



5

•СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО • SOVIET ART • SOWJETKUNST

საქართველო

საქართველო

1965



საგჟოთა სენოვნეა

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
ქინო
კაჩიბაქოზა
ქოზომობაზია

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
მთავალთვითური ჟურნალი

5

•1965



ქართული
ლიბრარი

ვ. თოფურაძე
გამარჯვება



კომპოზიციები



უნებამ დაამეზობლა და ისტორიულმა ბედმა დაამობილა აზერბაიჯანელი, სომეხი და ქართველი ხალხები. ჩვენში გაზაფხულიც მუდამ ერთ დროს დგება.

ხელოვნებათა ფესტივალების სახელწოდებაში შემთხვევით არ შემო-

აქვთ ხოლმე სიტყვა „გაზაფხული“. გაზაფხული მუდამ ბუნების განახლებას, სიცოცხლის აღორძინებას, სიხარულს, სილამაზეს გვაპირდება, გაზაფხული გრძნობათა მოზღვავენებას, შემოქმედების მოზღვავენებასაც იტევს. „ამიერკავკასიის მუსიკალური გაზაფხულიც“ ფესტივალია, ფორუმი, ზეიმი — მოძმე ხალხთა კულტურის ზეიმი. ეს „გაზაფხულიც“ ბევრ რასმე კარგს იტევს, დიდი სიხარულის მოლოდინს ადძრავს, მრავალ სასიკეთოს გვაპირდება.

აზერბაიჯანელი, სომეხი და ქართველი ხალხების სულიერ დანათესავებასაც შორეულ წარსულში უდევს სათავე. ჩვენ გვაქვს ძმობის ენაც და იგი, პირველ ყოვლისა, მუსიკაში გამოვლენილა. საგ მოძმე ხალხთა ენაზე მღეროდნენ ჩვენი ადამიანები.

„ამიერკავკასიის მუსიკალური გაზაფხულიც“ აზერბაიჯანელი, სომხური, ქართულ ენებზე ახმიანდება. მეგობარ ხალხთა სამი ენა, სამი კულტურა, სამი ეროვნული საუნჯე შეერთდება ამ „გაზაფხულზე“ და იტყვის ერთა სოციალისტური ძმობის, ერთობის, სიმტკიცისა და სულიერი სილამაზის დიდების სიმღერას.

ჩვენი აზერბაიჯანელი — სალამ! ჩვენი სომხური — ბარეგ! ჩვენი ქართული — გამარჯვება! „ამიერკავკასიის მუსიკალური გაზაფხულის“ მონაწილეებს.

მოსკოვი, სსრკ კომპოზიტორთა კავშირიდან

ქ ვ ი რ ფ ა ს ლ მ ე მ ო ზ რ ე ბ ო !

ყველას გვახსოს თქვენი ხელოვნების ზეიმი, რომელსაც შევესწართ 1958 წელს „ამიერკავკასიის მუსიკალურ გაზაფხულზე“.

აზერბაიჯანის, სომხეთისა და საქართველოს კომპოზიტორთა დიდი შემოქმედებითი წარმატებები, ასალგაზრდანიჭიერ კომპოზიტორთა და შემსრულებელთა ახალი სახელების გამოჩენა გვინერგავს იმის რწმენას, რომ ეს მეორე „ამიერკავკასიის მუსიკალური გაზაფხულიც“ კიდევ უფრო ნაყოფიერი, სასიხარულო, წარმატებითი იქნება და ხელს შეუწყობს ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა ეროვნულ კულტურებს შორის კავშირის განმტკიცებას, შემოქმედებითი გამოცდილების ურთიერთგაზიარებას, საბჭოთა მუსიკალური ხელოვნების შემოქმედებითი ძალების შემდგომ აღმავლობას.

სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარე
სსრკ სახალხო არტისტი
ტიზონ სრანიძე



ქართული მუსიკის გაზაფხული



უ გაზაფხული ყვირილობას, ფერთა სიმრავლეს, სასიკცებლო ძალთა გამოღვივებასა და აქტიუობას ნიშნავს, მაშინ ჩვენი ეროვნული მუსიკის განვითარების დღევანდელი დღე უფლებას გვაძლევს მას გულწოდით ქართული მუსიკის გაზაფხული.

შემოქმედებითი აღმავლობით, ახალი მალაღმბატერული ნაწარმოებებით, ახალი ამოცანებითა და გემგებით ხვედნიან ქართველი კომპოზიტორები ჩვენი მუსიკალური ცხოვრების მნიშვნელოვან მოვლენას — „ამიერკავკასიის მუსიკალურ გაზაფხულს“, რომელიც სამი მომკერესპუბ-

ლიკის (აზერბაიჯანის, სომხეთის, საქართველოს) მუსიკალური კულტურის ფორუმად იქცევა. ასეთი „მუსიკალური გაზაფხულები“, „შემოდგომა“ თუ „ზამთარი“ განსაზღვრავენ იმ საერთაშორისო მუსიკალურ ფესტივალებს, რომლებიც ყოველწლიურად ეწყობა სხვადასხვა ქვეყნებში და რომელთა მიზანია თანამედროვე მუსიკალური კულტურის მიღწევათა დემონსტრირება. ასეთია მაგალითად „პრადის მუსიკალური გაზაფხული“, „ვარშაგის შემოდგომა“, „ფლორენციის საოპერო ფესტივალი“, „ედიზნურგის ფესტივალი“, „ვაენერის დღეები“, „ზაგრების ფესტივალი“, „რუსული ზამთარი“ და სხვ. ეს ფესტივალები მოგვაგონებენ სხვადასხვა ქვეყნის მუსიკალურ ნაწარმოებთა, საუკეთესო საშემსრულებლო კოლექტივების თავისებურ ფეიერერკს. მართალია, ყოველი ქვეყანა ფესტივალის პროგრამის შედგენაში გარკვეულ მიზანს ისახავს, რის გამოც ყოველთვის თანაბრად საინტერესო სახე არ ეძლევა აღნიშნულ მუსიკალურ ღონისძიებებს.

განსხვავებით ზემოჩამოთვლილი მუსიკალური ფესტივალებიდან „ამიერკავკასიის მუსიკალური გაზაფხული“ წარმოვიდგენს მხოლოდ სამი რესპუბლიკის უკანასკნელი პერიოდის მუსიკალურ მიღწევებს, გაგვაცნობს ახალ კომპოზიტორთა სახელებს, საუკეთესო საშემსრულებლო კოლექტივებსა და სოლისტებს.

აი, რატომ იწვევს „ამიერკავკასიის მუსიკალური გაზაფხული“ საერთაშორისო ინტერესს არა მარტო ჩვენი კავშირის მასშტაბით, არამედ უცხოელი მუსიკოსებისაც.

ქართველი კომპოზიტორები უკვე მეორედ აღნიშნავენ „ამიერკავკასიის მუსიკალურ გაზაფხულს“. (პირველი ჩატარდა 1958 წელს). ვიმედოვნებთ, რომ მიმდინარე „გაზაფხული“ მიიღებს ტემპარატი ზეიმის სახეს. ამის საწინდარია ფესტივალის მოსამზადებელი პერიოდის მჭკვეარე მუსიკალური ცხოვრება, ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებითი აქტიუობა. ჩვენი საკონცერტო აფიშები თითქმის ყოველდღე გვიწვევენ სხვადასხვა საკონცერტო თუ თეატრალურ დარბაზებში ქართველ კომპოზიტორთა ახალი ნაწარმოებების მოსასმენად. პროგრამაშია ოთარ თაქთაქიშვილის გოკალურ-სიმფონიური ციკლი-სადიდებელი „რუსთაველის ნაკვალევზე“ და ორატორია „ცოცხალი კერა“, ოთ. თედორაძის, ო. გორდელის, რ. გაბიჩაძის, ს. ნასიძის, ფ. ლლონტის სიმფონიები, ოპერა-ორატორია, სავიოლინო კონცერტი და კამერული ნაწარმოებები კომპოზიტორ ა. შავერზაშვილისა, ს. ცინცაძის მებნათე კვარტეტი და კონცერტი ჩელოსათვის, ნ. გაბუნას, ნ. მამისაშვილის, ნ. ვაჟაძის, ვ. აზარაშვილის, ე. სანაძის და სხვათა კამერული ნაწარმოებები.

როგორი მიღწევებით აღინიშნება მუსიკალური გაზაფხული? უპირველეს ყოვლისა ყურადღებას იპყრობს ახალ ნაწარმოებთა ნაკადი მუსიკის თითქმის ყველა ეანრში. მათ აგანგარდში დგას მუსიკალურ-თეატრალური ეანრები: ოპერა, ბალეტი, ოპერეტა. რეგულუტორ თემას მიეძღვნა ახლახან დამთავრებული ა. კერენულიძის ოპერა „მსხვერპლი“ ი. გუდევანიშვილის პიესის მიხედვით



და ჩვენი ტელემაყურებლებისათვის უკვე ცნობილი ტელე-ოპერა — ოთარ თაქთაქიშვილის „ჯალოდ“ მ. ჯავახიშვილის მიხედვით. კომპოზიტორი შალვა მშველიძე მუშაობს თანამედროვე თემაზე და განზრახული აქვს დაწეროს ოპერა „ჯარისკაცის ქვრივი“ მწერალ რ. ჯავახიშვილის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით. ა. შავერზაშვილი წერს ოპერა „მაიას“ ლ. ქაჩიაშვილის რომანის მიხედვით. ხოლო თ. თაქთაქიშვილის ჩაფიქრებული აქვს ამავე მწერლის ნაწარმოების მიხედვით შექმნას ოპერა „კრივისერი შმიდტი“, ლიბრეტო ეკუთვნის რ. თაბუკაშვილს. მშვიდობის თემა ეძღვნება რ. გაბიჭიას ოპერა, კოსმონავტებს — თედორაძის ოპერა, ხოლო ოპერაში საბჭოთა მეცნიერების მიღწევების ასახვავ რცენოზის კომპოზიტორი ფ. დლონტი.

ქართველი კომპოზიტორები ახალ-ახალი საოპერო ნაწარმოებისათვის არ ივიწყებენ კლასიკურ და ისტორიულ-პატრიოტულ თემებს. ალექსი მაჭავარიანმა დაასრულა ოპერა „სამლეტი“, ხოლო რევაზ ლალიძე წერს პატრიოტულ თემაზე ოპერა „ლელას“.

ახალი ნაწარმოებები იქმნება საბავშვო ოპერის ყანრშიც. ახლახან მიიღეს პატარებმა საჩუქარი კომპოზიტორ ი. გოკიელისაგან. ეს არის ოპერა „ბროლის ქოში“, რომელიც წარმატებით დაიდგა თბილისის საოპერო სცენაზე (რეჟისორი გ. მეღვივა). საბავშვო ოპერებზე მუშაობენ კომპოზიტორები მერი დავითაშვილი („ქაჯანა“), ნოდარ მამისაშვილი („მკვებარა კურდღლი“), ხოლო ნუჯარ ვაწაძე შექმნა საბავშვო ოპერის სრულიად ახალი სახე — თოჯინური ოპერა „მზე, ზღვა და ოთარიკო“.

რა ხდება ბალეტის ყანრში? ქართველი კომპოზიტორთა მიერ ბოლო პერიოდში შექმნილ ბალეტებს შორის აღანიშნავია ბ. კვერნაძის „ქორეოგრაფიული ნოეველები“, ა. ბალანჩივაძის „მწიანი“ და ს. ცინცაძის ბალეტისიმფონია, ახალ საბალეტო ნაწარმოებზე მუშაობს ალექსი მაჭავარიანი, რომელსაც დიდმა თეატრმა შეუკვეთა ბალეტი „ვეფხისტყაოსანი“.

მუსიკალური კომედიის ყანრშიც იგრძნობა გამოყოფილება. ა. კერესელიძის, შ. ნილორაგას, რ. ლალიძის, ა. შავერზაშვილის, გ. ცაბაძის, შ. ჯოჯუას გარდა ოპერა მართი დანტერესდნენ ს. ნასიძე, რომლის ოპერტა „სტუდენტები“ მალე დაიდგება ახალ თეატრში, ა. ბალანჩივაძე, გ. ყანჩელი და სხვ.

ინსტრუმენტული მუსიკა შემოქმედების ის სფეროა, რომელიც კომპოზიტორები მრავალფეროვნად და აქტიურად გამოხატავენ თვითნა შემოქმედებით შესაძლებლობებს. სწორედ ამ ყანრში ხდება ქართველი კომპოზიტორთა შემოქმედებითი ამოცანების რადიკალური გადაწყვეტა — ინტონაციური სფერის გადახალისება, ახალი დრამატურგიული ფორმების გამოხატვა, თანამედროვე მუსიკალური ენის გამოუმუშავება. ინსტრუმენტული მუსიკის

ინტენსიურმა განვითარებამ წარმოშვა ახალი ტენდენციები შექმნის შესაძლებლობები. ასე, კომპოზიტორთა კავშირის ინიციატივით შექმნილმა კამერულმა ორკესტრმა და ნონეტმა რეალური შესაძლებლობა მისცა კამერულ-ინსტრუმენტული ყანრის გამდიდრებას ახალი ნაწარმოებებით. კამერული ორკესტრისათვის დაიწერა თ. თაქთაქიშვილის, გ. ზარაშვილის, ნ. მამისაშვილის და სხვათა ნაწარმოებები. შეიქმნა ნაწარმოებები კამერული ორკესტრის გაუარყოფილი მუშაობისათვის — რ. გაბიჭივასი, გ. ყანჩელის, გ. ზარაშვილის, ნ. სვანიძის და სხვ.

ქართულ მუსიკაში ამ ბოლო ხანს შეიმჩნევა მისწრაფება კლასიკური და ქართული საბჭოთა პოეზიის სახეობის ასახვისაკენ. ახლებურად დაიწვა მუსიკალური და პოეტური საწყისების შერწყმის პრობლემა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ამ ყანრში თ. თაქთაქიშვილის ნაყოფიერი მუშაობა. ამ მოკლე ხანში მან შექმნა ორი დიდი მუსიკალურ-პოეტური ტილო: „რუსთაველის ნაკალაღეზე“ ირ. აბაშიძის ლექსებზე და ორატორია „ცოცხალი კერა“ ს. ჩიქოვანის ლექსებზე. ახლო მომავალში შესრულდება ალექსი მაჭავარიანის „ხუთი მონოლოგი“ ხმისა და სიმფონიური ორკესტრისათვის გვაკ ფშვალის ლექსებზე, აუკრფვე ნ. გუდიაშვილის ორატორია, ახალ ვოკალურ ნაწარმოებებზე მუშაობენ ა. შავერზაშვილი, ს. ცინცაძე, კლავირში სიმფონია დაასრულა დ. თორაძემ.

ქართველი კომპოზიტორთა ასეთი აქტივობა დაკავშირებულია აგრეთვე ჩვენი რესპუბლიკის ცხოვრებაში დიდი ზემოხ აღსანიშნავ მოსამზადებელ პერიოდთან. არც ისე შორსაა ის დრო, როდესაც მთელი საბჭოთა ხალხი იზივმებს დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 50 წლისთავს. ბუნებრივია, რომ ჩვენს კომპოზიტორებსაც სურთ ამ ზემოხ თავისი შემოქმედებითი გამარჯვებებით შეხვდნენ.

ქართველი კომპოზიტორთა შემოქმედება ყოველთვის გადმოსცემს ჩვენი ცხოვრების რიტმს, ეხმარება დღევანდელი ადამიანის მისწრაფებებსა და მოთხოვნებს. თანამედროვე ცხოვრება თვითონ კარნახობს ქართული მუსიკალური კულტურის მოღვაწეებს ახალ თემებს, ახალ მხატვრულ სახეებს, ახალ ამოცანებს და ქართველი კომპოზიტორთა შემოქმედებითი აქტივობაც განისაზღვრება სწორედ ამ ამოცანებისადმი გერძნობიარე დამოკიდებულებით. ბუნებრივია, რომ ყოველი ქართველი კომპოზიტორი სწრაფვის პროფესიონალიზმის მაღალი პოზიციებთან, ინდივიდუალური მხატვრული ხედვის გზით ასახის დიდი ადამიანური გრძნობების მღელვარე სამყარო, შრომისა და გმირობის პათოსი, ადამიანის პროგრესული ზრდის შემდეგები და ჩვენი ცხოვრების რომანტიკა — ამოცანები, რომლებიც დღეს ჩვენი ქართველი კომპოზიტორების მუშაობის წარმოადგენს და ყურადღების ცენტრში შეაგ.



რიტად საერთაშორისო ავტორიტეტში მოიპოვა. სწორედ ეს საერთაშორისო რეზონანსი და აგრეთვე ჩვენი ეროვნული მუსიკალური კულტურის ხელონდელი დღე გვაკლებს დაფიქრდეთ იმ მნიშვნელოვან, ცხოვრების მიერ წამოჭრილ საკითხებზე, რომლებიც ყოველი შემოქმედის წინ დაისმის, თუ კი ის თავს თვლის თანამედროვე პროგრესულად მოაზროვნე ადამიანად. ეს საკითხები ჩემს მიერ ერთხელ უკვე იქნა აღნიშნული, მაგრამ ჩვენი სინამდვილე კიდევ და კიდევ მოითხოვს ამ საკითხებზე დაფიქრებას, მათ შესახებ ხელმეორედ განსჯას.

უპირველეს ყოვლისა მინდა ვილაპარაკო თანამედროვე ქართული მუსიკის თემატიკაზე, იმაზე, თუ რისი ასახვა უნდათ ჩვენს კომპოზიტორებს მხატვრულ შემოქმედებაში. თემატიკი წრე ფართოა, მაგრამ მეტწილად სტაბილური. მთავარია რა პოზიციებიდან მიუღდება მას ადამიანი, რა მხატვრული ხედვით განსჭვრეტს მას. და ყოველთვის ის კომპოზიტორი იმარჯვებს, რომელიც ყურს უღდებს თანამედროვე ცხოვრების მაჯისცემას, თანამედროვე ადამიანთა მოთხოვნებს. ქართული მხატვრული აზროვნების მთავარი საყრდენია გმირობის. შინაგანი სიდიადის, ჰუმანურობისა და სულიერი სილამაზის თემატიკა. პიროვნება, ადამიანი თავისი ღამაში და შემოქმედებითი ნატურით. ვფიქრობ, ყოველთვის დარჩება ქართული მუსიკის მთავარ გმირად, მთავარ თემატიკურ საყრდენად. ხოლო ის ეროვნული თვისებები, რომლებიც ჩვენს ხალხს განასხვავებს სხვა ერისაგან, იქნება სტიმილი ქართულ ნაწარმოებთა კოლორიტული მხატვრული სახეების შექმნისა.

როგორი სულიერი საზრდო გააჩნია თანამედროვე ქართულ პროფესიულ მუსიკას? ქართველი ხალხი საუკუნეების მანძილზე ქმნიდა თავის მდიდარ და თვითმყოფ მუსიკალურ კულტურას — ხალხურ პოლიფონიურ მრავალხმიანობას. სწორედ ეს საგანძურის ასაზრდოებს ჩვენ კომპოზიტორთა შემოქმედებას. ქართველი

ვიზიჰროთ ქართული მუსიკის ხელონდელ ღეჯე

ალექსი მაჭავარიანი

საქ. კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარე,
სსრ კავშირის სახალხო არტისტი



ქართული პროფესიული მუსიკა, ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედება თავისი დღევანდელი დონითა და განვითარების პოტენციური შესაძლებლობებით საბჭოთა მუსიკის ავანგარდში დგას. უკანასკნელი წლების მანძილზე ქართველმა კომპოზიტორებმა შესძლეს შეექმნათ ისეთი მაღალმხატვრული და მაღალადღეური ნაწარმოებები, რომელთა

მნიშვნელობაც გაცხდა ჩვენი რესპუბლიკის, ჩვენი კავშირის საზღვრებს. დღეს ბევრი ქართველი კომპოზიტორის ნაწარმოები სრულდება საბჭოთა კავშირისა თუ უცხოეთის მასშტაბით, ბევრი მათგანის სახელი ფართოდაა ცნობილი არა მარტო პროფესიულ მუსიკოსთა ვიწრო წრეებში, არამედ მუსიკის მოყვარულთა მასებში. ქართულმა მუსიკამ ჭეშმარიტად



ხალხის ბუნება ის თვისებებია, რომელიც ჩვენს კომპოზიტორთა მხატვრობაში ხასხასებს აძლევს თვითმყოფელ კლორითიულ ნიშნებს. ეს არის ოპტიმიზმი, სიკეთის მარადიულობა ისევე სწრაფა; სვედა, რომელიც არს გულსიმბოზის მოთქმას, წუწუნს. იგი ყოველთვის სუფთა, თავდაპირველი, შინაგანად გაკავებულია; სიყვარული, გრძნობათა ღელვა—ლამაზი და კეთილშობილური. თუ შემოქმედებითი ბუნება რაინდულ-ეპიკურ წყობას გულისხმობს, მაშინ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს გამბედაობასთან, მიზანსწრაფვასთან, ვაჟაკობასთან და შემართებასთან. ქართული ხალხური ბუნების განუყოფელი ნიშნებია ენამხებილობა, სისხარება, პლასტიკურობა, მხარაულება. აი ის სულიერი საფუძველი, რომელსაც უნდა დაყრდნობს კომპოზიტორი და რომლის გარეშეც იგი ნიდადა გამოყვლილ მცენარეს დაემსგავსება.

ქართველი კომპოზიტორები ღრმად სწავლობენ ხალხური ბუნების ამ ნიშნებს. თანამედროვე მუსიკალური კულტურა სრულიადაც არ გულისხმობს ხალხური წყაროებისაგან იზოლაციას, პირიქით, რაც უფრო მჭიდროდ, შემოქმედებითად უკავშირდება შენი ერის მუსიკალურ საკანტურს, რაც უფრო ღრმად სწავდება მის ბუნებას და შესძლებს თანამედროვე საკომპოზიციო ტექნიკასთან მის ასიმილირებას, მით უფრო მეტი ღირსება, მეტი იერი მიეცემა შენს შემოქმედებას, მით უფრო ამაღლდება შენი ინდივიდუალური „მე“. ანონინებთან კი თანამედროვე ხელოვნებაში შემოქმედებით კრახს ნიშნავს. კარგია, როცა კომპოზიტორი დაინტერესებულია მისი თანამედროვე უცხოეთის მუსიკალური ხელოვნების მიღწევებით, ეცნობა მათ, იმაღლებს ე. წ. მუსიკალურ ერუდიტს. მაგრამ ამას არ უნდა მიეცეს ცალმხრივი ხასიათი, არ უნდა დაგავიწყდეს შენი საყრდენი, საფუძველი — ხალხური მუსიკალური შემოქმედება, თორემ დაემსგავსები ხალხური ანდაზის გმირს „თურაშულის პატრონს, ტყეში პანტის საქმბრად რომ დაღის“.

ცხოვრების ლოგიკა მტიკეა და თავისი გარდუვალი კანონები აქვს. არამანდაც ამაღლა ჩვენი შემოქმედებითი დამოკიდებულება თანამედროვეობისადმი, იმდენად აწინა ჩვენი საშემსრულებლო ხელოვნება, ისიც დაუხალხოდა დროის მოთხოვნებს. ჩვენ გვყავს შესანიშნავი შესრულებლები, რომლებიც დავუფიქრებ დიდ ესტრადას და მიიპყრეს საერთაშორისო ყურადღება. ალბათ ჩვენი შემსრულებლები მიხვდებიან, რომ მათი შემდგომი ზრდისათვის აუცილებელია მეტი თანამედროვე ქართული მუსიკის შესრულება.

ჩვენს თანამედროვეობაში შემოქმედება უაღრესად რთულ პროცესს წარმოადგენს. იგი მოითხოვს დიდ ფაქტორებს, მაღალ ინტელექტს, შთაგონებას და მდიდარ ფანტაზიას. აქტიური შემოქმედებითი აზრი, ნებისყოფის ძალა, თანამედროვეობის შეგონების უნარი და საკუთარი მხატვრული ხედეა — აი რა არის საქმერი, რათა შემოქმედება და დროს ესმოდეთ ერთმანეთის.

პროგრესი გულისხმობს ნოვატორობას, ნოვატორობა — ახალს, მაგრამ ჩვენ, კომპოზიტორებს არ უნდა გამოგვჩვენს ყურადღების არედან ის კარგი, რაც ჩვენამდე მოიტანა ქართული პოფუნსიული მუსიკის ტრადიციამ. ნუ გავხდებით ტრადიციის ნიპილისტები. ეს რაბელია განსაკუთრებით უნდა მოისმინონ ახალგაზრდებმა. ამავე დროს უნდა გვახსოვდეს, რომ ხელოვნება ვერ იტანს გამოცრებას. გაბედულად უნდა გეძიოთ ქართული მუსიკის მომავლის ზეზები, გაბედულად უნდა შეხედოთ ქართული მუსიკის ზეაღინდელ დღეს.

მუსიკალური კულტურის პროგრესმა ბევრი ჩვენი შეზღუდვის გადასინჯვა მოიტანა თან, რაც გაპირობებულა დროის შეუნელებელი დინებით. დღეს არა თუ დისონანციული ინტერვალი, არამედ პოლიტონალური მუსიკალური მიზგანება არ იწვევს თანამედროვე მსმენელის პროტესტს და ბუნებრივად აღიქმება. უფრო მტიკე, ატონალური მუსიკა,

თუ კი იგი ატარებს რაიმე ენაობას, უნდა შინაარსს, ენასახურება მის სახესულს, არ განიხილავს, როგორც რაღაც არა ესთეტური მოვლენა. ამაში დავგარწმუნებს მეოცე საუკუნის დიდა მუსიკოსებმა.

აუცილებელია, რათა ქართველი კომპოზიტორები საფუძვლიანად გაეცნენ მსოფლიო მუსიკის თანამედროვე მიღწევებს. ყოველი ექსპერიმენტი, ყოველი სიახლე საყურადღებოა იმ შემთხვევაში, თუ ის ატარებს სრულ იდეურ და შინაარსობრივ ხასიათს, თუ კი მას შესწევს ადამიანზე უსეთეტური ზემოქმედების ძალა, თუ კი ის ააღვლებს, ააღვრთოვანებს და ბედნიერს გახდის მას.

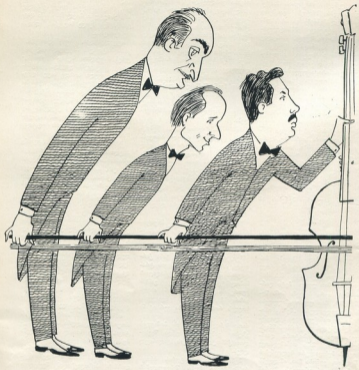
ქართული მუსიკა, ისევე როგორც მთელი საბჭოთა მუსიკა უარყოფს უშინაარსო, უიდეო ექსპერიმენტებს, მუსიკას, რომელიც ემსახურება ბერათა ქაოსს, აღივებს სასოწარკვეთის, ტანჯვისა და კაცობრიობის განწირვის ხისტიკოს.

ახლის ძიება, ნოვატორობა მე მესმის როგორც აბსოლუტურად თანამედროვე შინაარსი მუსიკალური ენისა და დრამატურგიის. თანამედროვე შინაარსი თავის ობიექტად არ გულისხმობს მხოლოდ დღევანდელ ადამიანებსა და პირობებს, არამედ იგი ითვალისწინებს მომავალსაც და ისტორიულ წარსულსაც, გაგებულს თანამედროვე მხატვრის ხედვით. ქართულ მუსიკაში ცოტად როდი მოგვეპოვება ასეთი პოზიციებიდან გაგებული თანამედროვეობა.

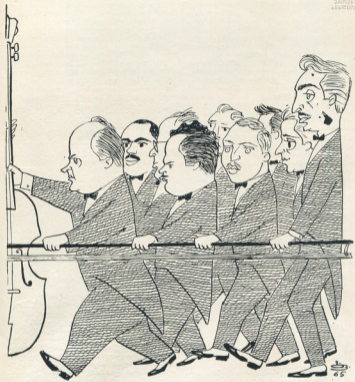
თანამედროვე შინაარსი მე მესმის როგორც მუსიკალური აზრის, ესთეტიკის სიახლე, სიახლის პრობლემა მუსიკაში კი პირველ რიგში ენება მუსიკალური დრამატურგიასა და ენას.

მხოლოდ ამ სახით შეიძლება რეალისმის პოზიციებიდან შევხედოთ ჩვენს დროს და შემოქმედებითად აღვიქვათ ის.

აი საკითხები, რომლებიც ჩემთან ერთად თუ უნდა ადვლებს, ავტორებს ჩემს ქართულ კოლეგებს და რომელთა გადაწყვეტაშიც ისახება ჩვენი ეროვნული მუსიკის ზეაღინდელი დღე.



„სიბავშვობა“



„სიბავშვობა“



სტუმრად საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირში

ს

აქართველოს კომპოზიტორთა კავშირი ისეთი შემოქმედებითი ორგანიზაციაა, რომელიც არა მარტო აერთიანებს სხვადასხვა თაობის ქართული მუსიკის მოღვაწეებს, არამედ სათავეში უდგას რესპუბლიკის მუსიკალურ ცხოვრებას და აქტიურად ეხმარება ჩვენი კულტურის განვითარების მნიშვნელოვან მოვლენებს. „საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირში პირველი მოხვედრისთანავე იგრძნობა აქტიური რიტმული მაჯისცემა. თუ იგივე სურათია მელოდიისა და ჰარმონიის სფეროში, მაშინ მე შემიძლია თქვენს კომპოზიტორებს

დიდი მომავალი ვუწინასწარმეტყველო“ — იხუმრა პოლონეთის სახელმწიფოებრივმა მუსიკისმცოდნემ, ვარშავის მუსიკისმცოდნეობის ინსტიტუტის დირექტორმა პროფესორმა სოფია ლისსამ.

მართლაც, ამ ბოლო წლების მანძილზე განსაკუთრებით გააქტიურდა კომპოზიტორთა კავშირის ცხოვრება. მუსიკის ფანრობრივი მრავალფეროვნება კავშირში სექციების მიხედვით არის წარმოდგენილი, რომელსაც ხელმძღვანელობს უწვევენ ამ ქანრში „ნაწრთობი“ და სახელმწიფოებრივი კომპოზიტორები. სექციის მუშაობა არ განისაზღვრება მშრალი გეგმების გადათვალისწინებითა და უბრალო თავყვირით. ეს არის ახალ ნაწარმოებთა დემონსტრირების, ვარჯიშის, მის ირგვლივ კამათის, აზრთა გაზიარების, საინტერესო რჩევის ქეშმარიტად შემოქმედებითი პროცესი. სწორედ სექციებზე, სწარმოებს ამა თუ იმ მხატვრული ქმნილების პირველი შეფასება და ე. წ. „ცხოვრების საგზურის“ მიცემა. აქ კომპოზიტორთა კავშირის კედლებში მოხდა პირველი „ნათლობა“ იმ ქართული ნაწარმოებებისა, რომელთაც საერთაშორისო მნიშვნელობა მოიპოვეს. ამჟამად ჩვენი კომპოზიტორების საუკეთესო პარტიტურები, თუ მათი ჩანაწერები ხელიდან ხელში გადადის და ამშვენებს არა მარტო თბილისის, მოსკოვის, ლენინგრადისა და სხვა საბჭოთა ქალაქების საკონცერტო პროგრამებს, არამედ უცხოეთის მუსიკალური ორგანიზაციების ყურადღების ცენტრშია. საკმარისია დავასახელოთ ა. მაჭავარიანის ბალეტი „ოტელო“, რომელიც გარდა საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქებისა წარმატებით დაიდგა იაპონიაში, შეტანილია ბუდაპეშტის, ბუენოს-აირესის, პრაღის და სხვა ქალაქების სატეატრო-ოო გეგმაში. ო. თაქთაქიშვილის — „მინდია“ საკონცერტო შესრულებით დაიდგა მოსკოვის კავშირების სვეტებიან დარბაზში, ა. ბუკიას ოპერა „დაუპატიყებელი სტუმრები“ დაიდგა გერმანიაში, გოკიელის „წითელქუდაში“ კი საბჭოთა კავშირის მრავალი თეატრი შემოიარა. საბჭოთა და უცხოეთის საკონცერტო და რადიოპროგრამებში სულ უფრო ხშირად გაისმის ა. ბალანჩივაძის, შ. მშველიძის, ა. მაჭავარიანის, ო. თაქთაქიშვილის, დ. თორაძის, ს. ცინცაძის, რ. ლალიძის, ა. კერესელიძის, რ. გაბრიჭაძის, ა. შავერზაშვილის, ნ. გუდიაშვილის, ს. ნა-სიძის, ბ. კვერნაძის, ო. გორდელის, ნ. მამისაშვილის, გ. ყანჩელის, ნ. ვაჭაძის, ვ. აზარაშვილის, მ. დავითაშვილისა და სხვათა სიმფონიური, კამერული, ვოკალურ-ინ-

სტრუქტურული და საესტრადო ნაწარმოებები. საკმარისია დაასახელოთ ქართველ კომპოზიტორთა გამარჯვება საერთაშორისო, საკავშირო, თუ ადგილობრივ შემოქმედლებით კონკურსებში. ამ უკანასკნელ ხანს დიდი წარმატება — პირველი ადგილი ხვდა წილად საკავშირო ახალგაზრდა კომპოზიტორთა კონკურსში კომპოზიტორ ნ. ვაწაძის კვარტეტს, ხოლო პარიზში „იუნესკოს“ მიერ გამართულ მსოფლიო კონკურსზე სულხან ცინცაძის კვარტეტს № 5, ეს ნაწარმოები საუკეთესო პრემირებულ ნაწარმოებად შორის მოხვდა, რომელიც შერჩეული იყო სამასზე მეტ სხვადასხვა ქვეყნის კომპოზიტორთა ნაწარმოებებიდან; წარმატება ხვდა ოთ. გორდელის კონცერტსაც.

საქართველოს საზოგადოებრივი ცხოვრების კულტურულ ფონტზე ვერ დასახელებთ ვერც ერთ მნიშვნელოვან ღონისძიებას, რომელშიც ჩვენი კომპოზიტორები არ იღებდნენ აქტიურ შემოქმედებით მონაწილეობას. იქნება ეს ჩვენს ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი თარიღების აღმნიშვნელი საზვიმო დღეები, საოუბილო საღამოები, შეხვედრები, მუსიკალური პლენუმები დისპუტები, კონკურსები თუ საშუალო კონცერტები. მრავალმხრივია მოღვაწეობის სფეროც. ქართველი კომპოზიტორები მხატვრული შემოქმედების თითქმის ყველა სამყაროს დაუკავშირდნენ. გარდა წმინდა მუსიკალური ჟანრებისა ისინი აქტიურად მოღვაწეობენ დრამატულ თეატრებში, კინოსა და ხელოვნების სრულიად ახალ ჟანრში — ტელემუსიკის სფეროში. საკმარისია აღინიშნოს, რომ საბჭოთა კავშირში პირველი ტელეოპერის ავტორი ახალგაზრდა ქართველი კომპოზიტორი — ნოდარ გეგაური. ამ ჟანრის მნიშვნელოვანი შენაძენია ითარ თაქთაქიშვილის ტელე-ოპერა „ჯილოდ“. გარდა შემოქმედებითი მოღვაწეობისა კომპოზიტორთა კავშირის თვითღვლილი წევრი ეწევა დიდ საზოგადოებრივ და პედაგოგიურ საქმიანობას.

კომპოზიტორთა კავშირის მუშაობის მნიშვნელოვან მხარეს წარმოადგენს ქართული პროფესიული მუსიკის მჭიდრო დაკავშირება ფართო მასებთან, შემოქმედებითი კონტაქტები ინტელიგენციასთან, საქართველოს სხვადასხვა კუთხის მშრომლებთან — გლეხებთან, მოზარდ თაობასთან. ამ მხრივ მნიშვნელოვანი ღონისძიებაა ე. წ. „გასვლითი პლენუმი“, რომელიც ჩვენი კომპოზიტორების ცხოვრებაში ტრადიციად დამკვიდრდა.

ყოველი პლენუმის ძირითადი მიზანია პროფესიული მუსიკის აქტიური პროპაგანდა მასებში, კომპოზიტორებისა და მშრომლების უშუალო დაახლოვება, პირისპირ შეხვედრა, ინტერესების ურთიერთგაცნობა და გაზარება. ამ მნიშვნელოვანი ღონისძიების არსებითი მიზანს ორი საპასუხისმგებლო მომენტი გააჩნია: პირველი — ფართო აუდიტორიის დანეტრეკება პროფესიული მუსიკით, ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებით და ესთეტიკური მოთხოვნების დაკმაყოფილება. მეორე კი, რაც თავისი მნიშვნელობით გაცილებით რთული და სერიოზულია — არის მსმენელთა გემოვნების თანდათანობითი ზრდა. მისი უფრო მაღალ საფეხურზე აყვანა. სარაიონო ცენტრებს პყავს თავისი ინტელიგენცია, რომელიც მისი გემოვნებით,

ბ
ა
ს
ს
ა
ქ
ა
რ
ს
ს
ა
ქ
ა
რ
ს
ს
ა
ქ
ა
რ
ს
ს
ა
ქ
ა
რ
ს





კვლევლის სიმფონიური ორკესტრის წევრები ქართულ კომპოზიტორებთან სტუმრად

მოთხოვნებით ტონს აძლევს ადგილობრივ კულტურულ ცხოვრებას. ამ სფეროში ისინი გარკვეულ ზეგავლენას ახდენენ მშრომლებზე, მუშებსა და გლეხებზე, მიმართავენ მათ ყურადღებას ჩვენი კულტურული ცხოვრების განვითარების მნიშვნელოვან მომენტებზე. სწორედ საქართველოს სხვადასხვა რაიონების ინტელიგენციასთან შეიძლო დაახლოების, ურთიერთ გავების პოზიციებს დაეყვარა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის გასვლითი პლენუმების მუშაობა და რაოდენ დიდია მუსიკოსთა სიხარული, როდესაც რაიონული თეატრის დარბაზებში ექიმებთან, პედაგოგებთან, ინჟინრებთან ერთად მათ მისასმენად მოდიან დაზღვევა და ხარაოებზე, მინდვრებსა და ბალკევაზეში მომუშავე ადამიანები. გულთადობისა და უშუალოების ატმოსფერო პლენუმის მუშაობის თავისებური ლეიტთემაა. საკონცერტო განყოფილების წინ ან შემდგომ კომპოზიტორებს, მუსიკისმცოდნეებს, შემსრულებლებს არაერთხელ შეხვედებით ცნობისმოყვარე მსმენელებით გარშემორტყმულებს, კამათსა და აზრთა გაზიარებაში ჩაბმულებს.

