხელს უწყობს თანაბარი უღერადობის მიღწევას არა მხოლოდ ქალთა და მამაკაცთა პირველი და მეორე ხმებს შორის, არამედ დაეხმარება ოქტავური უნისონის, როგორც ერთ ხმად, ერთ მთლიანობად უღერადობის მიღწევაში. I ნაწილის (ბანებიდან დაწყებული სოპრანოების ჩათვლით ტაქტი 1-10) კერძო წყობის მონაკვეთი აღნიშნულის ნათელ დადასტურებას წარმოადგენს.

3. საინტერესო გამოწვევაა დირიჟორისათვის **სუნთქვასთან** დაკავშირებული საშემსრულებლო სირთულეები. ს.ნასიძე პირველ ნაწილში მიმართავს ორი ტიპის სუნთქვას:

- საერთო სინთქვას, სადაც უმნიშვნელოვანესია ერთიანი მოხსნების მკვეთრი ჩვენება ტ. 3.

- ჯაჭვურ სუნთქვას, I (ტაქტი 34 – 56; ტაქტი 110-143), II (ტაქტი 14-37; 91-107) და III ნაწილებში (ტაქტი 19-29).

უნდა აღინიშნოს, რომ I და II ნაწილებში ჯაჭვური სუნთქვა გამოიყენება საგუნდო ვოკალიზებში, სადაც ის თავისებური საყრდენის ფუნქციას ასრულებს.

4. მეტად საინტერესოდ ავლენს თავს **მოკუმული პირის პრობლემა** “სპარსულ პოეზიაში”. უნდა აღინიშნოს, რომ მოკუმული პირით სიმღერას კომპოზიტორი მიმართავს მხოლოდ საგუნდო ვოკალიზებში. მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს ნაწარმოების უანრული თავისებურება, ნასიძემ “სპარსული პოეზიის” უანრი განსაზღვრა, როგორც საგუნდო კონცერტი, ამდენად ვოკალიზის მნიშვნელობა ნაწარმოებში მისი უანრული თავისებურებით არის განპირობებული. კერძოდ, ვოკალიზი საგუნდო კონცერტის უანრისთვის დამახასიათებელი თავისებურებაა და როგორც წესი, კულმინაციის მომზადების ფუნქციას ასრულებს. ნასიძის მიერ შექმნილი ნაწარმოები ამ მხრივ გამონაკლისი არაა.

გავაანალიზოთ მოკუმული პირით საგუნდო ვოკალიზის შესრულების, ჩვენი აზრით, საინტერესო მაგალითი I ნაწილიდან: ალტის კ2-ის (ბგერებზე h-c) საორგანო პუნქტის ფონზე (ნასიძემ სპეციალურად მიუთითა “რიტმულად თავისუფლად,

ნემისმიერად”) უნდა გაჟღერდეს ოქტავური უნისონი სოპრანოებისა და ბანის ხმებში ორ პიანოზე. დირიჟორმა მუშაობა უნდა დაიწყოს ალტის პარტიასთან, რომელთანაც უნდა მიაღწიოს მაქსიმალურად სუფთა ინტონირებას. ამ მიზნის მიღწევა შესაძლებელია აქტიური ოდნავ მოკუმული პირით შესრულების მანერით (მიუხედავად იმისა რომ კომპოზიტორს მითითებულ აქვს ორი პიანო); ასეთი გადაწყვეტის უფლებას თავად კომპოზიტორის მითითება იძლევა ტაქტში 43 “რიტმულად თავისუფლად, ნებისმიერად”; ალტის პარტიის ფონზე ბანებსა და სოპრანოში გუნდი მღერის პასიური მოკუმული პირით და ოდნავ “უ“-ზე შესხნილი ბგერით აღმავალ მელოდიას. მი ბემოლის შესრულება მოკუმული პირით საკმაოდ რთულია, ამისათვისაა საჭირო “უ“-ს პოზიციით სიმღერა.

აღნიშნული მიდგომა შეიძლება გამოვიყენოთ ასევე ტაქტებში 110-121, სადაც კომპოზიტორი მიუთითებს მოკუმული პირით სიმღერაზე.

II ნაწილი - „ცხოვრებას კარგად შეხედე, გონს მოდი იყავ ჭკვიანი“. აქ იკვეთება რონდოს ფორმის ნიშნები, **იხ. სქემა 11.** ნასიძემ გამოიყენა რუდაქის სამი ლექსი, **იხ. სქემა 12.** ეს ნაწილი ერთგვარი ხიდია პირველსა და მესამე ნაწილებს შორის, რომელიც გარკვეულ რჩევა-დარიგებას აძლევს ადამიანს ამქვეყნიური ცხოვრების გზაზე და ამზადებს მას უფლის წინაშე წარდგომისთვის.

ნაწილი იწყება სოპრანოს და ტენორის დიალოგით სიტყვებზე „ცხოვრებას კარგად შეხედე, გონს მოდი, იყავ ჭკვიანი“. დიალოგი ვითარდება ფორტეზე ალტისა და ბანის ოქტავური უნისონების ფონზე. თუ პირველი ნაწილი გამოირჩეოდა ფილოსოფიურობით, ერთგვარი ასკეტურობით, რეჩიტატიულობით, ციკლის მეორე ნაწილი უფრო მოძრავი და მღერადია. მთავარი განწყობა აქაც მინორული კილოთია გადმოცემული (**იხ. მაგ. 20**).

აღსანიშნავია, რომ პირველ და მესამე გატარებისას რეფრენში იდენტური ვერბალური ტექსტია მოცემული. საინტერესოაა გააზრებული რეფრენის დრამატურული ფუნქციაც: თუ პირველი და მეორე გატარებისას (ტ.50-დან) იგი უდერს შერეულ აკორდულ ფაქტურაში, ბოლო გატარებისას, დასკვნითი ფუნქციის ხაზგასმის მიზნით, სოპრანოსა და ტენორს შორის რეფრენში უდერს კანონი ოქტავაში (ტ.97-დან), რომელსაც თან ერთვის ალტის ახალი კონტრაპუნქტი და ბანის საორღანო პუნქტი ძირითად კილოურ ცენტრზე „ლა“ (**იხ. მაგ. 21**).

II ნაწილის რონდოს ფორმის მეორე ეპიზოდი (“ზღვასა გავს ჩვენი ცხოვრება”) აგებულია მთის კილოს ინტონაციებზე. ტ.63-ში სოპრანოსა და ტენორის საგუნდო ოსტინატოზე კომპოზიტორი მკაფიოდ გამოყოფს ალტისა და

ბანის ოქტავურ უნისონს, რომელსაც შემდგომ (ტ.70) პასუხობს სოპრანოსა და ტენორის ოქტავური უნისონები სიტყვებზე „კაცთა გონიერთ ამ ქვეყანაზე, განა ოდესმე ბედი ჰქონიათ“. აქ გუნდის ემოციურ განწყობაში ჩანს არა მხოლოდ ადამიანის სევდა, არამედ მისი ბედის, დრამატიზმით სავსე ცხოვრების გააზრებაც; ნაწილის დასასრულს უღერს რეპრიზა (91-ე ტაქტიდან) მინორული რეფრენის თემაზე („ცხოვრებას კარგად შეხედე, გონს მოდი, იყავ ჭკვიანი“).

რონდოს ეპიზოდები ერთმანეთისგან განსხვავებულია. განსაკუთრებით ინტერესს იწვევს პირველი ეპიზოდი (ტ.14-49), რომელიც წარმოადგენს საგუნდო ვოკალიზს და ერთგვარ ასოციაციებს ბადებს საგუნდო კონცერტის XX საუკუნის მეორე ნახევარში გავრცელებულ - კონცერტი-ვოკალიზის - ტიპთან. ინტონაციურად იგი აღმოსავლური მუსიკის უღერადობას მოგვაგონებს სეკუნდური ქრომატიული მოძრაობით ტრიტონის დიაპაზონში. ტ.14-ში ალტისა და ბანის საგუნდო ოსტინატოს უწყვეტ ფონზე კომპოზიტორს შემოჰყავს სოპრანოს პარტია სოლო მოკუმული პირით, რომელიც გამოიყოფა გუნდის ხმებიდან. უმნიშვნელოვანესია აღნიშნულ მონაკვეთში ყურადღება მივაქციოთ

5. მოკუმული პირით სიმღერის სირთულეს; კერძოდ,

- სახეზეა მოკუმული პირით პასიური და აქტიური სიმღერა: ტენორი და ალტი მღერიან ხმოვანზე “ა” აქტიური მანერით; ხოლო სოპრანოები უღერენ პასიური მანერით “უ“-ს პოზიციასზე შეხსნილი ბგერით.

- ამასთან, ბანებსა და ალტებში უღერს საორგანო პუნქტი, რაც აიძულებს მომღერლებს 13 ტაქტის მანძილზე გააუღეროს ბგერა “ფა” ბანებში და ბგერა “ლა” ალტებში. მის ფონზე სოპრანოებს, ალტებსა და ტენორებში უღერს მდორე მელოდია, რომელიც კერძო სუნთქვითაა გადმოცემული.

აქ ერთდროულად არის წარმოდგენილი კონტრასტული საწყისები, თითქოს განზომილება გაყოფილია და სხვადასხვა მხრიდან უღერი ხმები ქმნიან პანორამულ სივრცეს, რომლის აზრი გასაგები ხდება მხოლოდ მთლიანი კონტექსტის კონცეპტუალურ-სახეობრივ ფონზე. საგუნდო აკორდების მონაცვლეობა, პარტიათა შორის გადაძახილი ამზადებს კულმინაციას, რომელიც ემთხვევა 27-ე ტაქტში აუღერებულ ალტების თემას “ა” ხმოვანზე; მას თანდათანობით უერთდებიან სოპრანო და ბანი *crescendo*-ზე; ჩქარდება ტემპი და 42-ტაქტში უღერს საგუნდო რეჩიტატივი, რომელშიც გუნდი წართქმით და თითქმის ლაპარაკით ასრულებს ფრაზებს „ნუ მიენდობი ცხოვრებას ალალი გულის ამარი“ (იხ. მაგ. 22).