პირველი გასვლითი პლენუმები შედგა ქუთაისში, აჭარასა და აფხაზეთის ზღვისპირა ცენტრებში, მახარაქში, სამტრედიანში, ფოთში, შემდეგ თელავში, გორში, ცხინვალში და რუპში. ამ ქალაქებში კომპოზიტორებთან და მუსიკოსმცოდნეებთან ერთად პლენუმის მუშაობაში მონაწილეობას იღებდნენ საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი, საქართველოს რადიოსა და ტელევიზიის სიმფონიური ორკესტრი, რესპუბლიკის გამორჩენილი მუსიკოსები — მომღერლები, პიანისტები და სხვა ინსტრუმენტალისტები, მათ შორის ნორჩი შემსრულებლებიც, მონაწილეობას იღებდა აგრეთვე ჩვენი რედაქციაც. კვლევაც კვლავ ქართული საბჭოთა კომპოზიტორების ნაწარმოებები. პროგრამები ისეა შედგენილი, რომ მსმენელებს საშუალება ეძლევათ ცოცხლად წარმოიდგინონ ქართული პროფესიული მუსიკის განვითარების გზა. კონცერტზე სრულდება ნაწყვეტები ქართული კლასიკური ოპერებიდან, ცნობილი სიმფონიებიდან, მცირე ფორმის სიმფონი-

ური ქმნილებები, ნაწყვეტები ახალი ოპერებიდან, პალეტებიდან, კინო-მუსიკა, რომანსები, სიმღერები; პროგრესული პლენუმის საკონცერტო განყოფილების წინ მუსიკოსმცოდნეები (ა. წულუკიძე, ბ. ხუტუაძე, ვ. ორფონიძე). ანოტაციებით აცნობენ მსმენელებს ამა თუ იმ კომპოზიტორის შემოქმედებით სახეს, ქართული საბჭოთა მუსიკის განვითარების ძირითად პროცესებს, ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებით გვეგმებასა და მიღწევებს. ხოლო კონცერტის შემდეგ კი ხდება მსმენელთა შთაბეჭდილებების გაზიარება. სიტყვებით გამოდიან მუსიკალური სკოლა-სასწავლებლების პედაგოგები, მოსწავლეები, მშრომელთა წარმომადგენლები, ადგილობრივი პარტიული და სარაიონო დაწესებულებათა ხელმძღვანელები. ისახება მომავალი შეხვედრების გეგმაში, გამოითქმის უფრო ხშირი კონტაქტების სურვილი, მაღლობა და სხვ. ამ წინადადებათა მნიშვნელობა აშკარად სცილდება კუთხურ ფარგლებს, ისახება კონკრეტული ზღვები იმისა, რომ თავმჯდომარე კომფისულმა მუსიკალურმა ხელოვნებმა გარკვეული გავლენა მოახდინოს ჩვენი ხალხის ესთეტიკურ აღზრდაზე, რომ პროფესიული მუსიკა ისევე იქცეს ხალხის მორალური და სულიერი სახის ფორმირების სტიმულად, როგორც ქართული ხალხური სიმღერა.

გასვლითი პლენუმების სამუშაო გეგმაში შეინიშნება ერთი ფრიად საყურადღებო ფაქტი. გარდა სახელმძღვანელო თანამდებრივ ქართველ კომპოზიტორებისა — ა. ბალანჩივაძე, ა. მაჭავარიანი, შ. შველიძე, ო. თაქთაქიშვილი, დ. თორაძე, ს. ცინცაძე, ო. გარდაღლი, ს. ნასიძე, ქ. კვერნაძე, ო. თევდორაძე, გასვლითი პლენუმების კონცენტრში მონაწილეობას იღებენ და ფართოდ შექმნილი იმ კომპოზიტორთა ნაწარმოებები, რომლებიც წარმოშობით, აღნიშნული რაიონის მკვიდრი არიან. ქუთაისში მ. ბალანჩივაძის აღსანიშნავ საიუბილეო დღეებთან დაკავშირებულ გასვლით პლენუმზე ქართველი კლასიკოსის მ. ბალანჩივაძის გვერდით მთელი ძალით ქედრი და მისი შვილის, ანდრია ბალანჩივაძის ნაწარმოებები და ზოგჯერ თვით ავტორის შესრულებითაც. თელავში შესრულდა ახალგაზრდა კომპოზიტორთა ნაწარმოებები, რომლებიც წარმოშობით თელავიდან არიან და თელავშივე მიიღეს დაწყებითი მუსიკალური განათლება. ესენია რამაზ ქარუნისშვილი (ამჟამად თელავის მუსიკალური სასწავლებლის დირექტორი), შალვა დავიდიანი. შესრულდა რ. ქარუნისშვილის "სიმფონიური ზღაპარი" ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის (სოლისტი კონსერვატორიის ასპირანტი ნესტან მესხი) და დავიდიანის სიმფონიური "მეწყვე და ვეფხი".

ორი დღე, რომელიც პლენუმის მუშაობას დაეთმო, გორისა და ცხინვალის კულტურული ცხოვრების ნამდვილ დღესასწაულად იქცა. გორში საზეიმო ვითარება მიიღო ალექსი მაჭავარიანის საავტორო კონცერტმა, რომელიც კომპოზიტორის 50 წლის საიუბილეო თარიღთან დაკავშირებით, გორის მშრომლებმა განსაკუთრებული სიზიზილი აღნიშნეს. საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარე, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი



კომპოზიტორი დავით თორაძე

ალექსი მაჭუავარიანი თავისი მშობლიური ქალაქის წინაშე თავისებური ანგარიშებით წარსდგა შემოქმედებითი მოწიფულობის საუკეთესო პერიოდში. მისი დირიჟორობით სიმფონიურმა ორკესტრმა შეასრულა სიმფონია e-moll-ის ფინალი, სავიოლინო კონცერტი (სოლისტი ირინე იაშვილი) და ფრაგმენტები ბალეტ „ოტელოდან“.

ცხინვალში კი სიმფონიურმა ორკესტრმა შეასრულა ისი კომპოზიტორების—ბორის გალაევის, დუდარ ხახანოვისა და ფელიქს ალბოროვის ნაწარმოებები. იგივე შეძლება ითქვას რაჭაზეც, სადაც ვასკლით ბლენუმის საკონცერტო პროგრამაში წამყვანი ადგილი დაიკავა რესპუბ-

ლიკის სახალხო არტისტის დავით თორაძის ნაწარმოებებმა. ამგვარად აღნიშნული რაიონების მშრომლები თავიანთი კუთხის სასახელი კომპოზიტორთა ნაწარმოებების ცოცხალი შესრულების მოზარენი გახდნენ.

კომპოზიტორთა კავშირი ქართული მუსიკის პროპაგანდასთვის მჭიდრო შემოქმედებით ურთიერთობაშია ისეთ შემოქმედებით ორგანიზაციებთან და კოლექტივებთან, რომლებიც უშუალოდ ემსახურებიან ამ საქმეს. ეს არის საქართველოს ფილარმონია, რადიოსა და ტელემაუწყებლობის მუსიკალური რედაქციები, რომ არაფერი ვთქვათ ოპერაზე, კონსერვატორიასა და მუსიკალურ სკოლა-დაწესებულებებზე. მაგრამ მაინც კომპოზიტორთა კავშირი პროპაგანდის მისიაში ახალ ფორმებს ქვებს და აი ისიც — „მუსიკალური პარასკეები“. ეს არის კომპოზიტორთა კავშირის მუსიკალური ცხოვრების მეტად საინტერესო ღონისძიება. ამ დღეს, პარასკეობით, კომპოზიტორთა კავშირის სტუმარი არ გრძნობს თავს რაღაც ოფიციალურ დაწესებულებაში. ეს არის „შინაურული“, ერთგვარად ინტიმური საღამო მუსიკის მოყვარულთა წრეში, სადაც მოსვლა შეუძლია ყველას, ვინც მუსიკალური ხელოვნების უკანასკნელი პერიოდის მიღწევებით არის დაინტერესებული. აქ კარები ცველასათვის ღიაა, ხოლო პროგრამა — მიმზიდველი და მრავალფეროვანი. საქმე იმაშია, რომ კომპოზიტორთა კავშირი ამ „მუსიკალური პარასკეებით“ არა მარტო პროპაგანდას, არამედ აღმზრდელით-საგანმანათლებლო საქმიანობასაც ეწევა.

კომპოზიტორთა კავშირი დიდ ყურადღებას უთმობს თბილისის საწარმო-დაწესებულებების, უმაღლესი სასწავლებლების ახალგაზრდობასთან შეხვედრას, საშუალო კონცერტებს, შემოქმედებით კონცერტებს. ამ მხრივ მოწოდების სიმაღლეზე დგას ჩვენი კომპოზიტორების საშუალო მუშაობა საქართველოს სამხედრო საწილებთან, ჩვენს კომპოზიტორებს ხშირად შეხვდებით საქართველოს შორეული რაიონების მესაზღვრეებთან ლექცია-კონცერტებით ჩასულს, ოფიცერთა სახლში, თბილისის საარტილერიო სასწავლებელში, გარნიზონის მეომრებთან, ასეთი უანგა-





კომპოზიტორი
გია ყანჭელი

რო სამსახურისათვის კომპოზიტორთა კავშირის ამერიკა-კასის სამხედრო ოლქის ზემოხსენებული ნაწილებიდან მიღებული აქვს მრავალი საპატიო სიგელი და მედალები.

კომპოზიტორთა კავშირი თავის წევრთა მეტი შემოქმედებითი აქტივობისათვის ხშირად მართავს კონკურსებს სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებებზე და გამარჯვებულთა პრემიით აჯილდოვებს. ეს თავისებური წახალისება, სტიმულის მიცემა ფრიად კარგ შედეგებს იძლევა. ხშირია, როდესაც კავშირის ინიციატივით კონკურსს აცხადებს რადიოსა და ტელემაუწყებლობის ორგანიზაცია. პრემირებული ნაწარმოებებს ისინი ფართო პოპულარობას უწყვენ. კონკურსში მონაწილეობა ყველას შეუძლია და იშვიათი როლია შემთხვევა, როდესაც სწორედ კონკურსი ხდება მაღალმხატვრული გემოვნებით აღსავსე ახალი ნაწარმოების „აღმოჩენა“. მაგალითად კამერული ჟანრის ნაწარმოებთა კონკურსზე საყოველთაო აღიარება და მოწონება ხვდა წილად ახალგაზრდა კომპოზიტორთა — ნოდარ ვაბუნიასა და ედიშერ სანაძის ნაწარმოებებს. აღსანიშნავია, რომ ედიშერ სანაძე ჯერ კიდევ „უპასპორტო“ კომპოზიტორია — იგი კონსერვატორიის IV კურსის სტუდენტია (ა. ბალანჩივაძის მოწაფე). ამ კომპოზიტორთა ნაწარმოებები ყურადღებას იმსახურებენ ორიგინალური ჩანაფიქრით, ახალგაზრდადული მხატვრული ხედვით, სიასლისაყენ სწრაფვითა და საკუთარი შემოქმედებითი სახის დამკვიდრების სურვილით.

აი რა გვიხსაუბრა ახალგაზრდობაზე საუბარში კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარის პირველმა მოადგილემ დევიტ თორაძემ: „ბოლო წლების საბჭოთა მუსიკალური ცხოვრების დიდი „აღმოჩენა“ ჩვენი მუსიკალური ახალგაზრდობაა. იყრდნობიან რა ქართული ელასიკური და ხალხური მუსიკის ტრადიციებს, ზოგიერთი მათგანი, ჩვენი მუსიკალური კულტურის საბედნიეროდ ახერხებს შექმნას საკუთარი, ახალი, თანამედროვე ორიგინალური

მუსიკალური ენა. ქართველი ახალგაზრდობა უკმარისად ენაირა ჩვენი მუსიკის მდიდარ ტრადიციებს და გამოვიდა რა ახალი მუსიკალურ-გამომსახველი საშუალებებისა და ხერხების, ახალი შინაარსისა და მხატვრული სახეების ძიების დიდ გზაზე, გარკვეულ წარმატებებსაც მიაღწია.

თანამედროვე ქართული საბჭოთა მუსიკის განვითარების ეტაპზე მათ შემოიტანეს ახალი სურნელება, ახალი არომატი. ამის ნამდვილი დადსტურებაა მათი გამარჯვება საბჭოთა ახალგაზრდობის მუსიკალურ კონკურსზე მოსკოვში. სადაც უკვე საკმარისად სახელმწიფოებმა კომპოზიტორებმა ს. ნასიძემ, პ. კვერცხაძემ, ო. გორდელმა და აგრეთვე ახალგაზრდა თაობის წარმომადგენლებმა — ნ. ვაწაძემ, ვ. ახარაშვილმა, რ. ქარუნისშვილმა საპატიო ადგილები და პრემიები დაიმსახურეს.

უფრო მეტიც, ამ ნიჭიერ ახალგაზრდა კომპოზიტორთა ინდივიდუალური შემოქმედებითი თვისებების გარეშე ქართული საბჭოთა მუსიკის შემდგომი აღმავლობა წარმოუდგენელია“.

შეგიძლია ნებისმიერი ახალგაზრდა კომპოზიტორის შემოქმედებით ბოგრაფიას გადავხედოთ, რათა მათ ნიჭიერებასა და წარმატებებზე ვიკონიოთ გარკვეული წარმოდგენა. ყოველ მათ ახალ ნაწარმოებს საზოგადოება გარკვეულ შეფასებას აძლევს, ეხმაურება მუსიკალური კრიტიკა და პრესა. მაგალითად გია ყანჭელი. მან კონსერვატორია 1963 წელს დაამთავრა. მის შემოქმედებით პორტფოლში დღეს ახალგაზრდა ავტორისათვის მნიშვნელოვანი შემდეგი ნაწარმოებები: კონცერტი ორკესტრისათვის, „ლარგი და ალეგრო“ სიმებიანი ორკესტრის, ფორტეპიანოსა და ლიტავრებისათვის, მუსიკა კინოსა და დრამატული თეატრის სპექტაკლებისათვის. მისი მომავალი გეგმები კი თვალისწივით ახალი სიმფონიის, ოპერების და სხვა ნაწარმოების შექმნას. აი უკანასკნელი რეცენზია გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურაში“ გამოქვეყნებული, რომელიც აფასებს გია ყანჭელის ბოლო თხზულებას. „Да, слушая эту музыку, о многом хочется поспорить с молодым автором. Ясно видишь трудности его становления. Но вместе с тем неумная энергия, бьющая ключем в его сочинении, заставляет верить в успешность преодоления всех преград на пути в большое искусство“.

ახალგაზრდობისაშივე მზრუნველობა და მათი შემოქმედებითი მონაცემების განვითარების ხელშეწყობა კომპოზიტორთა კავშირის მუშაობის ერთ-ერთი საყურადღებო მომენტია. კომპოზიტორთა კავშირი ახალგაზრდა კომპოზიტორებს გზავნის შემოქმედებითი მივლინებებით სხვადასხვა შემოქმედებით სახლებში, სადაც ავტორებს აქვთ შექმნილი მუშაობის საუეთესო პირობები, მაღალკვალიფიციური კონსერტანტები წარმართავენ მათ სამუშაოს, რჩევა-დარიგებებს აძლევენ. ხოლო შემდეგ კი შემოქმედებითი ანგარიშებისას ხდება შესრულებული სამუშაოს საჯარო განხილვა და შეფასება. ასეთ შემოქმედებით მივლინებებში იყვნენ გ. ყანჭელი და ბ. კვერცხაძე, შ. დავი-დოვი, ვ. ახარაშვილი, ფ. ლლონი, ნ. სვანიძე და სხვანი.

აი როგორი შეფასება მიიღო ნათელა სვანიძის ახალმა ნაწარმოებმა — სიმფონიამ სიმეზიანი ორკესტრის, ფორტეპიანოსა და დასარტყამი ინსტრუმენტებისათვის მოსკოვის, სსრკ ხალხთა მუსიკალური სექციის ხელომანზე, რომელიც საკავშირო კომპოზიტორთა კავშირის შემოქმედებით სახლში — „ივანოვოში“ ჩატარებული მუშაობის შედეგს იხილავდა: „Сочинение интересное, в нем видна напряженная интеллектуальная работа, ставятся и решаются сложные конструктивные задачи, но при этом музыка не теряет артистизма и выразительности. В целом, смотрю на перспективу автора и с удовольствием весьма радужно“.

Лауреат государственных премии проф. композитор Н. И. Пейко.

სიმფონია შესასრულებლად განზრახული აქვს მოამზადოს საკავშირო ფილარმონიის კამერულ ორკესტრის დირიჟორ ბარშაის ხელმძღვანელობით.

კომპოზიტორთა კავშირი ბევრი კარგი წამოწყების ინიციატორია, მაგრამ ფასდაუდებელია მისი ღვაწლი და ინიციატივა ქართული კამერული ორკესტრის შექმნაში. ამით კომპოზიტორთა კავშირმა ქართველ კომპოზიტორთა წინაშე დიდი შემოქმედებითი პერსპექტივები დასახა, საუფრევლოდ ჩაუყარა ქართულ მუსიკაში ახალი და ფრიად აუცილებელი ფანრის შექმნას, გარდა იმისა, რომ თავი მოუყარა ნიჭური ახალგაზრდა შემსრულებლებს და ამ ორკესტრის შესანიშნავმა კონცერტებმა დიდი სიახლე შეიტანა ჩვენს მუსიკალურ ცხოვრებაში. კამერული ორკესტრი უკვე ასრულებს მისთვის სპეციალურად დაწერილ ნაწარმოებებს — ოთ. თაქთაქვილის, გ. აზარაშვილის, E. მაშისაშვილის. მისი რეპერტუარი ახლო მომავალში გამდიდრდება კიდევ ახალ-ახალი ნაწარმოებებით. კამერული ორკესტრის კონცერტებმა დიდი რეზონანსი გამოიწვია საქართველოსა და რუსეთში. მოსკოვში ჩატარებულმა კონცერტებმა ცხადდეს ამ ორკესტრის დიდი მხატვრული შესაძლებლობანი და მომავალი.

კომპოზიტორთა კავშირს ჰყავს მეოცე „პირმოცე“ — ნონეტი. ამ სახის ანსამბლები უცხოეთში ბოლო პერიოდში საკმაოდ გამრავლდა. კამერული ფანრისადმი საერთაშორისო ინტერესების ზრდამ ანსამბლების სხვადასხვა სახეობათა წარმოშობა გამოიწვია. „ნონეტის“ ქართული საშემსრულებლო კოლექტივების სიახლეს წარმოადგენს ბუნერდია, რომ ახალი საშემსრულებლო ბაზა წარმოშობის ახალი ფორმის ნაწარმოებებს. ეს კი ქართული მუსიკისათვის არა მარტო ფანრობრივი სიახლეა, არამედ ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედების სრულიად ახალი სფერო, მათი შესაძლებლობების გამოხატვის ახალი საშუალება, ახალი სტიმული. ნონეტის რეპერტუარში უკვე გაჩნდა ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებები — რ. გაბრიჯაძის, ს. ნასიძის, E. მაშისაშვილის. ნონეტი კამერულ ორკესტრთან ერთად „ამიერკავკასიის მუსიკალური გაზაფხულის“ მონაწილე იქნება. კომპოზიტორთა კავშირის შემოქმედებით მუშაობაზე საკრეველ ინფორმაციებს გვაძლევს რესპონდენტისა და საკავშირო პრესა. მაგრამ კომპოზიტორთა კავშირის თავისი შემოქმედებითი „მემუარებიც“ გააჩნია. ეს არის მისი ინიციატივით გამოშვებული

კომპოზიტორი
ნათელა სვანიძე



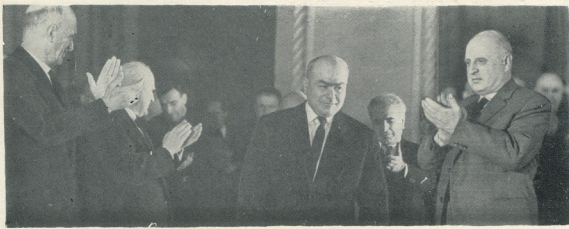
„მუსიკალური ცხოვრება“, რომელსაც იგი ბიულეტენის სახით უშვებს ყოველთვიურად და აღნუსხავს ჩატარებულ მნიშვნელოვან ღონისძიებებს.

კომპოზიტორთა კავშირის მჭიდრო ურთიერთობა აქვს დამყარებული საბჭოთა კავშირისა და უცხოეთის კომპოზიტორებთან, მუსიკის მოღვაწეებთან. ხშირად გაიკონბთ კავშირში უცხო ენაზე მოსაუბრე მუსიკოსის შეფასებას და აღტაცებას, გამოწვეულს ქართული ხალხური მუსიკითა და ჩვენი კომპოზიტორების ნაწარმოებებით. მსოფლიოს თითქმის ყველა კუთხიდან ჩამოსული მუსიკოსის აღნუსხვა შეუძლია კომპოზიტორთა კავშირის უცხოეთთან ურთიერთობისათვის შექმნილ სპეციალურ სექციას. მისი მუშაობა მხოლოდ მასპინძლობაში არ გამოიხატება, იგი ქართული მუსიკალური კულტურის პროპაგანდის მიზნით ხდება. კონტაქტების დამყარების, აზრთა ურთიერთგაზიარებისა და მეგობრობის ნიშნით ტარდება.

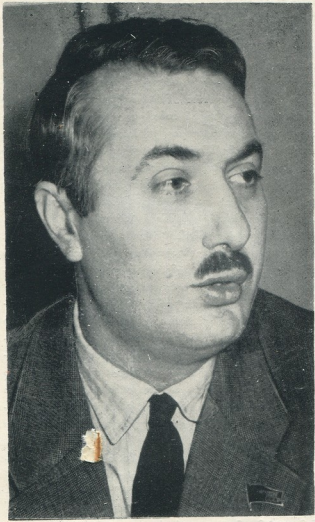
აქტიურია დღეს კომპოზიტორთა კავშირის ცხოვრება. ბევრი გაკეთდა, მაგრამ გასაკეთებელიც ბევრია. მომავლის გეგმები კიდევ უფრო მეტ ენერჯის, დატვირთვისა და შემოქმედებით ორგანიზაციას მოითხოვს მათგან.

საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის ინიციატივითა და საბჭოთა მთავრობის მხარდაჭერით ფრთები შეესია ქართველ მუსიკოსთა ოცნებას—ბორჯომში შემოქმედებითი სახლის გახსნის იდეას. ეს იქნება არა მარტო მუსიკოსთა შემოქმედებისთვის მიზმიდევლი ადგილი, არამედ კერა, სადაც მომავალში საერთაშორისო მუსიკალური ფესტივალები მოეწყობა. ამით საქართველოს ეს თვალწარმტაცი კუთხე გადაიქცევა მსოფლიო მნიშვნელობის თავშესაყრელ ცენტრადაც.

ამჟამად კი კომპოზიტორთა კავშირის მთელი გულისხური „ამიერკავკასიის მუსიკალური გაზაფხულისაკენა“ მიმართული, რომელიც სათანადო სიმაღლეზე უნდა ჩატარდეს და მომეტი რესპონდენტების მუსიკალური კულტურის ნამდვილ ზეიმად გადაიქცეს. ასეთია ქართველ კომპოზიტორთა სურვილი და ეს განხორციელდება კიდევ.



„ამიერკავკასიის მუსიკალურ ბაზაფხულში“ ქართული საოპერო ჟანრი წარ-
სდგება ბოლო პერიოდში შექმნილი ორი ნაწარმოებით: შალვა შუგველიძის
„დიდოსტატის მარჯვენითა“ და ოთარ თავთაქიშვილის „მინდიასი“.



შალვა შუგველიძის
ოპერა „დიდოსტატის
მარჯვენა“ უკანასკნელ
პერიოდში შექმნილი
ქართული საოპერო ჟან-

რის ერთ-ერთი შესანიშ-
ნავი ნაწარმოებია. ჟურ-
ნალი „საბჭოთა ხელოვ-
ნება“ უკვე გამოეხმაურა
მის დადგმას (იხილეთ
ანტონ წულუკიძის სტა-
ტია „დიდოსტატის მარ-
ჯვენა“ ჩვენი ჟურნალის
1962 წლის № 8-9-ში).

ოთ. თავთაქიშვილის
ოპერა „მინდიას“ დიდი
მოწონებით შეხვდა რო-
გორც ქართული, ისე
რუსეთის საზოგადოებ-
რიობა და პრესა. ამ
დღეებში განხორციელდა
ამ ოპერის ახალი დად-
გმა, რომელსაც ასეთივე
წარმატება ხვდა. „მინ-
დია“-ს განხილვას ჟურ-
ნალი „საბჭოთა ხელოვ-
ნება“ დაუბრუნდება
მომდევნო ნომერში.



ქართული ბალეტის ახალი ხაზის მთავარ და განმსაზღვრელ ფაქტორს წარმოადგენს ვაკცილებით ღრმა ინტერესი მხატვრული სახის ფსიქოლოგიური მხარისადმი. შეიძლება ითქვას, რომ ქართული ეროვნული გმირულ-რომანტიული ბალეტი განაყოფიერა ფსიქოლოგიური სიმფონიზმის მძლავრმა ნაკადმა. ყოველივე ამან ბევრად განაპირობა ის დრამატურ-ციკლი ცვლილებები, რომლებიც ასე აშკარად იგრძნობა ბოლო წლების ქართულ საბალეტო მუსიკაში.

ნიშანდობლივია, რომ ქართული ბალეტის დრამატურგიაში გარკვევით შეიმჩნევა საწინააღმდეგო თანრული ტიპების შექმნის ტენდენცია. ესაა ბალეტი-პოემა და ბალეტი-სუიტა, რომელიც შედგება რიგი კონტრასტული მინიატურებისაგან. პირველი ტენდენცია ძალიან მკაფიოდ გამოიხატა ლერმონტოვის პოემების სიუჟეტებზე შექმნილ ორივე ქართულ ბალეტში და განსაკუთრებით კი ა. ბალანჩივაძის ბალეტ „მწიროში“.

ასლიანიშნავია, რომ ქართული მუსიკის არც ერთ თანრში არ შეიმჩნევა მსოფლიო კლასიკური ქმნილებებით ისეთი თანმიმდევრული გატაცება, როგორც უკანასკნელი წლების ქართულ ბალეტში. ბუნებრივია, რომ რთულ, თანამედროვე შემოქმედებით აზროვნების დონეს ეროვნულ მხატვრულ სახეებთან ერთად მივყავართ მსოფლიო ლიტერატურისა და პოეტური კლასიკის გამოყენებასთან.

მხატვრული სახის ფსიქოლოგიური მხარის უსაზღვროდ ძლიერი აქცენტი პირველად მოგვცა ა. მაჭავარიანმა ბალეტ „ოტელიოში“, ხოლო შემდეგ, როგორც უკვე ითქვა, „დემონში“ და „მწიროში“ ამ ძირითადი წამყვანი ფსიქოლოგიური როლის შენარჩუნებასთან ერთად ჩნდება პოემურობის ნიშნები, ე. ი. სრულიად ახალი დრამატურგიული კანონზომიერება.

მეორე ტენდენცია (ბალეტი-სუიტა) თავდაპირველად ატარებდა წმინდა ქორეოგრაფიული ძიების ხასიათს. ასე, ვახტანგ ჭაბუკიანის ბოლო დადგმებში გაჩნდა ორი საბალეტო სპექტაკლი, რომელთაგან მეორე არც თუ ისე უსუსტად იყო, განსაზღვრული, როგორც „ბალეტი-პოემა“. ორივე ისინი შედგებოდა მთელი რიგი ქორეოგრაფიული ნომრებისაგან (ზოგჯერ საკონცერტო მინიატურის, ზოგჯერ სცენის, ზოგჯერ კი ერთაქტიანი ბალეტის პლანში) შოპენის, ლისტის, დე ფალიას, რაველის, გერშვინის მუსიკაზე. ერთი სიტყვით, იქმნებოდა თანამედროვე ქორეოგრაფიაში უადრესად გავრცელებული საკონცერტო ბალეტი-სადამოებო, აღმოცენებული აპრობირებულ კლასიკურ მუსიკაზე. მაგრამ, აი, იქმნება ახალი ქართული ბალეტი კომპოზიტორ ბიძინა კვერცხაძის პირველი საბალეტო ნაწარმოები — „ქორეოგრაფიული ნოველები“.

ნიშანდობლივია ის ფაქტი, რომ ეს ნაწარმოები ასე ორიგინალად შეერწყა შემოქმედებითი ძიებების ახალ ნაკადს, რომელიც საერთოდ შეიგრძნობა საბჭოთა ბალეტში, კერძოდ კი ქართულ ბალეტში.

„ქორეოგრაფიულ ნოველებს“ არ შეიძლება ეწოდოთ მსოფლიო კონტრასტული მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ჩანახატები. ნოველების კონტრასტულობის მიუხედავად, ისინი შინაგანად ერთიანი, წამყვანი ინტონაციური მასალითაა შეცავმორებული. სწორედ ფერადოვანი კონტრასტულობის ეს

ახალი ქართულ ბალეტში

ელისაბედ ბალანჩივაძე



ავისი არსებობის 30 წლის მანძილზე ქართულმა ბალეტმა ჩვენს ეროვნულ მუსიკალურ კულტურაში ერთ-ერთი საპატიო ადგილი დაიკავა. მასში ნაწილობრივ აისახა ქართული მუსიკისათვის დამახასიათებელი ძიებისა და წინსვლის ის მომენტები, რომლებიც დრომ მოიტანა. ქართული ბალეტი 50-იან წლებამდე ძირითადად გმირულ-რომანტიკული გზით მიდიოდა. უკანასკნელ პერიოდში შექმნილ ბალეტებში კი — „ოტელიო“, „დემონი“, „ქორეოგრაფიული ნოველები“, „მწიროს“ ავტორებმა შეიტანეს ახალი ნაკადი, მისცეს ახალი თანამედროვე მიმართება.

შერწყმა ძირითადი სახის ნამდვილ კონცენტრირებასთან წარმოადგენს ბალეტის პრინციპულად ახალსა და ღირსფასოვან მხარეს. ბევრად ხელშემწყობი გამოდგა ლიბრეტოს ჩანაფიქრი, რამაც პირველად შექმნა შესაძლებლობა ქართულ მუსიკასა და ქორეოგრაფიაში ფერწერულ სახეების ასახვისათვის და აგრეთვე კონტრასტული სახეების შერწყმისათვის მათ ღრმა შინაგან შემოქმედებით ურთიერთდამოკიდებულებასთან ერთად.

ყველა ნოველას აერთიანებს ერთი მთავარი გმირი, თუმცა რეალურად იგი მოქმედებს მხოლოდ პირველ ნოველაში. ესაა მგრძობიარე, მძიებელი მხატვრის ნატურა და აგრეთვე ის მხატვრული სახეები, რომლებიც წარმოიშობებიან მისი დამატული ძიების შედეგად. ბალეტში სამი ნოველაა: პირველი — „მხატვრის სახელსწრის“ (თემა ვარიაციის), მეორე — „მოლოდინი“ და „ცეკვა-ფანტაზია“, მესამე — „სერაფიტა“ (ორნაწილიანი ქორეოგრაფიული პოემა).

პირველ ნოველაში შემოქმედებითი სახეები წარმოიშობებიან მხატვრის წარმოდგანაში, როგორც მისი მიმავალი ტილოების ესკიზები.

თემა, შვიდი ვარიაცია და კოდა ხსნის პირველი ნოველის შინაარსს, ეს არის მტკაღდ ორიგინალური ვარიაციული ციკლი თემატური მასალის თავისუფალი, წმინდა დამუშავებითი პრინციპის განვითარებით. კომპოზიტორი სრულებით არ ცდილობს თემის, როგორც ასეთის ვარირებას მისი სტრუქტურისა და ფორმის თუნდაც მახლობლებითი შენარჩუნებით. ვარირების პროცესში თემა კომპოზიტორს აინტერესებს მხოლოდ როგორც მასალა, რომლისგანაც შეიძლება მისი ცალკეული ილუმინაციის აღება და მისი ტრანსფორმირებით სრულდება ახალი სახის შექმნა. ასე, მხატვრის ლირიკულად ამბულატორულ და პოეტურ თემიდან (ფორტეპიანოსა და შემდგომ ვიოლინების სოლო) წარმოიშობება მკვეთრი კოლორიტული სახეები — „სამაია“, „ხორუმი“, „ყარაოხვანი“. ეს პირველი-სამი ვარიაცია ციკლის მთელ პირველ ნახევარს აძლევს ვანრულ ხასიათს. მეორე ნახევარი კი იღებს მკვეთრად ფსიქოლოგიურ და ზოგჯერ ტრაგიკულ ხასიათსაც. აღსანიშნავია, რომ მხოლოდ ერთხელ, მეთხუთს ვარიაციის, კომპოზიტორი თემას პირველად სახეს უნარჩუნებს. მართალია რომ ვიწყავ, ეს არც არის ვარიაცია. ეს არის მხატვრული და შველის მინიატურული Adagio, რომელიც თემის რემინისცენიას წარმოადგენს იმისათვის, რომ შემდგომში მეტი თავისუფლება შეიქმნას თემატური მასალის ვარირებისათვის.

სამი მთელი, სამი ქალი განასახიერებს მხატვრის შთაგონების და თვითუფლი მათგანი თანმიმდევრებით დალაგებულ ვარიაციებში ისახება: მე-5 ვარიაცია — უნებთი, პასიურ-მარიონეტული, მე-6 ვარიაცია — „უცნაური მიდელი“ და მე-7 ვარიაცია — მბრანბულური, მკაცრი. მე-7 ვარიაცია არა მარტო ციკლის ყველაზე დამატული ეპიზოდია, არამედ მასშტაბურად უფრო დიდიც. მასში თემის ყველაზე ემოციური ინტონაციები ვითარდება, რომლებიც აქ იღებენ მკაცრ, საბუდისწორი იერს. ვარიაციის ფინალი ხშირანებს როგორც ტრადიციული მოთქმა. კოდა — მხატვრის დამატული ძიების შედეგია. თემის დაკავშირი ნაწილდნან აღდგება კლარინეტის სოლო. მის სუდნიან, შვიკიხვის მსგავს ინტონაციებს მივყავართ

შველის ლირიკულად წმინდა თემასთან. ნაპოვნია სილაზისა და სინაზის იდეალი.

ორი თემა — მხატვრისა და შველის, წარმოადგენს მთელი ბალეტის წამყვან თემატურ მასალას. მაგრამ თუ მხატვრის თემა შედგომრიც საუფუტეობი ეწინაა ძირითადი, დრამატურული და განსაკუთრებით საპასუხისმგებლო თემების წარმოქმნისათვის, შველის თემა, თემა-მინიმოლო, თვით მხატვრის ფანტაზიის ნაყოფი, უცვლელი რჩება. მხატვრის თემის ღრმაზატყვნილი თავისებურება უფლებას გვაძლევს კვენრძიის ბალეტი ჩავთვალოთ მინოთემატორშიის ნიშნების მქონე ნაწარმოებად.

მეორე ნოველას მოქმედება გადაყავს მხატვრის მიერ შექმნილი სახეების სამყაროში. და ისევე, როგორც ეს სახეები შინაგანად განუყოფელი არიან მათი შემქმნელისაგან, ასევე შინაგან თემატური კავშირი არსებობს მეორე და მესამე ნოველებს შორის.

„მოლოდინი“ და „ცეკვა-ფანტაზია“ გაერთიანებულია თანმიმდევრულად განვითარებული სიუჟეტით. ქალბი ელიან მეთვლეკის დაბრუნებას. შინადა. ზღვა ნისმაა შეუბრება. ქალიშვილი, რომელმაც პირველად გააცილა ზღვაში თავისი შეყვარებული, დამატული განცქერის სიერცეს. ეს ნაღებება. მეთვლეკი მშვიდობით ბრუნდებიან ნაპირზე. ასეთია „მოლოდინის“ მთელი შინაარსი. „ცეკვა-ფანტაზია“ კი ზღაპარია ზღვაზე, მის ფანტასტიკურ მოზინადრებებზე, შესანიშნავ ფერმაზე. გასაკვირი არაა, რომ „მოლოდინისა“ და „ცეკვა-ფანტაზიას“ შორის ძალზე მკვეთრი კონტრასტია. ამანია ნოველის ერთ-ერთი ძირითადი დრამატურული ეფექტია. დინჯად, ერთგვარად ბალადურად ვითარდება „მოლოდინის“ მუსიკალური მასალა. მასში არის ცალკეული საერთო ინტონაციები მხატვრის თემასთან. შესაძლებელიც კი ხდება წარმოვიდგინოთ მთელი ეს „მოლოდინი“, როგორც დინჯად, ბუნებრივად მქვლი შემოქმედებითი შთანფიქრი, რომელიც აისახება ფანტასტიკური ზღვის ფსკერის მდიდარ ფერადონებაში. „მოლოდინი“ წმინდა ტემბრული თვალსაზრისითაც კონტრასტულია „ცეკვის“. თუ „მოლოდინი“ უკრავს ამოლოლდ სიმებიანი კვინტეტი, „ცეკვაში“ დიდ დინამიურ ფუნქციას ასრულებს ფერადოვანი საორკესტრო ხმოვანება გაბეღული ტემბრული კონტრასტებით.

„ცეკვა-ფანტაზია“ გაცილებით ადრე დაიწერა „ქორეოგრაფიულ ნოველებზე“. ჯერ კიდევ 1959 წელს ეს საორკესტრო პიესა გაისმა როგორც კომპოზიტორის მორიგი შემოქმედებითი წარმატება. მკვეთრად ვანრული, მახვილი საცეკვაო რიტმით გამსჭვალული (გამოყენებულია „განდაგანს“ მეტრო-რიტმული საქმეები) ეს პიესა გვიხიბავს მჩქვფარე, ახალგაზრდული ტემპარამენტით. ამავე ღრის იგი უღრფარდ მთლიანია, მუსიკალური მასალის თვალსაზრისით მონოლოტური, ვითარება ლოგიკურად და მკაფიოდ.

„ცეკვა-ფანტაზია“ ძალზე ლოგიკურად „ჩაჯდა“ ბალეტის პარტიტურაში. უფრო მეტიც, წმინდა ინტონაციური თვალსაზრისით „ცეკვა ფანტაზიას“ და დანარჩენ ნოველებს შორის შეიძლება გაიკლოს სოკოვანი ანალოგია. მაგალითად „მხატვრის სახელსწრის“ პირველ ვარიაციას და „ცეკვა-ფანტაზიის“ ძირითად თემას შორის.



სკენა სპექტაკლიდან „ქორეოგრაფიული ნოველები“ (მატერის სახელსწრთო)

„ცეკვა-ფანტაზიის“ მხატვრული სახეები ძალზე სისხლსავსე და მსუფე ფერებით მოვლვარვა. ეს არის ბრწყინვალე ჟანრული ჩანახატი, რომელშიც ფანტასტურობა განისაზღვრება მხოლოდ ამ ხაზგასმული ფერადონებით. განაპირა, სიცოცხლით აღსავსე ნაწილების ცენტრალურ ეპიზოდს წარმოადგენს მეთევზის ვარიაცია. „ფანტაზიის“ შუა ვალისებური ხასიათის ლირიკული ნაწილი კი არის მეთევზისა და ფერის Adagio, რომელიც ძალზე მოქნილად მზადდება უკვე პირველსავე ნაწილში.

ალსანიზნავია, რომ „ცეკვა-ფანტაზიის“ რეპრიზულ მესამე ნაწილში არ არის მოცემული თვით ჟანრული მასალა, რომელიც უშუალოდ შორდება „განდაგანას“. (ეს თემა საზღვრავდა მთელ პირველ ნაწილს). დარჩა უფრო მნიშვნელოვანი თემატური მასალა, რომლისგანაც წარმოიქმნა მეთევზის Adagio-ც და ვარიაციაც. შედარებით ნაკლებად დასრულებულ შობეტილიუმას ტოვებს დასკენითი ნოველა „სერაფიტა“, მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკალური ენის თვალსაზრისით იგი უფრო რთული და თანამედროვეა შედარებით „ცეკვა-ფანტაზიასთან“. სასებით ბუნებრივია, რომ ავტორი შეეცადა ამ ნოველისათვის მიეცა უფრო დინამიური და ამავე დროს განმარჯვებელი ხასიათი.

ნოველის I ნაწილი. პიტახზის სახსლის წინ რაინდთა და ქალთა თავყრილობაა შეჯიბრის მოლოდინში. მოდის პიტახზის ქალიშვილი სერაფიტა მასზე შევევრებულ სახსლის მახხარასთან ერთად. აზრის თავისუფალ განვითარე-

ბასთან ერთად იგრძნობა სონატური ალევროს სტრუქტურის მათრგანიზებელი ნიშანი. შესავალი უკავშირდება ნაწარმოების ძირითად ლეიტთემას, ხოლო კოდას თვით სერაფიტას თემა წარმოადგენს: ეს ისეთივე ახალი დასკენითი თემაა, როგორც შვლის თემა პირველი ნოველის კოდაში. მხოლოდ შვლის თემა, რა თქმა უნდა, გაცილებით მნიშვნელოვან დრამატურეულ როლს ასრულებს.

მაგრამ Adagio, რომელიც ფაქტურად ნოველის ლირიკულ ცენტრს წარმოადგენს, თემატური თვალსაზრისით ნაკლებსაინტერესო და ინერტულია. ამაყი და მიუდგომელი მზეთუნახავი — სერაფიტა თავის მუსიკალურ დახასიათებაში წარმოგვიდგა ფერმტოლად და უსიცოცხლოდ. ხოლო მისი შეუსაბამო ქორეოგრაფიული გადაწყვეტა Adagio-ს კიდევ უფრო შეტ ნაკლს მატებს.

საერთოდ ძნელია დუმილით მივიღოთ სპექტაკლის სუსტი ქორეოგრაფიული პარტიტურა. ჩვენ არ ვიღებთ თავისთავზე გამმედაობას ქორეოგრაფის რაიმე სპეციფიკურ საკითხებზე დავიწყობთ დავა, მაგრამ ხომ არ შეიძლება, რომ მუსიკალურად ისეთ დახვეწილ ნაწარმოებში, როგორც „ცეკვა-ფანტაზია“, სენაზე ადგილი ჰქონდეს „ქორეოგრაფიულ აბდაუბდას“. რაც შეეხება „სერაფიტადან“ Adagio-ს, ვითვალისწინებთ რა მის ნაკლებად საინტერესო მუსიკალურ მასალას, იქმნება სრული შეუსაბამობის შთაბეჭდილება მუსიკისა და მოძრაობის თუნდაც ელემენტარულ ფარდობას შორის.

თემატიზმის თვალსაზრისით „სერაფიტას“ ორივე ნაწილი



დირიჟორი ჯ. კახიძე, კომპოზიტორი ბ. კვერნაძე, ლაბრეტისტი გ. მელია, მხატვარი კ. ივანტაძე, ბალეტმასტერი ზ. კიკელიძე

უსუალოდ დაკავშირებულია ერთმანეთთან. არსებითად პირველი ნაწილი წარმოადგენს ექსპოზიციურ ეტაპს, ხოლო მეორე — მის განვითარებას. ეს თითქოს პირველი ნაწილის სონატური ალერგოს მეორე, უფრო დინამიური დამუშავებაა. გარკვევით იგრძნობა „სერაფიტას“ თემატური კავშირი წინა ნოველებთან, პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, პირველ ნაწილთან. რომ არაფერი ვთქვათ იმის შესახებ, რომ მთელი ბალეტი მთავრდება შელის თემით აბსოლუტურად ისევე, როგორც პირველი ნაწილის კოდა (შველი ანუგუმებს სერაფიტას მიერ უარყოფილ მასხარას). ასევე უკავშირდება კულმინაცია (საბრალო მასხარას განცდები). მე-7 ვარიაციამო მხატვრის ლეიტმომის ტრაგიკულ მეტამორფოზას — (მესამე მოდელი) თითქოს, მესამე მოდელი სერაფიტას სახის ესკიზია, ზუსტად ისევე, როგორც ხორუმის ესკიზად (მეორე ვარიაცია) ხდება რაინდების შეჯიბრის ძალზე დაბაბული ეპიზოდი სულ წილადი ზომით.

საქმე არა მარტო იმაშია, რომ კომპოზიტორმა ბიძინა კვერნაძემ გამოიყენა ყველა ეს დასრულებული რთული და დამოუკიდებელი ფორმები. არსებითია მეორე მხარე: თვით-ული ნოველისათვის შესაბამისი ფორმის შერჩევა და, რაც მთავარია შინაგანად ღრმად გააზრებული თემატური კავშირი

ნათ შორის, მთლიანობა და დასრულებულობა ამ სიახლეთა და ორიგინალობით აღსაქმე ნაწარმოებისა.

ბალეტი „მწირი“ კომპოზიტორ ანდრია ბალანჩივადის შემოქმედებაში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ადგილს იჭერს. ამ ბოლო ნამუშევარში ასახა კომპოზიტორის შემოქმედებითი ძიებების და სხვა ჟანრებში ამ ძიებათა მიღწევების ბევრი ნიშანი (ძირითადად სიმფონიაში). როგორც ცნობილია ბალანჩივადის პირველი ბალეტი „მთების გული“ საფუძველს უყრის ქართულ ბალეტს. რაც შეეხება შემდეგ საბალეტო ნაწარმოებს „ცხოვრების ფურცელს“, რომელიც დიდ თეატრში დაიდგა 1961 წელს, ვერავითარ შემთხვევაში ვერ გავუტოლებთ „მთების გულს“ მხატვრულ მნიშვნელობას და საერთოდ კომპოზიტორის საუკეთესო ნაწარმოებთა რეპერტუარში — ორივე სიმფონია, მე-3 საფორტეპიანო კონცერტს.

საკვირველია ის ფაქტი, რომ ქრონოლოგიური სიშორის მიუხედავად (28 წელი!), მუსიკალური ენის უდიდესი ევოლუციისა და კომპოზიტორის საბალეტო დრამატურგიისადმი ახლებური მიდგომის მიუხედავად, „მთების გულს“ და „მწირს“ შორის უფრო ბევრი საერთოს გამოხატვა შეიძლება, ვიდრე ამ უკანასკნელსა და „ცხოვრების ფურცელს“ შორის. და საქმე არა იმდენად „შემოქმედებით კავშირშია“, რამდენადაც ბალანჩივადის საბალეტო ჟანრის ევოლუციის მიმართულებაში, რომელიც სათავეს „მთების გულიდან“ იღებს სიმფონიურ ჟანრში დიდი მიღწევების გავლით „მწირამდე“.

აღსანიშნავია, რომ ქართულ ბალეტში ამ ბოლო პერიოდში სასეხებით ნათლად იგრძნობა მისწრაფება „მასშტაბის შემცირებისაკენ“, რაც პირველ რიგში მოქმედებს ბალეტის მოცულობაზე, მოქმედებების სიმცირეზე. ამავე დროს შეიმჩნევა მისწრაფება განვითარების ერთიანი ხაზისაკენ და სახელდობრ პოემურობის პრინციპისაკენ. ასე, პოემურობის ნიშნები მკაფიოდ აღინიშნა ლერმონტოვის მიხედვით შექმნილ პირველ ქართულ ბალეტ „დემონში“.

„მწირს“ მთელის დამაჯერებლობით შეიძლება ეწოდოს ლირიკულ-ფსიქოლოგიური ბალეტი-პოემა. იგი ჩაფიქრებული იყო, როგორც ტიპური ერთნაწილიანი ნაწარმოები. მუსიკა-



„ქორეოგრაფიული ნოველები“



ლური მასალის განვითარება ორი აქტის მიჯნაზე სრულებით არ წყდება, პირიქით, ზოგჯერ იმავე ემიციურ ტონუსშია, ისევე თავისუფლად ვითარდება. სწორედ ამიტომ ორ აქტს შუა მოცემული ანტრაქტი პროგრამაში შეიძლება შეგვეცვალა ორი სიტყვა: „გაიარა დამე“.

ლერმონტოვის პოემასთან შედარებით ლიბრეტოში მოცემულია ზოგიერთი ცვლილება-დამატება. ძირითადად ეს ეხება პირველ აქტს — ცოცხლდება ბავშვობის წლებთან დაკავშირებული სცენები მწიგნობრის აღსარებისას, გაფართოებულია მშვენიერი ასულის პარტია, რომლის შესახებ პოემაში გავკრით არის ნახსენები. მაგრამ ხომ უნდა იყოს ბალეტში რამდენადღე განვითარებული ქორეოგრაფიული პარტიის მქონე სოლისტი-ქალი! ვფიქრობთ, რომ ბალეტ „მწიგნობრის“ ნამდვილ ლიბრეტოს წარმოადგენს სწორედ გენიალური პოეტის ქმნილება, რომლის ერთგულიც ბოლომდე დარჩა კომპოზიტორი თავის ნაწარმოებში.

ლერმონტოვისეული მწიგნობრის ტრაგედია — ფსიქოლოგიური ტრაგედიაა და უმინდა რომანტიკულიც.

ბუნებრივია, რომ ცინცადის ბალეტ „დემონის“ მსგავსად „მწიგნობრის“ დრამატურგის ცენტრს წარმოადგენს მთავარი გმირის სახე, თუმცა „მწიგნობრის“ უფრო მეტად შეინიშნება ეს, ვიდრე „დემონის“, რადგან ამ უკანასკნელში მთავარი გმირის გარდა არის სხვა ხასიათებიც. „მწიგნობრის“ კი მხოლოდ ერთი გმირია თავის ერთადერთი ვენებათამისწრაფებით.

თუ შევეცდებით ბალეტ „მწიგნობრის“ შეფასებას მისი, ასე ვთქვათ, აბსოლუტურად ახალი თვისებების აღნიშვნით ქართულ საბალეტო ფანრში, ვფიქრობთ აქცენტი უნდა გაკეთდეს ორ მომენტზე: პირველი — ეს არის თემატიკური განვითარების უწყვეტი დინამიკურობა და ბალეტის დრამატურგის სასპეხისმიგებლო მომენტებში რთული პოლითემატიური კონსტრუქ-

ციების ფართო გამოყენება. მეორე — პარტიტურის რთულად-კილო — პარმონული წყობა, ასე ვთქვათ მისი „კილოებრივი დრამატურგია“... ქართული ბალეტის განრძი ეს ორი ნიშან-თვისება ისეთივე ახალი კატეგორიაა, როგორც იყო ს. ცინცადის ბალეტ „დემონის“ ტემბრული დრამატურგია ან პორტრეტული დანასიათების ბრწყინვალეობა და სახეების ვგო-ლუკია ა. მაჭავარიანის ბალეტ „ოტელიოში“.

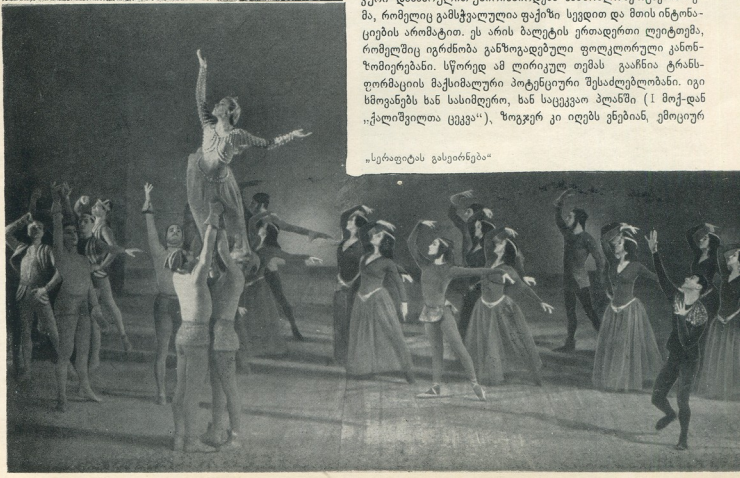
რასაკვირველია, „მწიგნობრის“ ყველაფერი თანაბარი ძალით ვერ გვაგვაყოფილეს. მთლიანობაში ბალეტის მეორე აქტი გაცილებით უფრო საინტერესოა პირველზე, რომელიც უფრო ტრადიციულ პლანშია გადაწყვეტილი. ამავე დროს მეორე აქტშიც არის რამდენადღე „მტკიცეული“ მომენტები, რომლებიც ძირითადად ეხება დივერტისმენტთა გრძლიობებს „ზმანებებში“ და კიდევ, თვით მწიგნობრის ქორეოგრაფიული პარტია გაცილებით უფრო ფაქიზად უნდა მისდევდეს მის მუსიკალურ დახასიათებას „ზმანებების“ სცენაში. სწორედ ამაშია აღნიშნული სცენის სტატიურობის მთავარი მიზეზი.

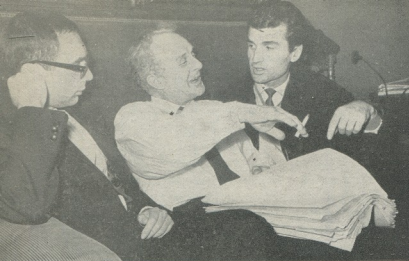
მთელ ბალეტის მანძილზე გმირის მუსიკალურ დახასიათებაში წამყვან როლს ასრულებს სამი თემა. 1. ლტოლვა სი-ცოცხლისაკენ, თავისუფლებისაკენ (აქტიური, პროტესტული საწყისი). 2. სამშობლოს თემა და 3. მონასტერში მწიგნობრის ტანჯვის თემა.

პირველი თემა ბატონობს ბალეტის ყველა მტ-ნაკლებად დინამიურ სცენაში, მის სამივე გმირულ ტრადიციულ კულმინაციაში — I აქტიდან „ბრძოლა“, II აქტიდან ავახსთან შებმა და „ზმანებათა“ ფინალი, რომელშიც აქცენტი გმირულ-ტრაგიკულიდან გადატანილია დრამატურგის ფსიქოლოგიურ ხაზზე.

სამშობლოს თემა (ან სამშობლოზე ოცნების თემა) ნაწარმოების ლირიკულ მხარეს უკავშირდება. იმპულსური ხასიათის სიცოცხლის თემის უნისონებს მკვეთრად გამოყოფილი ტონიკური დახასრულით უპირისპირდება სამშობლოზე ოცნების თემა, რომელიც გამსჭვალულია ფაქიზი სვედით და მთის ინტონაციების არომატით. ეს არის ბალეტის ერთადერთი ლიტემა, რომელშიც იგრძნობა განზოგადებული ფოლკლორული კანონ-ზომიერება. სწორედ ამ ლირიკულ თემას გააჩნია ტრანს-ფორმაციის მაქსიმალური პოტენციური შესაძლებლობანი. იგი ხმოვანებს ხან სასიმღერო, ხან საცეკვაო პლანში (I მოქ-დან „ქალიშვილთა ცეკვა“), ზოგჯერ კი იღებს ენებიან, ემიციურ

„სეფალიტას გასვლინება“





მხატვარი ი. ყიფშიძე, კომპოზიტორი ა. ბალანჩივიძე, დამდგმელი რ. წულუკიძე

ხასიათს, გადაიზრდება რა სიყვარულის თემაში. თუმცა ყველა დანარჩენ შემთხვევაში იგი არასდროს არ სცილდება ლირიკული სფეროს საზღვრებს (სოლო ინსტრუმენტებად ხმოვანებზე ყოველთვის ფლეიტა, კობოი, კლარნეტი და, რასაკვირველია, ვიოლინები). იმ მომენტში, როდესაც მტრის მიერ ცეცხლმოკიდებული აული იწვის, ხოლო პატარა ბიჭის უდარდელ ცხოვრებაში ტრაგიკული გარდატეხის მომენტი დგება,

სცენა სპეტაკლიდან „მწირი“



სამშობლოს თემა ტრაგიკულ ხასიათს იღებს. იგი სხვადასხვა შედეგს იწვევს, რომ მისი ცნობა ძნელდება, შენარჩუნებულია მხოლოდ მისი ზოგად რიტმო-ინტონაციური კონტურები (სიმებიანები fff-ზე), ეს უკვე თვისობრივად ასალი შინაარსის მატარებელი სახეა. აღნიშნული მავალით არც თუ ისეო სიახლეს წარმოადგენს ქართული ბალეტის ვანრისათვის. მაგრამ მთავარია ის გარემოება, რომ სწორედ ლირიკული, მეტად ნაზი თემა თავისი გამჭვირვალე ფაქტურით საფუძვლად დაედება გმირულ სახეს. ამრიგად იგი ასრულებს საპასუხისმგებლობით დრამატურულ ფუნქციას დაკავშირებულ ცენტრალური მოქმედი პირის ძირეულ გარდასახვასთან. როდესაც მონასტრის სულისმსუთავ გარემოდან გაქცეული, თავისუფლებით დამტკბარი მწირი პირველად შეიგრძნობს სტიქიის ძალას, სამშობლოზე ოცნების თემა იღებს გმირულ ხასიათს თავისუფლებისა და სიცოცხლის თემასთან მისი შინაგანი ფაქტურული და ტემპრული დაახლოების შედეგად.

გმირული სახის შექმნის ამგვარი ხერხი, რომლის ამოსავალ წერტილად ხდება გამჭვირვალე ლირიკული თემა, საერთოდ დამასახიათებელია ანდრია ბალანჩივიძის შემოქმედებისათვის. და როდესაც ვლადიმერ კომპოზიტორის პირველ ბალეტსა და „მწირს“ შორის არსებულ შემოქმედებითი კავშირზე, ამ მოსაზრების ერთ-ერთ დამამტკიცებელ საბუთად შეიძლება აღინიშნოს დრამატურგიული ხერხის გამოყენება ბალეტ „მთების გულში“. ასე, მანიჩესა და ჯარჯის სიყვარულის თემა საფუძვლად ედება ჯარჯის გმირულ თემას. აქაც ასევეა სოლო-ვიოლინების რბილი, იმპროვიზაციული ხმოვანება „ჯარჯის ცეკვაში“ იცვლება აქტიური, რიტმულად გაცილებით უფრო კონცენტრირებული სამი საყვირისა და სიმებიანების უნისონური ხმოვანებით.

მესამე თემა განსაზღვრავს თვით მწირს, მონასტრის შეხუთულ კედლებში რომ იტანჯება. პირველად დასრულებული ხასიათი იგი მე-3 სურათის დასაწყისში ჩელოების მწყობრ და ნაღვლიან ხმოვანებაშია. ეს თემა გმირის თემათა შორის ყველაზე უფრო კანტილენურია. შესაძლოა, მისი ემოციური ტონუსი ერთგვარად ზოგადრომანტიკული ხასიათისაა, მაგრამ იგი მით უფრო იკვეთება თავისი იშვიათი შინაგანი კეთილშობილებით. აღსანიშნავია ინტონაციური ნათესაობა სიცოცხლისა და ტანჯვის თემებს შორის. ეს ბუნებრივია, რადგან დრამატურგისა ხომ მხოლოდ ერთი მხატვრული სახე ასაზრდოებს. პათეტურად ვლერს ავადმყოფური „ამოძახილები“ ვიოლინებში, თითქოს მწირის ტანჯული სული ცდილობს სულისმსუთავი ტყვეობიდან თავის დაღწევას. ამ თემას აქვს თავისი „მეორე მხარეც“. იქ, სადაც მწირი ზეიმობს თავის გამარჯვებას (მონასტრიდან გაქცევის შემდეგ — I მოქმედების მთელი ფინალი), მისი თემა იღებს საზეიმო პათეტურ ხასიათს. სწორედ მას მივყავართ ლოგიკურად გმირული სახის გამტკიცებასთან (ტრანსფორმირებული სამშობლოს თემა).

ბალეტში არის კიდევ ერთი ლეიტთემა: მონასტრისა და ბურების თემა. იგი ერთდროულად წარმოადგენს იმ საბედის-

სცენა სპექტაკლიდან „მწირი“
მწირი — ბ. შონავარდისაშვილი
ქალიშვილი — ი. ჯანდიერი



წერო ამბების განსახიერებას, რომლებმაც დალუპეს მწირში გმირი. მონასტრის თემა ძირეულად განსხვავდება ნაწარმოების დანარჩენი ლეიტთემებისაგან. უპირველეს ყოვლისა, იგი ყველგან ხმოვანებს იმიტაციურ-პოლიტიკონალურ პლანში. გარდა ამისა, იგი სტაბილურია და ტრანსფორმაციას არ განიცდის. მონასტრის თემა გმირის თემატიკის კონფლიქტურია. მაგრამ კომპოზიტორი სრულიად არ ცდილობდა ბერების მუსიკალური დახასიათებისთვის მიეცა არასასიამოვნო ხმოვანება. პირიქით, მუსიკას ახასიათებს სიმკაცრე, სიღია-ღეცე კი, მაგრამ ამავე დროს — სიცხე და უსიცოცხლობა. ერთის მხრივ მწირის თემატიკაში, ხოლო მეორეს მხრივ ბერების თემა ავაზასთან შებმის სცენაზე ხმოვანებენ კონტრასტულად. დაძაბული „თემატური მუშაობა“ მიდის მწირის სამი ძირითადი თემის სფეროში. ტრანსფორმაციის შედეგად ისინი ეკასებიან ერთობს, ხმოვანებენ დაძაბულ კონტრაპუნქტულ დამოკიდებულებაში (განსაკუთრებით აქტიურ როლს ასრულებს სიცოცხლის თემა). კომპოზიტორმა თითქოს შემოინახა ძირითადი კონფლიქტური მასალა ამ საპასუხისმგებლო მომენტისათვის, მოქმედებაში შეჰყავს მონასტრის თემის საბე-

დისწერო ოსტინატო. ასე მიიღწევა ტუმბარითი სიმფონიზმი ბალეტის მუსიკალურ დრამატურგიაში. მონასტრის თემის განოკვეთილი მოტივი თითქმის Dies irae-ს ემსგავსება ინტონაციურად. ტრაგიკული კონფლიქტი იღებს ფსიქოლოგიურ შეფერილობას. ავაზასთან შემთხვევითმა საბედისწერო შეტაკებამ კი არ დალუპა მწირი, არამედ მონასტერში ათი წლის სიცოცხლემ. ბუნებურულ პროტესტს გმირი მიჰყავს ფიზიკურ დალუპავამდე. აღსანიშნავია, რომ ავაზასთან შებმის სცენაში კომპოზიტორი იყენებს ყველა გამჭოლ თემას, გარდა სამშობლოს თემისა. შემდგომში ამ თემას ფართოდ ახმოვანებს, მაგრამ უკვე „ზმანებების“ სცენაში.

„ზმანებანი“ სრულიად ორიგინალურ სიტყვას წარმოადგენს ქართული ბალეტის დრამატურგიაში. დივერტისმენტის მუსიკას არასდროს არ ჰქონდა ასეთი კილო-პარამონიული და სტრუქტურული სიმწკობრე. ჩვეულებრივ დივერტისმენტულ ცეკვეში მუსიკალური მასალა გამოირჩევა მეტი ტრადიციულობით, ვიდრე გამჭოლ სცენებში. აქ კი პირიქით ხდება, მართალია „ზმანებანი“ არ არის ჩვეულებრივი გაგების დივერტისმენტი, არამედ არის მოქმედების გაგრძელება, მაგრამ



ბოდვით-ილუზიურ პლანში. აქ ისევე, როგორც მთელს ბალეტში, იგრძნობა სამი რომანტიული ტალღა — მოჩვენებითი იმედი, ილუზიური ბედნიერება და იმედების გაცრუება. ეს სამივე მომენტი მაქსიმალურად კონცენტრირებული სახით მოცემულია Adagio-ში — „ზმანებების“ ცენტრალურ ნაწილში.

სცენა სპექტაკლიდან „მწირი“ (ავაზასთან შებმა)



შეგრძელებული ბალეტის VI სურათზე — „ზმანებანი“. მეტი სიკვანძისათვის დაგასახელოთ ამ სურათში შემავალი ნომრები: „მოჩვენებები“, „ვალსი“, Adagio, „სალამური“, „ჩანგი“, „სტირი“, „დაიარა“, „სიმღერა“, (სოლისტის ვარიაციები) და საერთო ფინალური ცეკვა.

მთელი პირველი ცეკვა წარმოადგენს ქალიშვილების გამოსვლას, რომლებიც საოცრად გვანან ერთმანეთს. თავდაპირველად სასიკვდილოდ დაჭრილ მწირის ჰგონია, რომ ეს ერთი ქალიშვილია ასე ძლიერ რომ მოეწონა. მაგრამ შემდეგ მისი სახე იწყებს გაორებას და ბოლოს, ერთი და იგივე მოჩვენებითი სახის ურიცხვი ანარკული მწირის ირგვლივ დატრიალდება როგორც უცნაური გუნდი. ცეკვის შესავალი აგებულია მუსიკალურ მასალაზე საგსებით, რეალური ქალიშვილებისა, რომლებიც მწირი მოიხიბლა ადრიან დილით მისი წყაროსთან (IV სურათი „ტყე“). მხოლოდ აქ ეს თემა იღებს გულგატეხილი მოგონებების ხასიათს. კალიდოსკოპური სიტყვით სცვლიან ერთმანეთს სხვადასხვა ხასიათის ეპიზოდები იქამდე, სანამ არ გამტკიცდება სიყვარულის ლირიკული თემა. სცენაზე გამოდის ქალი.

„ზმანებების“ მეორე ნომერი „ვალსი“ (კორდებალეტის) დრამატურულია და მუსიკალურადაც ნაკლებ მნიშვნელოვანად მიგვაჩნია. საქმე იმაშია, რომ თუ სცენის პირველი ნომერი ქალიშვილთა ცეკვისა და თამაშის ასოციაციას იწვევს, Adagio საერთოდ მთელი ბალეტის ცენტრალური ლირიკული მომენტია, ხოლო ცეკვა-ინსტრუმენტების სუიტა და ფინალი მჭიდროდ უკავშირდება ბალეტის გამჭოლ თემატიკას, ვალსი — სრულიად ახალი მუსიკალური სახეა. იგი ბალეტის რეალურ სცენებში არ გვხვდებოდა, გარდა ამისა მის თემაში იგრძნობა აღმოსავლური ნეტარების ინტონაციები, რაც საერთოდ არ არის დამახასიათებელი „მწირისთვის“. ვფიქრობთ, რომ „ზმანების“ სცენების გახვიადება ბევრად არის გაპირობებული „ვალსის“ ჩართვით. მით უფრო, რომ „მოჩვენების“ დასასრულს ქალი უკვე გამოჩნდა და Adagio-ზე გადასვლა შეიძლება საგსებით კანონზომიერად ჩავეთვალა. Adagio მიდის ემოციების რთული „მოზღვავეებით“ და მნიშვნელოვანად გამოიჩნევა სცენის წინა ნომრებისაგან. მოჩვენებითობა აქ იგრძნობა მხოლოდ შესავალში პარამონიული პალიტრის სა-



სცენა სპექტაკლიდან „შირი“

შუალბით. აღსანიშნავია, რომ თუ შესავლის პირველი ფრაზა მთავრდება არფების პოლიტონალური არპეჯირებული აკორდით (T-D-dur და T-es-moll), განმეორებითი ფრაზა ტონით ზევით ამგვიდრებს ნათელ E-dur-ს, რომელიც Adagio-ს რთულ კილო-პარმინიულ წყობაში დომინირებულ ადგილს იკავებს.

საერთოდ ბალეტის მიერ თემატიკაში Adagio-ს წამყვანი თემა გამოირჩევა მეტი ემოციურობით. ამავე დროს ამ თემაში არის რაღაც დამამშვიდებელი, ტიპური სასიმღერო (სქელების unissono). საზეიმოდ ხმოვანებს Adagio-ს ცენტრალურ ნაწილში სიყვარულის თემა, რომელმაც თითქოს „სელთ იგდო“ ძირითადი თემის ემოციური ნაპერწკალი. მაგრამ ეს არ არის საბოლოო შედეგი. Adagio-ს რეპრიზულ მესამე ნაწილს, პირველთაგან შედარებით მნიშვნელოვნად დინამიზირებულს, მივყავართ კულმინაციაზე — ეს არის 3 ფორტეზე მქედრი საორკესტრო tutti, რომელიც ალადგენს შესავლის თემას და უმოწყალოდ გვაუწყებს, რომ ყოველივე ეს იყო მირაჟი, სიზმარი, ავადმყოფური წარმოსახვის თამაში.

„ზმანების“ Adagio შეიძლება აღიქვას როგორც მივლი ბალეტის ლირიკული კულმინაცია.

ცეკვა-ინსტრუმენტების სუიტა ბევრად განირჩევა „ზმანების“ სხვა ცეკვებისაგან. Adagio-ს შემდეგ დიეტრის-მენტის მუსიკა ნათლად მიისწრაფის კამერულობისა და მინიატურიზმისაკენ. ბუნებრივია, რომ ქართული ხალხური ინსტრუმენტების განზოგადებული მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული განსხვავებისათვის ავტორს უნდა დაეძლია მთელი რიგი სირთულეები, რომლებიც არ შეიძლება არ წარმოქმნილიყვნენ აღნიშნულ სიტუაციაში. თავდაპირველად წინა პლანზე წამოიწია ორკესტრობის საკითხმა. მაგრამ სწორედ ხალხურ საკვარჯთა ხმოვანების იმიტაცია, რომლის თითქმის რეალური ხმოვანებაც მიღწეულია სიმფონიური ორკესტრის კლასიკურ ინსტრუმენტთა საშუალებებით — ქართული მუსიკის სხვადასხვა ჟანრებისათვის ტრადიციულ ხერხად იქცა. მაგრამ „მწიროში“ არ შეიძლება მხოლოდ კოლორიტული, ბევრით ამსახველი სუიტის გაკეთება. ეს იქნებოდა ბალეტის პარტიტურაში დიდი დისონანსი (ამის გაკეთება დასაშვებია იყო მხოლოდ ქალიშვილთა თამაშებისა და ცეკვის სცენაში II



საქართველოს
ოპერისა და ბალეტის
ხალხური თეატრი



როლებში გ. გუნაშვილი და ე. ბალანჩინაძე

მოქმედებიდან ავაზასთან შეხმის წინ. აქ კი თვითონ სიტუაცია კარნახობს უფრო რთული მუსიკალურ-გამომსახველობითი სერების გამოყენებას, რთული ფორმის გამოძერწვას. არა ბეგრათა ამსახველობა, არამედ ტემბრის-სიმბოლოების განზოგადებული და რთული აღქმა (მწიბრის გალუციანციები) კომპოზიტორის წამყვან შემოქმედებით პრინციპად ხდება.

I ცეკვა — „სალამური“ წარმოადგენს სამი ფლიეტის მინიატურულ ფუგატოს (ცეკვავს 3 სოლისტი ქალი). ოდნა-

სცენა საქმტალიდან „მწიბრი“
მწიბრი — გ. შივარდისაშვილი



ვი სიცივე და მოძრაობის ერთგვარი მოტორულმა: ჩნება მუღბულია სკერცოზულობასთან. გაცილებით მეტი ჟანრულობაა მეორე ცეკვაში „ჩანგის“ (ორი არფა და ორი სოლისტი ქალის ცეკვა) ამ მომენტებში ხმოვანებს ტიპიური ქართული კვარტკინემატორი (45) მაგრამ აი ჩნდება უცნაური, ექსპერიმენტული, გამომწვევად ცხარე „დაირას“ (ერთი სოლისტი ქალი). როგორი კონტრასტი იქმნება „ჩანგის“ ზანტ გრაციოზულობასთან! „დაირის“ მეტრო-რიტმული მხარის ანალიზისას ირკვევა, რომ კომპოზიტორი სწორედ მეტრო-რიტმის გზით აღწევს მკაფიო დასრულებულობას ფორმის აგებულობის თვალსაზრისით. აქ არის ექსპოზიციური ნაწილი, დინამიური ცენტრალური ნაწილიც და მოკლე რეპრიზა. დასაწყისი გაცილებით „წყნარი“ და „ზომიერია“ შუა ნაწილზე, სადაც მეტრო იცვლება თითქმის ყოველ ნაბიჯზე. წარმოიქმნება მოქნილი მეტრო-რიტმული ქარვის ერთგვარი „სუნთქვა“. თავდაპირველად კომპოზიტორს „დაირას“ გაორკესტრება უნდოდა, რომ იგი დაეკრა მხოლოდ დასარტყამი ჯგუფის ინსტრუმენტებს. ძირითადი კონტრასტი წარმოიქმნებოდა კლასიკური და ხალხური ინსტრუმენტების (დაირა, დოლი, დილი-პიტო) დაპირისპირებაში და აგრეთვე ხმოვანების რეგისტრულ კონტრასტში. მაგრამ მუშაობის პროცესში შიანაფიქრმა სახეცვალა და დასარტყამი ინსტრუმენტების გარდა ორკესტრში ახმოვანდა ორი კლარნეტი, B. Cl, ორი Fag და ქსილოფონი, შუა ნაწილში კი მონაწილეობას იღებენ სიმებიანებიც, მაგრამ გამოყენებული როგორც დასარტყამი ინსტრუმენტები. დასკვნითი აკორდი „დაირის“ ორივე ვარიანტი ძალზე რბილად ასრულებს ვიოლინებისა და ზარების ხმოვანებას.

IV ცეკვას — „სტივის“ შეიძლება ვუწოდოთ ლირიკული სკერცო-ზორუმი მისთვის დამახასიათებელი ხუთწილიანი ზონით. ლირიკა და ჟანრულია განსაკუთრებით იგრძნობა „სტივის“ შუა ნაწილში, რომელშიც გამოყენებულია სამ-ზობლის თემა.

მეზუთე ცეკვა — „სიმღერა“ სუიტის დამამთავრებელი და ღველაზე ემოციური ნომერია. წინა ნომრების განგებ ხაზგასმული — „ინსტრუმენტობა“ თითქოს კიდევ უფრო აძლიერებს სიმღერის „ადამიანურ“ ხმოვანებას. თავდაპირველად განზრახული იყო „სიმღერის“ შესრულება ვოკალური კვარტეტის მიერ (2 სოპრანო და 2 ალტი), მაგრამ შემდეგ კვარტეტის შესრულება წმინდა ტექნიკური თვალსაზრისით დაეკისრა იონიკას, რამაც ძალზე მოხდენილად მიანიჭა მუსიკას საიდუმლო და ამავე დროს ხმოვანების თანამედროვე ხასიათი. „სიმღერა“ 2 ნაწილისაგან შედგება. ეს არის თვით სიმღერა იონიკას სოლოთი და სოლისტის თავბრუდამხვევი ვარიაცია, რომელიც უშუალოდ (atacca) გადადის საერთო ფინალურ ცეკვაში. ეს უკანასკნელი გამოირჩევა მუსიკალური ქსოვილის დიდი სირთულითა და მრავალფეროვნებით. ეს მრავალფეროვნება და, რაც მთავარია, კონტრასტული თემატიკური მასალის შერჩევა, უფლებას გვაძლევს აღნიშნული ეპიზოდი განვიხილოთ როგორც ბალეტის დრამატურგიის განვითარების საერთო პროცესის მესამე ტალღა (I ტალღა — „სურაფიტა“, II — „ავაზასთან შეხმა“). ამავე დროს ფინალური ცეკვა „ზმანებების“ მთელი სურათისათვის ატარებს რეპრიზულ ხასიათს. ეს არის სტიქიური თავბრუდამხვევი კორიანტელი, როდესაც ქრება ზღვარი ნამდვილად განცილდა და წარმო-

გენილ შორის. ჭრელ, უცნაურ ფერხულში გაივლებენ ინტონაციები „მოჩენებების“, „ვალსის“, „სალამურის“ ცივი ფრაზები. „სიმღერის“ ფრაგმენტს გადაჭრის მწირის თავისუფლების თემა თავისი „ლია“ პათეტიკური პერიოდიტ. ფინალური ცეკვის კულმინაცია აგებულია 4 პლანის ერთდროულ ხმოვანებაზე, რომელთაგან წამყვანი მწირის თემა (ლითონი) და სიცოცხლის თემა (დაბალი სიმებიანები). დინამიური დაცბების მომენტში ძალზე ეფექტურია მთელი ორკესტრის ორგანის მოწყობა — 2 პაუზა. სიცოცხლის თემა ყრულ ხმოვანებს გამოკვეთილ ოსტინატოზე. ასე იყო უკვე ორჯერ. — „ბრძოლის“ სცენაში და „აგაზასთან შეშინასას“. მაგრამ აქ გონგის საბედისწერო დარტყმა ამსხვრევს ყოველგვარ ილუზიას.

აღსარება დამთავრებულია... უკანასკნელ ძალღონეს იკრებს მწირი, წამოიწევს, მაგრამ კვდება. ახალგაზრდის სულის სიღლით გაოგნებული ბერები მუხლს იდრეკენ მის წინაშე.

ბალეტ „მწირის“ ფინალი არის კვანძის გახსნაც და მისი ლირიკულ-ფსიქოლოგიური კულმინაცია. უკანასკნელ წუთამდე მოძრაობს და „ცოცხლობს“ ნაწარმოების წამყვანი თემატიკაში, რომელსაც მივყავართ გასხვივსნებული ლირიკული კულმინაციისაკენ, რაც თავის მხრივ ხაზს უსვამს ამ ლირიკულ-ფსიქოლოგიური პოემა-ბალეტის ჭანრულ ბუნებას. გულის-დამღვეი აკორდი-კვენსა (ქრომატიკული ბეგრათა რიგი „C“ — d, dis და ხ-ს გარეშე) თანდათანობით, თითო ბგერის გამოკლებით „იხსნება“ მთელი საორკესტრო ხმებით, რომელიც აკორდში და თავისი თანმიმდევრობით ქმნის სიცოცხლის თემას. მას თანდათან ეფინება ნათელი. სიმებიანების ტონიკა F-dur-ში ასრულებს სიცოცხლის თემას და ამავე დროს პოემას მწირის შესახებ. უნებლიეთ გავსენდება ანდრია ბალანჩივადის მეორე სიმფონიის ფინალური Largo,

ამრიგად, ორივე ბალეტი — „ქორეოგრაფიული ნოველები“ და „მწირი“ მათი ძირეული დრამატურგიული სხვაობისას ერთმანეთს უახლოვდებიან ნამდვილი სიმფონიზმით. რა თქმა უნდა სიმფონიზმის თავისებურება თვითველ მათგანში განსხვავებულია. ერთ შემთხვევაში — კონტრასტული სახეების შინაგანი ერთიანობის დინამიკა, მეორე შემთხვევაში — განვითარების ერთიანი ხაზის უწყვეტი დინამიკა. ეს დაკავშირებულება ორივე ბალეტის ჭანრულ ნარსახეობასთან და მათი ავტორების შემოქმედებითი აზროვნების თავისებურებასთან.

მაგრამ მთავარია ის, რომ ორი სრულიად სხვადასხვა თაობის წარმომადგენელი კომპოზიტორი, ბალანჩივადე — ქარ-



სცენა სპექტაკლიდან „მწირი“

თული ბალეტი ჭანრის ფუქემდებელი, კვერნაძე — კომპოზიტორი, რომელიც პირველად მიმართავს ბალეტს, ქმნიან სრულიად ახალსა და საინტერესო ბალეტებს, რომლებმაც განავითარეს თანამედროვე ქართული ბალეტის დრამატურგიის ორი მნიშვნელოვანი ხაზი.

ახალგაზრდა

სახალსო

პრტიისტები

მანანა ახმეტელი



აქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სცენაზე შესანიშნავი მომღერლები თაობაია ცვლა უწყვეტი დინების პროცესს წარმოადგენს. ვოკალისტთა ყოველ პლეადას სახელგანთქმული სოლისტები უდგანან სათავეში, რომლებიც აგრძელებენ და აწვითარებენ ეროვნული ვოკალური კულტურის საუკეთესო ტრადიციებს. საოპერო ძალების შეუნელებელმა ნაკადმა ცხადყო ქართველი ხალხის დიდი ვოკალური პოტენცია, ვამთა სულამ გამოსცადა და წარმატებებმა დადასტურა ქართული საოპერო ტრადიციების ცხოველყოფილობა.

დღეს ჩვენი ოპერის თეატრის სცენაზე კვლავ ახალი თაობა მოღვაწეობს — ახალგაზრდობა, რომელიც ნიჭიერი შემოქმედებითი კოლექტივის მამოძრავებელ ძალას წარმოადგენს. სწორედ ისინი გამოხატავენ ქართული ვოკალური ხელოვნების დღევანდელ დონეს, თეატრის მხატვრულ სახეს და შემოქმედებითი გამარჯვებებით ეროვნული საოპერო კულტურის ღირსებას იცავენ. ყველა ახალგაზრდა ნიჭიერი ვოკალისტის დასახელება, ალბათ, შორს წაგვიყვანდა... ჩვენი წერილის მიზანია წარმოვადგინოთ ახალგაზრდა თაობის ის სოლისტები, რომელთაც მიმდინარე წელს რესპუბლიკის სახალხო არტისტის საპატიო წოდება მიენიჭათ. ესენი არიან — მედია ამირანაშვილი, ნოდარ ანდლულაძე და თენგიზ მუშუქლიანი.