აღწერილ ეპიზოდში ერთ-ერთ მთავარ სირთულეს წარმოადგენს **სასიმღერო და სალაპარაკო ინტონაციების ურთიერთმონაცვლეობა** და ქრომატიული სეკუნდური მოძრაობების მკვეთრი გაუღერება ხმოვანზე “ა”; ამასთან, დამატებით სირთულეს წარმოადგენს კულმინაციაში შერეული გუნდის წართქმით უღერადობა დივიზებში.

აღნიშნული სირთულის გადალახვა შემდეგნაირად გვესახება:

- ვოკალიზის შესრულებისთვის უმნიშვნელოვანესია შეკრული ბგერის პოზიციით, დრამატული ტემპით სიმღერა,
- ქრომატიული მოძრაობების ცალკეულ ხმებში დამუშავება, შემდეგ შეერთება და ზედმიწევნით სუფთა ინტონირება
- ყურადღება უნდა მიექცეს სიტყვის მნიშვნელობას და მხატვრულ დატვირთვას, ტექსტის გამოთქმის სიმკვეთრეს. სასიმღერო და სალაპარაკო ინტონაციების ურთიერთმონაცვლეობას გააადვილებს რიტმის ზუსტი დაცვა და თითოეულ ბგერაზე აქცენტირება.

პირველი ნაწილისგან განსხვავებით, II ნაწილის **საგუნდო პარტიები** მოძრავი ხასიათით გამოირჩევა; შესაბამისად II ნაწილი ისევე როგორც ციკლის დასკვნითი ნაწილი ხასიათდება **კერძო და საერთო წყობით**.

6. ანსამბლურობა. II ნაწილის რეპრიზული მონაკვეთი, რომელიც მოძრავი მელოდიით ხასიათდება, ვითარდება ტემპში *Andante con moto*, სრულდება მინორული შეფერილობის მქონე გაჩერებულ ბგერა “ლა“-ზე ბანში. უმნიშვნელოვანესია დირიჟორმა შეძლოს “ლა” ბგერის უღერადობის განღვევის პრინციპით “გაქრობა” და ციკლის დასკვნითი ნაწილის პირველივე მაჟორული აკორდით, მისი ორ პიანოზე ჩანაცვლება. გამოთქმის ექსპრესიული მანერა, ორი პიანო, გაჩერებული მარცვლისა და ლამენტოს ინტონაციის ხაზგასმა დაეხმარება დირიჟორს გამოკვეთოს ქორალის ემოციური მუხტი.

ციკლის შუა ნაწილის მსგავსად, “სპარსული პოეზიიდან” ფინალის კულმინაცია მოდის წართქმით გაუღერებული აკორდების *crescendo*-ზე. თუ ვერტიკალში შევხედავთ ამ აკორდს იგი შეიძლება 2 შრედ დაიყოს:

ა) ოსტონატური გამეორება ბგერა “ლა“-ზე სოპრანოებში და

ბ) ქრომატიული სვლები ყველა სხვა ხმაში. უმნიშვნელოვანესია რომ დირიჟორმა შეძლოს ერთის მხრივ სასიმღერო, ხოლო მეორეს მხრივ სალაპარაკო ინტონირების შერწყმა. ჩვენი აზრით ეს შესაძლებელია თუკი ქრომატიულ ბგერებზე მოძრაობას “წართქმით” შეასრულებს გუნდი, რაც სალაპარაკოს

აქცენტირებას გულისხმობს, ხოლო ბგერა “ლა”-ს ოსტინატოს კი გაამღერებს ხმოვნებზე აქცენტირებით. ამასთან ინტონაციური სისუფთავის მიღწევა შესაძლებელია რიტმის ზუსტი დაცვით და თითოეული ბგერის სიმაღლის აღებისას მისი აქცენტირებით. **იხ. მაგ 20.**

მეორე ნაწილის ლირიკას ცვლის სევდანარევი **III ნაწილი**, რომელიც დაწერილია ცნობილი სპარსი მწერლის აბუ ისმაილ აბდ ალაჰ იბნ მოჰამედ ანსარ ჰერეთელის (1000-1088წწ) რობაიზე - „ჰე, ღმერთო ერთო, შენს კარიბჭესთან მე უპოვარი, მწირი ბერი ვარ“. ეს ნაწილი თავისებურ ქორალს წარმოადგენს და ერთგვარი ლოცვაა მარადისობასა და უსასრულობაზე. **იხ სქემა 13.**

III ნაწილი დაწერილია ორმაგ სამნაწილიან ფორმაში, რომელიც როგორც ცნობლია რონდოსებური ფორმის ნაირსახეობას წარმოადგენს **იხ სქემა 14.** აქ ვხვდებით „დიალოგურობის“ პრინციპს საგუნდო პარტიებში. დასაწყისში ჟღერს ორ პიანოზე შერეული გუნდის ქორალი („ჰე, ღმერთო ერთო“), რომელიც გამოირჩევა მაჟორული, მშვიდი, ნათელი ჟღერადობით. ეს არის ციკლის დასკვნითი ნაწილი, სადაც კომპოზიტორი გამოხატავს ადამიანის ღვთის წინაშე წარდგომას (**იხ. მაგ. 23**).

საშემსრულებლო სირთულის თვალსაზრისით, უნდა გამოიყოს რამდენიმე საინტერესო მონაკვეთი. კერძოდ,

7. საგუნდო ხმები და მათი განვითარების თავისებურება. “ვედრების” მსგავსად, ს.ნასიძე “სპარსულ პოეზიაში” იცავს ხმათა ტრადიციულ დიაპაზონს. იქიდან გამომდინარე რომ კომპოზიტორი ერიდებოდა გარეგნულ ეფექტებს, მთელი აქცენტი გადატანილი აქვს ნიუანსებზე, რაც იდეურ-მხატვრული შინაარსის გახსნის ქვეტექსტს წარმოადგენს. მუსიკალური განვითარების პროცესში უმნიშვნელოვანესია პარტიათა დიალოგურობის მნიშვნელობა. ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ საგუნდო პარტიების დიალოგურობას, კონცერტირების პრინციპს და მუსიკალურ ფორმასთან მათ ურთიერთმიმართებას განაპირობებს საგუნდო კონცერტის ჟანრის სპეციფიკა. ღირიჟორმა უნდა გამოკვეთოს „დიალოგურობა“, როგორც ხმების ფაქტურული ურთიერთქმედება, შეჯიბრებადობა, მეტოქეობა საგუნდო პარტიებსა და სოლო პარტიებს შორის.

გამოყოფილ ჩვენი აზრით რამდენიმე საინტერესო მაგალითს საგუნდო პარტიათა დიალოგური განვითარების კუთხით:

ა) ორმაგი სამნაწილიანი ფორმის II ნაწილში (ტ. 20, „შენი შენდობის მავედრებელი გვამი ცოცხალი არაფერი ვარ“) სახეზეა საგუნდო ხმების

გადაძახილი, რაც განსაკუთრებულ ინტენსივობას აღწევს ტ. 30-ში, სოპრანოს ლირიკულ-მელოდიურ მოტივზე გაქდერებული თემით „სევდაქცეული, ცოდოეული“; მისი განვითარება გადაიზრდება დო-მაჟორულ ქორალში ტ56 (იხ. მაგ 24). **საგუნდო ხმების დიალოგურობა და გადაძახილი** ხშირი მოვლენაა ნასიძის პარტიტურებისათვის. ერთის მხრივ, ეს ხერხი შეგვიძლია დავუკავშიროთ საგუნდო კონცერტის ჟანრისთვის დამახასიათებელ კონცერტირების პრინციპს, ხოლო მეორეს მხრივ, იგი ასევე დამახასიათებელია ქართული ხალხური საგუნდო ტრადიციისთვისაც. ამ მოვლენაზე ყურადღება ჯერ კიდევ გრ. ჩხიკვაძემ გაამახვილა, რომელიც აღნიშნავდა: „მელოდიის შესრულების გადასვლა ერთი ხმიდან მეორეში თითოეულ მომდერალს თავისუფალი იმპროვიზაციის საშუალებას აძლევს, რაც თავისთავად თემას დიდ შინაარსობრიობას ანიჭებს“ (მარუაშვილი ლ, 2013:66). ნასიძეც სწორედ ამ მიზანს ისახავს, როცა პარტიათა დიალოგებს იყენებს, რაც კიდევ ერთხელ ქართულ ტრადიციებთან ნასიძის საკომპოზიტორო აზროვნების სიახლოვეზე მიუთითებს. მის მნიშვნელობას კი არა მარტო ხალხური მრავალხმიანობის ძირითად თავისებურებებს, არამედ მისთვის დამახასიათებელი ინტონაციურ-მელოდიური განვითარების სპეციფიკის გამოყენება წარმოადგენს. სწორედ ამაშია ნასიძის აზროვნების ტრადიციულ ფორმებთან ნოვატორული დამოკიდებულების ხიბლი

ბ) ხმათა დიალოგურ განვითარებაში დირიჟორმა მუშაობა უნდა დაიწყოს პირველ რიგში ალტის პარტიასთან, რომელიც რობაის ლექსთწყობის მიხედვით ასრულებს “მთხრობელის” ფუნქციას. ამასთან, ყურადღება მიაქციოს რიტმს, რომლის დაცვაზე ზუსტი ინტონირების საწინააღმდეგოა. იხ. მაგ 24.