შემოქმედებითი ენერჯია და აქტიური ბუნება, მდიდარი ვოკალური მონაცემები და სამემსრულებლო ოსტატობა, თავდაუშოვავი შრომისუნარიანობა და მაღალი პროფესიონალიზმი, ინტენსიური შემოქმედებითი ზრდა და შეუნელებელი სწრაფვა სიახლისაკენ, მხატვრული ინტერესების მრავალმხრივობა და ვოკალურ-სცენური საშუალებების გულმოდგინე ძიება, შემოქმედებითი ნაყოფიერება და პასუხისმგებლობის გრძნობა ეროვნული საოპერო კულტურის წინაშე — ამ შთოგად თვისებებში იხსნება ამ ნიჭიერი ახალგაზრდების წარმატებების ძალა.

დღეს ისინი შემოქმედებითი სიმწიფის საუკეთესო ხანაში არიან. შთაგონებულმა ხელოვნებამ პოპულარობა და საყოველთაო აღიარება მოუტანა სამივეს. მომავალი ფართო და საინტერესო პერსპექტივებითაა სავსე, მათ ჯერ კიდევ ბევრი აქვთ „სათქმელი“ და „სამღერი“.

მ. ამირანაშვილმა, ნ. ანდლულაძემ და თ. მუშუქლიანმა სახელოვან ქართველ მომღერალთან ზურაბ ანჯაფარიძესთან ერთად საერთაშორისო სამსჯავროზე გაიტანეს და ღირსეულად დაიცვეს ქართული საოპერო ხელოვნების მიღწევები. ერთსულოვანი მოწონებით და დიდი წარმატებებით გამოდიან ისინი საბჭოთა კავშირისა და საზღვარგარეთის ქალაქების საოპერო თეატრებში. საკმარისია თვალი გადავაავლოთ კომპეტენტური რეცენზიების შთაბეჭდილებებს და ცხადი გახდება ჩვენი მსახიობების შემოქმედების ფართო საზოგადოებრივი რეზონანსი: „ქართველ მსახიობ მომღერალს მედია ამირანაშვილს ყველა ის მაღალი თვისება აქვს, რაც ვქსტრა კლასის საოპერო მომღერალს მოეთხოვება“ (გაზეთი „პრდა“).

„ჩვენ არ ვცდებით, როცა ვამტკიცებთ, რომ საბჭოთა სოლისტი ნოდარ ანდლულაძე ერთ-ერთი საუკეთესო ტენორია, რომელიც ოდესმე გამოსულა ჩვენს სცენაზე“ (ბულგარული გაზეთი „ფეკლია“).

„თ. მუშუქლიანის არტისტულმა მომხიბვლელობამ და ვოკალურმა ტალანტმა მაყურებელთა დიდი აღფრთოვანება გამოიწვია. იგი პირველხარისისხოვანი მომღერალია“ (ჩეხური გაზეთი „ლიდია დემოკრატე“).

მ. ამირანაშვილი, ნ. ანდლულაძე და თ. მუშუქლიანი ხე-მთ აღნიშნული საერთო ნიშანთვისებების გარდა დამოუკიდებელი შემოქმედებითი ბუნების მომღერლები არიან. ვოკალურ-სცენური მონაცემების ინდივიდუალურ თავისებურებებში იხსნება მათი შემოქმედებითი პორტრეტები.

მ. ამირანაშვილი ფართო ემოციური დიაპაზონის, ტემპ-

რამენტული და მგზნებარე შემოქმედებით ბუნების მსახიობია¹. იგი ისეთი კატეგორიის შემოქმედია, რომელიც სცენაზე ყოველთვის აქტიური გარდასახვის პროცესშია, მაგრამ არასოდეს არ კარგავს თვითანტიტორის უნარს. მკაცრი თვითანალიზით მას თავისი ვოკალურ-სცენური მონაცემების მართებელი რეგულირების საშუალება ეძლევა, რის გამოც მ. ამირანაშვილის აქტიურული ინდივიდუალობა ლირიზმისა და მგზნებარების ტემპერამენტისა და თავდაპირველობის, შეუპოვრობის და ნებისყოფის თანაფარდობაშია გამოსახული. ისეთი მრავალფეროვანი არტისტული შესაძლებლობების გამო მ. ამირანაშვილის შემოქმედებით ბუნებისათვის ახლობელი ხდება მკვეთრად განსხვავებული ემოციურ-ფსიქოლოგიური სამყაროს მქონე მსატრეული სახეები. საკმარისია თვალს გადავავლოთ მ. ამირანაშვილის მიერ შექმნილი პერსონაჟების მდიდარ გალერეას, რომ ცხადი გახდეს მომღერლის მსატრეულ სახეების მრავალფეროვნება და შემოქმედებით ნაყოფიერება. ასეთია მისი ფაქირი და სუბტაქი მარო („დიდისი“), შეუპოვარი და სათნო შიზა („მინდია“), კეთილშობილი და ერთგული ბატყურფალი („ჩიო-ჩიო-სანი“), სუბტი და ფაქიზი ნიზი („ბოჭკი“), ასალგაზრდული ოცნებით აღსავსე ტატაიანა („ევეგინი ონგინი“) და იოლანტა („იოლანტა“), თავისუფლების მოტრფიალ ნედა („ჯამაზუბი“), კვდამაზობილი და და მგზნებარე ლეონორა („ტრუბადური“), მომხიბვლელი და დიდსულოვანი ვიოლეტა („ტრავიატა“), მიწშიდგული მარგარიტა („ფუსტი“) და მიქაელა („კარმენი“), ასალგაზრდული უშუალობითა და ქალური კვაკვატობით აღსავსე სოფიო ტკაძევი („სემიონ კოტკა“) და სხვა.

მრავალფეროვანი სცენური სახეების შექმნისას მფლანგება მ. ამირანაშვილის ინდივიდუალური არტისტული ბუნებისათვის დამახასიათებელი ნიშნები — ლირიკული გმირების სულოვანი სამყაროს გახსნას იგი იძლევა დრამატული მფლანგებრებით და ექსპრესიით. იქნებ ამიტომაც მ. ამირანაშვილი უფრო დრამატული პლანის ხელოვანია, ვიდრე ლირიკული, თუმცა არტისტული ბუნების ეს თავისებურება არ არის დამახასიათებელი ლირიკული სოპრანოს სპეციფიკისათვის. ამ შესაბამისობათა ერთიანობას მომღერალი აყარებს საშემსრულებლო ოსტატობისა და მაღალი პროფესიონალიზმის საშუალებებით.

მ. ამირანაშვილის სიმღერაში დრამატიკულობა ოსტატობის, რომელიც მომღერალი თავისი ვოკალური შესაძლებლობების მაქსიმალური გამოვლინების დროს ამჟღავნებს. ხმის პლასტიკურობა და კანტილენა, დახვეწილი ფრაზირება და შინაგანი მუსიკალური სმენა მკაცრე დიქციასთან ერთად მომღერლის საშემსრულებლო ოსტატობაზე მიგვიბრუნებს. ამგვარი ოსტატობის საშუალებით მ. ამირანაშვილი თავისუფლად ეუფლება კლასიკურულ სოპრანოს რთულ პარტეტებსაც. ამ მხრივ ნიშანდობლივია მომღერლის მიერ რისინის „ტარანტელას“ ბრწყინვალე შესრულება, ვიოლეტას პარტია „ტრავიატადან“, პირიმედარისა ა. კრესელდის „ბურუჩანან“. მაგრამ მხოლოდ ოსტატობას ვერ მივაწვდით მ. ამირანაშვილის ვოკალური მო-

ნაცემების მაქსიმალური გამოვლინების უნარს. იგი ჩინებულად ფლობს არა მარტო ვოკალს, არამედ მსატრეული გამომსახველობის მთელ აპარატს, ფიზიკურსა და სულიერ შესაძლებლობებს, სწორედ ამიტომ, მ. ამირანაშვილი ყოველთვის შემოქმედებით ფორმაშია, მკაცრად ორგანიზებული აქვს თავისი ვოკალურ-სცენური გამომსახველობის საშუალებანი, რის გამოც სრლად შეის სცენური გარდასახვის პროცესში. არტისტის ამ ღირსებაში მკაცრად იკვეთება მ. ამირანაშვილის პიროვნული ინდივიდუალური თვისებები. ეს არის ე. წ. „მესამე ხელოვნება“, რომლისათვის იგი იმორჩილებს და ანაციფრებს მრავალრიცხოვან მსმენელებს.

მ. ამირანაშვილის მიერ განსახიერებულ მსატრეული სახეების სიმრავლეში მსახიობის მსატრეული ინტერესების მრავალმხრივობა ჩანს. იგი დაინტერესებულია სხვადასხვა კომპოზიტორების საოპერო და კამერული ქმნილებებით. მის რეპერტუარი შედგება ქართული, რუსული და დასავლეთ ევროპის კომპოზიტორთა ნაწარმოებებისაგან. მის შემოქმედებაში ცენტრალური დგილი დამოხიბული აქვს ვერდის, გუნის, ბუჩინის, ლეონკავალის, ჩაიკოვსკის, პროკოფივის, ზაქ. ფალაშვილის და ო. თაქთაქიშვილის ოპერებს. მკვეთრად განსხვავებულ საოპერო პარტიების შესწავლისას მფლანგება მ. ამირანაშვილის პროფესიონალიზმი. იგი ინტელიტთა გრძობას ამა თუ იმ კომპოზიტორის ინდივიდუალური ხელწერის თავისებურებებს, ღრმად სწვდება კომპოზიტორის მუსიკალურ შინაგანეში.

მ. ამირანაშვილი აქტიურ მონაწილეობას იღებს ჩვენი რესპუბლიკის მუსიკალურ ცხოვრებაში. იგი ხშირად გამოდის კონცერტებზე. მისი საკონცერტო რეპერტუარი მრავალფეროვანია. იგი შთაგონებითა და აღფრთოვანებით ასრულებს მოცარტის, გლიუკის, რისინის, შუბერტის, შუმანის, ლისტის, რიმსკი-კორსაკოვის, დებუსის და სხვათა ნაწარმოებებს. თავისი საკონცერტო გამოსვლებით. მ. ამირანაშვილმა წარმატება მოიპოვა გლინკას სახელობის ვოკალისტთა კონკურსზე 1962 წელს. დღეს იგი გლინკას სახელობის ლაურეატის წოდების ღირსეული მატარებელია.



ქართველი ტენორების ვოკალურ ბუნებაში ბგერის ლირიკული ტონი სჭარბობს დრამატულს. ალბათ ამიტომაც ქართული საოპერო ხელოვნების ისტორია დრამატული ტენორებით შედარებით ღარიბია. შესანიშნავი ვოკალისტების დ. ანდლელაძისა და ნ. ქუშიანიშვილის სახელები ცხადყოფენ დრამატული ტენორის იშვიათობას თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე. ჩვენში არსებითად ლირიკო-დრამატული ტენორების უხეი მოსავლია.

ნოღარ ანდლელაძემ მამისაგან მემკვიდრეობით იშვიათი სილამაზის ხმა მიიღო. მის მდიდარ ვოკალურ მონაცემებში ბგერის მეტალური ელვადობა, შინაგანი გუნება, ხმის ტემპერამენტი და ვაჟაკური ენერჯია დრამატული ტენორის საკვებო მონაცემებზე მიგვიბრუნებს. ამავე დროს ნ. ანდლელაძის ვოკალური მასალა, ხმის ტემპერული ბუნება იტალიური ტენორების სპეციფიკას ენაფესავება. სწორედ ამიტომ ასალგაზრდად მომღერლისათვის განსაკუთრებით ახლობელი

¹ მ. ამირანაშვილის შემოქმედების ფართო ანალიზი იხილეთ ჟურნალ „საპოთა ხელოვნების“ 1964 წლის № 12-ში (38-43 გვ.).



აღმოჩნდა იტალიური ვოკალური სკოლის ტრადიციები. ამითვე აიხსნება ის, რომ ნ. ანდელუაძის მხატვრული ინტერესების ცენტრში იტალიელი საოპერო კომპოზიტორების პარტიკულური იდგას.

ნ. ანდელუაძე გატაცებით სწავლობს სხვადასხვა პერიოდისა და შემოქმედებითი მიმართულების იტალიელი კომპოზიტორების ოპერებს. მის რეპერტუარში ცენტრალური ადგილი ბელინის, ლინიკატის, ვერდის, პუჩინის, ლეონკავალის, მასკანის შემოქმედებას უჭირავს. სწორედ ამ კომპოზიტორთა რთული ვოკალური პარტიების შესწავლაში დაიხვეწა ნ. ანდელუაძის პროფესიონალიზმი და მან შეიძინა კომპოზიტორთა ინდივიდუალური ხელწერისა და სტილისტური თვისებების შეგრძნების უნარი.

სერ ვეგარი („ლუნია და ლამერური“), მანრიკო („ტრუბადური“), რადამესი („აიდა“), კავარადისი („ტოსკა“), კანოი („ვამპაზები“), ტურილი („სოფლის პატიოსნება“), მსლაური და თვითმყოფადი მხატვრული სახეები ნ. ანდელუაძის შემოქმედებაში მართებულ ვოკალურ-სცენურ გააზრებას იღებენ. მსახიობი მისწრაფვის მხატვრული სახეების ინდივიდუალიზაციასკენ, ღრმად სწვდება გმირების გრძნობათა სამყაროს, სწავლობს ყველა იმ ობიექტურ პირობებს, ფსიქოლოგიურს თუ სოციალურ-ისტორიულს, რომლის გრძნობებშიც ყალიბდება მუსიკალურ-სცენური სახე, იხსნება გმირთა სულიერი დრამა. მაგრამ თავისი გმირების მხატვრული ხასიათის შექმნისას აშკარად ვლინდება ერთი საერთო თავისებურება, რომელიც ნ. ანდელუაძის აქტიური ბუნების ტიპურ თვისებად შეიძლება მივიჩნიოთ. ეს არის მხატვრული სახეების პერიოზული გმირანობა. ვოკალურ-სცენური სახეების ევოლუციის პროცესში ნ. ანდელუაძეს გამოკვეთილი აქვს პერსონაჟების გმირული, პერიოზული თვისებები. სწორედ ამიტომ არის ასეთი ამაყი და შეუპოვარი მისი რადამესი („აიდა“), ამიტომ ჟღერს ასე მგზნებარედ და გაჯავებული შემართებით მანრიკოს გმირული კაბალეტა „ტრუბადურის“ III მოქმედებაში, ამიტომ ვაისის ასე მრისხანედ ღონემხილი კავარადისის ტირანის წინააღმდეგ მიმართული პროტესტი „ტოსკას“ II მოქმედებაში.

ნ. ანდელუაძეს არ აკმაყოფილებს ტრადიციული ყოფითი სახეების შექმნა. გმირთა სულიერი სამყაროს წარმოსახვისას იგი არ იფარგლება მხოლოდ ჟანრულ-სატრფიალო საწყისით. პერიოზული საშუალებით იგი შლის ყოფითობის ზღვარს, ქმნის რაინდული კეთილშობილებიდან და მალად ადამიანური ღირსებებით აღჭურვილ სახეებს. გმირული სულით არის გამაგებული ნ. ანდელუაძის თითქმის ყველა პერსონაჟი ხოშე: („პარმენი“), სერ ვეგარი („ლუნია და ლამერური“), აბესალომი („აბესალომი და თეირი“), მალხაზი („დაისი“).

გვეგარეშე, რომ ნ. ანდელუაძის შემოქმედებითი ბუნებრივად განსაკუთრებით ახლოებული აღმოჩნდებოდა პროკოფივის სემიონ კოტკო, თანამედროვე გმირის ასალი საოპერო სახე, რომლის მდიდარ ბუნებაში სწორედ ჟანრულ-გმირული საწყისების მთლიანობაა გადაწყვეტილი. შემოქმედებითი გამარჯვება მოსალოდნელი იყო იმიტომაც, რომ ნ. ანდელუაძეს უკვე გამოცდილი აქვს თავისი ვოკალურ-სცენური შესაძლებლობანი თანამედროვე საოპერო ხელოვნებაში. 1959 წელს მან

ბრწყინვალედ შეასრულა ონდრეის რთული პარტიკულური „სანამედე“ როვე ჩეხი კომპოზიტორის სუსონის ოპერაში „კრუტინაია“, პროზაულ ტექსტზე აღმოცენებული რეჩიტატიულ-დგლამატიკური ვოკალური სტილის თავისებებანი იყო ის ძირითადი სირთულე, რომელიც ნ. ანდელუაძემ წარმატებით დასძლია. ეს განოციდლება მას პროკოფივის პარტიკურის შესწავლისას გამოადგინდა, რომელიც პროზაულ ტექსტზე აღმოცენებულ რეჩიტატიულ-დგლამატიკური ვოკალური სტილის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს თანამედროვე საოპერო ლიტერატურაში. ნ. ანდელუაძის შემოქმედებით გვემხიბვთ გათავალისწინებული აქვს სამხატვრო პარტიის მომზადება. იმედია იგი ასლებურად წარმოგიდგენს სემიონ კოტკოს და თავისი სიტყვას იტყვის პროკოფივის თვითმყოფი მხატვრული სახის ვოკალურ-სცენურ ინტერპრეტაციაში.

ყურადღებას იპყრობს ნ. ანდელუაძისათვის დამახასიათებელი კიდევ ერთი თავისებურება — ტენდენცია მხატვრული სახეების თანდათანობითი გარდასახვისა პერიოდიკლიდან დრამატული, რაც განსაკუთრებით ჩანს ოპერის ფინალურ აქტებში. ნ. ანდელუაძე გმირების მდლევარტ ტრავადიას პერიოდიკული პოზიციებიდან ხსნის. სწორედ აქ, ოპერის ემოციურ-დსიქოლოგიურად ყველაზე დაძაბულ მომენტში. ნ. ანდელუაძის გმირთა სულიერი პერიოზიბი მთელი სიცხადით ჩნდება (ალბათ ამიტომაც მოხსნილია მელოდრამატისმისა და სენტიმენტალიზმის გამოვლინების ყოველგვარი საშუარობა), რაც მხატვრულ სახეებში სიმკვეთრესა და დრამატულობას აძლიერებს. სერ ვეგარის, ტურილის, ხოშეს, კანოის, მანრიკოს, კავარადისისა და სხვა საოპერო გმირების მგზნებარე ვნებებით აღსავსე ფინალური სცენები ნ. ანდელუაძის დრამატული ტემპერამენტის თვალსაჩინო ნიმუშებს წარმოადგენს.

შესაძლებელია მომდურლის დრამატული მონაცემების ხაზგამსია ცალმხრივ შესავსებამდე მოვიყვანოთ. იგი ღრმად სწვდება თავისი გმირების ლირიკული გრძნობების სფეროსაც, თუმცა ნ. ანდელუაძის ლირიკაც ვაკაცური ბუნებისა, სადა და თავდაპირველია.

ალასანიშნავია, რომ ნ. ანდელუაძე გულმოდგინედ სწავლობს წმინდა ლირიკულ ვოკალურ პარტიკებს. მართალია მის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში მალხაზის „დაისი“ და პერსონაჟის („როგოლეტო“) პარტიკების შესრულება განიხილებოდა როგორც ექსპერიმენტი, მომდურლის ვოკალური მონაცემების წრთობის საფეხური, მაგრამ წარმატებამ დაგვანახა რომ ნ. ანდელუაძე ნიშნულად ფლობს თავის ვოკალურ აპარატს, მისთვის არ არსებობს გადაულახავი წინააღმდეგობანი. იქნება ეს კანტილენური არიები, რეჩიტატიული თხრობანი, ვირტუოზული ვოკალური ექსპრესიები, თუ სახასიათოლი მომენტები — იგი ყოველთვის მაქსიმალური გამომსახველობისაკენ მიისწრაფვის.

ნ. ანდელუაძე შემოქმედებითი ამოცანების გადაწყვეტას რთული გზებით არჩევს. ვოკალურ-სცენური საშუალებების გულმოდგინე ძიებამ მომდურალი გარკვეულ მხატვრულ პოზიციებთან მიყვანა. სცენური სახეების გააზრების პროცესში მისთვის გადადწყვეტია ვოკალური პარტიის მუსიკალური შინაარსი. ოპერის მუსიკალურ-ვოკალურ მასალაში პოულობს იგი გმირთა მხატვრული ხასიათის ინდივიდუალურ თვისებ-

ბებს, ეძებს მათი განცდების ფსიქოლოგიურსა თუ ემოციურ ნიუანსებს. „თავისუფლად ფლობს რა ხმას, მომღერალ პოულობს ახალბაღ ტემბრულ ფერებს გმირთა მრავალფეროვანი ემოციების გადმოსაცემად.“ (გაზ. „სოვეტსკაია კულტურა“) ამიტომ არის, რომ ნ. ანდლუაძის სცენური სახეების გახსნა არსებითად ვოკალური მიმდინარეობს. მხატვრული სახეების წარმოსახვას იგი სიმღერით, მუსიკალურ-ვოკალური ინტერპრეტაციის გზით იღვწავს. ავეჯი აღსანიშნავია ნ. ანდლუაძის სიმღერისათვის დაბასხაითებული ერთი თავისებურება, ვოკალურ პარტიებში მას განსაკუთრებით გააქტიურებული აქვს რიტმული საწყისი, რის საშუალებითაც მუსიკალური მასალის დინამიზაციას აღწევს.

ზემოთ აღნიშნული რთული შემოქმედებითი გზების ძიება შესაძლებელია მხოლოდ მაღალი პროფესიონალიზმისა და დიდი სამშრობო ენობრივი კულტურის ხარჯზე. შემოქმედებითმა გამარჯვებამ ცხადდევს მომღერლის პროფესიონალი ხედვა, მისი სამშრობო ენობრივი ოსტატობა. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით თვალსაჩინოა სერ ედვარდის („ლურჯი და ლამერ-მური“) ვოკალურად უაღრესად რთული პარტია.

ავეჯ ინტერესს მოკლებული არ იქნება თუ ვაგვისებებთ, რომ ნ. ანდლუაძის შემოქმედებითი ბიოგრაფია უჩვეულოდ დაიწყო. იგი ზაქ. ფალაშვილის თავლობის სახელმწიფო ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თატრის სცენაზე მოვიდა სპეციალური მუსიკალური განათლების გარეშე, როგორც არა პროფესიონალი. ცნობილი ქართული მომღერლისა და შესანიშნავი პედაგოგის დ. ანდლუაძის ხელშეწყობით მიმდინარებდა მისი ვოკალური დაოსტატება. საერთოდ მისი მოთხოვნის შესანიშნავმა მუსიკალურმა ტრადიციებმა დიდად შეუწყვეს ხელი ნ. ანდლუაძის არტისტული ბუნების განვითარებას, მხატვრული გემოვნების დახვეწას. დედა ბაზარზე მრავალი თავის დროზე ცნობილი მომღერალი იყო — მკყურბელს დედმდე ასოსვს მის მიერ მაღალმხატვრულად შესრულებული თამარის („დემონი“), ნედას („ჯამბაზები“), ტატანას („ვეგენი ონჯინი“) და სხვა პარტიები. 1956 წელს ბიზეს ოპერა „კარმენში“ ნ. ანდლუაძემ პირველად გამოცხადა თავისი ვოკალურ-სცენური შესაძლებლობანი. დებიუტის წარმატებამ ცხადყო საოპერო მომღერლის კარიერის ფართო პერსპექტივები. მაგრამ ეს იყო რთული და წინააღმდეგობებით აღსავსე გზა. საოპერო ხელოვნებისადმი ფანატურ სიყვარულს, შეუდრეკელ მიზანსწრაფვასა და ნებისყოფას შეიძლება მივაწეროთ ის მიღწევები, რომლებიც ნ. ანდლუაძის ვოკალურ-სცენური ნიჭის ზრდასა და დაოსტატებას მოყვა. დიდმა სიმბიზნარიანობამ და პასუხისმგებლობამ გრძობამ იგი საოპერო პროფესიონალიზმის სიმაღლემდე მიიყვანა.

ჯერ კიდევ შემოქმედებითი მოღვაწეობის დასაწყისში გამოქმედდა ახალგაზრდა მომღერლის შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი თვისება. ეს არის სცენური გარდასახვის პროცესში რაციონალური საწყისის აქტიურობის მომენტი. თეათნალური „ფიზიული თავი“ აჩვენებს უფროს არ სტრუქტურებს ნ. ანდლუაძეს სცენაზე თავისი კონტროლის გარეშე, გააზრებულია მისი მოძრაობა, ტესტი, მიმიკა, გააზრებულია მისი სიმღერა. თეათონტროლითვე გაისინება ვოკალური და აქტიურულ მალთა თანაფარდობისა და გაისინება ვოკალური შე-

საძლებლობების ზუსტი განაწილების უნარი როლის განვითარების პერსპექტივის გათვალისწინებით.

შესაძლებელია შემოქმედებითი მოღვაწეობის დასაწყისში თეათონტროლის მომენტი ტოლფასოვნად ვერ ნაწილდებოდნა ნ. ანდლუაძის ვოკალური და აქტიურული მონაგმვებზე სწორად უნდა აღვსავთ განსაკუთრებული იყო ხმის პლასტიკობასა და ფერადობაზე, ბგერის წარმოშობისა და გამოს ტექნიკაზე, რასაც დღეს ნ. ანდლუაძე ჩინებულად ფლობს. იტალიაში, მილანის ლასკალს თატრში გატარებულმა ერთმა წელმა, ცნობილი იტალიელი პედაგოგმა ჯენარო ბარასთან შეცადინებამ დიდად შეუწყვი ხელი ნ. ანდლუაძის ვოკალური ხელოვნების სრულყოფას. ვოკალური დაოსტატების შედეგად მსახიობის თვითნაღვის ცენტრში ვოკალურ-მუსიკალურ საწყისთან ერთად სცენური გარდასახვის რთული ხელოვნებაც მოექცა. ნ. ანდლუაძე დაეუფლა ვოკალური და აქტიურული საშუალებების ერთდროულ ოფიანისაციას.

დღეს ნ. ანდლუაძე შემოქმედებითი სიმწევის საუკეთესო ხანშია. ფართოვდება მხატვრული ინტერესების სფერო. იტალიურ საოპერო პარტიებთან ერთდროულად იგი სწავლობს ქართულსა და რუსულ ოპერებს. ამხალში („ამხალში და ეთერ“) და გერმანი („პიკის ქალი“) ასლი მხატვრული სახეებია ნ. ანდლუაძის შემოქმედებაში. ამ სახეების შესრულება განსაკუთრებით საინტერესოა იტალიური bel canto-ს ასიმილაციის თვალსაზრისით. შესაძლებელია ეს რთული ჯერ არა დაგას სრულყოფის იმ სიმაღლემდე, რომელზედაც იტალიური საოპერო პარტიები იმყოფება, მაგრამ მაღალი პროფესიონალიზმით, სამშრობო ენობრივ ოსტატობითა და ფართო მუსიკალურ ენობრივ საშუალებით ეს პარტიებიც ჩადგება ნ. ანდლუაძის საუკეთესო საოპერო პარტიების რიგში.

ნ. ანდლუაძე სწორად გამოდის კონცერტებზე. მისი მრავალფეროვანი რეპერტუარიდან მსმენელმა განსაკუთრებით შეიყვარა ტურნდუსა და ალვარის (ვერდი „ბედისწყლის ძალა“) არიები, მველიდის „აოროვლა“, რ. შტრაუსის „გარდაცვლილთა გახსენების დღე“, რომლებიც სწორად შეიყვარა კონცერტო ესტრადიდან ნ. ანდლუაძის შთაგონებული შესრულებით.

თუნაც მუსუქდანის შემოქმედებითი მოღვაწეობის განხილვის იგი წარმოვიდგებთ, როგორც მუსიკოსი-ენთუზიასტი, ფართო მხატვრული ინტერესების მქონე მომღერალი. მუსიკალური ხელოვნების გულმხურვალე თყვანისმცემელი, — იგი გატაცებით სწავლობს დასავლეთ ევროპის, რუსული და ქართული მუსიკის კამერულსა და საოპერო ნაწარმოებს. ტოლფასოვან მნიშვნელობას ანიჭებს შთაავრასა თუ ეპიზოდურ როლებს. ყველ მხატვრულ სახეში პოულობს ახალსა და საინტერესო შემოქმედებით ამოცანებს, რომელთა გადაწყვეტას ამტკიცებს პასუხისმგებლობის მაღალ გრძნობას, საქონისადმი სერიოზულ დამოკიდებულებას, შემოქმედებით წინააღმდეგობებთან შემბრძოლებისა და მათი გადალახვის უნარს, სრულყოფისაგან შეუწყნებელ სწრაფვას.

თ. მუსუქდანის მისთვის ჩვეული ენერჯითი, აქტიურ განაწილებას იღებს ჩვენი რეპუბლიკის მუსიკალურ ცხოვრ-



ბაში, განსაკუთრებით აღსანიშნავია მისი დამსახურება ქართული საბჭოთა მუსიკის პროპაგანდის საქმეში. იგი არა ერთი ახალი ქართული ნაწარმოების პირველი შემსრულებელი და ინტერპრეტატორია. ამ მხრივ თვალსაჩინოა ვოკალური პარტიები ალ. შაჰვარიალის ორატორიად და „ჩემი სამშობლოს დღე“, ოთ. თაქაიშვილის ვოკალურ-სიმფონიური ციკლებიდან „პოეტების გზა“ და „რუსთაველის ნაკველევზე“. თ. მუშკელიანის საოპერო რეპერტუარიში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა ფანსმან სპარსის (შ. შველიძის „დიდოსტატის მარჯვენა“), ნადირ შაჰის (ა. კერესელიძის „ბერუჩა“), ალ. ჭავჭავაძის (დ. თორაძის „ჩრდილოეთის პატარაია“), გაბრიელის (ა. ბუკიას „არსენა“) საინტერესო ვოკალურ-სცენურ სახეებს. შემოთადინიშნულ ნაწარმოებთა წარმატებების მინაწილე თ. მუშკელიანიც არის.

თ. მუშკელიანი ისეთი კატეგორიის მომღერალია, რომელიც სცენაზე ყოველთვის შემოქმედებით წონასწორობაში იმყოფება. თავდაპირველობა მისი არტიკული ბუნების ყველაზე მეტად თვისებაა. ამ თავისებურებებით ახსენება ზომიერების ის ადლო, რომელსაც თ. მუშკელიანი ამჟღავნებს თავისი გმირების მხატვრული სახეების წარმოსახვისას. არაად, არც ერთ სიტუაციაში, არც ერთ კულმინაციურ მომენტში იგი არ ეძლევა ჭარბ ემოციურობას. საკმარისია გავისწნოთ დემონურ ტექნერამენტით აღსავსე მეფისტოფელის („ფაუსტი“) ან მღელვარე დრამატოზით გამსჭვალული ბორის გოდუნოვის პარტიები და თვალსაჩინო გახდება თ. მუშკელიანის თავშეკავებული და შთამბეჭდავი მანერა.

თ. მუშკელიანის შემოქმედება ერთმანეთისადმი კონტრასტულ მხატვრულ სახეებს შეიცავს. დონ-ბაზილი („სველიოელი დალაქი“) და მეფისტოფელი („ფაუსტი“), რამფისი („აიდა“) და შტელინი („კრუგნიცა“), ბორის გოდუნოვი და ვლადიმერ გარსიკი („თავადი იგორი“), მეურსკილე („ალი“) და გრემინი („ვევინი ონგინი“), გიორგი მეფე („დარეჯან ციხიერი“) და ტიბო დარკი („ორღანელი ქალწული“), ეს მკვეთრად განსხვავებული მუსიკალურ-სცენური სახეები თ. მუშკელიანის შესრულებით დამაჯერებელ ფსიქოლოგიურ განსახიერებას იღებენ. მომღერალს სწორად აქვს მიზნებული ამ პერსონაჟების სულიერი ბუნებისათვის დამახასიათებელი თვისებები, გამოყვლილი აქვს გმირთა მხატვრული ხასიათის ტიპიური ნიშნები.

თ. მუშკელიანი ძირითადად ყოფით სახეებს ქმნის. დინჯი, გარკვეულად მშვიდი მხატვრული სახეები შინაგანი დაძაბულობითა და ემოციურობით იპყრობენ ყურადღებას. გმირთა სულიერი განცდების გადმოცემას მომღერალი მკაცრი გამოხატვლი საშუალებებით იძლევა. მისთვის უცხოა ვნებათაღელვის და დრამატული ექსპრესიის გარეგნული გამოხატვაც, ფარული გზნება და მისგან განცდათა ზომიერება თ. მუშკელიანის ინდივიდუალური შემოქმედებითი ბუნების ტიპიურ თვისებებს წარმოადგენს.

თ. მუშკელიანი ეპური მიდრეკილების შემოქმედია. თუმცა არტიკული ბუნების ეს თავისებურება ხშირად არ არის დამახასიათებელი გმირთა მხატვრული ხასიათისათვის. ამ წინააღმდეგობას მომღერალი ვოკალურ-სცენური აკადემიური საშუალებებით ამკრთობს. თ. მუშკელიანს მდიდარი ვოკალური

რი მონაცემები აქვს. მისი ფერადოვანი ბანის მონოლოგებში თავისუფლებას არ ბოჭავს რეგისტრული სიმაღლე. მისი ხმა რბილად ეღვრება და ამავე ხმის ძლიერობა. თ. მუშკელიანი ფლობს თავის ვოკალურ მასალას. გამოკვეთილია მისი თანოთეული ბერა, ინტონაცია, ფრაზა, მომღერალი აღწევს ხმის პლასტიკურობასა და ნიუანსების მრავალფეროვნებას, მაგრამ ზომიერებისა და თავშეკავების ალო მის სიმღერაშიც ჩანს. საშუალოდღობო სახატობის საშუალებით თ. მუშკელიანი თავისუფლად ეუფლება ბანის ურთულეს ვოკალურ პარტიებს. ამ მხრივ საუღლისხმოა დონ-ბაზილიოს („სველიოელი დალაქი“), მეფისტოფელის („ფაუსტი“); ბორის გოდუნოვის სახეები. მხოლოდ შემოქმედებითი სიმწიფისა და დაოსტატების საფუძვარზე მყოფ მომღერალს ძალუძს ამ მძლავრი და ტექნიკურად რთული პარტიების შესრულება.

თ. მუშკელიანის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მომენტს წარმოადგენს მოსკოვში სახელგანთქმულ მომღერალთან და შესანიშნავ პედაგოგთან, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტთან მარკ რეხვენთან მუშაობა, რომელმაც თავის ნიჭიერ მოწაფეს ბევრი რამ შესძინა. რეიზინის ხელმძღვანელობით თ. მუშკელიანი ახალი მხატვრული პოზიციებთან მიუღდა მეფისტოფელის, მეურსკილეს, გრემინის, ბაზილიოს, რამფისის სახეებს. მომღერალი დაინტერესდა ან პარტიების სტილისტური თავისებურებებით, ფსიქოლოგიურ სიღრმით, რამაც განაპირობა ამ სახეების შემდგომ სრულყოფის პრივილეგია.

თ. მუშკელიანი გულმოდგინედ აფართოებს თავის მხატვრულ ხედვას, როსინის, ვერდის, გუნოს, მუსორგსკის, დარკომიესკისა და ჩაიკოვსკის საოპერო პარტიკულების შესწავლით ამდიდრებს თავის გამოცდილებას, კიდევ უფრო იზრდება როგორც ვოკალისტად და აქტიური, მძლავრდება როგორც პროფესიონალი.

თ. მუშკელიანის მოღვაწეობის განხილვისას არ შეიძლება არ აღინიშნოს ის ღვაწლი, რომელიც მიუძღვის მის ვოკალურ დაოსტატებაში ცნობილ ქართველ მომღერალს ზ. ჭაშავაშვილს. მისი ხელმძღვანელობით უ. საჩაიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში სწავლის პერიოდში (1950 წ. წ.) თ. მუშკელიანი წარმატებით ეუფლებოდა ვოკალური ტექნიკის მიუღ არსებობას.

ჯერ კიდევ სტუდენტობის პერიოდში თ. მუშკელიანმა არა ერთხელ გამოამჟღავნა თავისი ვოკალურ-სცენური შესაძლებლობები კონსერვატორიისთან არსებული საოპერო სტუდიის სცენაზე, სადაც იგი ასრულებდა აბიოს („აბესალომ და ეთერი“), მოხუც ბოზას („ალეკო“), გრემინს („ვევინი ონგინი“), დონ-ბაზილიოს („სველიოელი დალაქი“) პარტიებს. თავისი პირველივე გამოსვლებით თ. მუშკელიანმა ყურადღება მიიპყრო მომღერალთა ცენტური გარეგნობით, მდიდარი ვოკალური მონაცემებით და მუსიკალობით. 1955 წელს თ. მუშკელიანის მონაწილობით თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე წარმოდგენილი იყო ჩაიკოვსკის „ვევინი ონგინი“, გრემინის პარტიამ საყოველთაო მიწონება დაიმსახურა. დებიუტის შემდეგ მუშკელიანი საოპერო თეატრის სოლისტად ჩაირიცხა, ამ დღიდან იგი გულმხურვალად ემსახურება ქართულ საოპერო ხელოვნებას.



ქართული

სივრცონია

„გაზაუხულიან

— გაზაუხულაქა“

1959—1965 წ. წ.

გივი ორჯონიკიძე



არადაა ცნობილი, რომ ქართული საბჭოთა მუსიკის მიღწევები 30-მ წ. მტნაწილად ინსტრუმენტული ფორმების განვითარებასთანა დაკავშირებულია. ქართული პროფესიული მუსიკის ფუძის ჩამოყალიბება — დ. არაიშვილის, ჯ. ფაღიაშვილის, ვ. დოლიძის, შ. ბაღაჩივაძის საოპერო შემოქმედებას 20-იან წლებში ასაჩივრებლად გამოხლბა ახალგაზრობამ — გრ. კილაძემ, შ. შვეცილემ, ა. ბაღაჩივაძემ, ი. ტუსიკამ, შ. თაქთაქიშვილმა ინსტრუმენტულ მუსიკაში მუშაობის მისწრაფება დაუპირისპირა, რამაც მძლავრი მიმე მისცა ეროვნული კულტურის ახალ სახეობათა განვითარებას.

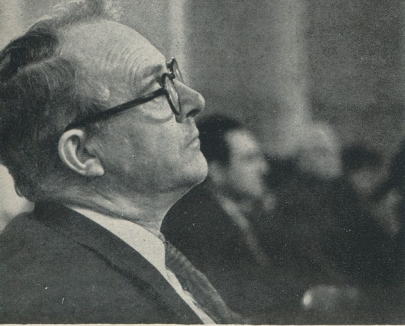
ინსტრუმენტულ ფორმებზე აქცენტის გადატანა იმ პერიოდში სახეობითი კანონზომიერი მოვლენა იყო. ჩვენი ერის კულტურის

ინტერნაციონალური კავშირების გაღრმავება-განვითარების პრობლემა ჩვენი მუსიკის წინაშე ახალი ამოცანები დადგა. მუსიკა უნდა გამოხატავდა ცხოვრების მრავალფეროვან, და რაც მთავარია, თანამედროვე პრობლემებს. ეს თავის მხრივ ჩვენს კომპოზიტორებს აუწევდა პროფესიული დონის ამაღლებას, ახალი პროფესიების პრინციპების ფორმების, ათვისების აუცილებლობის წინაშე. ოპერაში მრავალი მხატვრული ამოცანის ამოხსნა პარალელურად ხდება, ინსტრუმენტული მინიატურები და სუიტები, ფანტაზიები (ეს ის ფორმებია, რომლებსაც თავდაპირველად მიმართეს ქართველმა კომპოზიტორებმა) სწრაფებს იძლეოდნენ ექსპერიმენტები დეკორატივით, გადაწყვეტათ ლოკალური ამოცანები, გადმოვლით ის ხერხები, რომლებიც საოპერო ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი არ იყვნენ.