გ) ყურადღებას იქცევს ორმაგი სამნაწილიანი ფორმის დასკვნითი მონაკვეთი, სადაც კომპოზიტორი კვლავ მიმართავს **საგუნდო ვოკალიზს** თავდაპირველად ბანების პარტიაში, შემდეგ კი სოპრანოებსა და ალტებში. თემა გადმოცემულია მეთექვსმეტელებით, თანდათანობით კრეშენდოსა და ტემპის აჩქარების ფონზე. აღნიშნული მონაკვეთი ამზადებს ფინალის კულმინაციას. იგი ემთხვევა მთავარი თემის (A) მესამედ გატარებას ფორტისიმოზე. კომპოზიტორი აქ საინტერესო ხერხს მიმართავს: საწყისი მელოდია ტარდება იმავე სიმაღლიდან, მხოლოდ ახლა უკვე არა დო, არამედ მი მაჟორში, რითიც შემოდის ახალი ფერი, ერთგვარად ამადლებული განწყობა. სწორედ მი მაჟორში მთავრდება ნაწარმოები (იხ. მაგ. 25).

8. **ნიუანსირება.** “სპარსულ პოეზიაში” ნასიძე იყენებს მრავალფეროვან ნიუანსირებას აგოგიკური და დინამიკური ნიუანსების ჩათვლით (ფორტე, პიანო, კრემენდო, დიმინუენდო, ორი პიანო და სხვ). იმასაც უნდა გაეგვას ხაზი, რომ კომპოზიტორი არ მიმართავს მკვეთრ დაპირისპირებას. ეს შემსრულებლისთვის თავისებურ გამოწვევას წარმოადგენს, დირიჟორს მხედველობიდან არ უნდა გამორჩეს თვით უმნიშვნელო მცირედი ნიუანსური ცვლილებაც კი და ამავე დროს, შესრულებისას უნდა შეძლოს მცირედი ცვლილების ასახვაც.

9. **ციკლის იდეურ-მხატვრული შეჯამება.** III ნაწილი წარმოადგენს ნათელი უღერადობის ქორაღს, რომელსაც ასრულებს შერეული გუნდი დო მაჟორში “ჰე ღმერთო ერთო შენს კარიბჭესთან მე უპოვარი მწირი ბერი ვარ”. უმნიშვნელოვანესია გასხვიოსნების ხაზგასმა განსაკუთრებით II ნაწილის დამაბოლოებელი ლა მინორული აკორდის შემდეგ, რომელიც იცვლება პარალელური მაჟორით. ხაზი უნდა გავუსვათ საგუნდო ხმების თავისებურებას: ტენორებსა და სოპრანოებში უღერს პარალელური დეციმები, ხოლო ბანებსა და ალტებში საორგანო პუნქტი (ტაქტები 1-3), რომელსაც ყველა ხმის პარალელურ ინტერვალებზე მოძრაობა მოსდევს ტტ. 6-12 (იხ. მაგ. 24).

ს.ნასიძის საგუნდო კონცერტი “სპარსული პოეზიიდან” ერთგვარად ანზოგადებს კომპოზიტორის სტილის ზოგიერთ თავისებურებას და გარკვეული თვალსაზრისით უნიკალურ მოვლენასაც წარმოადგენს ქართული პროფესიული საგუნდო ლიტერატურის ისტორიაში. უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს:

საგუნდო კონცერტის ჟანრული თავისებურება. ცნობილი სპარსი კლასიკოების - რუდაქისა და ანსარის – პოეზიის მიხედვით შექმნილი „სპარსული პოეზიის“ ჟანრი, თავად კომპოზიტორმა განსაზღვრა, როგორც საგუნდო-კონცერტი. იგი ახალი სიტყვაა ქართულ-პროფესიულ მუსიკაში. მეტიც, ის არატიპურია ქართული პროფესიული მუსიკისთვის¹⁷ და გასაკვირი არაა, რომ დღემდე საგუნდო კონცერტის ჟანრში შექმნილი სხვა ნიმუშები არ მოგვეპოვება. საგუნდო კონცერტის ჟანრის დეფინიციისას ვემყარებით ო.სტეცის დებულებას: „საგუნდო კონცერტი არის საკონცერტო ჟანრის ნაირსახეობა, რომელიც განსხვავდება

¹⁷ როგორც გამუხჯიშვილი აღნიშნავს (ქავთარაძე მედეა, 2017) ქართულ მუსიკაში მოგვეპოვება საგუნდო ნაწარმოებები, რომლებიც შეიძლება ატარებდნენ საგუნდო კონცერტის ჟანრულ ნიშან-თვისებებს: მაგალითად ო.თაქთაქიშვილის “აკაკის ჩანგი” (შერეული გუნდისა და ტენორისათვის, ორი არფისა და ფლეიტის თანხლებით); შ.შილაკაძის “გალობანი სულისანი” შერეული გუნდისა და დასარტყამი ინსტრუმენტებისთვის (ქავთარაძე მედეა, 2017); თუმცა, ნასიძისგან განსხვავებით, ზემოთ ჩამოთვლილ კომპოზიტორებს, საკუთარი ნაწარმოებები არ მიუკეთვებიათ საგუნდო კონცერტის ჟანრისთვის.

ნაწარმოებში გუნდის წამყვანი როლით და ეყრდნობა მუსიკალური იდეის დიალექტურ საფუძველს, მისი განვითარების დიალოგური ფორმა, მიღწეულია ვოკალის, გუნდისა და სოლო ხმების პერიოდული კონტრასტირების მეშვეობით” (სტეცი ო, 2011:159).

საგუნდო კონცერტის ჟანრისადმი ნაწარმოების მიკუთვნებით, ვფიქრობთ კომპოზიტორს ხაზი უნდოდა გაესვა ერთის მხრივ, დიალოგურობისათვის, მეორეს მხრივ კი კონცერტირების, შეჯიბრებადობის პრინციპისათვის; ვფიქრობთ, საგუნდო კონცერტის ჟანრი ყველაზე მეტად შეესაბამებოდა სიკვდილ-სიცოცხლის ამაოებაზე ჩაფიქრებული ადამიანის სულში მიმდინარე პროცესების გამოხატვის მხატვრულ ფუნქციას.

80-იან წლებში ჩასახული **სხვადასხვა ჟანრისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებების გაერთიანების ტენდენცია** კიდევ უფრო ძლიერდება ს.ნასიძის 90-იან წლების შემოქმედებაში და ამ მხრივ გამონაკლისს საგუნდო კონცერტი არ წარმოადგენს. სინთეზის გააზრების თვალსაზრისით შეიძლება გამოვყოთ:

ა) **საგუნდო კონცერტის სხვადასხვა ტიპისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებების გაერთიანება.** მე-20 ს. დასაწყისისთვის, საგუნდო კონცერტის ჟანრს ჰქონდა არსებობის ხანგრძლივი გამოცდილება¹⁸. ჟანრული ნიშნების სისტემის სტაბილიზაციითა და რადიკალური განახლების კუთხით, საგუნდო კონცერტის ჟანრი განვითარების მანძილზე განიცდიდა აღორძინებასა და ვარდნას. ს. ნასიძის საგუნდო კონცერტის „სპარსული პოეზიიდან“, აერთიანებს საგუნდო კონცერტის სხვადასხვა ტიპების ნიშან-თვისებებს. კერძოდ, იგი წარმოადგენს არასაკლესიო-სასულიერო კონცერტის ჟანრულ ნაირსახეობას ვინაიდან ჟანრის ტრადიციების თანახმად, აქ სახეზეა: თანამედროვე მუსიკალური ენა და გამოყენებულია საერო ავტორების პოეტური ნაწარმოებები, რომლებიც შეიცავენ რელიგიურ-ფილოსოფიურ თემატიკას. ამ თვალსაზრისით ნასიძე უაღრესად თანამედროვედ მოაზროვნე ხელოვანთა რიგს განეკუთვნება, რომელიც ერთმანეთს ურწყავს კონცერტი-ვოკალიზის და არასაკლესიო – სასულიერო კონცერტის თავისებურებებს.

¹⁸ საგუნდო კონცერტის ისტორიულად ჩამოყალიბებული ჟანრის პრინციპებთან მიმართებით 2017 წლის 14 ივლისს მუსიკის თეორიის კათედრის მიმართულებაზე (ხელმძღვანელი ასოც. პროფ. მნადარეიშვილი; რეცენზენტი, ასოც. პროფ. მ.ტაბლიაშვილი) მედია ქავთარაძემ დაიცვა რეფერატი “საგუნდო კონცერტის ჟანრის თავისებურებები ს.ნასიძის ქმნილებაში “სპარსული პოეზიიდან” (ხელნაწერის უფლებით, კონსერვატორიის ბიბლიოთეკა). აღნიშნული კვლევის შედეგები აგრეთვე ასახულია კონსერვატორიის ელექტრონულ ჟურნალში გამოქვეყნებულ სამეცნიერო სტატიაში (ქავთარაძე მედია, 2017)

ბ) საგუნდო კონცერტისა და ქართული ხალხური საგუნდო ტრადიციის კავშირი. უნდა აღინიშნოს, რომ ს.ნასიძისთვის დიალოგურობის და საგუნდო პარტიებში გადაძახილების ხერხის გამოყენება ტიპიურია. ამასთან ის უკავშირდება, როგორც საგუნდო კონცერტის ჟანრისთვის დამახასიათებელ კონცერტირების პრინციპს, ისე ქართულ ხალხურ საგუნდო ტრადიციას. სწორედ ამაშია ნასიძის აზროვნების უნიკალობა, ის ახერხებს ქართული ხალხური საგუნდო შემოქმედების საუკუნოვანი ტრადიციის და მრავალფეროვანი პოლიფონიური ხერხების შერწყმას და გვაჩვენებს კლასიკურ-ევროპული და ქართული ხალხური პოლიფონიური ტრადიციის ორგანულ კავშირს.