ოპერაში ეროვნულის სადარჯოვ ენა დგას. მისი ბუნებრივი კანონზომიერებების უარყოფა არავის ძალუძს. ინტონაცია აქ შესაძლებელია ახალიც იყოს და არქაულიც, მჭიდრიც და ზოგირიც, მაგრამ იგი ენობრივ კანონზომიერებას უნდა ემორჩილებოდეს. ინსტრუმენტული მუსიკა შედარებით თავისუფალია ამ „შემოტრკავი“ გავლენისაგან და ინტონაციური განახლებაც უფრო მისახერხებელია. ხელოვნება გამოგონებასაც გულისხმობს და როგორც ქართული საბჭოთა მუსიკის 30 წელი დადგანა, ინსტრუმენტულ მუსიკაში ჩვენი კომპოზიტორის გამოგონებლობითი ფანტაზია უფრო დიდ შედეგს აღწევდა, ვიდრე ეოკალურ ფორმებში. ამიტომ თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თანამედროვე ქართული ინტონაციური ის, თუმცა ხალხური წყაროებიდან მომდინარეობს, ამავე დროს ღიადაა დაგაბებული წიწრიდ ინსტრუმენტული ფორმების განვითარებისაგან, რომლებსაც მრავალი ექსპერიმენტი საყოველთაო გამოვლდა.

საორკესტრო მინიატურად, სუიტად — პოემასა და სიმფონიად, ინსტრუმენტულ კონცერტად, ხალხური მასალის თითქმის უცვლელი სახით ნაწარმოებში გადმოცემიდან მის მხატვრულ განვითარებასა და საკუთარი ინდივიდუალური მრწამსის გამოხატვამდე — ასეთია ჩვენი ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარების გზის ორი საპირისპირო მომენტი. რასაკვირველია, ქართულ კომპოზიტორთა ადრეულ ნაწარმოებებში გვხვდება დამოუკიდებელ მასალაზე აგებული ეპიოდები. მეორეს მხრივ ახალი მრავალად ექმნება მუსიკა, რომელთა ატრებიც კვლავ და კვლავ მიმართვენ ხალხური ნიმუშის თითქმის უცვლელად გამოყენების ხერხს, მაგრამ არსებითად, თუ კი გვსურს ჩვენი მუსიკალური კულტურის ერთერთი მნიშვნელოვან კანონზომიერებაში გავეცვათ, უნდა ვაღიაროთ, რომ წლების მანძილზე ხალხური ფორმები სულ უფრო და უფრო მკვეთრ გარდასხვავდებნებას განიცდიდნენ ახალი მხატვრული ამოცანების და კომპოზიტორთა შემოქმედებითი ინდივიდუალულის შესახამისად.

ჩვენი ინსტრუმენტული მუსიკა ქართული კულტურის ორგანოა. ნაწილია და თავისი ეროვნული თვითყოფის მემკვიდრეობით იგი უდავოდ აგრძელებს ხალხური ხელოვნების საყვარელ ტრადიციებს. დღეს, როდესაც ვისწრაფვით ჩვენი ერის სულიერი კულტურის გაღრმავებისაკენ, ბუნებრივია, რომ ჩვენი კომპოზიტორების შემოქმედება ზოგადსაკუბრო კულტურის მიღწევათა ფონზე შევაფასოთ. გასაკვირი არ იქნება, რომ ბევრი რამ, რაც 30-მ წლებში გაიქცა, ეგრძელ ინსტრუმენტულ მუსიკაში, დღეს უკვე დაუწყვეტილებლობის გრძობას იწვევდეს. არც ის არის გასაკვირი, რომ წარსულის შემოქმედებებში ბევრი რაღაც ახლა უკეთ დაინახათ, ვიდრე უშუალოდ მათი შექმნის პერიოდში ჩანდა. (ამიტომაც ხშირად ექნება-ქების რეტენციები, თავის დროზე ამ ნაწარმოებებსაღმე მიმდევნო, დღეს კურიოზის შიშებშიდგებას სტოვებს). მართლაც ერთად ვხედავთ პროფესიულად სუსტ მომენტებს, ხშირად იმასაც, რომ კომპოზიტორის თავი ვერ გაუტრია მეთია თავისთავად გამოხატაველი ხალხური მასალისათვის და ვერ აუწყვანა იგი ახალ ხარისხში. მთელი რაღაც ნაწარმოებში, თავის დროზე დიდი გამოხატულება რომ პოვდეს, დღეს საბჭოთა უფრო შთაბეჭდილებას სტოვებს ელემენტარული, ოსტატობის დაბალი დონით და სხვ. და სხვ. ეს პრეტენზიები მრავალ ნაწარმოებს



კომპოზიტორი ანდრია ბალანჩივაძე

შეძლება წავუყუროთ, მაგრამ გაუმართლებელი იქნება, რომ იმ პერიოდის ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარების საერთო შედეგის დამცირება ვინმე მოინდომოს. სწორედ ამ პერიოდში დამკვიდრდა ამ ეანრში ეროვნული მუსიკის ტრადიციები, ფორმები, მასალა. ინსტრუმენტულ მუსიკაში მძლავრ ნაქადად შემოიჭრა ქართული ხალხური მუსიკის თავისებურებანი, ჩვენი ხალხის ესთეტიკა და მუსიკალური აზროვნების პრინციპები. საუკეთესო ნაწარმოებთა მოგზებები დაგრწმუნდით, რომ შეხამოთ ეროვნული ფორმების დახლებება სიმფონიური აზროვნების როგაც-საკაცობრიო პრინციპებთან. დავინახეთ, რომ შეგვიძლია აიხსიროთ არ დამოუკიდებელი ჩვენი ეროვნული თვითმყოფლობიდან იმისთვის, რომ თანამედროვე მუსიკალური აზროვნების დონეზე დავდეთ და ცხოვრებისეული ღრმა სიახლედ ვუთხაროთ ხალხს. პირველი ქართული სიმფონიის წარმოქმნა სწორედ ამ აპოკაინის გადაჭრისათვისა და ევანუირებული და ანდრია ბალანჩივის 1-ლი სიმფონიის ისტორიული მნიშვნელობა ჩვენი კულტურის ისტორიისთვის სწორედ ამში მდგომარეობს. ქართული ეროვნული სინამდვილე სიმფონიაში შეიღდა არა ანსტრაქტული იდეების, ანდა ვარგვანი ლიტერატურული პროგრამით, არამედ თავისი დამახასიათებელი ტემპრამენტით, ესთეტიკით, აზროვნებით. და რაც უფრო ვუპოვდებით პირველი სიმფონიის შექმნის დროს, მით უფრო თანაბრად იტყვება მისი ღრმა ხალხური ფესვები, ეროვნული და ინტერაციონალურის სინთეზის სიმკვეთრე.

ქართული სიმფონია მომავალშიც ინარჩუნებს თავის დიდ მნიშვნელობას, თუმცა მას სულ უფრო და უფრო მეტის წარმატებით კონკრეტულად უწყვეტ ინსტრუმენტული მუსიკის სხვა უარჩებია. სიმფონიური კოდე (შეველიძე), ინსტრუმენტული კონცერტო (ა. შავგავაიანი, ო. თაქაიშვილი, ბ. კვერნაძე, ს. ნასიძე, ო. გორდელი), კვარტეტი (ს. ცინცაძე). მანამდე წლებში ახალი სიმფონიებიდან განსაკუთრებული რეზონანსი იქონია თაქაიშვილის მეორე სიმფონიაში, მშველდის სიმფონიაში „სამგორი“ და ბალანჩივის მეორე სიმფონიაში. ამ სამ ნაწარმოებში სხვადასხვა გზა, თემატკა და სტილისტური ნიშნები შევადგინებ: ო. თაქაიშვილის სიმფონიაში უმნიშვნელოვანესია ლირიული საწყისის გაუმომცემი ეპოზოდები. მელოდიური საწყისი საქამოდ განვითარებულია, კომპოზიტორი მიღებულიდან ახლებუბებს; სასიმღერო თემატიკის დამკვიდრებისადა (რაც ესოდნად დამახასიათებელი გახდება მისი შემოქმედებისთვის მნ წლების მეორე ნახევრიდან დალმდე). ხალხური წყაროებიდან მას უფრო ეანრობრივი მხარე აინტერესებს და ეველზე მეტი სინახვით გამოაღდნს ხალხურ საწყის სიმფონიის სტერეოში. დღეს კარგად ჩანს, რომ ამ ნაწარ-

მოებების მხატვრული ღირსებები მანც ლირიულ-ფსიქოლოგიური საწყისის გადმოცემისათვისა და ევანუირებული. სიმფონიის I ნაწილის დამხარე, არაოზული სასიმღერო ხასიათის თემბ, მთლიანად ადგილი მართლაც ბევრ კარგ მინგნებს შეიცავს და ინტონაციურადაც ძალიან საინტერესოა ვდგის. აქ მართლაც წინასწარგანმანა იმ სამეარისი, რომელიც მომავალში ვკალერე ციკლებში და ორატორიულ ნაწარმოებებში, ოპერა „მინდია“ში დამკვიდრდება.

შევა შეველილის მესამე სიმფონია „სამგორი“ ეროვნული ეპოსის წიაღში იშვა და დალმდე სიმფონიურ ეანრში მისი ეველზე უფრო ღრმა გამოხატვის ნიმუშია. ეს ნაწარმოები წარსულისა და თანამედროვეობის დამახასიათებელი სურათების, ეანრების, ინტონაციების, გამომსახველი სტრუქტურის მექეთორ დაპირისპირებაზეა ავებელი. კომპოზიტორის ამ ნაწარმოების ღირსშესანიშნავ მხარედ უნდა ჩითვავლს ის, რომ თვით მუსიკა ევრადოვანი და გამომსახველია, — მსმენელს ძალუნს სხვადასხვა ნაწილთა მოკლე დასათურებანი „ვაიფორს“ და აქიქანს პროგრამა ეველგვარი ლიტერატურული განმარტების გარეშე. ძარღვიანი მუსიკალური ენა, ტემპრამიტად ეროვნული ტემპრამენტურ, განწყობილებთა კეთილშობილება და ეროვნული საწყისის ღრმა შეგრძობა — განაპრობებურც ამ ნაწარმოების ადგილს ჩვენს მუსიკაში.

ბალანჩივის მემ-2 სიმფონია (1950) წი არსებთად პირველის ტრადიციებს ავიტარებს. ამ ნაწარმოებში კომპოზიტორმა კვლავ გვიჩვენა ორიენტირები სიმფონიური ციკლის ავების უნარი (სიმფონიის ცენტრია — მესამე ნაწილი — დრამატული სონატური ალტერო. ფინალი — ნაწარმოების ლირიული ეპოეგია, ხოლო პირველი ორი კი ეანრობრივი იერიტი გამოირჩევა). თავისებურა პირველი ნაწილის კომპოზიკა და შინაარსი. ორი თემბის ვარკრების მეშვეობით კომპოზიტორი ქმნის სახასიათო ეპოეგებს. მათში ერთმანეთს უბრისობებლად ეანრულ-საკვავებურებში, ლირიული, გმირული, დრამატული და პასტორალური საებები.

მუსიკალური ენის მხარე ბალანჩივის მეორე სიმფონია არაფერს შეიცავდა მოლოდინს: ეს გზა კომპოზიტორმა და ქართული მუსიკისთვის მიიღმა თანამს უკვე გაიკეთა. სიმფონია მშობლიურ დასაცემო ხალხურ ტრადიციების ცხოველყოფილობა ახალი ინტონაციური ენის შექმნისთვის. სიმფონიის მთავრული ძალა მისი მუსიკალური ენის სესტუაციება, მათს განუვადებლად და ეროვნულ სახასიათა. თავის დარჩევა. ა. ბალანჩივაძემ სძლია ენოგრაფიკაში. ეროვნული საწყისის ნატურალიტურად გადმოღების ცოცხების, მის თანამედროვე კრიტიკოსებს არეორთვის გამოუთქვამთ ვულსურისა, რომ ეროვნული საწყისი ამ ისე არარის დაცული, როგორც ე. ფალაშვილის, მ. შვეციდის შემოქმედებაში. დღეს ა. ბალანჩივის ძიებები სულ სხვა აზრს იძენენ. ახლა მისი მუსიკა ეროვნული ტელონია და, სხვათაშორის, საწესებარე იქნებოდა, რომ თავის მხრივ ეს ენა თავისებური წლებად დავახოთ, შემოვფარგლოთ ახლის ძიება უკვე ნათავის განმეორებელი.

ბალანჩივის მეორე სიმფონია უკვე ამბერჯავასის პირველი აზროვნების მომეგ დაინერა და ქრონოლოგიურა ჩვენს მეორე განსახლებულ ნაწარმოებთა სტერის ეკუთვნის. ვფიქრობ ახლა ამას ვკეთებთ არ ღარს, რადგანაც სიმფონია კარგა ხანია ცნობილია ჩვენი საზოგადოებისთვის. იგი ფირფიტაზეა ჩაწერილი, მას რამდენიმე სექციალური წერილი და სადილოში ნაშეფერხები კი მიეძღვნა¹. გათვლებით უფრო მიზანშეწონილია იმ ნაწარმოებებზე შეგრედეტი, რომლებიც მშ-იან წლებში დაინერა, მიუხედავად, რომ ჩვენს არსებულ მან ვერ ითიების არავითარი შეფასება ამ მიუღალი.

უანასწავლელ წლების მანძილზე მრავალი სიმფონია შექმნენ ქართველმა კომპოზიტორებმა. მათ შორის: ა. შავგავაიანი, ბ. ცინცაძე, ს. ნასიძე, გ. ვუღალიშვილი, ტ. ბაქრაძე, ო. თველირაძე, ე. სვანიძე, ბ. კვერნაძე, ო. გორდელი, რ. განიჭაძე, დ. თორაძე, ამ ნაწარმოებთა შორის დასახლებულ უნდა იქნას

¹ კვირდელ ვლ. გიგობერიშვილის და ლ. ზუგუშვილის სადილოში, შრომები, ა. წულუკიძის და გ. ორჯინიძის წერილები.

ვ. აზარაშვილის „კონცერტინოს“, რომელიც ფაქტობრივად სიმფონიკურად წარმოადგენს.

ჩივი ამ ნაწარმოების უკვე აღებრდა ეხტრადანუ, ზოგიც უახლეს მომავალში შესრულებდა. ცხადია, სიმფონია ბევრის, თითქმის იმდენი, რადენიც საზოგადოებრივ მანადიანად დაიწერა უფროსი თაობის კომპოზიტორთა მიერ. მაგრამ მათი ესტრუქტურული ღირებულება სხვადასხვაა: დასახლებულ ნაწარმოებთა ზოგიერთი ახლად მაკარ შეფასების იმსახურებს იდებრი ნაწარმოებებს და ოსტატობის ღონის უმკარობის გამო, ზოგნი ბევრს არ არის სადავო, ახალიც და საინტერესოც, და ამავე დროს შესაძლოა დაზვერევიც და მოუღებელი. მაგრამ არის ისეთი ნიმუშები, რომელთაც გარკვეული წესილი შეიტანეს ჩვენში სიმფონიური აზროვნების განვითარებაში.

ახალი მართული სიმფონიების მნიშვნელობა, უპირველეს უკვლახა, ქაიო მუსიკალური ენის თავისებურებებში უნდა ვხეიოთ. ამ ეანრში ქართული ეროვნული სტილი შესამჩნევ განვითარებას განიღობს, მდინდდება ქმედით გამომსახველი ნებებით, ინტონაციური მიგნებებით, ძველი ფოლკლორული მასალის ტრანსფორმირების შედეგად მიღებული მდლოდებრივი სახებით. მშრომოდება ჩვენში სიმფონიური მუსიკის ეანრული დაბაზრია. მასში უფროდრად შემოვიდა გმირული საწყისის ახალი სახეობანი, გავრმავედა და მრავალფეროვანი ვამდა ღირიყოლი განცდების ვამა, არსებითი ცვლილება განიცადა ეანრულ-საყოფაქობოვრი ფორმებმა. თუნდაც ნი-ან წლებში ეანრული ეანრული კომპოზიტორთა კონსერვატივიზმი შედარდება: ხალხური მასალა თითქმის უტყდელად ინარჩუნუნდა თავის სახეს, არ განიცდიდა ქმედით სიმფონიურ განვითარებას.

ახლა დღემობარება არსებითად შეიცვალა. საკმარისია ამ მხრივ ნ. ნასიძის მეორე სიმფონიის ფინალს დაუკვირებო: დრამატული იგდა სწორედ ეანრული მასალაში არის განვითარებული. ჩიმიდონიონაციური თავისებურებებით ეს მუსიკა დაეკვირვებულა ქართული საცეკვაო ფოლკლორთან, ოლოდნ ტრატორ-მობრტოულ სახეშია გადაყვანილი და არჩვეულებრივ სიმძაფრეს და გამომსახველობას იძენს.

შესამჩნევად ვაიარდა ქართული სიმფონიის პროფესიული დონე. სიმფონიურ ეანრში მომუშავე, განსაკუთრებით ახლავარდა კომპოზიტორები დად ურადლებას იჩენენ თანამედროვე ინტერუმენტული კულტურის მდღირი გამოცდილების ათვისებისდაში. დღეს უკვე აღარ შეიძლება ქართული მუსიკის კანონმობირებებზე ვიმჯგლოთ, როგორც ლაკალი ეროვნულენებზე. ჩვენში მუსიკის ათვისების სათავეები არა მარტო ეროვნულ ტრადიციებს, კლასიკურ მუსიკასა და შემოქმედის ფანტაზიას ეკუთვნება, არამედ ხშირად თანამედროვე კულტურის ზოგად თავისებურებებშია. ასეთი პრინციპული ოსტინების მეოღირ, ტრიტონული მარჩონის თანდათანობითი შემოქრა, ტოკატური საწყისით ეანრული მასალის განსჯვალა, და მეორეს მხრივ სინტურის აღებრის მობრტოული ხასიათის დარღვევა, მისწარმება სინტურის ციკლის მდღირით, სინაურთი აღებრის გადაადგობების (როგორც ეს, მაგალითად, ხდებდა ს. ციციანის მეორე სიმფონიაში), ციკლის ახალ კანონმობირებათა გამოყენება მისი შეუქმების ანდა ვაგონობების გზით (სამ და ხუთმწილიანი ციკლები), ახალ ეანრობრივ განვითარებათა გამოყენება. უველფერტის შემოხვევითი კი არა, არამედ კანონმობირი ხდებდა ქართული სიმფონიური მუსიკის და თვალმანდოვ ვეჩიქრებებს თანამედროვე ინტრუმენტული აზროვნების შემოქმედებითად ათვისებას.

სიმფონიის ავანგარდული როლი ინტრუმენტული მუსიკის სახეობათა შორის ამ ეანრის მრავალი თავისებურებითაა გამიარობებული. მუსიკალური ხელოვნების განვითარების მანძილზე მადინის, მობრტის, ბეჟოვციანის, შუბერტის, შენდელსონის, ბერლიოზის, შარასის, ჩაიკოვსკის, შალოვის, ონეგინის, პინდემიტის, სტრაინსკის, პროკოფიევის, შოსტაკოვიჩის შემოქმედების წყალობით სიმფონია ვადაცვა მუსიკალური აზროვნების უმაღლეს სახედ, უველფრე მსწებრად და კოლდომიძეული ფორმად, უნივერსალური განვითარებების სფეროდ, ეანრად, რომელსაც ქალღმერთი რთული

საზოგადოებრივი მოვლენების, ღრმა ფსიქოლოგიური კონფლიქტების, სოციალურ-ფილოსოფიური იდეალების ასახვა.

ცხადია, მხოლოდ წმითი ნაშრომული კომპოზიტორთა შემოქმედების მიხედვითაც რომ ვისჯგლოთ, ადვილად დავრწმუნდებით, თუ რადენდ მრავალფეროვანი და კვმმარტული უსუსრების თინაჩის, რომელიც სიმფონიის ეანრში გამოისახება.

სიმფონიის რაობის განსაზღვრავს არა მარტო ეთიის დაკვეთა, ეროვნული თავისებურებები, არამედ ხელოვანის მატკველი მრწამსი, რომელიც კომპოზიტორის უკარისხებო თუ სინამდვილის რა მარტურ შემარჩის ურადლება და როგორი თვალთახვევით ასახოს იგი.

ამტომაც სიმფონიაში ბუნების მარადიული სიღამაჩის თმავა აისახა (შუბერტი, მენდელსონი) და ატახარა ადამიანის ტრატედიც (შაღერი), გმირული ეთისი (პროკოფიევი) და ეანრულ-საყოფაქობოვრი საწყისიც (შაღერი), რომანტული სწრაფვის პოეზიაც (მოცარტი) და სოციალური უბუბლისტობაც (შოსტაკოვიჩი).

ცვორების სინოტური აღქმა სიმფონიის დამახასიათებელი და ღლიერი მხარია. თითო სინტურთი ფორმად იგველურია ცხოვრების დაღიქტეობის, მისი უსუსრული ცვლილებების, მოვლენათა მდინარების გამისახებავად. ამტომავაჲ, რომ თუ კი ნაწარმოები კვმმარტად იმსახურებს სიმფონიის მაღალ სახელმადებას, იგი არაოღდარ არ შეივლდება ერთი საწყისის, ერთი მოვლენასა და განწყობის ვადმცემით. ბეჟოვიანის V სიმფონია გმირულ-ღრამატივად, მაგრამ მასში მტკერი როლს თამაშობს ინტელექტუალური ღლიკის ეანრულეები, ეანრულ-საეგმიო სცენები, თეორიადრ-მავეტისა და პოეტის წუთები? ვანა ბერლიოზის „უანტატურის სიმფონიის“ მთავარი იღორ-სიუჟეტური მოტივი — ტრატედიცული სიყვარულის ისტორია ვაშლილი არ არის კოლორეტული სერაბები, მის ფონზე, სადაც სინამდვილის მრავალფეროვანება აისახებოდა?

და მანვე ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ სიმფონიის, როგორც ეანრის კუბობის დამსახურება იმაში დღემობარებას, რომ მასში გაიხსნა ელემენტის ისტორიის დრამატული არსი. მოცარტიდან ვიდრე შოსტაკოვიჩამდე სიმფონიის მაგისტრალური ხაზი დრამატული ნაწარმოებებზე გადის. მუშინაჩის დეცვა და ბორისტების მბილება, ადამიანური საწყისის დაუმრეტელი ენერჯის გამოვლენება, მისი განცდების დინამიკის, ერის ცხოვრებისა და მისი იდეალების განსახ, ცხოვრებისეული კონფლიქტების აღებედა — სიმფონიის მთავარი ამოცანა.

სხვადასხვა დროის კომპოზიტები სხვადასხვანაირად აღწევენ ამ მიზანს. მაგრამ სიმფონიის განვითარების მანძილზე გარკვეული კანონმობირება შეიმჩნევა: აქ მბოვარ ნაკადად იტრება სხვა ეანრების მასალა, იცვლება ფორმები. ინტონაციური ენა, ტრატეტურა, იცვლება დრამატული კონტრასტების ხასიათი, თმბმბირ განვითარების ბერებში და მთელი ამ გარდასხვაებების მზარნიხაა, რომ მეტის ქმედობითი ასახვის რთულური სინამდვილე, კონტრეტული მოვლენები.

პროგნაზული გარკვეულობისაში სწრაფვა — მუსიკის განვითარების ბუნებრივი კანონია, ვყოლოდას და თეატრალურ-ქორეოგრაფიულ ეანრებს ამ მხრივ ძალბად სიმეილი დასაყრდენი აქვთ სიტკვისა და სცენური უმაღლიკის, სიუჟეტებისა და ცნებებში გამომსახველი იდეების სახით. სიმფონია ვერ შეივლდება და ვერ გაიარებდა ქმედითი საშუალებებისაგან, რომლებიც მუსიკის ამ სახეობაში გამოქმედდება. იმ კომპოზიტორთა შემოქმედების მავალითი, რომელნიც ერთბოლად სიმფონიურსა და სხვა ეანრებში მუშობენ, ადვილად ვერწმუნდებით იმ ინტენსიურ გაცვლა-გამოცვლაში, რომელიც მკარდება სიმფონიურსა და საპორტი, ვყოლოდა და სადალტო ფორმებს შორის.

ასაკვირებელია, ამით სიმფონია არ კარგავს უველფრე უფრო განვითარებულთა, ფილოსოფიური ეანრის თავისებურებებს. პირიქით, იგი მდინდდება გამომსახველი ნებებით.

როგორი მდგომარება გვაქვს ქართული სიმფონიაში თუ კი მას ასეთი დიდმნიშვნელობის კრიზისულეების სიმაღლედან შევხედებო?



კომპოზიტორი
ბიძინა
კვერცაძე

გარკვეული თემატიკის ბირთვის მნიშვნელობას იძენს. ზვედ იმდენად თვითმყოფელი მუსიკალური აზრაცუნება გვახსიათებს, რომ მთელ რიგ ქართულ კომპოზიტორებს ძალღმთ ბირთვის განვითარება ირავინდურ მელოდიაზე მასწო ზოგადეროვნული თავისებურებების შენარჩუნებით თვით ახალ მასალაში. მაგრამ, სამწუხაროდ, ამასთან ერთად, ჩვეულებისამებრ, თვითმყოფელი ეროვნული ენარული თავისებურებების ნივთიერება ხდება.

ბალანჩაიძის პირველ სიმფონიაში საგალობლის ინტონაცია გამოყენებული, მაგრამ რაც მთავარია, კომპოზიტორმა იგი განავითარა ეთიური სავიზო ვუნდის მნიშვნელობაზე, წინ წამოხადა მისი ენარული თავისებურებანი. სხვათაშორის შ. შველიძის მუსიკის ერთერთ თავისებურებაზე უნდა ჩაითვალოს ეროვნული ენარული საწყისების შენარჩუნება.

წაწარმოების ენარული მრავალფეროვნება, რასაკვირველია, არ შეიძლება თვითმიზანი გახდეს. მაგრამ იგი აღიღებს მბატკრულ განზოგადება შექმნილობებს, კომპოზიტორის საშუალებას აძლევს ცხოვრება მის ნაირსახეობებში და კონკრეტული თავისებურებების შენარჩუნებით ახასო. ქართული მუსიკის ენარული დიაპაზონი უდავოდ უნდა გაფართოვდეს.

რაც შეეხება თანამედროვე მუსიკიდან მომდინარე თავისებურებებს, მათი ინერცია თანდათან ქლიერდება, თუმცა ბევრ შემთხვევაში (და განსაკუთრებით ს. ხასიძის და ბ. კვერცაძის სიმფონიებში) შემოქმედებითი განზოგადების და ორგანული ათვისების მაგალითს იძლევა. მაინც უნდა ითქვას, რომ განახლება უფრო მეტად მუსიკალურ ენას და კომპოზიციან დეტაო, ვიდრე სახეებსა და იდეებს. თვით დასახლებულ სიმფონიებში — ისინი კი ამ პერიოდის საუკეთესო წაწარმოება რიცხვს ეკუთვნის — ქნულია ახლოვდებურად დამოუკიდებელი კონცეპციაზე, სინამდვილის კონკრეტული ვითარებასთან შიხლოვებულ მომენტებზე, სახეების განვითარების ახლებური და უცხო ლოგოვია შეგვივლია. ამ წაწარმოება მუსიკალური ენა თვითმყოფელი ხანტერცისა, მაგრამ სახეები რამდენადმე ზოგად ხასიათს ბატარუნს. ზვედ მათში ვხედავთ თანამედროვე აღმართების განცლებას და სამუაროს, ცსოტიკისა და მისწარმულ ბატარუნს. მაგრამ მათ ვხედავთ არა კონკრეტულ გამოვლინებებში, გარკვეულ საწარმოო სინამდვილასთან მიმართებაში, არამედ რამდენადმე სერიო ტონებში გამოცემულს.

სიმფონია კი დრამატული განუმეორებელი უნდა იყოს. მისი სახეები სინამდვილის მოკლებინათა უნდა იწვედეს ასოციაციებს, რომ წაწარმოებში მნიშვნელოვანი იდეა ამოვიკითხოთ. იგი თავის თავში უნდა შეიცავდეს ხასიათება და მოქმედებს და მაშინ მიაღწევს დიდ მბატკრულ ეფექტს.

თანამედროვე ქართული სიმფონიის საუკეთესო ნიმუშები მხოლოდ წაწარმოებზე აღწევს ამ მიზანს. „სიმფონიური ლიტერატურის“ ტრადიციები აქ ზვედ კიდევ ბოლომდე არ უთმობს ადგილს ცხოვრებისეულ უშუალო შთაბეჭდილებებს.

შეძლება პარადოქსალ მოგვიჩვენოს ასეთი დაპირისპირება, მაგრამ მაინც ადვიდნ, რომ ამ მიზნის გამო ქართული სიმფონიის ზვედრეობითი მუსიკალური განახლება ხდება, იგი ზვედ კიდევ ლოკალურ მბატკრულ ამოცანებს წყვეტს, ვიდრე ცხოვრებისეულ დრამა და თვითმყოფელ კონცეპციას იძლევა. მაგრამ ამ დიდი მიზნის მიღწევა შეუძლებელია განახლებების იმ დიდი პრაციების გარეშე, რომლებიც ბოლო დროს ზვედ სიმფონიური ენარის განვითარება აღინშნა.

მთელ რიგ წამწარმოებში მრავალი ხანტერცის მბატკრული ამოცანაა გადაწყვეტილი. ხანტერცის სახეები და დრამატურცია იქმნება. ამიტომ ინტერესს მოკლებული არ უნდა იყოს რამდენიმე ნიმუშის განხილვა, მიუხედავად, რომ სიმფონიის ენარული დეტერმინება განსაზღვრება არა მარტო მისი ფილოსოფიური კონცეპციის სიღრმით, არამედ სოგოვად მბატკრული სახეების შენარჩუნებით, სუბოთავებებით. მუსიკის ხარისხით.

ზვედ შემოწმები გამოწვეულია თავისებური პროგნოზა და ქმნილებით, ეროვნული კულტურის მასშტაბებისა და მკვიდრი ესთეტიკისაზე სწრაფვით, მაგრამ ერთიც და მეორეც ისტორიულ-

უნდა აღინშნოს, რომ ქართული სიმფონიის ზვედრეობითი არ მიუღწეველია აზრაციების ასეთ მაღალ დონეზე. ქნულია პარადოქსი კავშირი დავადგინოთ ქართული სიმფონიას და სინამდვილის კონკრეტული მოვლენებს, ზვედ თანამედროვეობის დიდმნიშვნელოვან ამებს შორის. აქ ზვედ კიდევ არ იგრანება ისეთი ენარული განზოგადებანი, რომლებიც სინამდვილის აღქმის სიმძაფრეზე და განსაკუთრებულ სიღრმეზე მივითითებდეს.

თანამედროვე კომპოზიტორები დრამატული კონფლიქტების გამწვანების მიზანი ხშირად მიმართავენ მასალის ისეთ პოლარიზაციას, რომ თვით მის თვისებებში შევიკარწმობთ დადებითსა და უარყოფითს, ამაღლებულსა და მდაბალს, კეთილსა და ბოროტს. კლასიკური და რომანტიული სიმფონიისთვის განსხვავებით ასეთი ესთეტიკური პოლულები მეტ სიმწვევებს სძენს მაღერისა და შოსტაკოვიჩის, ორდერისა და ბარტოკის წაწარმოებებს. ზვედში ასეთი ანტაგონიური სახეები უკვე იგრანება ინსტრუმენტულ მუსიკაში, მაგრამ ზვედრეობითი გაუმბეზრად და არ იღებს მნიშვნელოვანი ანტიკონტრების ხასიათს.

სეთიოდ ქართული სიმფონია ზვედრეობითი არც თუ იხე შეიძლოდ უკავშირდება პროფესიული მუსიკის სხვა ენარებს. შესაძლოა იც უკანასკნელთა სუბტი ვანოტიარტები აიხსნებოდეს, სიმფონიის ავირები აქ ზვედ კიდევ ვერ პოულობენ იმ ფორმებსა და ხერხებს, რომლებიც კონკრეტული შენარჩუნის გამოხატვის ჩამოყალიბად, დაიხვეწა და გამოისახველობის დამახასიათებელი თავისებურება იქცა.

ასეთ შემთხვევაში ზვედს კომპოზიტორებს ორი გზა დარჩენიათ: ხალხური ენარული მრავალფეროვნების მეტი მასშტაბითი გამოყენება და იმ ენარული თავისებურებების შემოქმედებითი ათვისება, რომელთა კრისტალიზაცია სხვა კულტურებში მოხდა. სამწუხაროდ, ორივე შემთხვევაში გარკვეული ცალმხრიობა იგრანება. ხალხური ეკვიპა თუ სიღრმის ენარული თავისებურება გამომსახველ ხერხთა მიუღ კომპლექსში აიხსნება. მაშინ სწორად ქართული კომპოზიტორები მკაფიოდლებანი თავის წაწარმოებებში დამახასიათებელი რიტმო-ინტონაციის გამოტანით, რომელიც

ლი კატეგორიება და პირდაპირა და მოქიდებული მხატვრული
შრომების სხვა მხარეებისაგან. ქართული სიმფონია დღეს დღეო-
რით ჩვენი მუსიკალური შრომების მონენ შეხატუებისა და
ინარჩუნების ერთობლი მონივრე ეანრის დონეს აღწევლობას.

ბ. კვერნაძის სიმფონია

ბ. კვერნაძის სიმფონია პირველად 1962 წელს შესრულდა
საქართველოს კომპოზიტორთა შესხვე ყიროლების დღევნაში (დირი-
ჟორი ჯ. ხერციძე). რამდენიმე სკაიის შემდეგ ეს ნაწარმოები
კვლავ დაუბრუნეს მოსკოვში III კლასში ურბოლის დროს (ახლა
კინგბარდოვსის ორკესტრი, დირიჟორი ე. ხანტურიაძე). საწუ-
ნაროდ, სიმფონიის საკუთარ შესრულებამ ჯეროვანი შობამდღეო-
ბა ვერ დატოვა და ფართო მუსიკალური საზოგადოებისათვის ეს
ნაწარმოები დღესაც უცნობია.

დარწმუნებულად ვარ, რომ მომავალში სიმფონიის „მედი“ მაინც
გაუიღებინებს. კარგი და მრავალფეროანი შესრულება საშუალებას
მოცუვებს უფროსად შევაფასოთ ნაწარმოების შინაარსი და გა-
მომსახველი ხერხები, საშუარო, რომელიც აქ აღნიშნულ, მსჯავრი
გამოხატავთ მის ცხოვრებულ რეალობაზე.

ახლავ შევივლით ვაღარიბი, რომ სიმფონიის ხარვეზებიც
აქვს, მაგრამ ამ ქმნილების უფველი დონისხებზე ფარავნე ნაკლო-
ვან მხარეებს და ქართულ სიმფონიებს შორის უდავოდ სასატიო
ადგილს უკვიდრებენ კვერნაძის ნაწარმოები.

მუსიკის შეფასებისას ჩვენ ზირად მივიჩნით ვანსაღვრე-
ბებს: „თანამედროვე“, „ახალი“, „მონივრე“, რომელიც სისუსტე
აქლითა და ზირად ბევრ საქაბათო მომენტსაც შეიცავენ. მაგრამ
ერთი რამ იც უღვათა: თანამედროვეობა მუსიკაში წარმოუდგენე-
ლია ახალი სახეები, ინტონაციური მიხედვების, არსებული ვარ-
ული თავისებურების მეკეთი გარდასხვავებრა-განეთარების
ვარზე. სწორად ვთვლით ვანაია კვერნაძის სიმფონიას.
შთელი მისი შინაარსი, ვანსაღვრეობა, შელოდორ-ვაართული
თავისებურებანი საინტერესო შემოქმედებითი ინდივიდუალობის
საყოფია.

ჩვენს თანამედროვეობას თავიცი, წარსულიდან განსხვავებული
ინდივიდუალობა ვაჩნია, თავისებური ადამიანის აქვსა უფრო
მავილია, მისი სულიერი სამყარო უფრო შთამაგონებელია, მოქ-
მედებში მებტი წერული ძალა იგრძნობა. ჩვენი დროის რიტმი
უფრო სწრაფია და იგი ვანსაღვრეობის უფრო ლაინიურ, კონ-
დენსირებულ ფორმებს თხოულობს. მის თვისებებიც კარგად ხსანს
ბ. კვერნაძის ნაწარმოებში. ემოციური ტრანსული და გამომსახვე-
ლი ხერხებიც თანამედროვე ოსტატის ხელს აშეადრებენ.

ვადაპირებელი იქნებოდა ბ. კვერნაძის სიმფონია ვანსაღვრე-
ობით დრმა, ცხოვრების მნიშვნელოვანი მოვლენებით წამოჭრილი
პრობლემებით, სინამდვილის მრავალფეროვანი მხარეების ასახვა
გვეძია. არა, ამას ვერ მივაყრთ. მაგრამ ნაწარმოების ინტონაციური
რამდენი, ვართლვ თავისებურებანი ისეთი საწყისია ვანსაღვრეული,
რომელიც ასოციაციებს თანამედროვე გემრის სახესთან იწვევს. ამ
გემრის სწრაფვა ცხოვრებისეულ რიტმს ვაუმჯავავს, მისი სუ-
ლიერი ცხოვრება სინატიფო გამორჩევა, ოცნებანი ი კდენმაო-
სილი და პოეტობა.

ბ. კვერნაძის ზოლო დროის ნაწარმოებთა და ვანსაღვრეობით
სიმფონიის მუსიკალური ენა ერკვეული საწყისის ვანსაღვრეობისა
და თანამედროვე სულის შეგრძნობის შედეგია: ინტონაცია მხა-
ვლილ და ახლებულია, თავისებობა მრავალსიტუაციისაგან — დე
ისეთი მიმჭვრებიდან, რაც უფლებცხოვრებითი ხანალების ანდა
ნასესხების შობამდღეობისა დატოვებდა. რაც ოდნე მაინც დაარ-
ღევდა მუსიკის ლირად ინდივიდუალობისა და მაღალ სტლს. ნატი-
ფ გემრეობა, შემოქმედებითი ალოლო უარსაბუნენ კომპოზიტორის
იდებების ზუსტ შესატყვის მუსიკალურ სახეებს.

უდა აღინიშნავს კვერნაძის სიმფონიის ტრანსის ერთობით
მნიშვნელო თავისებურება: იგი ვანსაღვრეობა — მქმდითი და საინ-
ტერესო ვანსაღვრეობითა ვანსაღვრეული, კვატურ სწრაფვას ვამო-
ხატავს. შინაგან ვწნება აქ არასდროს არ ვადაღის ზღმდებ გრძნო-

ბიერებაში, ლირიკის ანკარა სისუსტეავე ოდნეაც არ შეიღობება.
შეიღობა თიკვას, რომ ბ. კვერნაძე ვითარებს და ახალი თვისე-
ბებით ახიდრებს იმ ლირიკულ წაკვას, რომელიც ქართულ მუსი-
კაში ა. ბალანჩივაძემ შემოიტანა. ოდნეად ამ უნასწავლესაგან
განსხვავებით ბ. კვერნაძე თანამედროვეულად სწლევს ფოლკლო-
რულ ტრადიციებს, ახალ ხარისხში აქავს ლირიკული ვანსაღვრე-
ლება და ისეთ დემულად სიმებს აუფერებს, რომელიცა ვერ
არავს მებებია ქართულ მუსიკაში.