ამგვარად, ს.ნასიძის საგუნდო კონცერტი „სპარსული პოეზიიდან“ წარმოადგენს სპარსი კლასიკოსების - „სიყვარულის, ჰარმონიის და რელიგური ფილოსოფიით“ გაუღენთილი - პოეზიის მუსიკაში გადატანის ორიგინალურ და შეიძლება ითქვას (დ.არაყიშვილის შემდეგ) უნიკალურ ნიმუშს. ნასიძემ შეძლო გამოეხატა სპარსული პოეზიის მისტიკური აზროვნება, მარადისობის განცდაც და წარმავლობის მარადიული ნაღველიც, "სოფლის სამღურავიც" და "მე"-ს "ჭირვეულობაც". ამავე დროს ერთმანეთს დაუკავშირა სპარსული პოეზიის ლექსოწერობა, მისი გარითმვის სახეები და მუსიკალური ფორმის თავისებურებები. ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ სპარსული ლექსოწერობა გავლენას არ ახდენს მუსიკალური ენის "ორიენტაციაზე" და არ იწვევს მასში აღმოსავლური მსუიკალური ინტონაციის მძალვრ ნაკადად შემოღინებას.

დასკვნა

შემოქმედების ბოლო პერიოდში ს. ნასიძემ შექმნა ორი უაღრესად საინტერესო საგუნდო ციკლი - საგუნდო პოემა „ვედრება“ (1980 წ.) და 10 წლის შემდეგ საგუნდო კონცერტი „სპარსული პოეზიიდან“ (1990წ.). მიუხედავად 10-წლიანი შუალედისა, ამ ორ ნაწარმოებს შორის მნიშვნელოვანი საერთო ნიშნები აღმოვაჩინეთ:

1. **რელიგიურ-ფილოსოფიური თემატიკა**, სადაც გადამწყვეტი ადგილი ეთმობა ადამიანის ფიქრს ყოფიერების ამოებაზე, ცხოვრების არსზე. ნასიძე ერთი შეხედვით იყენებს საერო ავტორების პოეტურ ნაწარმოებებს (სპარსი პოეტები, დ.გურამიშვილი), თუმცა ტექსტები შეიცავენ ღრმად რელიგიურ თემატიკას. ამასთან, ნასიძემ მოახერხა და ტრადიციით, მსოფლმხედველობით განსხვავებულ ქართულ და სპარსულ პოეზიაში მოძებნა ერთიანი იდეო-მხატვრული საფუძველი, რომელიც ვ.კოტეტიშვილის სიტყვებით რომ ვთქვათ ასახავს „მე-ს“ ჩახშობას და იმის შეგნებას, რომ ჭეშმარიტი „მე“ არის ღმერთი ჩემში არსებული; “ადამიანის არსებობა წამიერია, წარმავალი და მიწადმიქცევადია ყოველი. უკვალოდ გაქრა არა მხოლოდ ჩვეულებრივ მოკვდავთა ცხოვრება, არამედ აღზევებულ, ქვეყნისმპყრობელ მეფეთა ბრწყინვალეობა” (კოტეტიშვილი, 1977:24). ორივე საგუნდო ციკლი - “ვედრება” და “სპარსული პოეზიიდან” – საკუთარი თავის შეცნობის და ადამიანის ქვეყნად მოვლინების მისიაზე ღრმა ფიქრით არის გამსჭვალული.

2. **ორივე საგუნდო ციკლი უნიკალურ ჟანრთა რიცხვს განეკუთვნება ქართულ პროფესიულ საგუნდო მუსიკაში.**

“ვედრება” საგუნდო პოემაა, რომელიც წარმოდგენილია, როგორც დ.გურამიშვილის პოეზიის მუსიკაში გამოსატვის განსაკუთრებული მოვლენა. ნასიძის მიერ პოემის ჟანრული მახასიათებლების დაცვა უზრუნველყოფს მისი, როგორც ჟანრის ცნობადობას; მეორეს მხრივ კი კომპოზიტორი, ცდილობს თავისი სურვილისამებრ “გაანაწილოს” დრამატურული აქცენტები. განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ეს საგუნდო პოემაში, რომელიც ავლენს მუსიკალური პოემისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებებისადმი ერთგულებას (სიუჟეტური ხაზის სწრაფი განვითარება, ემოციური აღმავლობა, ციკლურობა, ეპოსის და ლირიკის სინთეზი, სიმბოლიკა, ისტორიული წყაროები, თავისუფალი აგებულების ორპირი ფორმა, ფილოსოფიური განზოგადებები). ამასთან, მუსიკალური მასალის მონოთემატური განვითარების პრინციპს ერწყმის 4 ნაწილიანი სონატურ-სიმფონიური ციკლის ნიშან-თვისებებს.

საგუნდო კონცერტის ჟანრის დაბადება ქართულ პროფესიულ მუსიკაში ს.ნასიძის სახელს უკავშირდება. მან არა მარტო განსაზღვრა „სპარსული პოეზიის“ ჟანრული თავისებურება, არამედ გამოიყენა ისტორიულად ჩამოყალიბებული ორი ტიპის საგუნდო კონცერტის ნაირსახეობა: კონცერტი-ვოკალიზი და არასაკლესიო-სასულიერო კონცერტის ჟანრული ნაირსახეობა (თანამედროვე მუსიკალური ენა, საერო ავტორების პოეტური ნაწარმოებები, რელიგიურ-ფილოსოფიურ თემატიკა)¹⁹. როგორც ჩანს, მარადისობისა და “სოფლის სამდურავის” მხატვრული ჩანაფიქრის გადმოცემას ყველაზე მეტად საგუნდო კონცერტის ჟანრული ნაირსახეობა შეესაბამებოდა.

3. **მთის ფოლკლორზე დაფუძნებული მუსიკალური ენა.** „ვედრება“ და „სპარსული პოეზიიდან“ წარმოადგენენ მასშტაბური ქმნილებებს და ამასთან „დავითიანის“ და სპარსი კლასიკოსების მუსიკაში გადატანის ორიგინალურ და წარმატებულ მაგალითებს. ნასიძემ შეძლო გამოეხატა პოეტების მისტიკური აზროვნება, პოეტური ენის თვისებურება. პირველწყაროთა სტილისტიკის განსხვავებულობის მიუხედავად, კომპოზიტორმა მოძებნა გურამიშვილის „დავითიანის“ და სპარსული პოეზიისათვის შესატყვისი მუსიკალური ენა „მთის კილოს“ სახით. თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ორივე ნაწარმოებში ეროვნულობა ფოლკლორული ფენომენის პირდაპირი წარმოჩენის, ანუ ციტირების გარეშე ხდება. ეს ეროვნული ფესვებით ძლიერად ნასაზრდოები მუსიკალური ენაა, რომელიც მთის სიმღერებისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებებით ავლენს თავს, როგორც საგუნდო პოემაში, ისე საგუნდო კონცერტში (ერთი ბგერის ან სეკუნდური დიაპაზონი, ბგერითი სკანდირება, სეპტიმური ნახტომით მიღწეული მწვერვალიდან საყრდენი ბგერისაკენ დაცურებითა და ფრიგიული სეკუნდის ხაზგასმა და დეკლამაციური-თხრობითი ხასიათი).

მუსიკალური ენის ამ თავისებურებით ს.ნასიძის საგუნდო ციკლები უკავშირდებიან დიდი მხატვრული ღირსებების მქონე თხზულებებს ვოკალური ციკლს „ქართული-ხალხური პოეზიიდან“, „პასსიონე“.

4. ორივე საგუნდო ნაწარმოებში იკვეთება **საგუნდო ვოკალის ინსტრუმენტალიზაციის ტენდენცია.** რეჩიტატიულობის (“წართქმის”) წამყვანი როლი, ფსალმოდია, მუსიკალური დეკლამაცია, ფრაზების დასკვნითი მიმოქცევის

¹⁹ არასაკლესიო-სასულიერო საგუნდო კონცერტის ჟანრი გასული საუკუნის 80-იანი წლებიდან იწინს თავს საბჭოთა-რუსულ მუსიკაში;

გამღერება, კომპოზიტორის ინტონაციური აზროვნების ახალ რესურსებს წარმოაჩენენ განსაკუთრებით 80-90-იანი წლების ნაწარმოებებში.

5. **მუსიკალური ენის პოლიფონიურობა**, რომელიც პარადოქსალურად უხამებს კლასიკურ-ევროპული და ქართული ხალხური პოლიფონიის ტრადიციებს. ზოგადად ნასიძის შემოქმედების მიმოხილვისას საინტერესოდ გამოიკვეთა მისი საკომპოზიტორო წერის, მანერის ერთი საინტერესო შტრიხი. კომპოზიტორი იყენებს ორ თემას: პირველი, რომელიც „მთხრობლის“ ფუნქციას ასრულებს და გადმოგვცემს ნაწარმოების მხატვრულ შინაარსს, იგი როგორც წესი რეჩიტატიულია ან მონოთემატური განვითარების პრინციპით ვითარდება, მეორე თემა კი “მთის დატირების“ ინტონაციიდან ამოიზრდება. თემათა განვითარებას კომპოზიტორი ხშირად ამ ორი თემის მონაცვლეობითა და დიალოგურობით აღწევს. ამასთან სახეზეა ევროპული მრავალხმიანობის და ხალხური ტრადიციის ურთიერთკავშირი. სეკუნდური წყობის დადგმავალ ინტონაციები აღმოსავლური მთის ფოლკლორთან ავლენს კავშირს, მაშინ როცა იმიტაციური ფაქტორის ტიპი მოგვაგონებს რენესანსის ევროპულ მრავალხმიან იმიტაციურ კომპოზიციებს (მესა, მოტეტი). ეს განსაკუთრებით იგრძნობა საგუნდო პოემა „ვედრება“ III ნაწილში „ყველას გვეწვევის სიკვდილი“ და საგუნდო კონცერტ „სპარსული პოეზიიდან“ I და II ნაწილებში.

6. **საშემსრულებლო კუთხით** ორივე ნაწარმოები **რთულად შესასრულებელ ქმნილებათა რიცხვს მიეკუთვნება**. ს.ნასიძის საგუნდო ციკლების ანალიზისას გამოკვეთილი საშემსრულებლო სირთულეების გადალახვისათვის შევარჩიეთ რეკომენდაციები, რომლებიც ერთის მხრივ, ემყარება პროფესიონალებისთვის უკვე კარგად ნაცნობ სავარჯიშოთა სისტემას, მაგრამ მეორეს მხრივ ვემყარებით თანამედროვე დასავლურ საგუნდო პრაქტიკაში აპრობირებულ მიდგომებს. სავარჯიშოების შერჩევა მოხდა კონკრეტულად საანალიზოდ შერჩეული ნაწარმოებების საშემსრულებლო სირთულეებიდან გამომდინარე; რაც გვაფიქრებინებს, რომ მათი გამოყენება ნასიძის საგუნდო პოემისა და საგუნდო კონცერტის შემსრულებლებს განსაკუთრებით დაეხმარება. ჩვენს მიერ პრაქტიკაში გამოყენებული სავარჯიშოებს გთავაზობთ საშემსრულებლო სირთულეებიდან გამომდინარე და გამოყოფით რამდენიმე ჯგუფს²⁰:

²⁰ ქვემოთ ჩამოთვლილი სავარჯიშოების უმრავლესობა თავის დროზე გამოყენებული იყო ბატონი გ.მუნჯიშვილის მიერ აღნიშნულ საგუნდო ციკლებზე მუშაობისას, როგორც საშემსრულებლო

1. სავარჯიშო წყობისა და ანსამბლის საშემსრულებლო სირთულის დაძლევისთვის 4 ხმიან შერეულ გუნდში. აქ გაერთიანებულია 3 სავარჯიშო:

ა) სიტყვებზე “უფალო შეგვიწყალებ”, 4 ხმისთვის, რომელიც ხელს უწყობს სიტყვიერი ტექსტის გამთლიანებას და გამღერებისას დანაწევრებულობის გადალახვას; აგრეთვე გეგმობარება ქღერადობის დინამიკური მახასიათებლების მართვაში (იხ. სავარჯიშო 1) (მუნჯიშვილი გ, 2017)²¹. სავარჯიშო ქორალური წყობისაა და შესაბამისად უმნიშვნელოვანესია ქორალური საგუნდო წყობის შექმნისთვის; შესაბამისად აღნიშნული სავარჯიშო განსაკუთრებით აქტუალურია ნასიძის “ვედრების” IV ნაწილისა და “სპარსული პოეზიიდან” III ნაწილისთვის.

ბ) ქორალი 4 ხმიანი გუნდისთვის, რომელიც სრულდება მარცვალზე “ა” და ხელს უწყობს ბგერის ხმოვანების და ტემბრის გათანაბრებას (დავიდსი ჯ, ლა ტური ს, 2012:179). ამასთან ინტონაციური სისუფთავის მიღწევას ცვალებადი ინტერვალების ფონზე. სოპრანოებმა და ბანის ხმებმა უნდა ააჟღერონ ოქტავა პირველი ორი თვლის განმავლობაში და ამავე დროს ყურადღება მიაქციონ ინტერვალების ცვალებადობას პარტიათა შორის (იხ.სავარჯიშო 2). ეს სავარჯიშო სხვადასხვა ტონალობაში უნდა შესრულდეს.

გ) სიტყვებზე “დიდება ღმერთსა, დიდებაო”, რომელიც ხელს უწყობს სუფთა ინტონირებას, პარტიაში ბგერათა სიმალის გათანაბრებას და ერთიანი სიმღერის მანერით აკორდის წარმოქმნას (სავარჯიშო 3) (მუნჯიშვილი გ. 2017). აღნიშნული სავარჯიშო განსაკუთრებით აქტუალურია ნასიძის “ვედრების” I ნაწილის შესავალი 4 ტაქტისთვის, III ნაწილისთვის; და “სპარსული პოეზიიდან” I და IV ნაწილებისთვის.

აღნიშნული სავარჯიშო განსაკუთრებით აქტუალურია “ვედრების” III ნაწილისთვის; და “სპარსული პოეზიიდან” IV ნაწილი

ყველა ზემოთ მოყვანილი სავარჯიშო რიგი განსხვავებულობის მიუხედავად, გაერთიანებულია საერთო ნიშნით: სამივე ხელს უწყობს ინტონაციის როგორც ვერტიკალში, ისე ჰორიზონტალშიჩამოყალიბებას და შერეულ გუნდში ქღერადობის გათანაბრებას.

სირთულის დაძლევის შესაძლებლობა. გუნდთან მუშაობისას არაერთხელ გამოვლინდა ქვემოთ ჩამოთვლილ სავარჯიშოთა აქტუალობა და პრაქტიკული ღირებულება.
²¹ მთელი რიგი სავარჯიშოები თავად მუნჯიშვილის მიერ არის შექმნილი. თუმცა, ისინი არასოდეს ყოფილა გამოცემული. წინამდებარე თემაზე მუშაობისას შევეცადე სისტემატიზება გამეკეთებინა გ.მუნჯიშვილის მიერ შექმნილი სავარჯიშოებისათვის; აგრეთვე სანოტო სისტემაზე გადამეტანა ისინი. გ.მუნჯიშვილის მიერ შემუშავებული სავარჯიშოები სიტყვიერად ჩავიწერე ინტერვიუს დროს, ხოლო ნაწილის ვერბალიზება მოვახდინე უშუალოდ მაესტროს გუნდთან მუშაობის ამსახველი ვიდეო ჩანაწერის საფუძველზე.

2. სავარჯიშო ნიუანსირებისა და ტესტირების საშემსრულებლო სირთულის დაძლევისთვის 4 ხმის შერეულ გუნდში

ა) ხმების პარალელური მოძრაობა კვარტულ ინტერვალებზე მარცვალზე “მა-მე-მი-მო-მუ”; ამასთან თითოეული ხმა მოძრაობს მდორედ პატარა სეკუნდებით აღმაგალი და დაღმაგალი მიმართულებით (იხ. სავარჯიშო 4). სავარჯიშო ხელს უწყობს სწრაფ ტემპში აკორდში ბგერის სუფთად წარმოქმნას და პარტიებს შორის სუფთა უნისონის მიღწევას, აგრეთვე ოქტავურ უნისონებში სიმღერის ტექნიკის დახვეწას. შესაძლებელია ამ სავარჯიშოს კვინტურ ინტერვალებზე შესრულება.

სავარჯიშოს აქტუალობა განსაკუთრებით თვალშისაცემია “ვედრების” და “სპარსული პოეზიიდან” II ნაწილებისთვის.

ბ) დიატონური გამის შვიდივე საფეხურზე მდორე მოძრაობა აღმაგალი და დაღმაგალი მიმართულებით, ხმათა ანსამბლურობას და გუნდში ხმათა უღერადობის დაბალანსებას უწყობს ხელს (იხ. სავარჯიშო 4ა) (რობინსონი, რეი, ვინოლდი 1992)

გ) მაჟორული და მინორული გამის აღმაგალ და დაღმაგალ საფეხურებზე მოძრაობის ამსახველი სავარჯიშო მარცვალზე “მა-მე-მი-მო-მუ” (იხ. სავარჯიშო 5); იგი ხელს უწყობს ხმათა დინამიკისა და რიტმის ზუსტ დაცვას. აღნიშნული სავარჯიშოს აქტუალობა განსაკუთრებით ეფექტურია “ვედრების” II ნაწილისთვის (ც. 12-13; ც16-17); და “სპარსული პოეზიიდან” III ნაწილისთვის (ტ.30).

3. სუნთქვითი სავარჯიშოები

ა) სავარჯიშო უღერადობის უწყვეტობის მიღწევისათვის: შერეული გუნდის ორი ხმა ურთიერთსაპირისპირო მიმართულებით ასრულებს მდორე მოძრაობას პირველი საფეხურიდან სხვადასხვა სიმაღლის ტონების მიმართულებით მარცვალზე “მა” (იხ. სავარჯიშო 6). ეს ხელს უწყობს ჯაჭვური სუნთქვის განვითარებას გუნდში და განსაკუთრებით აქტუალურია საგუნდო ვოკალიზების შემთხვევებში ბურდონული ოსტინატოების შესრულებისას: “ვედრების” III და IV ნაწილებისთვის; და “სპარსული პოეზიიდან” I ნაწილი (ტ. 43-56; 108-143); II ნაწილი (ტ14-27), III ნაწილი (ტტ. 89-98)

ბ) სავარჯიშო საერთო და კერძო სუნთქვის მიღწევისთვის გუნდში. წინამდებარე მაგალითში გაერთიანებულია ათი სხვადასხვა ტიპის სავარჯიშო, როემლიც საერთო სუნთქვის მიღწევას უწყობს ხელს აუფ ტაქტების ხაზგასმით

(იხ. სავარჯიშო 7). ეს სავარჯიშო აქტუალურია “ვედრების” ყველა ნაწილისა და “სპარსული პოეზიიდან” I, II და III ნაწილებისთვის.

გ) სოპრანოებისა და ალტებისთვის **ჯაჭვეური სუნთქვის** სავარჯიშო აღმავალ და დადმავალ სექტიმაზე. იგი ხელს უწყობს აგრეთვე პირის არტიკულაციას და შესასრულებელი სიმაღლის ზუსტ ინტონირებას, აგრეთვე სუნთქვის ინტენსივობას და მის რეზონირებას სივრცეში. (იხ. სავარჯიშო 8) (დავიდსი ჯ, ლა ტური ს, 2012:178) აღნიშნული სავარჯიშო შეიძლება გამოვიყენოთ აგრეთვე სხვადასხვა ინტერვალებზე. ზემოთ მოყვანილი სავარჯიშო განსაკუთრებით გვეხმარება “ვედრებაში” III და IV ნაწილებში (ც. 30-დან); “სპარსულ პოეზიიდან” I (ტტ 79-80) და II (ტტ 14 - 26) ნაწილებში.