ბ. კვერნაძის მუსიკაში ვანსაღვრის ამაღლებულმა რომანტიკო-
ლობამ შესძალია მოგვავინოს ა. მაკავარიანის რომანსების პოე-
ტურობა. ამ კომპოზიტორებს მეკვირად ვანსხვავებული შემოქმე-
დებითი ინდივიდუალობა აქვთ და არც ურთიერთგაგეგავენა შეე-
ჩნებოთ. ოდნეად ირავებს ძალდას დახვეწილი, მავილი რიტმული
და მარინიონული აღნაგობის ინტონაციის შექმნა, პოეტური საწყისი
სწრაფვად მოვლენებს და საუფლოვობრებო მინარევებისაგან თა-
ვისთვის მუსიკალურ სახეში კონცენტრაცია.

კვერნაძის სიმფონია (დო-მაიორი) სანამოლათი, ლაინიური და
შეკრული ცოლია. პირველი ნაწილი — დრამატული ხასიათისა,
მერგ — ლირიკული, ზოლო მესამე — ტანრულ-საკცეყოლო ცი-
ლის კლმინაცია ფინალის კლავზე მოდის, რომელიც პირველი
ნაწილის მთავარი თემა შემოიჭრება და არნაკვალავს ვაკეაყურ
სწრაფვას. სხვათაშორის ამ თემის მნიშვნელობა სიმფონიაში საყ-
მაოდ ზავანაშლია იმითაც, რომ იგი პირველი ნაწილის ინტონა-
ციური—დრეტიკი დრმა.

იგი აღნაგობის სხარტია და შეტევი ძალითა ვანსაღვრეული.
მარსხებრი საწყისი მასში მოწოდებით ინტონაციებს უბრუნდება.
მთავარი თემა დასაწყისიდანვე მოულოდნელად შემოიჭრება სამი
სავერის მექეარე მზოვანებაში, თავისებური კატეგორიული შემა-
ხილის სახით. სავერების ხმა ფორტეში სიღვდა ამკვეთია და მს
ამდღეს თეთი ბუკრავსე ფაქტურა დაფაროს. აქ ი კომპოზიტორს
ბ. თითქმის მლითანად ვათავისუფლდა ფონი, „ვაშოშეღვა“ ინტო-
ნაცია მის ახლებურებს თემის აღწევლად ვერადაღობას. ექსპოზი-
ციის ფარგლებშივე თემა თავისებურ განვითარების ვანიდის.
იცხვება მისი რამდენი და ინტონაციური აღნაგობა, ფაქტურა,
ახალი, უფრო მეკეთი რიტმული მოტივები ექსპოზიცია მს. თემა
ვანიდნაშენის სხვადასხვა ჯგუფებშიც (მეორად ვედრის იგი
სიმებთანა აუორღვლდ ფაქტურაში, შემდგომში ხის გეგმისა,
აღტბებს და ფორტპიანოს ტემპში, სავერების ენერგიული
რიტმული ოსტინატოს ფონზე).

მთელი ნაწილის მანძილზე ამ მუსიკალურ სახეს დრამატული
მშთოდებთა, ახლავაზღვრული ბოპიკური სული შემოაქვს. მის
მოწოდებით ინტონაციაში, მარსხისებური სტლის დინამიკაში, დეკი-
მულ საუბრით ვერადაღობაში თანამედროვე ადამიანის დაუდგრო-
მელი კოლესკვეთება ვანსაღვრეული.

ლირიკული საწყისი, როგორც იც ჩვეულებისამებრ ხდება,
დახმარებე პარტიკლა ვაღმეოგებული. ამ ინტონაციებში და განწ-
ყობილებით მონათავადა რამდენიმე თემა წარმოიქმნება. ჯერ
სიმებთანაში მოკლე, მაგრამ დაძაბული, ქორალური აღნაგობის
მელოდია ვდრის, შემდგომ ფლეტის მავროვანი მელოდია ედებს
სიმებთანა მსუბუქე პიკიაცობის, ფეგატობის და მობოების
რბილი აკორდების ფონს. ფლეტის მელოდიაში თითქმის ის ვანწ-
ყობა და ინტონაცია არიკლებს ადრე ა. ბალანჩივაძის სიმფონიის
პირველი ნაწილის დაბუშვებაში ლირიკულ მელოდიას რომ ახა-
ნიათებდა.

ვიოლინებისა და აღტბის ახალი მოტივი თბილი და გამომ-
სახველია, მასში ოდნე ვალსიერობაც შეიცრნობა. მომდენრო
ეპიზოდში ახალი თემა ვიოლინების მაღალ რეგისტრში ვდრის.
იგი ინტრუმენტული შრომების ტიპური ნიმუშია: მელოდიური
ხაზის ვაშლის თავისუფლებით, დღი ინტერვალური ნახტომებით,
ქრომატიკული სტეპებით და მარინიონული დღევრის ცვალებადო-
ბით, სიმებთანა აკორდულ წყობაში ვადსკლებს თემა კარავს
ოდნე ცივას და ვამეკვირავს კოლორებს. ახლა მის მელოდიური
ხაზი სანამდღერ-დელმაპიკური ინტონაციის სიბოთით იმსკვალე-



კომპოზიტორი
გეგე
პანარაშვილი

ბა. პოეტური პარმონია მას თანამედროვე ნატიფ ლირიის ხასიათს აძლევს.

ექსპონიციის ბოლოს კვლავ ფლეტიკა — სოლოს ანჟარა ფერი ჩაერთვის და ტემბრულად მკრავს დამხმარე პარტიის მელიოდურ მასალას.

აქ, დამხმარე თემის გაღმარებისას, კარგად შეიგრძნობა კომპოზიტორის მისწრაფება ლირიული განწყობილების ნიუანსირებისადმი, მისი სხვადასხვა მხარეების გადმოცემისადმი. არცერთი მოტივი არ მეორდება და ამავე დროს ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება თითქმის მთელი მუსიკა ერთი ინტონაციური წყაროდან გაღმოდინდება.

დამუშავებაში დამხმარე პარტიის თემები არ ქმნიან ე. წ. „მორე ნაკადს“. პირიქით, კონტრასტი მათსა და მთავარ მელიოდის შორის თანდათან სუსტდება, რადგანაც თვით ლირიული თემები დრამატისაციის განიცდიან, ისინი იმსჯელებიან მთავარი თემის რიტმულ დინამიკით, სვლის ხასიათს იძენენ. მათში პათეტური განწყობილება ძლიერდება.

ექსპონიციის დამხმარე პარტია მერყევი ინტონაციური სტრუქტურით გამოირჩევა, დამუშავებაში კი გააძარბი პირვანდელ ინტონაციურ ფუძესთან შედარებით კიდევ უფრო მეკვთარ ხასიათს იღებს, ლირიული სახეები სიმებიანა ექსპრესიულ ტემბრში მელიოდურად დაქიმული და ქმედითი ხდება. მთავარი თემა



ძირითადი სახით არც თუ ისე ხშირად ჩნდება, ოღონდ ინარჩუნებს გამკეთ ხასიათს. ინტონაციურად დაახლოებული „მთავარი“ და დამხმარე თემები მთლიანად დრამატული საწყისის გადმოცემას მონოლოგიურ ხასიათს აძლევენ.

კულმინაცია დამუშავების ბოლოსა და რეპრიზის დასაწყისზე მოდის. დამუშავების ბოლოს იგი მაქსიმალურად დრამატორიზებული და სახეშეცვლილი ლირიული თემების მასალაზეა აგებული, რეპრიზის დასაწყისში კი მთავარი თემის შექმნაზე ინტონაციის მეოხებითაა გადმოცემული. ამ მომენტში იგი მთელი ორკესტრის მძლავრ ხმოვანებაში ედერს.

რეპრიზა ექსპონიციასთან შედარებით შეკუმშულია. თემის ნებისყოფითი მოტივი რიტმულად უფრო ტკეპლი და გაშლილია, მაგრამ ერთის გაძარბებით, თუხის სახით შევიდრდება. მხოლოდ ვალტრინებისა და ჩელოების გადაძახილზე აირკლება მისი ინტონაცია. დრამატული ტალღა უკუმშოვკცვა. ვიოლიონებისა და შედგომ ალტების მთროოდვარ ფონზე ხის ჯგუფის სოლოებსა და ფორტპიანოს ბრილიესტერ აკორდებში დამხმარე თემის დამახასიათებელი მოტივები იკრება. დასრულებული სახით თემა ვიოლიონების მაღალ რეგისტრში შევიდრდება. ხმოვანება მიმგრძობა, თითქმის ბონდი ჩაშოვვა და შორიდან ედერს იღვამალი დასვლით აჯრდები. ძირითადი ტონალობა დო-მაიორი საბოლოოდ იმეორდება ქრომატული მინარევებისაგან და ესეც ხელს უწყობს მშველი, აუღმლებელი განწყობილების დამკვიდრებას.

ბ. კვერნაძის სიმფონიურ ნაწარმოება ლირიულმა სახეებმა ადრევე მიიპყრეს მშენებელთა უფრადლება თავის სიმწინდითა და პოეტურობით. ჯერ კიდევ სავიოლნო კონცერტში და ცსკა-ფანტაზიაში „კომპოზიტორმა ქართული მუსიკისათვის უჩვეულო განწყობილებები გამოხატა, ამ სფეროს გამომსახველობის ახალი რესურსები შემოიტანა.

საგულბისძო, რომ ლირიულ სახეებში განსაკუთრებით მდებანდება ბ. კვერნაძის დამოუკიდებლობა ერთდროულ ფოლკლორის ტრადიციების პასიურ ინერციისაგან. ლირიულ სახეებში განსაკუთრებით შეიგრძნობა კომპოზიტორის გემოვნების სინატივი, ახალი ინტონაციის შექმნის უნარი. შესაძლოა მისი ლირიული სახეები გასკვეულ ნაწილზე (და ეს სებაზოზორის სიმფონიის ფინალის შუა ეპიზოდის თემაში განსაკუთრებით ხანას) გავლენას ახდენს საესტრადო ენარები, ე. წ. ქალაქური ფოლკლორი, თანამედროვე ფრანგი კომპოზიტორების პოეტია. მაგრამ ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ როგორც არ უნდა იყოს ამ ლირიკის სათავეები, იგი მთლიანად კომპოზიტორის ინდივიდუალულობაზეა გახსნილი. მასში არავითარი სტილიზტური დანაშრეგები არ შეიგრძნობა, იგი მთლიანად და დახეწილია.

ამ ლირიკისათვის დამახასიათებელია მეოცნებე განწყობილება, შინაგანი სიმშვედე. იგი ობიექტური ხასიათისაა, სიმფონიის ლირიკული ხაზი საოცარი მთლიანობით გამოირჩევა. პირველი და მეორე ნაწილის თემები გვიბოლავს მეტყველი ინტონაციით, ინსტრუმენტული რეიტატივის სინატივით, ხის ჯგუფის გამკვირვალ სოლოებისა და სიმებიანთა რბილი ტემბრების შეხამებით. პირველი ორ ნაწილის თემები განსაკუთრებული ედრადობით არ გამოირჩევა ისინი წმინდა ინსტრუმენტული ლირიკის ნიმუშებია მელიოდური ნახატის ლაკონურობით, საქმალ რთული რიტმულ-პარმონიული მიმოქცევებით. სამავიროდ ფინალის ლირიული თემა მდრადი და გაშლილია. სიმფონიის მელიოდურ სახეებს შორის იგი ინტონაციურად უყვლავ უფრო გამოკეთილია და კარგად უბარისპირდება დასვლითი ნაწილის ტრაკატურ-სწრაფითი მოძრაობას.

ანდრანტ მთლიანად ლირიული სახეებისადმი მიმდგნობა. მთელი ნაწილი მანძილზე არსებითად ერთი განწყობილება ვითარდება: ფიქრისა და ოცნების. მაგრამ მუსიკაში არაფერი არ მოვაგონებს თვითნაღრმეებისათვის დამახასიათებელ სტატიურობას. პირიქით, ანდრანტ შინაგანი პულსაციით გამოირჩევა. მუსიკალური სახეების განვითარების შესაბამისად თაქდაპირველ სიმშვედესა და მუდურდრებას დრამატული სწრაფვა და გზნება სცვლის.

კომპოზიტორი ანდრანტზე მიმართავს ძირითადი განწყობილებ-

ბის მრავალფეროვანი გარდასახვის ხერხს: მთავარ თემასთან ერთად მისი თავისებური ინტონაციური განწყობები წარმოიშობება. ანდანტეს სამი ძირითადი მელოდირი მასალა ვიოლინოების, კობოის და ფლეიტის თემები არც ინტონაციურად და არც ენარჩობრივად არ უპირისპირდებათ ერთიმეორეს. თვითული მათგანი სახის გარკვეულ მომენტს და ნიუანს შეესატყვისება.

მთავარი თემა ანდანტეს დასაწყისშივე უდრის ვიოლინოების გამოსახველ მელოდიაში, რომელიც სიმებიანთა მღერად ფაქტურაზე დაყრდნობილი. ამ თემაში ამაღლებული ჭკრტა და ამავე დროს ვერტებაც იგრძნობა, ადამიანის განცდების ილუმინება ინტონაციურად სრულიად დამოუკიდებელი და ქართული იერით აღებულად, იგი უსტაკოვიჩის Y სიმფონიის „ლარაკის“ მოვავგონებს თავისი სიღრმითა და განწყობადეულობით.

ალტის გამოსახველი მოტივი პირველი თემის თავისებური ეპილოგია და ამავე დროს ახალი მელოდირი სახის გამოჩენის წინამორბედიც; მეორე თემა კობოიში უდრის ვალტორნების და დაბალ სიმებიანთა ფონზე. პასტორალური მოტივი კავშირითა მოყვლი და თითქოს განმარტობულ, ფიქრებში წასულ ადამიანს წარმოგვსახავს.

სიმებიანთა წრფივით მოტივებში ოდნავ ჩქარდება პულსი. მათ აკორდულ ფაქტურაში, როგორც უკველთვის ამ წარმარებში, მშფოთვარ და დაუდგომელი სული სჩანს. მაგრამ აღვლევებს ამჟამად ფლეიტის ანკარა მელოდია გაფანტავს, იგი კვლავ ამჟილდრებს აუზღვრეველი სიმშვიდისა და ჭკრტის განწყობილებას. თანმხლებ ხმებში, სიმებიანთა და ფაგოტების ოსტინატურ ფიგურებში საყვავო რიტმი ჩნდება. მათ ფონზე ფლეიტის მელოდირი ქარგა თითქოს პოეტურ წამებებშია გახვეული.

ფლეიტის თემის გაუჩინარებასთან ერთად რებრიზა იწყება, რომელშიც თავისებური დამოუკიდებელი ელემენტები ჩნდება. ამჟამად მთავარი მელოდია უფრო მაღლა, მთელი სიმებიანის უნიონში და მავალი ოსტინატურ რიტმულ ფონზე უდრის. ახლა ფაქტურაში ლითონის ჯგუფის ტემბრაც იტრება: ჯერ მკვეთრი ოსტინატური მოტივის სახით, ხოლო შემდგომ საქამად ინტენსიური კონტრაპუნქტული სახეს იტენს. მასში კიდევ უფრო გამოიყოფება განვითარების აღმავალი ხაზი: თემა რევიტრალად ფართოვდება, შედარებით დიდი გრძლიობის მოტივებს უფრო მოქნილი, ლაკონური მიმოსვლები სცვლის. ამ მხრივ თემა ისე აღიქმება, როგორც ინსტრუმენტული რეიტატატივი, რომელიც პაეტურად უდრის.

კულმინაციის შემდგომ კი შეუმუშულ კოდაში მთავარი თემის ინტონაცია კლარინტში გადაინაცვლებს, მელოდირი მასალა ხის ჯგუფის ინსტრუმენტთა მოკლე სოლოებში მიმოიხნება, მიიქრავლება.

მთლიანად, მიუხედავად სიღრმისა და შინაგანი დინამიისა, ანდანტე ტონლის სიმსუბუქით ხასიათდება, ფსიქოლოგიურად დამკინებელი არ არის. ხის ჯგუფის აკავირებული ფიქრები სიმებიანთა სიბოძო, კამერული ხმოვანების ექსპრესიის სიჭარბე, ანდანტეს განსაკუთრებულად თხილ ტონს განაპირობებს.

ბ. კვერჩხაძის სიმფონიის ფინალე უანრულ-საკვავო ხასიათისა. ტრაქტური წრფივითი მონარობა, მავალი რიტმული დარისისპირებები, ტემპოშილი დინამია, მკვეთრი ფოკლორული იერი — თავისთავად გამარბლებული კონტრასტია პირველი ორი წაწლისადმი. საწყობაროდ ფინალის სწორედ ეს მასალა დაუპაუფოფებლობის გრძობას იწყებს: იგი მღერავ, საგრძნობლად ჩამოუვარდება წარმარებების საერთო ინტონაციურ დონეს.

ფინალის ღირსებები სხვა მომენტებთან არის დაკუთრებული: მისი შუა წაწლის ღირიკულ მელოდიასთან და კოდის მუსიკასთან, სადაც ეს მელოდია კონტრაპუნქტულად უერთდება პირველი წაწლის მთავარ თემას.

ამიტოვად, წარმარებების დაკვნით წაწლიში კვლავ იტრება დრამატული ხაზი, რომელიც საკამოდ დიდ წაწლივ გამოითიშული იყო. რასაკვირველია, დრამატული და ეანრული მომენტების „სპო-

კომპოზიტორი სულბან ცინცაძე



მედიუმული მუსიკის მსახიობი

რადულბომა“ რამდენადმე ვეებს წაწარმოების მილიანობას. ისეთი შობამედლება იქმნება, თითქოს სიმფონიაში იგი ბოლომდე არ არის გახსნილი, რომ კომპოზიტორის რაღაცა კიდევ დარჩა გამოუთქმეული. თითი პირველ წაწლიშიც შედარებული განვითარება „მოულოდნელად“ დასრულდა. აქაც შეგრძნობოდა „სიგრისის“ სიფირიკე, ეანრულ გარდასხვედრებთა უცქარობა. ფინალში კი თითი ტრაქტური საყვავო თემას არ ძალუბს იდეის განვრავდება, ამისათვის იგი საქამოდ „ეხმირიულად“ გამოითურება.

რაც შეეხება ღირიკული თემას — იგი ფინალის საუკეთესო ებიზოდია, სიმფონიის ღირიკული სახეების ორგანული დავიკრავინება. მის მოქნილსა და მღერად ინტონაციით მალალოკატური განწყობილება ვადმოვლდება: თითქოს ოცნებას ფრთა შეუსასხს და ადამიანი სიხარულს მიხვდება.

ქვეშობრბად მკუბურე და ნათელია ეს თემა — ახლავარდული განცდებისა და მიწარაფებების სიმბოლო. სიმფონიის სხვა ღირიკული სახეებთან, მთავარ თემასთან ერთად იგი განსაკუთრებული უშუალოებით ვავარძობინებს იმ სიხალეს, რომელიც ბ. კვერჩხაძემ ქართულ მუსიკაში შემოიტანა.

3. პარასიმპლიის კონცერტინო

ვ. აზარაშვილის კონცერტინო სიმებიანების, დასარტაში ინსტრუმენტების, ფლეიტის, კობოის, კლარინეტისა და ფაგოტისათვის — ახლავარდა კომპოზიტორის საგულისხმო ოპუსია. ამ წარმარებში ვ. აზარაშვილის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა უკეთ გამოვლინდა, გაიზარდა ოსტატობა. კონცერტინოს ტიტო მილიანობით გამოირჩევა და ამ მხრივაც თავისი ღირიკული წარმარებების — საფორტპიანო ტრიოს და საფილონი სონატასთან შედარებით კომპოზიტორმა უდავოდ ნაბიჯი გადადგა წინ.



3. აზარაშვილის მეაფიოდ გამოსახული მელოდორი ნიჭი აქვს. ეს მან მიიღო რაც ნაწარმოებებში დადასტურა და განსაკუთრებით რომანსებში, რომელნიც სულ უფრო ფართო ადგილს აკავებენ ზენეი ფუკლისტების რეპერტუარში.

საყოფაცხოვრებო მუსიკის, მისი ძვანრების ცოცხალი გარნობა უკომპოზიტორის სახელებს აღძვს ინტონაციურად გულსიმბირი, მისწავლამი ფორმებით იაზრავს, ამავე დროს აღინაშნა ნაწარმოებები დაწვებული კომპოზიტორი დაუნივერსი მისწავლავს თანამედროვე მუსიკალური გამოხატულების ხერხების დაუფლებას. მისი მუსიკის პარამონული და რიტუალ ტრეპურტურაში ბევრი სახეობა, მელოდორი ენა უფრო მახვილი და გამოხატვული ზედა. ირადღა საორკესტრო ოსტატობა, რომელიც ვარკვენი უაღესი თვისებებით და სიომამით ხასიათდება აღწ ნაწარმოებში.

3. აზარაშვილის კომპოზიტორული ინდივიდუალობის დამახასიათებელ მხარედ უნდა ჩაითვალოს აგრეთვე ესტრადის მუსიკოფიის კარგი კლანა. მას ძალუძს მუსიკალური თვისების ვეტეცირად, სანდერტსად მოწოდება, მიიწარავს მეტაფიზიკურად, კოლორიტული გამოხატულებისასკვლავ.

ეს თვისებები სრულად გამოქვეყნდა ლირიულ-ეპიკური ხასიათის კონცერტანოში. უნდა თავიდანვე აღინიშნოს, რომ ნაწარმოების მუსიკა განსაკუთრებული სიღრმით არ გამოირჩევა. იგი თავისებური სეკურა, გამოხატული ლირიული მინატიურული ეპიკურული, გამსჭვალული მსუბუქი ირონიით, მავალიდონი-რონი თავისი მუსიკალური ენით. განსაკუთრებული ყურადღებას იპყრობს ორკესტრის ხასიათი, რომელიც თემების გრატესტულ იერს აღიერებს.

გრატიესკი მართლაც ამ ნაწარმოების დამახასიათებელი მხარეა. ფარტურ-გრატიესკული იერი განსაკუთრებით ხაზგასმულია პირველსა და მეორე ნაწილებში. ვარდა ორკესტრული ხერხებისა, იგი მიიღწევა „უცნაური“ პარამონიზაციის, ცქვიტი ორბული ნახატების კარსისად ცვლით. თვით მელოდორი სახეების უწყალებლობის შარტრებულ ხასიათით. ილიდნ ეს გრატიესკი მთელი ნაწარმოების მანძილზე არ კარგავს მსუბუქ ხასიათს. კომპოზიტორის წარმოდება უნდა ჩაითვალოს, რომ ამ სიმსუბუქს არ მოჰყვანა ნაწარმოებში რაიმე „ესტრადული“ მინარევები და მუსიკის ხარისხი არ დაეცა. მუსიკა მტანაწილად ინარჩუნებს ფაქიზსა და ნაივს ხასიათს.

3. აზარაშვილის ნაწარმოები არ შეიცავს რაიმე ჰევიარ კონტრასტებს თვით ცალკეულ ნაწილებში, თუ არა ჰავთვიანი ზოგიერთი თემის „მოულოდნელ“ უეცარ გამოხატობებს, მავალი ეპიკურული მოტივების დიდ აქტივობას, რომლებიც მთელ ფაქტურას სიმძაფრეს სძენენ.

მთელი ნაწარმოები ლაკონიურებით, სისხარტით გამოირჩევა. მის კომპოზიტორ-სეკრცოზულ კოლორიტში გურული მუსიკის ენარტ-ინტონაციური თავისებურებები შეიგრძნობა — ხმების თავისუფალი დაპირისპირებით, მავალიდონიერი რიტმული ნახატებით, უეცარი და სხარტი მელოდორი შეტევებით, მუხებ ხმოვანებით.

ენარტ-გრატიესკული ხასიათის პირველი ნაწილი (ანდანტი) მინარტულ სონატურ ფორმაშია დაწერილი. მისი მთავარი თემა დასაწყის ტაქტებდნევე დღეს: სიმბოხათა პიკატობის მსუბუქ ფონზე ფლიტის ვაშვირავლ მელოდია ვაშვირი გულბერტულიებით გამოირჩევა. იგი მარშისებრ-სასილბური ხასიათისა და დიდ ვანკუმიზმითაა აღბეჭდილი. სებათაშორის ირონიული სწყისის ხალხურ ინტონაციასთან ორგანული შერევაებით კონცერტანოს მუსიკა და ექრბად ფუტივების მელოდია მოგვარუნებს E. მამისაშვილის სტილის „უფარი ავარილებში“ ტონუსსა და განწყობილობას.

ეს თემა პირველი ნაწილის ინტონაციური ღერძია. დამუშავება მლითანდ მის სხვადასხვა მოტივის გზლი-ვანვიარებაზეა აგებული. მელოდია დაიშლება სახასიათო მოტივებად, რომლებიც ცალკეულ კონტრაპუნქტული ხაზების „ხლარებას“ ქმნიან. ისინი სკამოდ მუხებ ხმოვანებენ. მელოდორად უფრო გამოკვეთილი

საწყისი ინტონაცია სახეობარ შეძახილის ხასიათს იღებს და მინავალის ტარდება სხვადასხვა ინტრუმენტში.

საწყობაროდ დაშუაების მანძილზე გარკვეული ერთფერონება დაძლეული არაა, რადგან თითქმის არაა ვაშვირენული მძაფრი კონტრასტული დაპირისპირებები. ამის შესაძლებლობა იგი მელოდორი სიმძაფრით გამოირჩევა და თითქმის „მოძახილის“ ტიპური მამქცეების ირონიულ ვარიაზებს წარმოადგენს.

3. აზარაშვილის ნაწარმოების პარამონული სტილი ბევრი სანტრეტრუს მომენტია: ნატურალური და ხელფერირი კილოების ვაშვირება, ქრომატიკული მავალი ავრადია, სკამოდ თავისუფალი შეხამებები, რომლებიც პოლიმელოდორ მონმენტებში წარმოიქმნება. მავრამ იერი რამ მანც ვადავარებობათა: მთელტონიანი ზეგარათა რთი, რომელიც იმპრესიონისტული სტილის ზეგავლენიდან მომდინარეობს. სასურველია, რომ შემდგომში 3. აზარაშვილის ნაწარმოებს პარამონული სტილი განთავსდეს ამ მინარევისგან და ეროვნულად უფრო გარკვეული ხასიათი მიიღოს.

კონცერტანოს მეორე ნაწილი — ფარტატურ-ლირიული ხასიათის ინტრუმენტია. იღუშავიბათა გამსჭვალული კლარნეტის მელიდია, რომელიც სიმბინია და ფარტების ავრადების, ჩელიკების პიკატობის ფონზე დღეს. იგი თითქმის ბინძვი „ფორილია“ მოხაზებს. ქრომატიზირებული მელიდია ფაქიზად და გამომსახველად ხმოვანებს, აღბეჭდილია ნატოვ პარამონული კოლორიტით. იგი ეროზულ კივებ მეორდება ინტრუმენტის დასასრულს.

შუა ნაწილი კი სულ სხვა მასალას თმობს და მთელი თავისი ხასიათით დაუკმაყოფილებლობის გრძნობას იწვევს. ფაქტურა სრულად უსუფრულიდ მძიმდება პარტი ვარტული ინტრატულობის და პარამონი, ქრომატიზმითა და დისონანტული ნახატებით, მოვარებობთ ვარულულებით და ამავე დროს ინტონაციურ გამომსახველობას მოყვებული მელოდორი ენით.

საზოგადოდ, კონცერტანოში და ეს უდავოდ ახალგაზრდული გატკცების შედეგია, მზრად იგრძნობს ხელფერირი ვარულულებობისადა, მუხებ ხმოვანებისაში სწრაფა. ზოგჯერ ყველაფერი ეს ჩანაფიქრადნ და სხვათა ბუნებდნ და კი არ გამოდინარეობს, არამედ მსწრელი „გოციტის“ სურათისგან. თითქმის კომპოზიტორი თავს ვაწონებს: აი რა მახვილი ენის შექმნა შემიძლიაო.

ფინალი შემტევი ხასიათისაა, აქ კვლავ შეიგრძნობა ენარული ხსიათი, ოლიდნ აშკარად იგი ტრატურ-მოდორული რიტმი იმსკვალდება. მის ოსტინტო დასა და დრო მოხერხებულად უპირისპირდება ახალი რიტმული იმპულსები.

ფინალის პირველი თემა კვლავ ტებილი და რთულია, მეორეში კი ეროვნულ სასილბური ინტონაციასთან სიახლოვე იგრძნობა. მძაფრი ინტონაციურ დაპირისპირებებს კომპოზიტორი არც თანაღმ მინარევის: ენტრაველი რიტმულ სწრაფვა ძირითადი და შეიტლება ითქვას თემაფიერი ხაზზე, რომელიც ავარივანებს ნაწარმოებს.

ვთა აზარაშვილის კონცერტანო, ცხადია, ინტრეტის იწვევს, უფრო ხელფერირს ვანვიარებებს, ვიდრე ეროვნული სიმფონიზმის მდომარეობის თვალსაზრისით. ამ ნაწარმოების ხარისხი ვაწარუნებს, რომ კომპოზიტორი ეძებს და ახალი თვისებებით აშლიერებს თავის შემოქმედებას.

ის, რამ კომპოზიტორისათვის უახლო არ არის ემოციური სიღრმეც და უფრო მავსებლური აზრვენება — ამაში ჯერ კიდევ 3. აზარაშვილის აღინაშნა ნაწარმოებში დავარწმუნდეთ. მავრამ მათ შეტანალებს სტილისტური სიღრმედ ახასიათებდა, კონცერტანოში, კი ეს ნალი დაძლეულია და სტილიც სკამოდ დაიხვეწა ექვეყნაში, რომ მომავალ ნაწარმოებებში კონცერტანოში მიღებული გამოკლებება ახალ ნაყოფს გამოიღებს. რაც შეეხება ზენეს მიერ ვანხლულ ოაუსს, იგი მიიხედვად აღინაშნა ხარვეზებისა,



ახალი რედაქციის შემოხვევაში დაძლივდა, რაც შესაძლოცა და სასურველიც.

ს. ცინცაძის მეორე სიმღერა

ს. ცინცაძის მეორე სიმღერა 1968 წლის ოქტომბერში შესრულდა. იგი დამახასიათებელი მოვლენაა კომპოზიტორის შემოქმედებითი ბიოგრაფიაში. ს. ცინცაძე კარგადაა ცნობილი როგორც კამერული ინსტრუმენტული მუსიკის ნიჭიერი ოსტატი. განსაკუთრებული ახალმოხლონი მუშაობის იგი სიბიძანე კვარტეტებზე. მან თავისებური ტრადიცია ქ შექმნა, რომელსაც წარმატებით ავითარებდა ახლავარდა კომპოზიტორები.

პირველ კვარტეტებსა, სკავატრონი მონიატურებში კომპოზიტორი გვირგვინს ეროვნული კოლორიტით, ლირიკის გულწრფელობით, ეწარღო სურათების ფერადოვნებით, ახალგაზრდული ენერჯით. მისი სკავატრონი მუსიკა ნათელი ეროვნული დინამიკაზე იწვება და მისი უმთავრესობაა გაუძლივია. შეიძლება ითქვას, რომ ს. ცინცაძე ჩვენი თანამედროვეობის დალი კამერული სწრაფვის, შრომობური პეიზაჟების პოეტის და ცხოვრების დამახასიათებელი მხარეების მავალი გრანძობი გამორჩევა და საბუთა სინამდვილის ამ მხარეებს გამოხატავს ადრინდელ კვარტეტებსა და კონსოლტებში. კონსოლტებში ეს უწყე შემოქმედების მეორე სფეროა, რომელშიც ს. ცინცაძე ახალი სიტყვა თვდა და მრავალი საინტერესო ნიმუში შექმნა ეროვნულ კულტურას. მაღალი პროფესიული დონით, შემოქმედებითი ფანტაზიით აღჭურვილი ხელოვანი წყლების მანძილზე მრავალ საინტერესო ნაწარმოებს ქმნის, რომელშიც ცნობილი ნათელი აღმნა, ახალგაზრდული ტონების გამოხატულება.

მეორე ამანათან ეროვლ წყლების მანძილზე კომპოზიტორის შემოქმედების დრამატული საწყისი განვითარდა დრამატული თემისაყენ მოზრუნება იგრანდა კომპოზიტორის ბირველი სიმღერაში—ჯერ კიდე მოუწოდებელი და სტილიზტურად გარდამავალ ნაწარმოებში, რომელშიც კარული მუსიკალისთვის იმჯერად უცხო „მოტივები“ შემოიჭრა. უფრო მეტის დამკვიდრებლობით ეს თემა ვითარდება ბალეტ „დემონის“, რომლის საყურთესი ფურცლებშიც, განსაკუთრებით პირველი ორი აქტის და ბალეტის დასკვნით სცენაში მრავალი დრამატული ფურცელია. დემონიტვის პოემის ფსიქოლოგიაზე სიღრმეში, რომანტიული საწყისის ექსპრესივად უდავოდ ბევრი სიახლე შეიტანეს კომპოზიტორის აზროვნებაში, გაამდიდრეს მისი სარეჟისტო პალიტრა, უზიამეს უფრო მოქნილი და დრამატული თემატიკის შექმნისაყენ, სიმღერითი განვითარების ზერხებს დაკვირვება და მუსიკალური აზროვნების გამჭორებისაყენ. მეორე უწყეზე უფრო მეტის დამკვიდრებლობით დრამატული საწყისი გამოვლინდა ს. ცინცაძის V კვარტეტში, რომელიც საპროლოგანადა აღიარებულ თანამედროვე კარული მუსიკის ერთი საუკუნო ქმნილებაა. აქ კომპოზიტორი ძირითადად ახალბეს თავის შემოქმედებით სტლის, სტილიად ახალი სახეები შემოიჭრეს სკავატრონი ციკლში. თუ ქი უნი კომპოზიტორის მტყუნადა ცხოვრების ნათელი მხარეების აუზნებრველი ლირიკის და ხალისად ვარულ განწყობილებებს გამოვლინდება, ახალი სინამდვილის ისეთ მხარეებსაც შეგხო, რომელიც ადამიანში მწყვეტ განცლებს იწვევს, უპირისპირდება მის მიწარავებს ნათელი იდეალისაყენ. ამან გააღრმავა სიმღერის ემოციური შენარისი, მეტი სიმძაფრე შექმნა დრამატული კონტრასტებს, რომლებზეც აკეულთა ციკლი, უზიამე კომპოზიტორის მუსიკალური ენის ახალი ელემენტებით გაროვლებსაყენ. დრამატული სახეების გამოკეთილხადი მიწარავება შეიჩნევა მეორე სიმღერისაყენ, რომელიც თითქმის მე-V კვარტეტის თანარავდება შეიქმნა.

ცინცაძის სიმღერა, უპირველეს ყოვლისა, კარგი პროფესიული დონით, არამხოლოდ დრამატურული იმპრესია უტარადლებს. ამ ნაწარმოებში სეროზული განაცხადი გაკეთებული ღრმა შენარისზე, დრამატიზმზე. და თუ ქი კომპოზიტორის უყვედრებელი თანარავად არა ხვდა წარმატება, მანც სიმღერაში მისი ნიჭის თითქმის ახალი მხარეები გაიხსნა, რაც გამოვლინდა მუსიკალური სახეების

ფერადოვნებასა, განვითარების ლოკიკურ დრამატურტიკასა და მუსიკალური ენის თავისებურებაში. ამანად დაკვირვებელი უნდა ხანი გაეცნოს იმ ნაწარმოებს, რომ ბალეტურ-საყოველთაოებში ფორმებისა და ენარების რამდენადმე უშუალო ასახვიდან. ს. ცინცაძე ბოლო ნაწარმოებში და მათ შორის სიმღერაში თანდათან გადავიდა უფრო განზოგადებულ და მოქნილ მუსიკალურ ენაზე. იგი უფრო ინდივიდუალიზირებულია და ახალ პერსპექტივებს ხსნის კომპოზიტორის წინაშე.

მეორე სიმღერა თანამედროვეობის ცოცხალი სუნითაა აღბეჭდილი, რაც სახეების მკვეთრი დაპირისპირებებით და მასალის მელიოდურ თავისებურებებით მელანდება. სიმღერის თემატიკაში ეროვნული თვითშეზიარებასთან ერთად განზოგადებულად გამოხატავს დამატებელი მოციტის, ვაჟაკური სწრაფვისა და ნებისყოფისა. თანამედროვე ოსტატის ხელს ამედავენს ნაწარმოების ორკესტრობა, რომელიც „დემონის“ კოლორიტული ბრუნვალებას მოგვაცონებს, კარგად გამოხატული ტემპრული დრამატურტიკა, ტემპრამენტული ფერადოვნება განაპირობებს მთელი ნაწარმოების ფორმის სიმრავლისა და მავითობისა; მუსიკალური იდეების მტყუნალოდ კოლორიტული განვითარება თუქც მუსიკის რამდენადმე დეკორატივ ხასიათს ანიჭებს, სანაჭიროდ უზარუნელოდ ასახეობს რელიეფურად, მე ვიკული თეატრალურ გამოხატულებას.

მეორე სიმღერის დრამატურტიკა არღვევს ამ ფორმის ტრადიციულ ლოკიკას. ციკლი სამი ნაწილისაყენ შედგება, რომელიც ტემპიკ თანდათანობით ჩქარდება (ნელი, ზომიერი და ჩქარი ნაწილები). სინატური აღგვრის ფორმაში მხოლოდ ფინალი დაწერილია და ეს ხაზს უსვამს მის დრამატურტიკულ მნიშვნელობას.

ცინცაძის სიმღერა აჩარბოგრაფიულ ნაწარმოებას და ცხადია, მწიღდება მისი შენარისის გახსნა, სახეების დაკვირვება სინამდვილის კონკრეტულ მოვლენებთან. მით უმეტეს, რომ ისინი განსაკუთრებულ მავალსა და ზუსტ ასოციაციებს არ იწვევენ.

ჩვენი თანამედროვეობასთან კავშირი შეიტანა სიმღერის გამოყენებულ ენარების დამახასიათებელი თვისებურებებში. თანამედროვე მოვლენების დინამიკა აღბეჭდილია ნაწარმოების ტრაკტურ მომენტებში, რომელნიც დაბე ემოციური ძალით არის დაზუსტებული. ჩვენი სინამდვილე თვით მუსიკალურ სახეებში მელანდება; რომლებიც კომპოზიტორის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ორი საწყისია განზოგადებულად: ენარული და დრამატული. სიმღერაში არის პოეტურად აღიღვებული მუსიკის ეპიზოდები, ჩარბამეებელი ფიქრის, დრამატული დაქმობულობის მომენტები, ტრაკტური მოძრაობის ენერტიკა აქ უპირისპირდება უფარდელ საცეკვაო მუდღღის ირონიას, ბალეტური „ლორისა“ მანქანე ქალა სიმღერის მთავარი მელიოდური ხასის ნაჯღული. მეორე ემოციური სიმკვეთრის და მიუხედავად ნაწარმოების კოლორიტი ნათელია, ტრანსიქი მხნე. მწყვეტ ფიქრებზე ცხოვრებისეული სათარული საწყისის დამკვიდრებლემ—ასეთია განვითარების ხაზი ს. ცინცაძის ახალ ნაწარმოებში.

სიმღერის სინამდვილე ნაწილი ძირითადად ნელია. ეს ირონიანთს უპირისპირდება საბუთა ორი სფერო: მელანქოლიკური ტონური შეფარდებული ლირიკული ჩაფიქრება და დრამატული სწრაფვა-სტრანტის მელიოდია, რომელიც ნაწარმოების დასასრულადვე ეღვრის და ციკლის განაპირა, „სკავატრონი“ ნაწილებში ვითარდება, ლიტმოტივის ხასიათს იქნეს. იგი შემდგომში ჩნდება სიმღერისა და დამატებელი ხოვანებაში და ლიონის გუჯოსის მექცე ქალაში. მის დამახასიათებელი ირონიკობა ცინცაძის ფინალის დამხარება თემაზე. ძირითადი მხატვრული აზრი, რომელიც ამ სახეშია ჩაქსოვილი—ესაა ღრმა ფიქრი, ნაჯღული, მმუნეწარე მოღღღინი, მნიშვნელოვანი პრობლემების ვაღურწავებლობა. ეს თემა ხელს უწყობს ემოციური დაქმობულობის ზრდს, რაც დრამატული ენერტიკის აფიქტებში ვლინდება.