დ) სამხმოვანების ბგერებზე (ან ნახტომი კვინტაზე) სიმღერა და დადმავალი მდორე მოძრაობა საწყისი ბგერისკენ ლეგატოთი ხელს უწყობს ინტერვალების ინტონაციური სისუფთავის მიღწევას, როგორც ღია ხმოვნებზე “ა”, “ო”, ისე თანხმოვანზე “რ”. განსხვავებული მელოდიური მოდელების შესრულება (მაგალითად კვინტა, ტერცია) ხელს უწყობს ბგერის დიაფრაგმიდან წარმოქმნას, ხანგრძლივი სუნთქვის აღებას და დიაფრაგმაზე ბგერის დასმას; აგრეთვე, ენისა და ტუჩის მიერ წარმოთქმული ტრელი თახმოვან “რ”-ზე ხელს უწყობს ტრელის ხანგრძლივობის და სასიმღერო ინტონაციური სისუფთავის კონტროლს (იხ. სავარჯიშო 9) (დავიდსი ჯ, ლა ტური ს, 2012:39). აღნიშნული სავარჯიშო აქტუალურია ჩვენს მიერ გასაანალიზებლად შერჩეული ორივე ნაწარმოებისათვის.

4. სავარჯიშო მოკუმული პირით სიმღერისთვის.

ა) ზემოთ მოყვანილი სავარჯიშო (იხ. სავარჯიშო 9) ასევე აქტუალურია მოკუმული პირით სიმღერისთვის. კერძოდ სამხმოვანების ბგერებზე (ან ნახტომი კვინტაზე) დადმავალი მდორე მოძრაობა ლეგატოზე, მოკუმული პირით სიმღერისას, ხელს უწყობს ინტერვალების ინტონაციური სისუფთავის მიღწევას, შინაგანი ჰარმონიული სმენის განვითარებას და პასიური და აქტიური მოკუმული პირით სიმღერის ტექნიკის დახვეწას (იხ. სავარჯიშო 9) (დავიდსი ჯ, ლა ტური ს, 2012:39).

ამ თვალსაზრისით, ზემოთ მოყვანილი სავარჯიშო გვეხმარება რამდენიმე საშემსრულებლო სირთულის კომპლექსურ გადაწყვეტაში: “ვედრებაში” III და IV ნაწილების სუნთქვასთან დაკავშირებული სირთულის დაძლევისა და “სპარსულ პოეზიაში” I და II ნაწილებში.

ბ) საშემსრულებლო სავარჯიშოები უნისონში. აღმავალი და დადმავალი მდორე მოძრაობა ქრომატიული გამის საფეხურებზე ხელს უწყობს საუფთა

ინტონირებას, არტიკულაციური აპარატის დაყენებას. ამავე დროს ის ხელს უწყობს შინაგანი ჰარმონიული სმენის განვითარებასაც და ასრულებს ე.წ. “ყელის სასიმღეოდ მომზადების/გახურების” (warming up) ფუნქციას. აღნიშნული საეარჯიშო მაღალ რეგისტრში შეიძლება ღია ხმოვან “ა“-ზეც გამოვიყენოთ (იხ. **სავარჯიშო 10**) (ფულკერსონი ქ, 2001). ამ თვალსაზრისით, ზემოთ მოყვანილი საეარჯიშო განსაკუთრებით გვეხმარება “ვედრებაში” I ნაწილი (ც. 3), III და IV ნაწილები; “სპარსულ პოეზიაში” I ნაწილი (ტტ 43-52; ტტ. 108-143), II ნაწილი (ტტ 14 - 26).

5. ნონ ლეგატოს, სტაკატო და ტენუტოს სავარჯიშოები.

ა) ორი ერთი და იმავე სიმაღლის ბგერის სტაკატოთი შესრულებას მოსდევს 5 ტონიანი აღმავალი, მდორე გამისებური მოძრაობა, რომლის ბოლო მე-5 ბგერა ძლიერ დროზე სტაკატოთი სრულდება. (იხ. **სავარჯიშო 11**) (დავიდსი ჯ, ლა ტური ს, 2012:39). აღნიშნული საეარჯიშო ხელს უწყობს ჩქარ ტემპში მეტრისა და რიტმის ზუსტ შეგრძნებას, დინამიკური ნიუანსების ჩქარ ტემპში გამოვლენას და ვოკალური ტექნიკის დახვეწას. აღნიშნული საეარჯიშო განსაკუთრებით აქტუალურია “ვედრების” II ნაწილისთვის და “სპარსული პოეზიის” II ნაწილისთვის

ბ) ლეგატოზე, სტაკატოზე და ტენუტოზე შესასრულებელი არპეჯიოების მონაცვლეობაზე აგებული საეარჯიშო. მისი შესრულება უნდა დავიწყოთ ხმოვანზე “ე” და შემდეგ ჩაგანაცვლოთ ხმოვანით “აი“-თ (იხ. **სავარჯიშო 12**) (დავიდსი ჯ, ლა ტური ს, 2012:39). ეს საეარჯიშო ხელს უწყობს ვოკალური დიაპაზონის გაფართოებას, პირის არტიკულაციური აპარატის დახვეწას, მარცვლების მკვეთრ წარმოთქმას და ნიუანსირების ტექნიკის სრულყოფას. აღნიშნული საეარჯიშო განსაკუთრებით აქტუალურია “ვედრების” IV ნაწილის კოდისთვის და “სპარსული პოეზიის” III ნაწილისთვის

6. რიტმული სავარჯიშოები

ა) ცვალებადი მეტრო რიტმის ფონზე ერთი და იგივე ბგერის გამეორება მარცვალზე “რა-რე-რი-რო-რუ; ლა-ლე-ლი-ლო-ლუ”. (იხ. **სავარჯიშო 13**) (ფულკერსონი ქ, 2001). აღნიშნული საეარჯიშო ხელს უწყობს მეტრისა და რიტმის დაცვის სიზუსტეს, მუსიკალური ბგერის მკაფიოდ ინტონირებას, ვოკალური ტექნიკის განვითარებას, სიტყვისა და ბგერის წარმოქმნის ტექნიკას. ეს საეარჯიშო განსაკუთრებით გვეხმარება “ვედრების” II ნაწილის შესრულებაში.

ამასთან არაერთხელ გამოიყენებია ჩქარ ტემპში შესასრულებელი ნაწარმოების ტექნიკური სირთულის დაძლევაში.

წინამდებარე სავარჯიშო მისთვის დამახასიათებელი ცვალებადი მეტრო-რიტმით სასარგებლოა ცვალებადი დროითი ერთეულის ფონზე ერთი მანერით მუსიკალური მასალის გადმოცემისთვის (იხ სავარჯიშო 11). მიზანშეწონილია აღნიშნული სავარჯიშოს ნახევარტონური აღმავალი მიმართულებით გამღერებები.

ბ) კანონი ოთხხმიანი შერეული გუნდისთვის, რომელიც ემყარება აღმავალი და დადმავალი მიმართულებით მდორე მოძრაობას მაჟორული გამის საფეხურებზე (იხ. **სავარჯიშო 14**) (ფულკერსონი ქ, 2001). აღნიშნული სავარჯიშო სასარგებლოა პარტიებს შორის და ერთი პარტიის შიგნით ბალანსის დასამყარებლად, ინტონაციური სისუფთავის მისაღწევად (გუნდის მომღერლებმა უნდა შეიუნარჩუნონ ტონის სისუფთავე, მაშინ როცა სხვა პარტიაში დისონირებული ინტერვალი ღერს). ამასთან ეს სავარჯიშო ასრულებს სიმღერისთვის ხმის მომზადების ფუნქციას. მიზანშეწონილია აღნიშნული სავარჯიშოს გაკეთება “ვედრების” I, II (ც.11-12) ნაწილებში; “სპარსული პოეზიიდან” II ნაწილი (ტტ. 27-42), III (ტტ. 68-98).

7. სავარჯიშო დიქციისთვის.

ა) “წართქმით” გადმოცემას და ვოკალურისა და მეტყველებითის მონაცვლეობას მარცვალზე “ნოო-ა-ოოო-ა-ოო” და “ნიუ” (იხ სავარჯიშო 15) (ფულკერსონი ქ, 2001). აღნიშნული სავარჯიშო ხელს უწყობს სიტყვის მკვეთრად წარმოთქმას, თანხმოვანი და ხმოვანი ბგერების მკაფიოდ გაუღერებას. ის განსაკუთრებით აქტუალურია ჩქარ ტემპში სიტყვების გამოთქმისთვის. ჩვენს მიერ საანალიზოდ შერჩეულ ნაწარმოებში ის შეიძლება ცვალოყენებულ იქნეს რეჩიტაციული მონაკვეთების საშემსრულებლო სირთულის დაძლევისთვის.

ბ) ტერციის დიაპაზონში აღმავალი და დადმავალი მიმართულებით სეკვენციური მდორე მოძრაობა მარცვლებზე “მა-მა-მი-ა”, “ტა-ტა-ტი-ა”, “ზა-ზა-ზი-ა” (იხ სავარჯიშო 16) (დავიდსი ჯ, ლა ტური ს, 2012:258). ეს სავარჯიშო ხელს უწყობს დიქციის სიმკვეთრეს და სასარგებლოა რეჩიტაციული მონაკვეთების სირთულის გადალახვას. რეკომენდებულია სავარჯიშოს დასაწყისში მისი ნელ ტემპში შესრულება, ხოლო განვითარების მანძილზე ტემპის აჩქარება.

8. სავარჯიშო იმპროვიზაცია (გ.მუნჯიშვილის ტერმინი²²)

²² გ.მუნჯიშვილი აღნიშნავს “ყოველდღე ვაკეთებდი ამ სავარჯიშოებს სახ. კაპელასთან. ეს უპირველეს ყოვლისა ჯაჭვურ სუნთქვას უწყობს ხელს... უმნიშვნელოვანესია, რომ გუნდის

ა) ურთულესი ჰარმონიული ფიგურაცია, თავისუფალი იმპროვიზაციის ელემენტებით და პოლიტონალური გადახრებით შერეულ გუნდში (იხ სავარჯიშო 17) (მუნჯიშვილი გ, 2017).

ბ) პარალელურ ტერციებზე აღმავალი და დაღმავალი მიმართულებით მოძრაობა, სიტყვებზე “უფალო შეგვიწყალებნ”, რომელსაც ქართული ჰარმონია უდევს საფუძვლად (იხ სავარჯიშო 18) (მუნჯიშვილი გ, 2017). აღნიშნული სავარჯიშო ხელს უწყობს პარტიათა შემდგომად რეკომენდირებულია ამ სავარჯიშოს სხვადასხვა ტონალობაში გაკეთება.

ცხადია ზემოთ ჩამოთვლილი სავარჯიშოები შეიძლება გამოყენებულ იქნას შერჩევითობის პრინციპით კონკრეტული საშემსრულებლო სირთულის დაძვევისას.

ამგვარად, საგუნდო პოემა “ვედრება” და საგუნდო კონცერტი “სპარსული პოეზიიდან” ს.ნასიძის რელიგიურ-ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის და საკომპოზიტორო აზროვნების შეჯამებას წარმოადგენს.

ის რომ ნასიძე XX საუკუნის დასასრულს არ მოექცა სხვადასხვა ექსპერიმენტების გავლენის ქვეშ, შეინარჩუნა კავშირი ქართული საგუნდო მუსიკის ფესვებთან და ბგერის წარმოქმნის ტრადიციულ მანერასთან, მეტყველებს ქართული საგუნდო მუსიკის განვითარების უდიდეს პოტენციალზე. სწორედ ამიტომ არის რომ პირველწყაროს ეროვნული მიკუთვნებულობის მიუხედავად, კომპოზიტორმა შეძლო კლასიკურ–ვეროპული და ქართული ხალხური პოლიფონიის ტრადიციები ერთმანეთისათვის შეეხამება და განსხვავებული პოეტური ენის თავისებურებებათა (ქართული და სპარსული პოეზია) პარადოქსალური სინთეზი, მეტად სპეციფიკურ “მთის” ფოლკლორულ მუსიკალურ ენასთან.

“27 წელი გავიდა ნასიძის ნაწარმოებების შექმნიდან მას პირდაპირი გამგრძელებელი არ ყოლია²³; მაგრამ ფაქტია, რომ ნასიძემ მოახერხა გასული საუკუნის 90-იან წლებში კიდევ ერთხელ შეესხნებინა მსმენელისთვის ქართული საგუნდო მუსიკალური ტრადიციები, კულტურული მემკვიდრეობა, მისი სული. მთავარი საშემსრულებლო სირთულე სწორედ ამ სულის გათავისება, ეროვნული

მომდერლებმა დაზუსტებული ტექსტი კი არ შეასრულონ, არამედ უსმინოს ჰარმონიას, იაზროვნონ, იფიქრონ ჰარმონიულ ცვალებადობაზე, იფიქრონ იმაზე თუ რა ფუნქცია აქვს მაგალითად შემავალი ტონს; თუ შემავალი ტონია ის მაღალ პოზიციაშია; თუ სეპტიმა ან ნონაა ის უნდა მიდრეკილია დაღმავალი მოძრაობისკენ” (ქავთ რაძე მედეა, 2017).

²³ ამ მიზეზების ჩამოთვლა არ წარმოადგენს ჩვენი კვლევის მიზანს; თუმცა ვფიქრობთ მემკვიდრეობის და მემკვიდრეობითობის პრობლემა კიდევ არაერთი კვლევის საფუძველი გახდება მომავალში.

ცნობიერების მუსიკაში ასახვა და მისი სააზროვნო სისტემისთვის დამახასიათებელი არსის გადმოცემაა. ნასიძემ საგუნდო ციკლებით სწორედ ეს მოახერხა, რითიც დაამტკიცა, რომ ქართულ საგუნდო მუსიკას განვითარების პოტენციალი ჯერ კიდევ არ ამოუწურავს” – გ.მუნჯიშვილი (ქავთარაძე მედეა, 2017).

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბარამიძე, ი. (2003) სულხან ნასიძის ვოკალური ციკლი „ქართული ხალხური პოეზიიდან“ (პოეტური და მუსიკალური ინტონაციების ურთიერთქმედების საკითხი). კრებულიდან: *ნარკვევები სულხან ნასიძეზე*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (პ/მ. რედ: წურწუშია რ) (გვ: 65-71).
2. ბარამიძე, რ. (1990). ნარკვევები ქართული მწერლობის ისტორიიდან. (პ/მ. რედ: მახათაძე, ნ; ძოწენიძე, ლ). თბილისი: მეცნიერება (გვ:171-242).
3. ბარამიძე, რ. (2005). დავითიანში განფენილი ზოგიერთი საკითხი. ქრისტოლოგიური პრობლემები დავით გურამიშვილის შემოქმედებაში. კრებულში: *დავით გურამიშვილი - 300*. (პ/მ. რედ: ბენაშვილი, გ. სულავა, ნ). თბილისი: მეცნიერება 2005 (გვ:113-123)
4. ბარამიძე, რ. (2005ა). ლოცვების მხატვრული ფუნქცია „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“ კრებულში: რელიგია 5. თბილისი: 2005 (გვ:78-85)
5. ბალხამიშვილი, ბ. (2005). „შუგალამ ადგა, გოგომ ილოცა“ დავით გურამიშვილი - 300. (პ/მ. რედ: ბენაშვილი, გ. სულავა, ნ). თბილისი: (გვ:170-176)
6. ბალანჩივაძე, ე. (2003) კამერულ-ვოკალური ციკლი ქართული ხალხური პოეზიიდან (სულხან ნასიძის შემოქმედებითი პიროვნების რაკურსში). კრებულში: *ნარკვევები სულხან ნასიძეზე*. (პ/მ. რედ:წურწუშია, რ). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. (გვ: 54-64)
7. ბაქრაძე, ა. (1981). სასულიერო პოეზიის სახეები. კრებულში: „პოეზია“ (პ/მ. რედ: მოსია, ტ). თბილისი: მეცნიერება 2009 (გვ:102)
8. ბუკია, ე. (1974) გუნდმცოდნეობა და გუნდთან მუშაობის ზოგიერთი საკითხი. (პ/მ რედაქტორი ფალიაშვილი, ვ). თბილისი: განათლება
9. ბუჩუკური, ე. (2009). ქართულ-აღმოსავლური მუსიკალური კულტურების ურთიერთობის ზოგიერთი ასპექტი. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, ავტორეფერატი
10. გოგუა, ლ. (2003). „მთის კილო“ ს.ნასიძის მუსიკალურ-სააზროვნო სისტემაში. კრებულში: *ნარკვევები სულხან ნასიძეზე*. (პ/მ. რედ: წურწუშია, რ). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. (გვ:46-53)

(ციტატა გვ50-მთის კილო; საკუთარი თემის და საკუთარი ინტონაციის ძიება გვ48)

11. გაწერელია, ა. (1985). ვინ არის აგუსტინესა და გურამიშვილის „სიძე“? კრებულში: მ.ღაღანიძე სინამდვილე და წარმოსახვა დ.გურამიშვილის მხიარულ ზაფხულში. (პ/მ. რედ: ჩხეიძე, რ). თბილისი: ლომისი 2002. (გვ: 7-19) (ციტატა გვ18, მეორე ციტატა გვ19)

12. განსაკუთრებით საყურადღებოა „დავითიანის“ 1955 წლის გამოცემაზე დართული კ. კეკელიძის კომენტარები, აგრეთვე ნარკვევები: ალ. ბარამიძის, ს. ცაიშვილის, ნ. ნათაძის, რ. თვარაძის, ა. ბაქრაძის, გ. მურდულიას, მ. ღაღანიძის, ი. ამირხანაშვილის, რ. ღლონტის და სხვ. „დავითიანის“ წყაროების სპეციალური კვლევა-ძიება ჩაატარა ტ. მოსიამ. (გვ: 313)

13. გურამიშვილი დავით, თხზულებათა სრული კრებული - დავითიანი, თბილისი: სახელგამი 1955

14. კეკელიძე, კ. (1955). კომენტარები დავით გურამიშვილი, აღეგორია დავით გურამიშვილის შემოქმედებაში. კრებულში: ღაღანიძე, მ. სინამდვილე და წარმოსახვა დ.გურამიშვილის “მხიარულ ზაფხულში” (პ/მ. რედ: ჩხეიძე, რ). თბილისი: ლომისი 2002. (გვ. 13-16)

15. კოტეტიშვილი, ვ. (1977). ირანული პოეზია, შესავალი წერილი და შენიშვნები; წიგნში: მსოფლიო ლიტერატურის ბიბლიოთეკა. (პ/მ რედ.: მეტრეველი ნ). თბილისი: საბჭოთა საქართველო (გვ. 5-31)

16. კოტეტიშვილი, ვ. (2002) აღმოსავლურ-დასავლური დივანი. პ/მ/რედაქტორი ჭაბაშვილი, ა) თბილისი: დიოგენე

17. ლორია, ნ. (2003). სულხან ნასიძის უცნობი ნაწარმოებები. კრებულში: *ნარკვევები სულხან ნასიძეზე*. (პ/მ. რედ: წურწუშია, რ). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. (გვ: 72-81)

18. მარუაშვილი, ლ. (2013). პოლიფონია თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებაში. (პ/მ. რედ: ბოლაშვილი, ქ). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

19. მარუაშვილი, ლ. (2003) სულხან ნასიძის პოლიფონიური აზროვნება. კრებულში: *ნარკვევები სულხან ნასიძეზე*. (პ/მ. რედ: წურწუშია, რ). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. (გვ:38-45).