სიმღერის მეორე ნაწილი თითქმის მთაროდ განახლებას ეწეწრები. ჩვენი წინ „მასობები“ პაროდული სცენის გათმავა შეტენ. დაუსრულებელი დერის „ტიკინების“ საცეკვაო მოტივი, იგი ერთდროულად სათამაშოს მოძრაობასაც ასახავს და მკახეხდ



ფაქი ნიუანსირებას, გამომახველ საშუალებათა ძალისხმევას უზრუნველყავს.

უფრო მეტიც: მგერა, რომ ახალი ნაწარმოები შენთვის სრულიად ახალ სამყაროში შეგვიყვანოს, ახალ გმირს, ხასიათებს და მოვლენებს დაგანახებებს.

მეზუთე კვარტეტში ეს მოლოდინი მოლიანად გამართლდა, სიმფონიაში კი მოლოდინი ნაწილობრივ. ამიტომაც, რომ შესრულებებს სიმღერებზე აღმატება ჩანაფიქრის სიღრმეს. შესაძლოა ამიტომაც ვერ გახსნა კომპოზიტორმა თავისივე მუსიკალური იდეების მოვლი მხატვრული შესაძლებლობანი.

ის, რაც სიმფონიაში პერსპექტიულია და მხატვრულად სახვედრო დასრულებული — მეტის დამაჯერებლობით და უფრო დიდი მუსიკალური იდეური დატვირთვით გამოითქვა ს. ცინცაძის V კვარტეტში. ის, რაც ჯერ კიდევ სათუთა და გულრავება-დაბეჭვანს მოითხოვს, არა წარმოადგენს კომპოზიტორისათვის გადაულახავ ზღვდეს. ამიტომ მეორე სიმფონიას ს. ცინცაძის შემოქმედებაში ვარდამავალი მნიშვნელობა აქვს. იგი, რასაკვირველია, კვლავ აკვლავ გამოიწვევს შემსრულებელთა და მსმენელთა ინტერესს, მაგრამ ექვს ვარეშა, რომ კომპოზიტორისთვის იგი შეინარჩუნებს თავისებური დღის მნიშვნელობას.

ბ. შაპირაშვილის სიმფონია

კომპოზიტორი ალექსანდრე შავერზაშვილი

დაძაბულიცაა: ტრიალებს, გადახსნავდრდება, „ხარბარებს“, „იზნებება“ ხან ხის ჯგუფის ინსტრუმენტთა თავისებურ ქარგაში გაუჩინარდება, ხან ფანფარულად ბრავადით შემოგვიტრებს ლითონის შევირბადა ტუმბურები. მართლაც კომპოზიტორი თვითდასრულდებიან უნდა და თვის დაჯილდოვებული ზღვრავანი, რომ ირონიული საწყისი ასე ფრადღვანდ, სურათოვანდ ვაღმოსცეს.

ნებისყოფით აღსავსე მოწოდება და წუთიერი ჩაფიქრება — ასეთია ფინალის პირველი ტაქტების კონტრასტი. შემდგომ მოწოდებებს ინტონაცია კვლავ გაიხსის და თითქოს ცხოვრების ფერბანალი ხავერდებს. დაუტყებელი მოძრაობა ვაგონიკურული ინტონაციული მუსიკალური სახეების მეშვეობით. მოედინებთან სიმბიანება და ხის ჯგუფის პასაჟები, დრო და დრო ელავენ ლითონის და დასრულდება მშდობრი შეზახილები. ბოლოქარ მოძრაობაში წარმოიშევა ხალხური „ოლიას“ მხენ მელილია, ვაშვიწვარებულ სტიქიას უფრთხვდება ნებისყოფით აღსავსე მეორე თემა.

ფინალის სწრაფფითი სახეები სიმბოლოა ხალხის დაუყოყნებელ ინტერესთა კომპოზიტორის რწმუნისა. მასში სიცოცხლის სიყვარული და მისი რბილი ტკბობაა ვაშახილებული.

ს. ცინცაძის ნაწარმოები ბოლომდე დაწვეული არ არის თეოდო რიგი ხარვეზებისაგან. მათ შორის ყველაზე არსებითი ისაა, რომ ნაწარმოებში დეკორატიული საწყისი სქარბებს ჩანაფიქრის სიღრმეს. ეს დისპოზიციონალი ვანსაკუთრებით ნაწარმოების ფინალში იგრძნობა, რომელიც თემატიურადც საკმაოდ არათანაბარია. კომპოზიტორი უპირატესად ეყრდნობა ვარდულ მასალას და მის საკმაოდ დამატარებასაც ახდენს. მაგრამ ეს მიიღწევა არა ინტონაციური ვარდამახვევის სიმახვილით, არამედ შეტანულია ფონური ფუნქციონით. ეს, რასაკვირველია, დასაჯილდოვებელი შემოქმედის მელოდიკანგან, მაგრამ ნაწარმოებში მაინც იგრძნობა ფაქტურული გადატრფობა, არასაკმარისი თემატიკურ განვითარებასთან შედარებით. შეიძლება ამიტომაც ს. ცინცაძის სიმფონიას აქვია შინაგანი „სიყრდელი“ ვანსაკუთრებით ფინალში, სადაც თვით ფორმა (სონატა-ფორმა ლაგერო) თითქოს უქმნება კომპოზიტორის შესაძლებლობას მასწავლებელი განვითარებისათვის.

ისეთი ვაგანების ნაწარმოებში, როგორიცაა სიმფონია, ელი არა მარტო მხატვრული სახეების დაპირისპირებას (სიმფონია მართლაც მჭიდრო შთაბეჭდილობას ახდენს სახეების მეტოფი კონტრასტებით) და არა მარტო მათ ლოკალურ განვითარებას (ნაწარმოების ლოკალურობა არავითარ შენიშვნებს არ იწვევს). ისეთი ოსტატისაგან, როგორიც ს. ცინცაძეა ელი ყველდემ ემოციის მრავალფეროვან და

ა. შავერზაშვილის მეორე სიმფონია დამამტული ნაწარმოებია, რომელშიც საკმაოდ მრავალფეროვანი სახეები ისახა. იგი გამოირჩევა სერიოზული ტინით და მელიდორი სახეების სიმკაფარით, შინაარსის მკვლობითა და პოეტურად ჩანაფიქრის გამოკვეთებით. მართლაც, ამ ნაწარმოების სახეთა განვითარების ლოკალურად, ვარდული დაპირისპირებისა და ინტონაციური მასლის ხასიათში მწილი არ არის ატორისეული მოცუვბთა ამოცილობის: მასტორალურ ვანწოდებებს ომის ქარბიხალი ცვლის, სამლოდიოვარ იდაჯიის — ვარდულ-ხაზემო ფინალი, რომელშიც ვანწველი ვის თავისებური მოვლენება მოცუვბული.

სიმფონიაში თითქოს ეგრანგნოს ცვალებდა ვაგონიკების ორი მეოდი: სუბიექტურ-ლირიკული, რომელიც პირველსა და მესამე ნაწილებში ულინდება და ატორისეული მიღვლას, ვანწველს ვანწვენებს და ობიექტური — სურათოვანი, რომელიც თითქოს უშუალოდ ასახავს ამბებს. ნაწარმოების დამამტურდინს თავისებურება იმაში გამოიხატება, რომ ოთხნაწილიანი ციკლიდან პირველი სამი სახეთა მკვეთრ დაპირისპირებას არ შეიცავს და ვანწველობების მონოლოფობით გამოირჩევა. ამისდა მიუხედავად დრამატული ბულისი არ არის მოდუნებელი, რადგანაც კომპოზიტორი ოსტატურად იენებებს თემატურ-ვანწული დაპირისპირების ხერხებს.

საზოგადოდ უნდა აღინიშნოს, რომ კომპოზიტორის საკმაოდ ფართო თვალთახედვა აქვს: სინაღლივდ, რომელიც მის სიმფონიაში ისახა, საკმაოდ მჭიდრო კონტრასტებით ხასიათდება. საინტერესოა, რომ დაპირისპირებული ძალების დახასიათებისას კომპოზიტორმა კმელოდი დამამტულ ხერხს მიმართა, სიმფონიის მეორე ნაწილში წარმოიქმნება სექციური ელენაობის სახეები, რომელიც უარყოფითი საწყისა ვანწოვადებულთ.

სიმფონიის მუსიკალური ენა ფართო აუდტორიისათვის მეტნაკლებად შეაფთია და მისწავლიბ. ა. შავერზაშვილი ფართოდ ეყრდნობა საოცრუცხოვრებო ფორმებს, ღოდ ურთადლებს აქტებს სასიმღერო ხასიათის გამოვლინებას. პირველსა და მესამე ნაწილებში მთლიან რიგი საინტერესო მელიდორი სახეებია მოცუვბული. საშწავროდ ნაწარმოებში ბევრია უფერული თემატური მასალაც, ვანსაკუთრებით მარტურად, ფინალში, რომელშიც ატორისეული ინევიდუალობა ხავერდამაინც არ ჩანს. მთლიან რიგი თემატები საკმაოდ ვაცვიდოდ ინტონაციური მიმოსურებს შეიცვებს და შოსაკუთრების ვაგნაწული მეტოფობით. ამ კომპოზიტორის ვაგნაწულია ა. შავერზაშვილის მეორე სიმფონიაზე თემატად დიდა. მაგალითად, სიმფონიის სტრუქტურ თავისი ხასიათით, კონტეკსტით, მთელი რიგი თემატების ვანწული თვისებებით მოვგავინებს შინ.



ტაყვირის მერვე სიმფონიის შერეო ნაწილის მუსიკას. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ა. შერეაზაშვილის სიმფონიაში ნაქლებად გამოიხატა ეროვნული საწყისი. იგი არ შეივარძნება არც ინტონაციურად, და არც რიტმულ-ჰარმონიულ სტრუქტურაში. ამიტომ მუსიკის მომეტებული ნაწილი ძალიან ზოგად ხასიათისაა. მასში კომპოზიტორისული თვითმოფიქვობა არც თუ გაცილებულად ხანს ეს თითქმისდებოდა, რომ ნაწარმოები უვალოდ კარგადაა ჩაფიქრებული და კომპოზიტორის პროფესიული ოსტატობა, რასაკვირველია, უზრუნველყოფდა ამ ჩანაფიქრის განხორციელებას თემატური მასალა რომ უფრო მეტ ეფექტურობით იყოს შეირჩეული.

სიმფონიური ციკლის თავისებურებაა, რომ სონატური ალევგრო მეოთხე ნაწილში გადატანილი და იგი თემატური სინთეზის სფეროა. ამიტომაც ნაწარმოებს ვინტერალური კულმინაცია დასკვნით ნაწილშია მოცემული, რაც მთელ კომპოზიციას გარკვეულ მინადასახლებლად და სიმწიფარეს ანიჭებს.

პირველი ნაწილი პასტორალურ-ლირიკულია. სამი კლარნეტის თემაზე აუღლებებელი მწვიდი ხასიათი და ნაოთი კოლორიტი შეიძლება. ხის ჯგუფის სოლოებში, რომლებიც სიმბინაშია და ვატირების ფონზე ვერდენ, ცოტა უფრო გვიან ჩნდის დეკლამატორი მელოდიაში პეისაჟის იტალია შეივარძნება.

თემატური განახლება თანდათანობით ხდება, ინტონაციურად მონათესავე მოტივები მთლიან, დაუნაწევრებელ ხაზს ქმნიან. ვოლინების მღერავი და ფართოდ გავრცელები თემა ავტორგვიენებს მის ზედაწველად მოძრაობას.

შუა ეპიზოდის დასაწყისში ტემპრული კოლორიტის დაქიპოება ხსობდება და აღლევებული მელოდია ცვლავს ხის ჯგუფის სოლოებს უფრობის ადგილს. ახლა მათ შიკედ მოტივებით კიდევ მეტის სისხადით შეივარძნება პეისაჟური საწყისი. კლარნეტის, პიანოსა და ფლეტის გადაახილებში თითქმის მწუქმსური მუსიკისათვის დამახასიათებელი ინტონაციაა განმარტებული.

მარგამ მუსიკა კვლავ უზრუნველბობს ლირიკული საწყისის შექმნელ ხაზს და ხისა და სიმბინაშის კომპლექტურ ფაქტურაში მთავარი თემა უფრო ილდმინეროვანად ვერდის.

საყვირის ფუნქციონირება და მსგავსების ვაფუნის შემტებ მოტივებს ემოციური დაძახებუბაა შემოაქვთ. ტრამპონინების დღდაუალ ფრანაში, შესაძლოა მომავალი დრამატული ეპიზოდების წინათგანმობაცაა ნაჩვენები. უკველ შემთხვევაში იგი მოკლებული არ არის საგანგაშო კოლორიტს. ხის მეოღი ნაწილის კულმინაციაა. მხოვანება ისევ იფანტება და სიმბინაშია აკორდების რწვეად რიტმზე კვლავ ვერდის ხის ჯგუფის სოლოები, რომლებიც სახოლოოდ ამკვირდებენ პასტორალურ ხასიათს.

მეორე ნაწილი დრამატულ-გროტესკული სკერცოა. აქ მთელი რიგი სპეციფური ხერხების მეშვეობით ადამიანისადმი დაპირისპირებულ ძალაა გახსნილი. სკერცოს მთელ მანძილზე ივარძნება საშხერო მუსიკის თავისებურება: მარსისებური რიტმების შემტებობა ძალა. უბნში და ზღაგე ინტონაცია, რომელიც სახარბოლო ატკინება გადმოკმეული, ლითონის და დამბრუნებელ უკუფუნის ატკინებით.

სკერცო რთულ სამნაწილიან ფორმაშია დაწერილი, მას გროტესკული საცეკოო მოძრაობა მსგავსებას. მოძრაობა ხანდახან „მქრალვე“ ხასიათს იღებს. დასარტყამი და ლითონის ინსტრუმენტების უფციარ „გამოხომებში“, რევისტრების დაპირისპირბანი, რიტმული სურათების უშეოვარობა, მოკლე მოტივების მახვილი აქცენტები — უფლადეფერი ხის თითქმის სახარბოლო ატკინების გვიხატავს.

სწრაფებით მოძრაობის ფონზე უბნშია და ბორბად ვერდის ლითონის მარსისებრი თემა, თითქმის რაღაც ძალა არე-მარეს სოულავსი ჩემბლო. გროტესკული ხასიათისაა პატარა კლარნეტის მოტივიც. იგი კიდევ უფრო აძლიერებს მსგავსებას სურსატყვირის მუსიკისათვის.

„ბორბოტ“ ძალა ტრიოში კიდევ უფრო რტელფურადაა გამოვლენილი: ტრამპონინის სოლო შეზარავი და ტღანჯია. იგი მძიმედ

მიზაიჯებს, სახეობოდ და კატეგორიულად ვერდის, თითქმის გამორკვევებს დაღესასწაულებს.

მესამე ნაწილი — სიმფონიის საუკეთესო ეპიზოდია. მასში კომპოზიტორმა შესწლილ ღრმად განწყობილებების გადმოცემა მრავალფეროვან და ამავე ღრმს მთლიანობით აღბეჭდული მუსიკალურ სახეებში.

სამელოდიაური ადვანგი ჩელოებისა და კონტრაბასების იღუმბელი „კითხვებით“ იწვევა. კლარნეტების კორალი ამალბებელი და მწუნარა. სევიანი თემა დიდ სულიერ განცდებს გამოახატავს. სიმბინაშია რბილი აკორდების ფონზე ვერდებისა და ქვიითის მსგავსად ვერდის ფლეტისა და კლარნეტის მელოდია.

შუა ეპიზოდის დასაწყისში კვლავ ჩელოებისა და კონტრაბასების რტირტატები ვაისმის, მათი იღუმბელი კითხვების სასახუბოდ კი ახალი მელოდიაური ძალაა წარმოიქმნება. ჩელოების დღების ფონზე კლარნეტი ნაღვლიანი რტირტატები აქვს დაისკრებელი. რომელიც თანდათან გადაიარდება ფსიქოლოგიურად დაძაბულ მუსიკაში. მთელი მუსიკა ერთი მელოდიაური და მუსიკით ვითარდება და საკმაო დრამატულ დაქიპოვების აწვევს.

შეუმშუელ რტირტაში კვლავ მწუნარად ვერდის ჩელოების და კონტრაბასების ქვიითებში, კვლავ სევიანი და გარინდებულა კლარნეტების ქვიითად.

ფინალი უნარულ-სადღესასწაულო ხასიათისაა. თავისებური სონატური ალევგრო თემების ინტენსიური და მუსიკით და განვი-თარების დღიდ ტალღებით ფინლის მასშტაბურობას განახორბებს.

ექსპოზიციაში რამოდენიმე თემა ვერდის: ხანის კლარნეტის სოლოდან სწრაფებით საწყისი ვითარდება. დამშპარ პარტია ორი თემატური კვლავს დაპირისპირებუბაზე ედებულა: პატარა დღლის რიტმულ ფონზე კვლავ კლარნეტი ვერდის სკერცოული მარში. იგი ბავშური გაუგებრკვილობით და ცქციერ ხასიათად გამოირჩევა. აქ თემას საუვირების შემტებ-მწიფდობით მოტივი უპირისპირდება. საღღესასწაულო-ატკინებით ხასიათი საყვირების მოტივი რტელფურადაა გამოვლენილი.

დამუსიკებუბაში საივე თემა ვითარდება. მის დასაწყისში კლარნეტის სოლოში ახალი მასალა ვერდის, რომელიც ინტონაციურად თემაცა მთავარ თემას უკავშირდება, მარცხკამოდ დამოკიდებული ხასიათისაა. „გულუბრკვილო ბავშური მარში“ და საყვირების შემტახილედ დიდ რღლს თამაშობენ დამუსიკების მანძილზე, კულმინაციაში კი ტრამპონინს მტექარე ტემპში მთავარი თემაც შემოიჭრება პირველი ნაწილად.

კულმინაცია დრამატული ხასიათისაა. იგი საკმაოდ ფართო ადღეს იღვრის ფინლის დრამატუზგავიში და ცხოვრებისეულ დღრამას, ბრძოლასა და დიდ განცდებს ასახავს. კლარნეტის თემა, რომელიც დამუსიკების დასაწყისში გამოჩენილა, აქ ძირითლად გარდასხვაფერდება და ექსპერული მელოდიაში გადაიარდება. სიმბინაშია მძვარ მხოვანებას ლითონის რამკვეთი ტემპრები უფრო ვერდის. განსაუგრბელი აღსანიშნავია საყვირების და ვატირების ქრომატიზირებული კონტრაბასები, რომელიც დაქიპოვბასს უკადურბობამდე აძლიერებს.

სიმფონიის ხის მონეტებ მართლაც აღქმება, როგორც გარდატეხის მომენტ გმირის ცხოვრებში და სწრაფად ორგანოლოდ გადასულ საწელოვარი ადვანგის თემებზე, რომელთაც კულმინაციაში ტრავიკული ელფერი შემოაქვს.

მხოვანება თანდათან ნელდება. სიმბინაშია ნაღვლიან კანტილენას, ჩელოებისა და კონტრაბასების იღუმბე კითხვებში დრამატული საწყისის ლოგოკური ეპილოგია მოცემული.

სახებობი სწრაფად მოქცეა კომპოზიტორი, რომ მეორე რტექციაში საღღესასწაულო-საზემო კოდა ლირიკულ-პასტორალური დასკვნით შეუსვალა. ნაწარმოების დაბოლოება კლარნეტის მელოდითი პირველი ნაწილად ლოგოკურია და კონცეპტუალს დამოავრბუბლს და მწუნარ ხასიათს აძლევს.

ა. შერეაზაშვილის სიმფონია ჩვენი თანამედროვეობისათვის მძიღვნილი ნაწარმოებია, რომელიც კომპოზიტორის შემოქმედებში



რევა გავიჩაქე, რასაკვირველია, ჩამოყალიბებული ხელკავანია და თავის ინდივიდუალობისათვის მას არც ამ წინარმოებში უღალატნა, მაგრამ ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ სიმფონიაში მისი მუსიკალური ენა უფრო მძაფრი და გამომსახველი გახდა, ვიდრე ოდესმე. მთელ რიგ სახეებში გამოვლინდა თანამედროვე მუსიკალური აზროვნების ცალკეულ ელემენტთა ათვისებისაკენ მიწარაფება.

თვით ციკლის დრამატურგია, ენარობრივ განვრგობებათა ხსიათი, ტოკატური და დელამაციური მელოდიის დაპირისპირებან ორკესტრის თავისებური შემადგენლობაც (ბოლო ხანს განსაკუთრებით იპირისპირებოდა კომპოზიტორების სიმპათიებს სიმბაზანთა, ლიტურგიებისა და ფორტისინოსკან შემდგომი საშემსრულებლო აპარატი, ჩვენში, მაგალითად, იგი წარმატებით გამოიყენა ვ. უანგილმა «ლარგოსა და ალგეროში») — ყველაფერი ეს მივითითებს თანამედროვე ლიტერატურის კომპოზიტორის გატაცებაზე.

ბევრი რამ საგულბისხმა სიმფონიის მელოდიურ სტილში. დიდი ხნის მანძილზე რ. ვახიჩაძე მეტწილად სასიმღერო ენაში და თეატრალურ მუსიკაში მუშაობდა. ამან რასაკვირველია მას დიდი გამოცდილება შესძინა, რაც კომპოზიტორმა წარმატებით გამოიყენა ახალ წინარმოებებშიც. მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ხშირად სწორედ ინტონაციური მასალის ხარისხი იწვევდა დაუკმაყოფილებლობას გრძნობს რ. ვახიჩაძის წინარმოება სტილისადმი: შესხადა დავასხელეთ რ. ვახიჩაძის წინარმოება რიგი, სადც კომპოზიტორი ან ზომამე მტად იხრებოდა საყოფაცხოვრებო მასალისადმი და ვერ თავისუფლდებოდა ესთეტიკურად ნაკლებ ხარისხინ მელოდიური სახეებისაგან, ანდა თმეცა იზვიათად, მაგრამ ხელკავანის მელოდიას ქმნიდა, რომელიც ემოციური ზემოქმედების ძალას მოკლებული იყო.

ამ მხრივ სიმფონიაში კომპოზიტორმა მნიშვნელოვანად გადალდა ნაბიჯი წინ. თუმცა ვერ ვიტყვით, რომ წინარმოები მართლმან დათვისებულ იყოს ინტონაციურად გამოუსახველი თემებისაგან, მაგრამ მთლი მომეტებული ნაწილი კარგ შთაბეჭდილებას ახდენს ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ კომპოზიტორი შეეცადა სიმფონიის მუსიკალური ენისთვის ეროვნული კოლო არ დაეკარგა და ამავე დროს გაედიდებინა ის უჩვეული მიმოხერხებით, უფრო განვრგობადეული და მავალი ინტონაციებით. ამასთან დღევანდ მისხაღმეხელია, რომ მიზეზდვად იმისა, რომ მუსიკის ტონუსი ახალი და თანამედროვეა, მასში არ იგრძნობა რაიმე სტილისტური მიწარევები, რაც საზოგადოდ იმათ ახასიათებთ, ვისაც ლიტერატურის შთაბეჭდილებების გადახარშვა არ ძალუთ. სიმფონია ახალი ტემპია ხელკავანის განვითარებაში, მაგრამ ორგანული — მთელი მისი შემოქმედებისათვის მთელი თავისი ნოვაციების მიუხედავად.

რ. ვახიჩაძის სიმფონია აგებულია ფსიქოლოგიურტრებულ ლირიკის და ენერგიულქმედილი საწყისის დაპირისპირებაზე. პირველი მომეტებულია გამობატულია ჩაღრმავებული ფიჭრის სახით, დელამაციური წყობის მელოდიკაში, მეორე კი ენარულ-საცეკვაო ანდა ტოკატურ-მასალაში. ეს კონტრასტი განსაკუთრებით ნათელი ხდება სხვადასხვა ნაწილის მონაცვლეობაში. მაგრამ არანაწილების ძალი გამოხატული თვით ზოგიერთ ეპიზოდების შიგნით (მაგალითად, მეორე ეპიზოდი, სადც მკვეთრად უპირისპირდებიან ლირიკული და შოტორული საწყისები).

ხუთნაწილიანი ციკლი სხარტი კომპოზიციით გამოირჩევა. (ეროვგარი მრავალსტიკვაობა მხოლოდ მეორე ნაწილში შეიგრძნობა). სხვათაშორის ლაინიურობას კომპოზიტორმა მიღწაა ნაწილების არა მარტო ფიზიკური გრძლივობის სიმცირით. აჩამედ მთელი ციკლის მანძილზე საკმაოდ თანამიმდევრულად გატარებული პირიციკლი: ყოველ ეპიზოდში აქცენტი გაყოფებულია მასალის ექსპონირებაზე, რომელიც გამოჩენისთანავე გარკვეულ განვითარება-დამშუავებას განიცდის, ეპიზოდების შუა ნაწილები საკმაოდ მკვეთრად უპირისპირდებიან განაპირებს. რეპირაზები მკვიშალოდდაა შეკვეცილი, რაც აძლიერებს ფორმის დინამიურობას.

პირველი ნაწილი სიმფონიური ციკლის მიმართ თავისებური შესხვლის როლს ასრულებს. იგი ორი მუსიკალური სახის დრამატულად მშუუნჯარე პირველი მოტივისა და შუა ეპიზოდის ლირი-

წამყვან ადგილს იკავს. სიმფონიის მთავარი ნაკლავებანნი ზემოთაა აღნიშნული. მისი დაღებიით მხარეები კი გვარგრობინებენ, რომ ა. შავერიაშვილი იძებს მნიშვნელოვანი თვის არა ადვილსა და მახლონურ გადაწყვეტილებას. აჩამედ მნიშვნელოვანსა და თავისებურს. მეორე სიმფონიის გამოცდილება უდავოდ უნდა იქნეს გამოყენებული კომპოზიტორის მიერ მის ახალ წინარმოებებში. მხოლოდ ასეთ მიდგომაში დადგინდება ყველა იმ მონაკვართა ფასეულობა, რომელიც კომპოზიტორს უდავოდ აქვს ამ წინარმოებში.

რ. ვახიჩაძის სიმფონია

რ. ვახიჩაძის სიმფონია მნიშვნელოვანი მოვლენაა ამ კომპოზიტორის შემოქმედებით ევოლუციაში და ეხმარება იმ ცვლილებებს, რომლებიც ამაჟამდ ქართულ მუსიკაში ხდება. თუ ხშირად ახალგაზრდებს მტკნალეები საფუძვლიანობით უსაყვადრებენ უფროსი თაობის მიერ წამოწყებული ტრადიციის უკუღმედილყოფას, რ. ვახიჩაძეს, პირიციკლი, შეეძლიდა მიეუნისოთ, რომ მან გულსმეიერება გამოიჩინა სწორედ იმ სახალებისადმი, რომლებიც ახალგაზრდებმა შემოიტანეს.

ამ მხრივ სიმფონია მართლაც საუკრადლებო შემოქმედებითი ნაბიჯია და დამახასიათებელი როგორც თავისი სახეების მხრივ, ასევე გამოუსახველი ხერხებითაც. სწორედ უნასესენლში განსაკუთრებით შეიგრძნობა კომპოზიტორის მიწარაფება განახლებისადმი.



კული თემის კონტრასტზე აგებული. მთელი მუსიკა ითქვას დალოკირება ხასიათის პირველი თემიდან ამოჩატრად. სექუნდური მოტივების ანტიფორმის გადახაზებით — თავისებური ინტონაციური ბიჭია მდლიდურად გამომსახვული ხაზის განვითარებისათვის. მუსიკა ახლ და დრო უზრუნველბა პირველ მოტივს, რომელიც სულ უფრო და უფრო მეტად დაძაბულობით ეღერს და გადადის ატრადული წყობის შტაბლაგში.

შუა ეპოქაში, ვიოლინის სოლოში ნატივი, ოდნავ ეგზოტიკური ხასიათის მელიოდა ჩნდება. თავისი განწყობილობით იგი კონსერვატიულ აღმოსავლურ ლირიკას მოგვგანგებს. პირველი მასალადან მომდინარე მშფოთარე „შეითხევი“ საქმოდ მძაფრ კონტრასტს ქმნიან წა და სიბრტე მელიოდასთან. იგი ჯერ ჩელიოებში გადაინაცვლებს, შემდგომ გარდასხვაფერდება და ახალ ინტონაციურ საფუძველზე „გარქმელობს“ ვიოლინისთვის აღდგენილ რიტორიკაში.

რებრიაჟ მაქსიმალურად შეყუდებული. სიმებიანებში კვლავ „რებრიაჟი“ ინტონაცია ეღერს, რომელსაც ფორტიპიანო პასუხობს.

მეორე ნაწილი (აღდგრა ვივ) ცენტრალურია ცოლში თავისი მასშტაბით და მხატვრული დავიერებითაც. ენარტული საცეკვაო ხასიათი აქ მოტივრული მოძრაობის მეოქმეობა ვადმოცეული. ქმედით რიტმულ საწყისს უერთდება სასიმღერო ინტონაცია, რომელშიც ეროვნული კოლორტი საქმოდ სიმეკრთობა გამოვლინებული. სასიმღერო-საცეკვაო მოძრაოე თემები ამ ნაწილის ვამკვეთ ენარტულ საწყისს ქმნიან. ამასთან ამ ნაწილის ვარდა ეპიზოდურად ჩნდება სრულიად სხვა ინტონაციის და განწყობილების ორი ახალი თემა: ექსპრესიული და კვრატითი ლირიკის ხაზები, რომლებიც კონტრასტს ქმნიან საყოფაცხოვრებო მოტივრულ საწყისთან.

მეორე ნაწილი ერთ ეპიზოდთან რონდო ფორმაში დაწერილი. მთელი ნაწილის სრავიტი-ინტრავიულ ხასიათს მანსაზღვრავს სერცის თემა, რომელიც მერჯვდების პულსაციითა ვამკვეთული. ხოლო მანვარი ტონის მანქმულ (gis-moll-სა და b-moll-ში) მის უპირისპირდება ორი ახალი თემა, რომლებშიაც რიტმულ პულსაციასთან ერთად სასიმღერო ხასიათიც იგრნობა.

ინტონაციურად უფრო საინტერესოა ეპიზოდების თემატიური მასალა. პირველი მათგანი ვიოლინისთვის ექსპრესიული მინორი-კა ძალიან თავისებური კარმონიათა და ფართე ინტრავიულური სვლებით, ინსტრუმენტული რიტორიკისათვის დამახასიათებელი მელიოდური რიტორიკის ვაშლის თავისუფლებით. იგი პაიტურად და მრავალმნიშვნელოვანად ეღერს.

მეორე თემაც კვლავ ვიოლინისთვის აქვს დავიერებულ, მაგრამ ხასიათის მხრავ სრულიად დამოუკიდებელია. მასში ითქვას ის ხაზი ვიორანდება, რომელიც შესვლის ლირიკულ შუა ეპიზოდში აღბეჭდა. რიტმული ნახატი და მელიოდური ხაზი დახვეწილია და ნიტოთა. მისი დავიერებულ განმეორებები თავისებური ორნამენტების ქარავს ქმნიან ვამოკვეთილი ინტონაციით.

საშუაზრად მეორე ნაწილის მელიოდური მასალა ერთ დონეზე და ავგას, მერჯვდების დაუსრულებელი პულსაცია ძალიან დიდ ეფაგებს იქერს და ფაქტურის მომეტებულად ერთგვაროვან კოლორტს ვანაპირობებს. პირველი თემა ზომაზე მეტადა ვამოუენებელი. ამ მასალაზე პირველი ეპიზოდი იქმნება, რომელივან ერთ-ერთი საქმოდ ვრცელი დამუშავებით ხასიათისა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ეს თემა მანცა და მაინც სრულფასოვანი არაა თავისი ინტონაციით და არც საინტერესო ვანვითარებას ვანიცდის.

თემების უზრავლესობა თავისი ინტონაციით სტატიურია. კომპოზიტორი საქმოდ ხელივუნვრად აერთებს მათ რიტმული პულსაციით, ამიტომ დინამიურ ეპიზოდთა უზრავლესობა რიტმულად და მელიოდური საწყისების ორგანული ვაშირავს აჯლია. რასკვირვულია, ქმედით ენარობრავი და ინტონაციური დავირსპირებები დარმატურგიული დაძაბულობის აუცილებელი პირობა. მაგრამ მეორე ნაწილის მელიოდური მასალაში ერთგვარი შეუთანხმებლობა

ბაკა ძირითადი თემების სასიმღერო-საყოფაცხოვრებო ხასიათს და ეპიზოდების მელიოდური სინატრფეს შორის.

სიმფონიის ანდანტე — საცეკვაოთა ცოლში ვანყოფილებისა და ინტონაციის მოლიანობით. იგი დრამატიზირებული ლირიკის ნიშნია. მუსიკა ვასპვეალურია ერთი სუნთქვით და ვანცდების სიღრმის ვამოზრდება. კომპოზიტორად ეს ნაწილი სანაწილოაინა, რომლის შუა ნაკვეთიც ითქვას არავიორ კონტრასტს არა ქმნის ვანაპირა მხარებთან. მაგრამ ამ ფორმებში ვანცდების დინამიკა ვამოხვეულია და მუსიკა საქმოდ მნიშვნელოვან ფსიქოლოგიურ დაძაბულობას აღწევს. თავდაპირველი ელვადული ლირიკა ავგულს უთმობს მშფოთარე საეგებს და ეს ვარდატება მათგანი ინტონაციური მასალის ორგანული ვაშით ვანილვება.

მათგარი თემა ვიოლინისთვის ეღერს სიმებიანთა და cis-moll აკორდის ვაგვილზე ფონზე. ამ თემაში ინტონაციის დელამინაციური ვამომსახვებლობა და მისი ვანვიორების თავისუფლება შეხამებულია სასიმღერო ხასიათთან.

ეროვნული კოლორტი შევირქმნება მელიოდურ ხედილთა ვარდნაში, პარმონიულ ტრუქტურაში, რომელიც მომთავნავე საფეხურის დავირსპირება სქარბობს.

პირველი თემის განვითარებაში სავრქმნობა სიმებიანთა ევარტების დამახასიათებელი ფაქტორს, სექციფურტი „ერთგვაროვანი“ კოლორტი. რადგან თემატიური ვანვითარება ელმონიკისა აღწევს, იგი დაძაბული ღდება პარმონიულად და რეგისტრულადიც, ორგანიულად ვადავორდება ახალ მუსიკალურ სახეში. მეითქმნებუდების მოუსვენარი პულსაციის ფონზე იტრება ალტების, ხოლო შემდეგ სხვა ინსტრუმენტთა მშფოთარე ამოხაზილები, რომლებიც წინ დეგრერებ ახალი მელიოდის ვამოჩენს.

იგი მელირება და უშუალოდ მისი სწრაფიტი ინტონაცია უპირისპირდება ჩავთქრებულსა და ვარიდებულ პირველ თემას. ამ მასალის ვანვითარებისდგობა მიძღვნილი ანდანტეს შუა ეპიზოდი. დასაწყისში მუსიკის მძაფრ დრამატიკს ვანაპირობებს ეციკურად აღწვნილ თემებთან ალტების შეძახებით ინტონაციის და სიმებიანთა სწრაფი „ვადრენების“ დავირსპირება. საშუაზრად ეს კონტრასტი შემდგომ აღარ დრამავდება და მთელი სიმშივე თვით თემის ვანვითარებას დაწვება.

უნდა აღინიშნოს, რომ აქაც საწყისი ინტონაციიდან კომპოზიტორი მაქსიმალურ ფსიქოლოგიურ ეფექტს იღებს: ვიოლინო — დვივებში თემა უფრო დავიშულად ეღერს ახალი პარმონიული ტრუქტურისა და ჩელიოების კონტრავუნქტული მელიოდის ვამო, ხოლო მესამე ვატარებისას დიდი სიმღერის მხოვანებას აღწევს, რადგან სიმებიანთა ბეგრსავსე ფაქტურას ამევადა ლიტვარების და ფორტპიანოს აკორდების გუფუნიც უერთდება. კულმინაციით სიმებიანთა მელიოდა ექსპრესიულად ეღერს და ვავივენებს გვირის სილუიერი ავჯვრების მომენტში.

საინტერესოა ვადაწვევითი რებრიაჟი: ჩელიოები და ალტ-

კომპოზიტორია რევაზ ვაბიჩიავი



ში კვლავ მხარს ტოლიერ საფუძველზე ქმნას, ხოლო მეორე ვი-
ლიონების მართლმადიდებელ ტრემოლოებში ქრისტიანული ფიგურა-
ციები წარმოქმნება, რომელთა შორის თემის სევიდანსა და
ჩაქვიტებულ მელიდოს ვარს ეხევა. თითქმის არავითარი თემა-
ტიური ცვლა არ მომდარა, მაგრამ სრულიად ახალი სარკიტებრი
ფაქტორის გამო კავშირი ძლიერდება. ადამიანის შეტვეულ მონო-
ლოგს მოვავარდენს ეს ეპილოგი. კომპოზიციური აღარ აშკვავებს
ემოციას: ნაფილი ნაწევარ ტრენშია გამოთქმული, „ნადავლობა“,
მაგრამ ეს გარეგნული სიმშვიდე აღმდრეებს გამომსახველობას.
ჩველის პათეტური რიტორიკატივი და „შეძახებით“ ინტონაცია შუა
ეპილოგად მიმოქრულიანია სიმბოლური აღდგამლ ნიშანდარსში.

მეოხებ და მგებუთ ნაწილები თავისი სახეებით და ვარსული
თავისებურებებით ისე შეფარდებიან ერთიმეორეს, როგორც პირ-
ველი და მეორე. აქვს ლაქონიური აღდანტე წინ უსწრებს ვარ-
სულ-საცუკვარი ხასიათის ფინანსი. აღინდნენ სიმფონიის დასცენითი
ეპილოგები უფრო მკითრ ზომით გამოირჩევიან.

სხვათაშორის აშკვრადვე ნელი წაწილის თემატიკაში უფრო
ხასიათიანია. საინტერესოა ქორალული ნაწილის „აღმოსხვის“
მიტაცება და ვილიონი სოლის ლირიკული თემის დაირისხება:
თითქმის წულის წვეთები თანაბარ ტეცემიანო, ისე ეღერს მეორე
ვილიონების პიკეტატივის ოსტინატური რიტმი. მათ ფონზე
ვილიონების თემა თავისი უკლავილი მელიდოური ხასით, მერ-
ყუვი ჰამონიული ტრატუტური და „მუდარის“ მშავესი წაწილი
ინტონაციით ნაწად ხმოვანებს.

არსებითად ქორალისტებრი აღმოსხვებებს და ვილიონის მე-
ლოდიაც ერთი პირთვიდან წარმოქმნება, განსვავება აქ ფაქტუ-
ლურ ტემპორალი ხერხის მეშვეობით მიიღობა, და იგი ქმდით
დრამატურული როლის თამაშებს. ხელახალი განმეორებისას
თავდაპირველი კონტრასტე აღნდთან კლებულობს „ქორალის“
მშვიდვარება და ვილიონი სოლის მელიდოური გამოკვეთი-
ლობა ერთმანეთს უერთდება.

ლაქონიური აღდანტეს ჩველის კადენცია აჯვირგვინებს, რომელ
დას წაწილის ინტონაცია ჯერ აღნიშნავდა და პათეტურ მონაქენ-
ბას იძენს, ხოლო შემდგომ ქმარდება მოძიარა რიტმით ისწვავ-
ფინანს და ბრუნდება შეცვლებას გარეუე ვადალის ფინანსი.
ფინანსის დასაწყისიდან პირველი თემის გამორქნად კარგა
დღი მაწილურ მკვიდრდება მოტორულ — ტკუატიური წაწილის.
სწრაფებით რიტმი ხალხურ საცუკვარ მასალად მომდინარეობს
და ინარჩუნებს კიდევ მასთან სახლოვებს. ვილიონების ენერგუ-
ლი თემა ზედ ედება ტკუატიურ ფაქტურას, რომლის განვითარებაც
თემის რადიწნურემ გატარების შემდეგაც არა წუდება.