20. მოსია, ტ. (1986). დავით გურამიშვილი და ქართული სიტყვიერი კულტურა პ/მ. რედ: მენაბდე, ლ. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა
21. მუნჯიშვილი გ (2017) საშემსრულებლო სირთულეები შერეულ გუნდში და მათი დაძლევის სავარჯიშოები (ნოტები)
22. ნათაძე, ნ. (1973) „ლიტერატურული წერილები (პ/მ. რედ: თურმანიძე, ლ). თბილისი: მერანი
23. ორჯონიკიძე, გ. (2003). „ფიქრები სულხან ნასიძის სიმფონიურ ტრიადაზე“ კრებულში: *ნარკვევები სულხან ნასიძეზე*. (პ/მ. რედ: წურწუშია, რ). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. (გვ: 6-11).
24. ქლენტი, ნ. (2003). ს.ნასიძის შემოქმედებითი ძიებების ზოგიერთი თავისებურება. კრებულიდან: *ნარკვევები სულხან ნასიძეზე* თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (პ/მ. რედ: წურწუშია რ), (გვ: 30-37).
25. სირაძე, რ. (1980). დავით გურამიშვილის სახისმეტყველება. კრებულში: *დავით გურამიშვილი - 300* (პ/მ. რედ: ბენაშვილი, გ. სულავა, ნ). თბილისი: მეცნიერება 2005. (გვ:48-65)
26. სულავა, ნ. (1998) „ნათლისა გაეხდე მიჯნური. კრებულში: დავით გურამიშვილი - 300. (პ/მ. რედ: ბენაშვილი, გ. სულავა, ნ). თბილისი: 2005. (გვ:66-84)
27. სულავა, ნ. (2013) დავით გურამიშვილის ლოცვისა და სამებისადმი ვედრების ინტერპრეტაციისათვის. თსუ-ს ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ელექტორნული ბილინგუალი სამეცნიერო ჟურნალი „სპეკალი“, 2013, №7 ISSN 1987-8583. <http://www.spekali.tsu.ge/index.php/ge/article/viewArticle/7/63>
28. ტორაძე, გ. (2003). დიდი ქართველი კომპოზიტორი (სიტყვა, წარმოთქმული სულხან ნასიძის ხსოვნის საღამოზე 2003 წლის 16 აპრილს თბილისის კონსერვატორიის მცირე დარბაზი). კრებულში: *ნარკვევები სულხან ნასიძეზე*. პ/მ. რედ: წურწუშია, რ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. (გვ:82-87).
29. ქუთათელაძე, რ. (2003). სულხან ნასიძე მუსიკის, ცხოვრებისა და საკუთარი თავის შესახებ. კრებულში: *ნარკვევები სულხან ნასიძეზე* (პ/მ. რედ: წურწუშია, რ) (გვ: 88-113)

30. ქუთათელაძე, რ. (2007) „მზე კვლავ ამოვა“ სულხან ნასიდის ცხოვრება და შემოქმედება. (პ/მ. რედ: უდენტი, ნ. ტაბიძე, მ.) თბილისი: გამომცემლობა „საარი“.

31. ქავთარაძე, ნ. (2003). სულხან ნასიდის პიროვნება მისი შემოქმედების კონტექსტში. კრებულში: *ნარკვევები სულხან ნასიძეზე*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. (პ/მ. რედ: წურწუშია, რ) (გვ: 22-29).

32. ქავთარაძე, მარინა (2003). შტრიხები სულხან ნასიდის შემოქმედებითი პორტრეტისთვის. კრებულში: *ნარკვევები სულხან ნასიძეზე* (პ/მ. რედ: წურწუშია, რ), თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (გვ:17-21)

33. ქავთარაძე მედეა (2017). სულხან ნასიდის საგუნდო პოემა „ვედრება“ (ზოგიერთი კომპოზიციური თავისებურების შესახებ). კონსერვატორიის ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი “მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია” No.2(16)

http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz

34. ქავთარაძე მედეა (2017), ინტერვიუ გივი მუნჯიშვილთან “ნასიდის საგუნდო პოემა “ვედრება” და საგუნდო კონცერტი “სპარსული პოეზიიდან”. საშემსრულებლო სირთულეები. ხელნაწერის უფლებით

35. ქიქოძე, გ. (1985). წერილები, ესეები, ნარკვევები. კრებულში: მ.ღაღანიძე, სინამდვილე და წარმოსახვა დ.გურამიშვილის “მხიარულ ზაფხულში” (პ/მ. რედ: ჩხეიძე, რ). თბილისი: ლომისი 2002.

36. ღაღანიძე, მ. (2002). სინამდვილე და წარმოსახვა დავით გურამიშვილის „მხიარულ ზაფხულში“. პ/მ რედ. როსტომ ჩხეიძე. თბილისი: ლომისი 2002.

37. ღლონტი, რ. (2005) დავით გურამიშვილის წინასწარმეტყველისადმი მიძღვნილი მეოთხე „შესხმა“. კრებულში: *დავით გურამიშვილი - 300*. (პ/მ. რედ: ბენაშვილი, გ. სულავა, ნ). თბილისი: მეცნიერება 2005 (გვ:187-204)

38. წურწუშია, რ. (1998). მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული მუსიკის ეროვნულ ტრადიციასთან დამოკიდებულების შესახებ. კრებულში: *XX საუკუნის 20-50 -იანი წლების ქართული მუსიკის იტორიის*

ნარკვევები (მუსიკისმცოდნეობის საკითხები). (პ/მ. რედ: წურწუშია, რ) თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (გვ.291-325)

39. წურწუშია, რ. (2004). მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული მუსიკის ტრადიციასთან დამოკიდებულების შესახებ. კრებულში: *XX საუკუნის 60-90-იანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები* (მუსიკისმცოდნეობის საკითხები). (პ/მ. რედ: წურწუშია, რ) თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. (გვ.310-342).

40. ხეთისიაშვილი, მ. (2004). კანტატა და ორატორია. კრებულში: *XX საუკუნის 60-90-ანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები* (მუსიკისმცოდნეობის საკითხები). (პ/მ. რედ: წურწუშია, რ) თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (გვ.184-227)

41. ხეთისიაშვილი, მ. (1998). კანტატა და ორატორია. კრებულში: *XX საუკუნის 20-50 -იანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები* (მუსიკისმცოდნეობის საკითხები). (პ/მ. რედ: წურწუშია, რ) თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (გვ.196-225).

42. Асафьев, А. (1980) О хоровом искусстве Ленинград: Музыка

43. Берберов, Р. (1981) Специфика структуры хорового произведения Москва: гос ин. им. Гнесиных

44. Батюк, И. (1999). Современная хоровая музыка: теория и исполнение. Редактор: В. С. Ценова. Тираж: 300 экз. Москва: Музыка. (стр. 51-57)

45. Виноградов, А. (1967) Работа над дикцией в хоре. Музыка: Москва

46. Егоров, А. (1951) Теория и практика работы с хором Л-М

47. Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г. (1989), Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. (ред. Ю. Н. Хохлов) Москва: Музыка, 1989. 302 с.

48. Иванова, Ю. (2013). К проблеме трактовки Жанра поэмы в хоровом творчестве украинских композиторов («рано-вранцш новобранци» К.Стеценка) сб. ст. по матер материалы международной заочной научно-практической конференции. XX междунар. науч.-практ. конф //В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии// Новосибирск: СибАК, 2013. (стр.71-78)

49. Кан, Е. (1980) Элементы дирижирования. Москва: Музыка

50. Копитман, М. (1971) хоровое письмо Москва: Советский композитор
51. Мусин, В. (1987) О воспитании дирижёра Москва: Музыка
52. Мюнш, Ш. (1982) Я — дирижер 3-е изд. – Москва : Музыка, 1982. 15.
53. Птица, Л. (1960) О хоровом дирижировании Москва: Профиздат
54. Паисов, Ю. (1987) Новый жанр советской музыки (заметки о хоровом концерте 70-80-х годов) (Ред. В. Задерацкий). // *Музыкальный современник*, №6. Москва: Советский композитор. (стр 201-242)
55. Паисов, Ю. (М., 1991). Современная русская хоровая музыка (1945-1980). "Сов. композитор", 1991
56. Стец, О. (2011). Хоровой концерт второй половины XX – начала XXI в.: *К вопросу типологии жанра*. // Вестник Челябинского государственного университета №28 (243) Филология. Искусствоведение. Вып 59 (стр 158-164)
57. Холопов, Ю. (2007) Двенадцатитоновые техники: серийность, сериализм, постсериализм Теория современной композиции Москва: Музыка. Редактор В. Ценова (С. 314-381)
58. Чесноков, П. (1961) Хор и управлкие им. Пособие для хоровых дирижёров. Издание 3, Москва
59. Davids J., LaTour S., (2012) Vocal technique. A guide for conductors, teachers and singers. USA: Waveland press inc, Long Grove, Illinois
60. Fulkerson, Ch. (2001)
<http://www.christopherfulkerson.com/warmupsheet.html>.
61. Graef S. (2012) Solfege exercises, Los Angeles: California State University
62. Lalwes Ch (2016) Serializm and choral music of the XX century music. A History of Western Choral Music, romanticism through the avant-garde Volume 2; Oxford University Press NY
63. Robinson ,Ray and Winold,Allen (1992). The Choral Experience: Literature, Materials, and Method (Hardcover, Reprint).