სამწუხარად, კომპოზიტორი იშვიათად მიმართავს რიტმულ
ნახატის დარღვევის ხერხს და ამის გამო განუწყობებლ რიტმულ
უზღავანია სავმად ერთფეროვნება შემოკავს, რადგანაც სიკარბეს-
და ამის ენად იგი კომპენსირებულ არაა გამოკვეთილი ინტონაციუ-
რი დაირისხებებებით. ამის გამო თემატა მუსიკა მავჯილად
ეღერს, (განსაუთრებით ორქესტრული ფურების გამო) იგი ემო-
ციურად შიკვს რადანდამტე ნეიტრალურია. შესაძლოა ეს იმიოაც
აისწინება, რომ შიკვარ მელიდოური სხვის ვილიონების თემას
(ეველზე მშოწნელვანად იგი იცუდება ეპილოგის მერს მოსი)
კონკრეტულიანია აკლია.

დსკოტიურად გამოკვეთილი, აღწვანებული თემა ჩნდება ფინალის
ემოციური ნაწილში, როდესაც ვილიონების მაღალ რეგისტრზე
ქორალისტული სვლა ეღერს. აქ იგი უკუა აღარ გადახარვება დამო-
უკიდებელი თემატიურ მასალად და შეტრდება მოტორულ რიტმის
ახალ შემოტევას. მისი სწრაფებითი მოძიარებით სრულდება სიმ-
ფონია.

რ. გაბიჩავას ნაწარმოების უდავო ღირსებად ჩაითვლება ის,
რომ იგი სტილის კარგი გრწმობითაა გარკვეტილებული. ასეთ
შემაველობაში როგორიც ავტორმა თავის ნაწარმოებისათვის
აირჩია (სიმბოლური, ფორტესიმო და ლიტვატური) ძნელი კლო-
რისტული ამოკანების ვადანაწევრთა, კარგებულნი ერთფეროვნების
დარღვევა. აღსანიშნავია, რომ მეორე და მგებუთი ნაწილებში, რომ-

ლებიც ინტონაციურად ერთგვარ დაუქმავილეულობის გრწმობ-
ბას იწვევს, ბევრია ჩინებულიად გარკვეტილებული ეპილოგები.
კარგადაა გამოყენებული ფორტესიმო ფინანსი, სადაც იგი
მომავას და ინტონაციურად მოწილდ დასარტად ინტრუსუნების
რიკოს ასრულებს. ამ ინტრუსუნების მელიდოური შესაძლებლობა-
ნი კი საკლებად განსწილდა. უფროც არ იწინებოდა, რომ სდამე
ფორტესიმოს დამოუკიდებელი თემატიური მღერადი ხაზი ჰქონოდა.

იშვიათი გამოწილის გარდა თემები ვილიონებში ჩნდება. ეს
ჩასაკვირვებელი ორქესტრის ხაზებია. სასაკვიროდ ინტრუსუნების
მრავალფეროვნება უკლები მასალის განვითარებისას ფაქტურას
ციკლად სუნქვინა აწინებს.

რ. გაბიჩავას მუსიკალური ენა ტრანალურია. იგი არსებითად
მავორმინორზეა დამყარებული. თანამედროვე სულიკლებია აქ
შემოკავს კოლის სავმად მავჯილ ქორალისტაციას და ჰამონიუ-
ლი განვითარების თავისებურ ლოკაცია, რომელიც სავმად ზში-
რია მომეწინავს ნაფიურთა დაირისხებას. ისეთი თემები, როგო-
რიცა ვილიონების ექსპრესიული მელიდია მეორე ნაწილის პირ-
ველი თემატიკად ესცილებს ერთი ტრანალის საწვდრებს და
დაძმალული ინტონაციითაც გამოირტავს.

სიმფონიის თემატიკაში ორი ტიპის მელიდია გამოირტავს:
ლოკური ნაწილური თემებისათვის შედარებითად ამპროვა-
ციული თავისუფლება და მასშაბისათებელი. ისინი ინტონაციის გან-
წვადილება ხასიათით და ჰამონიის სიმძფრით გამოირტავს.
ქმარი ნაწილებს ტკუატიური თემები მოკლე სუნქვით ხასიათე-
ბიან, ჩვეულებრივად მათში უფრო გამოკვეთილად, რიტმიულ
საწყისია გამოკვლილი.

მართალია მეორე ნაწილის მასალაში შეტვირძობა სახლოვე
სასილული ვარტებან, მაგრამ მთლიანად სიმფონია ინტრუსუნტე-
ლი აწრავლების ნაყოფია. შესაძლოა იგი კომპოზიტორის თავისე-
ბური რეკვიავაცია სასიმფონო ვარტებში დღი ხწს მოღვაწისათე-
სიმფონიოში რ. გაბიჩავამ სცადა თავისი კომპოზიტორული
შესაძლებლობის ჩვენების უტენობა მხარტები გაეცნო. უნდა ითქვას,
რომ ამ მხრივ მას წარმატება ხვდა. ფსიქოლოგიკურებითი ლირი-
კისა და უნაწილ-მორტორული ეპილოგების ჩვენ მართლაც მრავალ
სახლოვე შეტვირძობენ. იყო თუ არა ეს შემხვედრის ვადასტევი დღი
ხწის განწვადობაში გაჯეფული გზადან, თუ საბოლოო არჩევანი,
ამაში რ. გაბიჩავას მომავალი ნაწარმოებები დავაწრუნებს.

ს. ნასიძის სიმფონია

ს. ნასიძის ახალი ნაწარმოები — სიმფონია №2 ორგანულად
უკავშირდება შემოქმედების სერიოზ ხაზს და განსაკუთრებით მის
უშუალო წინამორბედს — მეორე საფორტესიმო კონკერტის (რაც
სხვათაშორის, მეღადნება ზოგიერი თემატიურ შესწავლისობით,
დრამატურების ზოგიერი თავისებურებებთა თანდაზმობებით), მაგ-
რამ, ამასთან ერთად, სიმფონია მუსიკალური ახალი სიტყვია, იგი
სტილის მეტი მთლიანობით, შინაარსის მეტი სღრბითა და ორი-
წვადილობით არის აღბეჭდილი. მასში ახალი პირობებები დგას და
მეტე დამატებულაც იგარწნობს.

თუ ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებს რაიმე სიტყვიერი ჩანაწერ-
ტება არ ახლავს, მასში მისი „პროგრამა“, ავტორისებულ ჩანაწერ-
ჩი ჩვენ თვით მუსიკალური სახეების, ხასიათის და მათი განვითარების
ლოკაციის მიხედვით უნდა შევიგარწნო. ამ მხრივ ს. ნასიძის
ახალი ნაწარმოები ეპილოგის ადვილც არის და რთულაც: ერთი
მხრივ მკაფიო და გამომსახველი თემატიკაში, სხვათა ვარდსახვეფ-
რების დასა, ნაწილი უკუა დავილებტენ მსმენელს კომპოზიტორის
მეყარის, მისი მუსიკის შინაარსის ძალდატანებულ შეტვირძობის,
მეორე მხრივ, მასთან გაკვირვებულვებთა ვარკვეთი მოგახზოთ
სიმფონიის „სიტუეტი“, მისი სახეებით, მათი განწვადებული ხასია-
თის გამო, ეს სახეები, დრამატული სიტუაციები, რომლებიც ნაწარ-
მოებში იქმნება, „წინდა“ მუსიკის ლტონის ეკუთვნის. კომპოზი-
ტორმა არაერთი არა გუნჯა ხაზი სიმამდლობის კონკრეტული მოყ-
ვრებითაა, კონკრეტულ მხარტებში მას კავრის. ამისგან ასო-
ციაციები, რომლებსაც ეს სახეები იწვევს, მრავალფეროვნაია (ეს

კი შხატერული განვადების თავისებური ღირსება) და მწიღე-
ბა სიმფონის „ლიტერატურული“ განაჩრტება.

ამისდამოუხედავად, მტკიცედ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ს. ნასი-
ძის სიმფონის ცენტრში ჩვენი თანამედროვე ადამიანი დგას. სიმ-
ფონია მისი ხასიათის ჩამოუალბებებს გვიჩვენებს. რასაკვირველია,
ასეთი განაჩრტება ძალიან ზოგადი და პირბითია და იგი ბევრ
სხვა ნაწარმოებსაც შეიძლება „მოიყუენოთ“. მაგრამ ს. ნასიძის
თავისი გვირი ჰყავს და მისი შინაგანი სამყაროს საკუთარი ბედვა
აქვს მისი გვირის გზა თავისებურია. ეს ზოგადი გვირი კი არ
არის, არამედ გაცილებით უფრო მიწერი, ჩვენი ადამიანისათვის
დამახასიათებელი თვისებებით აღბეჭდილი სახეა. მუსიკის შინაარ-
სი უანრულ განვადებათა სიახლედ, განწყობილებით მრავალი
სინტერესი ნიუანსის ვადმოცემა განაჩრტებს ხასიათის ვარკვე-
ულობას.

კომპოზიტორის ინდივიდუალობა განსაკუთრებული უშუალო-
ბითა და სიცხადით მისი ნაწარმოების „გვირის“ ხასიათის ინდივი-
დუალობით მუდამდებდა და არა მარტო ვიწრო-პროფესიული სოვა-
ტროობით. ს. ნასიძის მუსიკაში შეიგრძნობა ინტელიგენტის, მოაზ-
როვნის, მაგრამ ამავე დროს ქმედითი ადამიანის სამყარო. ამიტომაც
ასეთი შობამდელობას ახდენს ახალ სიმფონიაში ჩაგრმავებული
ფიქრის მომენტები, ტოკატურ-ისტინატური პულსაციის ეპიზო-
დები (ეს უკანასკნელი ჩვენი ინფსტრუქციული ეპიკის რიტმის ვარ-
კვეულ ასოციაციას იწვევს), ჩვენ აგრეთვე შეგვიძლია აღწეროთ
გვირის ფაზიზი განმობიერება, მის მიერ ბუნების სილამაზის
განცდის უნარი. კომპოზიტორი შეგნებულად ვაურბის გამოთქმის
პათიტიურ ტონს, ემოციების ვაშოშლებას. მაგრამ მისი მუსიკა
განსვკვალულია შინაგანი მდელვარებით, რომელიც ასე ბუნებრივია
განსაკუთრებით მამინ, როდესაც ნაწარმოები თავისებური აღსარე-
ბაც არის და საკუთარი მე-ს ძიებაც. სიმფონიაში მკავთოდ შეიგრ-
ძნობა ლირიკულისა და უანრულის სინთეზი, რაც კომპოზიტორის
სამუშაუბას აძლევს გვირი მის ვარემომიკველ სამყაროსთან, ვარე-
მოსთან მრავალმეტროვან კავშირში ასახოს.

ეს პრბობა — ჩვენი გვირის და მისი ვარემოს, უფრო ვარ-
თოდ, თანამედროვე სინამდვილის ვადმოცემის პრბობა — ერთ-
ერთი სანდტერება და ბოლო ხანს განსაკუთრებული დისკუსიის
სავანი ხდება. ცხადია, რომ მისი ვადწევება შეუძლებელია, თუ
კი ეროვნულად თვითმყოფად სული შეღაბული, ანდა ნივლირე-
ბული იქნება. მაგრამ თვით ეროვნული თავისებურებების სხვადა-
სხვანაირი ვადება არსებობს. ს. ნასიძემ პირობების თავისებური
ვადწევება მოვცა. მისი ნაწარმოების თითქმის ყოველ მთავარ
მელოდიურ მასალაში ჩანს მჭიდრო კავშირი ხალხურ წყაროებთან,
აქედან მომდინარეობს თავისებური ინტონაციური მიმოსვლები,
რიტმული ნახატები და განსაკუთრებით მუსიკის კლოკური ხასია-
თი და მარმონიული ნაკვობა, მაგრამ უშოქმედლებით ინდივიდუა-
ლობა ამ მასალის ვადსავაგურება-ვადახალისებში შევადნებდა.
ზოგადერგული საწყისი მის მუსიკაში ვაწყოფელია კომპოზი-
ტორის პირადი მივადისავან. სუსტიერტობისავან და ეს გზა ამ
ბოლო ხანს დამახასიათებელი ხდება მრავალი კართველი ხელოვან-
ისათვის. განსაკუთრებით ახლავარკობისათვის. ნუ შეგვეშინდება
სიტყვების: ს უ ბ ი ე ქ ტ უ რ ი, ი ა დ ი ვ ი დ ე უ ა ლ უ რ ი, პ ი ა რ
დ უ ლ ი, ე რ ა ვ ე უ ლ ი თვისებურად პირადულია. მაგალითად, ის,
რაც ქართულია, განასხვავებს ჩვენს ერს ფრანგებისავან,
უკრაინელებისავან და სხვ. თავის მხრივ ეს ერკონული დამდგარი
და ერობული და სამუდამოდ დამდგნილი კი არ არის, არამედ მუდ-
მივ მრბოპობაშია, ვანთარებება და ყოველი ხელოვანის მოვა-
ლიობა ამ დიდ საერთო პროცესში თავისი წვლილი შეიტანოს.
წ. ფსალიაშვილის ერკონულიობაში დღეს ვანა ვინმე ეჭვს შეიტანს?
მაგრამ ვანა მთელი მისი შემოქმედებას ამავე ერის კომპოზიტორის
პირობების მივად დევს! ვანა ერკონული აქ ვარდებელია არ არის
შემოქმედებითი ინდივიდუალობის პრბობაში! ახლავარდა ქართ-
ველი კომპოზიტორების დამხატვრება ჩვენი კულტურის წინაშე ის
არის, რომ დღეს ისინი კიდევ უფრო ამოღობრბენ ინდივიდუალურ
საწყისს, რომ მათს მუსიკაში შემოქმედის პროვინება უფრო მკა-
ფოდ იგრძობა, ვიდრე დღესმე.

კომპოზიტორი
სულხან
ნასიძე



მაგრამ დავუბრუნდეთ ს. ნასიძის სიმფონის. ნებისყოფის ინ-
ტონაციებში, გვირბოვი სვლის სახებში, მძლავრ რიტმულ მოზღა-
ვებაში. მიტორულობაში ვაქაყური ხასიათის სხვადასხვა მხარე-
ბია აღბეჭდილი. სწრაფვითა და მოძრაობის ენერგიით არის ვან-
კვეალული ეს ნაწარმოები.

სიმფონის ვანაირა ნაწილებში ლირიკული საწყისს ნაქლები
მნიშვნელობა ენიჭება. ლირიკული სახები აქ რამდენადმე სტატი-
ურია და ხანდახან დამოუარკებელ შობამდელობას ახდენს, მდერ-
ად-სამიგრბო მელიდიში მის ფაროვ ტალღები (რაც საზოგადოდ
განსაკუთრებული უშუალობით უვავშირდება რომანტული გრწი-
რების სავსებს) აქ არ წარმოიქმნება. ამისდამოუხედავად, ლირი-
კული სახების მთელი ვაქვი შობამდელობას ახდენს თავისი ზო-
მიერებითი და ემოციური სინონიით, ეს არის ლირიკა ფიქრისა,
სიმშვიდისა. მისთვის უცხო არ არის იღვრამება და საზღარო
კლოკური. რამდენადმე შევიწარმებული ვანაირა ნაწილებში
ლირიკული საწყისი სრულყოფილად არის გამოვლენილი პიეტურ
ანდაქტში.

კომპოზიტორი მომტრებლად იყენებს ლაკონურ, შეკუმშულ,
ხანდახან ვადამარტებულად მოკლე სუნქვის თემებს. იგი ვანა
კუთობით უუარდებლას უობის მათს მარმონიულ სიმკვეთრეს,
რიტმული პულსის სიმახვილობს, ტემბრული სავლავების ფრე-
ადვინებას. უნდა აღწინაშა. ს. ნასიძის საოქტესტრო ოსტატობა,
რომელმაც უუარდება შოქცია უკვე მეორე საფორტებთან კონ-
ცერტში და ახალ ნაწარმოებში კიდევ უფრო მჭიდროდ გამოვ-
ლინდა. მისი ორკესტრი კლოკრტულია. განსაკუთრებულ ფრე-
ადვინებას და გამოსახველობას აძლევს კომპოზიტორი ხისა და
ლითონის ჯგუფების გამოყენებით. ამ ნაწარმოებში ბევრი ეპი-
ზოდი შეგვიძლია დავახალხლოთ, რომელიც ჩინებულად არის ვარ-
კესტრებულად. მაგალითად, ეპოდი პირველი ნაწილად, რომელ-
ცა ფანტასიკტური იფირ დამკრავს, სიმბოინთა ნაივთა და
თხილი სავლავები მეორე ნაწილად, ლითონის ბრწყინვალეობა
მესამეში. ტემბრული ვარდასახვა ამ ნაწარმოებში სახების ვანე-
თარების ერთობლივ ეფექტური საშუალებას. სხვათაშორის, ისიც



საქართველოს
კომუნისტური პარტია

უნდა აღინიშნოს, რომ სონატური ალტერო თითქმის არ შეიცავს მომენტებს მასალის თანამიმდევრული განვითარებისა, მისი დრამატული გამაფრთხილება. სონატური ალტერო შუა ნაწილი ე. წ. „დამუშავება“. რომელიც საზოგადოებრივ თითქმის თვალწინაობა ხდება ხოლომდე თემების გარდასვადება, აქ შედარებით მცირე მასშტაბებს იჭერს და, ამის მიუხედავად, შთაბრძნავს სახეების სიმდიდრის მანიჭილე რადიკალურ ტრანსფორმაციას განიცდის და შთა იწოდება ნაყოფის შესწავლად მთლიანად არის გახსნილი.

ამისათვის საკმარისია შევადაროთ საყვირის სოლო ექსპოზიციას და ფაგატის პირველი ნაწილის რეპრიზაში, რომლებიც ერთსა და იგივე ინტონაციურ საფუძველზეა წარმოქმნილი, მაგრამ საკმარისად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ანა, მაგალითად, მეორე ნაწილის შთაბრძნავს და მდლოდურად მისი მონათესავე ინტონაციური ქარხის მსგავსად. თემატიკის აქტიური გარდასახვა კომპოზიტორის სიმფონიური აზროვნების უნარზე მეტყველებს. უპირველეს ყოვლისა, სიმფონიის ეს მხარე ვესურს აღვნიშნოთ. კომპოზიტორმა არა მარტო მონახა სხარტი მდლოდური სახეები, არამედ განავითარა ისინი მწუხარ დრამატული კონტეკსტაში.

ლაკინოში, თუ კი იგი არ ვნებს შინაარსის სისავსეს და იდეურ მეტაფორას, ოსტატობის შესანიშნავი თავისებურებაა. ს. ნასისი სიმფონიის ესეც ახასიათებს. მასში მასივით შეიქმნა ნაწილი: სონატური ალტერო, ანდარედ და რინდო ფორმის ფინალი.

მუსიკა მომეტებულად დრამატულია, პირქუშია. ფინალში თვით ენარბობივი მასალაც მეროიუელ-დრამატულ სიბრტყეშია გადაკრილი. ეს ახლოებს სიმფონიის განაპირა ნაწილებს, შთა სტრუქტურული და თემბტური განსხვავების მიუხედავად. შემთხვევითი არ არის, რომ ნაწარმოების საერთო კულმინაცია სწორედ სიმფონიის ფინალზე მოდის, რაც საზოგადოებრივ ისეთ ცალკურ ნაწარმოებებს ახასიათებს, რომლებშიც უწყვეტი დრამატული ხაზია მოცემული.

სიმფონიის ერთ-ერთი დამახასიათებელი მხარეა რიტმული ამპულსიურობა. მაკალითად უკვე პირველი ნაწილის შთაბრძნავს ექსპოზიციას წარმოიქმნება მახვილი რიტმული ნახატები, რომლებიც დამოუკიდებელ გამომსახველ იერს იწარმოებს საერთო ფაქტურაში და მათთან კონტრასტულად შერწყმულ თემებში ნერვულად დამაბულობს შეაქვს.

ამ ნაწარმოებში კომპოზიტორი ხშირად მიმართავს სხვადასხვა მდლოდური სახეების შერწყმვა-დამპირისიერებას. შაკარ და მშფო-ფარე შთაბრძნავს პარტიკულ სიმებიანს მკვეთრად რიტმიზებული „სვლა“. მდლოდურად „ტეხილი“ შთაბრძნავს თემა, გადაძახილებებს ხასიათის მქონე საყვირის თემა და მდლოდურად უფრო განვითარებული სიმებიანთა მოტივი წარმოიქმნება. მრავალფეროვანია დამხარ პარტიკის მდლოდური მასალაც. აქ განსაკუთრებით ვსვარს ალტეროში ფილინობის სახარტოებრივ მდლოდას. ფორტისიანოსა და ფაგატის ოსტინატური მოტივები, რომლებიც შორეულ ძაბილით ედერს, თვით თემა ინტონაციურად მეყოფი ხდება, როდესაც იგი ტრანსფორმება და ტრუსში ჩნდება.

დამუშავება არსებითად შთაბრძნავს თემის განვითარებისადმი მიძღვნილი. სიმებიანთა შრილა ხმოვანება, ფაქტურის მშენებარად

მონახული ღერია. რეპრიზის დასაწყისში არისა, რიტმული კლარნეტის მიმართ და წრიალა ხმოვანება იგრძნობა დამახასიათებელი მოტივი დამხარ პარტიკის შუა ნაწილიდან; თითქმის ბინდიდან მოახლოდება ფაგატის მოტივი, კლორინი ფანტასტიკურია, იდეულობით აღსავსა.

მოკვიანებთ კი ფერების ინტენსივობა ძლიერდება. ვიოლინების თემა აშვავად ედერს ლიონის ჯგუფის გარშემოლებულ ტემბრში სიმებიანთა რიტმიზებული მოძრაობის ფონზე. კლარინეტის თემა დაბალ სიმებიანობა და ხის ჯგუფთან ან გაორმაგებული ტუბა „წარმოთქვამს“ შთაბრძნავს, ხოლო მოყვლ და შეყვ. შულ კლარინე უდერს დამხარ თემა: თითქმის გიჩრის ცხოვრებაში გარკვეული წლირების გადაღვას ვკავწყებ.

ანდარედ ამდლოდული ლირიკის სფეროა. შთაბრძნავს თემისათვის კომპოზიტორმა ხევეურული ხალხური მოტივი გამოიყენა. ვიოლინობში უდერს იდუმალი ოცნებით გამსჭვალული, თითქმის თავის თავში ჩადრსებული ვიოლინობის მდლოდა. მისი მომჯადოებელი ძალა — ინტონაციის სიწმინდეა, კლორინი სტრუქტურის თავისებურება, რიტმიკობის თემა სველიანდ და გამწარტებით უდერს, ალტის მდლოდობის „ამოხვარა“ მასში ნაღვლიან განწყობილებას ძლიერებს.

სიმებიანთა სვლის მახვილი რიტმის მოულოდნელი შემოქარა სწყვეტს ლირიკულ აღსარებას. შოლორავი დაძაბულ განვითარებაში გადაიარდება, მაგრამ რიტმული მორგვის საბურველს ინტონაციური ქარხის მდლოდა ირდევებს, გამსჭვალული შინაგანი სითბო და მდლოდობა. ოლინდ აშვკრად ლირიკული სახე თავისებურ მდლოანთაშია მოცემული კონტრასტულ საწყისთან: კლარინეტობთან წარმოიქმნება კაპრისიულ-სერკოუსული მოტივი. სწრაფ განვითარება კულმინაციითა და მისი უტარი მოწყვეტის სრულდება და ისევე, თითქმის ქარხისაგან შემდგომ, წარმოიქმნება გულუბრველი ხალხური მდლოდა, აშვკრად ფლიტობის ნაივლ ტემბრში.

ქმედითი ტრაგედიობით არის გამსჭვალული ფინალის მუსიკა. მშლავრი ენერჯია კონდენსირებული რიტმულ სწრაფვაში და მისი პულისი შესარჩუნებულია ნაწარმოების ბოლომდე. კლორინტი პირქუშია, ხანდახან შაკარცო. ახალ მდლოდურ სახეებს არ ძალუბს მშფოფარე ხასიათის გარდაცემის შეტანა. პირქუში, ეს სახეები კიდევ უფრო აღიერებს დრამატულ დაქიმულობის.

შთაბრძნავს თემის მოტარებლობა გაპარობებულია ქართული საცეკვაოს თავისებურებების ოსტატური გამოყენებით და ეს ძლიერ რებს მუსიკის ეროვნულობას. მკვეთრი რიტმული აქცენტუაცია ამახვილებს თემის ენერჯიას, მას უპირისპირდება ლიონის ჯგუფის ქორალში საბარლო შეძახილები და ვიოლინობის ექსპრესიული დაძაბული მდლოდა.

ფინალი, ამასთან ერთად, აღებუილია კლორინტული ბერწერით, განსაკუთრებით დაცვით ნაწილში, რომელშიაც სრულყოფილად არის გამოვლილი კომპოზიტორის ხარტესტრო ოსტატობა: ამ ეპოზოში კლორინტი ბრწყინვალეობას იძენს. მრავალ იარუსიან ფერხულ თითქმის ალბო განხვეული და უკეთესი სწრაფობით არის გვერდობებული ეს ნაწარმოები — სიმფონია, რომელიც მშაკვიბობრბს ვუკაცურ ნებისყოფაზე და აღძრავს სულიერი სილაშაზეზე.

სცენა სპექტაკლიდან
„ბროლის ქოში“



ახალი ოპერა გაეშვა

თამარ გელაძე

ვ. გოციელმა სრულიად განსხვავებული ამოცანა დაისახა, იგი არ დაადგა კლასიკური მეტკვიდრეობის მექანიკური წაბაძვის გზას, არამედ შ. პეროს ცნობილი ზღაპრის მოტივებზე ააგო საბავშვო ზღაპრული ოპერა, რომელსაც საფუძვლად დაედო დამოუკიდებელი დრამატურგიული შთანაფიქრი, გამდიდრებული ეროვნული ელემენტებით. ამ მხრივ, ვ. გოციელი წარმატებით განაგრძობს მისივე ოპერის „წითელქუდას“ მხატვრულ ტრადიციებს.

ჟანრის თვალსაზრისით „ბროლის ქოში“ ზღაპრულ ლირიკულ-კომიკური ოპერაა. მისი ლირიკა ამაღლებულ, კეთილშობილურ ხასიათს ატარებს, დაკავშირებულია ნათელი საწყისის საბოლოო გამარჯვებასთან. საკმაოდ მრავალმხრივ გამოვლინებას პოულობს ოპერაში კომიკური საწყისი. ნათელი იუმორი, გონებაშავილი ხუმრობა, გამდიდრებული გროტესკის ელემენტების გამოყენებით — შეადგენს მის ძირითად შინაარსს.

უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ლიბრეტოს პოეტურ ტექსტს, რომელიც მალამხატვრული ლირებულებით გამოირჩევა და მრავალ შემთხვევაში განაპირობებს ოპერის კომიკურ ელფერს.

გრ. აბაშიძესთან თანამშრომლობა ერთხელ უკვე ნაყოფიერი შედეგებით აღინიშნა. „ბროლის ქოში“ კვლავ შეტყვევებს იმაზე, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს მხატვრული სიტყვის დახელოვნებულ ოსტატთან თანამშრომლობას; კომპოზიტორის, დრამატურგისა და დამდგმელის მეგობრულ ურთიერთკავშირს, როდესაც ისინი ერთ და იმავე მხატვრულ ამოცანას ისახავენ მიზნად.

მათლაც, ოპერის დადგმა, მხატვრული გაფორმება, დეკორაციები, ცეკვები, განხორციელებულნი დიდი გამოწინებით, ლაკონურად, სასენებით თანამედროვე სტილში — ყველაფერი ეს აღქმება არა როგორც ცალკეული შემადგენელი კომპონენტი საოპერო სპექტაკლისა, არამედ ხელს უწყობს მთლიანი



ბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე შედგა ვინო გოციელის ახალი ოპერის „ბროლის ქოშის“ პრემიერა. ამ მეტად პოპულარულ თემაზე მუშაობა დიდ საპასუხისმგებლო ამოცანას უსახავდა კომპოზიტორს, რადგან მას უკვე ყავდა წინამორბედი. საგმარისა აღინიშნოს როსინის კომიკური ოპერა, რომელიც თავისი ბრწყინვალეობით არ ჩამოუვარდება „სვეილიელ დალაქს“. ხოლო საბალეტო ჟანრში ეს სიუჟეტი შესანიშნავად გამოვლინდა საბჭოთა საოპერო თეატრის ერთ-ერთი გამოჩენილი წარმომადგენლის ს. პროკოფიევის „ზოლუშკაში“.

მხატვრული შთაბეჭდილების შექმნას, უდავოა, რომ ყველაფერი ეს განპირობებულია მუსიკით.

მიუხედავად საექტაკოს აშკარა წარმატებისა, კრიტიკოსების ავტორიტეტული დასკვნა პრემიერის შემდეგ თითქმის ერთსულთან იყო: „გოკიელის „წითელქუდას“ თავისი მუსიკალური ღირებულებით გაცილებული უფრო მაღლა დასცა“.

ჩვერის აზრით, ეს შთაბეჭდილება მაინც მცდარია; და თუ იგი ნაწილობრივ გამართლებულია, ეს აიხსნება, პირველ რიგში, ოპერის დასაწყისით. ახალგაზრდა რეჟისორის მიერ ბრწყინვალედ დადგმული, — „ბროლის ქოში“ პირველი მოქმედება მაინც მოკლებულია იმ დრამატურგიულ მრავალმხრივობას, დიკაემორიებს ლირიკული, ჟანრულ-საყოფაცხოვრებო და კომიკური საწყისების შერწყმასთან, რასაც ადგილი ჰქონდა „წითელქუდაში“. მართალია, აქაც არის საკმაოდ საინტერესო მუსიკალური ადგილები, მაგრამ პირველ მოქმედებას ხელს უშლის ერთი მნიშვნელოვანი დრამატურგიული ნაკლი. იგი საკმაოდ დიდია თავისი მოცულობით. ამასთანავე, მხოლოდ ქალთა ხმების მონაწილეობა (ხოლო, დენინაცელო, ავეია, კაპასა, ფერია) ანიჭებს მას ერთგვარ ტემბრულ ერთფეროვნებას, რაც საბოლოოდ მოსაწყენი ხდება.

მიუხედავად ამისა, ოპერის მთელი მომდევნო განვითარება ცნობილი მდიანარის იმდენად საინტერესო და ახლებური გაშლას იძლევა, რომ ინტერესი განუწყვეტელი მატულობს; ბოლომდე შენარჩუნებულია მუსიკალურ-დრამატურგიული განვითარების ერთიანი აღმავალი ტალღა. საყურადღებოა ის ფაქტიც, რომ ოპერის საუკეთესო მუსიკალური ეპიზოდები სწორედ მის ორ უკანასკნელ მოქმედებაშია მოთავსებული.

თავის მეორე ოპერაში, რომელიც განკუთვნილია საბავშვო აუდიტორიისათვის, გოკიელი გვევლინება საოპერო დრამატურგიის უფრო დახლოვებულ ოსტატად, რომელიც კარგად გრძობს საბავშვო თეატრალური ჟანრის თავისებურებას, მის დამახასიათებელ კანონზომიერებებს.

განვითარების მცირე მასშტაბები, ფორმის ლაკონურობა, კომპოზიციური სტრუქტურის დახვეწილობა, ცალკეული დასრულებული ნომრებისა და განსხვავებული სცენური სიტუაციების თანმიმდევრობა, საოპერო მოქმედების სწრაფი ტემპი — ყველაფერი ეს თავს იჩენს „ბროლის ქოში“ და განპირობებულია თვით ჟანრის სპეციფიკით.

კომპოზიტორი მოხერხებულად სარგებლობს საოპერო დრამატურგიის დამკვიდრებული ფორმებით. სოლო, საანსამბლად და საცეკვაო ეპიზოდების თანმიმდევრობა, უპირველესად მოქმედების სუბექტური მსვლელობითაა გაპირობებული.

კომპოზიტორის მიერ პორტრეტული მუსიკალური დახასიათების შეიღობის გამოყენება, თავის მხრივ, სასტიკით შეეცაყვისება საბავშვო ზღაპრული ოპერის სპეციფიკას. ნოკალტონში მნიშვნავ განვითარებასა და მარდას, ოპერის მოქმედი პირნი და დამახასიათებელი სიტუაციები საუკეთესო განზოგადებას პოულობენ ოპერის ცალკეულ დასრულებულ ეპიკალურ და ინსტრუმენტულ ნომრებში.

„ბროლის ქოში“ მუსიკალური დრამატურგია ძირითადად დამყარებულია მარშის, საცეკვაო და სასიმღერო ფორმების მოხდნულ დამოშავებაზე. კერძოდ, მრავალფეროვანი გამოყენება მოიპოვა ოპერაში მარშის ჟანრი. სახეიმო მარში,

ზღაპრულ-ფანტასტიკური, მარში-გროტესკი, კომიკური სვლა — ამ ჟანრის საკმაოდ საინტერესო ნაირსახეობას იძლევიან.

დიდი როლი ენიჭება ვალსის რიტმის გამოყენებას, განსაკუთრებით ოპერის ლირიკულ ეპიზოდში.

კომპოზიტორის მელოდიურმა გამომწველობამ დიდად იჩინა თავი ოპერაში. შესაძლებელია, რომ ოპერის ინტონაციური წყობა არ გამოირჩევა დიდი ორიგინალით ან თვითმყოფლობით. გზადაგზა გოკიელის მიერ „წითელქუდაში“ უკვე ნაპოვნი მიღწევების გამეორებებსაც კი აქვს ადგილი. რაც შეეხება პიკატიკოზე აგებული დენინაცელის გროტესკულ გამოსასვლელ მარშს, ა. მატავარიანის „ოტელი“ შემდეგ ეს ხერხი საკმაოდ ტრადიციული გახდა ბოროტი საწყისის გამომსახველად.

ამასთან, ოპერის მრავალი ეპიზოდი გამოირჩევა მელოდიური რელიეფურობით, ემოციური გამომსახველობით, ლირიკული გულწრფელობით — თვისებებით, რომლებიც გოკიელის მუსიკალური ნიჭის ყველაზე დამახასიათებელ მხარეს შეადგენენ. არა ნაკლებ სიმძლავრით გამოვლინდა „ბროლის ქოში“ კომპოზიტორის მისწრაფება გროტესკული სახიფათოებისკენ.

განსაკუთრებით საინტერესო აღმოჩნდა მასხარას პარტია, რომელმაც ერთ-ერთი ცენტრალური ადგილი დაიკავა და განსაკუთრებული სიცოცხლე შემოიტანა ოპერაში. მასხარას პარტიაში მოცემული ლირიკული და ბუფონური ელემენტების მიულოდინელი შერწყმა ამ ტრადიციულ ამბულას ახლებურ ელფერს ანიჭებს.

ჩვერის აზრით, კომპოზიტორი უფრო კარგად გრძობს სასიმღერო ფორმების ბუნებას, და იქ, სადაც კომპოზიტორის მუსიკალური ფორმებმა თავისი დამოუკიდებელი გზით წარმოართება, იგი აღწევს დიდ მხატვრულ დამაჯერებლობას. ბედნიერი ზოლუშკას წყრილია სიმღერა, სინარტების დასკვნითი დუეტები, ავეიას უთავბოლო გამოსვლა უფლისწულის სასახლეში, მასხარას კომიკური სიმღერა „ბროლის ქოში“ — ამ ჟანრის საუკეთესო ტრადიციებშია შექმნილი. მათი მელოდია ნათელი და ადვილად დასამახსოვრებელია.

სამწუხაროდ, ეს არ შეიძლება ითქვას „ბროლის ქოშის“ არიებზე; ისინი ნაფიქვლად არ მიეკუთვნებიან ოპერის საუკეთესო მიღწევათა რიცხვს.

განზოგადებული ფორმა საოპერო არიის მოითხოვს მრავალი მომენტის გათვალისწინებას. აქ უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება თემატიკური მასალის მაღელმხატვრულ ღირებულებას, ტექსტის დახვეწილობას. ეს არ იგრძნობა არც ობოლის პირველ, არც უფლისწულის არიებში (მეორე მოქმედების დასასრული). მელოდიური ხაზი მოკლებულია მნიშვნავი განვიხარების ლოკატივობას. პასატიკური კანტილენა მრავალ შემთხვევაში მშრალ რეჟიტატივს უთმობს ადგილს, დაბალი ტესიტურა გამეორებითელ სინფლეებს აყენებს შემხრულელებულია წინაშე.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ ორივე არია თავისი დრამატურგიული ფუნქციით (იგულისხმება არა ინტონაციური, არამედ სწორედ დრამატურგიული მსგავსება) — წააგავს ცნობილ კლასიკურ ნიმუშებს, თუმცა არ აღწევს მათ მაღალ-

მატერულ განზოგადებას. ორივე არია, ჩვენის აზრით, მო-
ცხოვრებას გადასაწყვეტად და შემოკლებას.

მატერული შიანაფიქრის განსაკუთრებული დრამატურ-
გიული მთლიანობით გამოირჩევა ოპერის მეორე მოქმედება.
ბრწყინვალე პოლონეზი, რომელიც ნამდვილ სასწიმიო გან-
წყობილებას ანიჭებს მეორე მოქმედების დასაწყისს, მასხა-
რას სცენა დიდებულებთან, საცილოს არჩევის ეპიზოდში,
იბოლის მეჯლისზე მოსვლა, მისი აღფრთოვანებული კადენ-
ცია-ვოკალიზი — ყველაფერი ეს გამართლებულია შინაარსის
განვითარებით, რასაც ლოგიკურად მივყავართ ლირიკულ
კულმინაციამდე.

მეორე მოქმედებაში ცენტრალური ადგილი უკავია ზო-
ლუშკასა და უფლისწულის სცენას. პირველი მისმენისთანავე
ეს სცენა ერთგვარ შინაგან წინააღმდეგობას იწვევს. იქმნება
ისეთი შთაბეჭდილება, რომ მთელი ოპერის ლირიკული კულ-
მინაციის მუსიკალური განხორციელებისათვის განსხვავებული
და უკეთესი ვარიანტი შეიძლება მოქმედნილიყო სალაპარაკო
ინტონაციების სფეროში გადასვლის გარეშე. მაგრამ მალე
რწმუნდებით, რომ ეს ურაციონალი განწყობილება, პირველ რიგ-
ში ნაკარანახეია პროფესიონალის რეაქციით, რომელიც წინას-
წარ მოგზადა ტრადიციული საოპერო დუეტის აღქმისათვის.

სცენა ძალზე პოეტურია, აგებულია გულთბილ ინტონა-
ციებზე, ხოლო მისი საორკესტრო თემა — ნელი, სევიანი
ვალის მგლოვია — ერთ-ერთი ყველაზე უფრო გამოხატველი
ვალის ოპერის ლირიკულ თემათა შორის. შემთხვევითი არ
აის, რომ იგი ოპერის ერთ-ერთ წამყვან ლეიტთემად იქცევა.
ამასთან დაკავშირებით, საჭიროა მივგანჩია ძალევე შევ-
ჩინდეთ „ბროლის ქოშის“ ორკესტრის საიტოსზე. ორკესტრი
ელფორიანი და გამოხატველია; იგი გაცილებით უფრო მრავ-
ალმხრივად გამოყენებული, ვიდრე ამას ადგილი ჰქონდა
„წითლქუდაში“. მისი მონაწილეობა არ ამოწურება უბრა-
ლო აკომპანეჟენტის როლით ან საცეკვაო ნომრების გამოყე-
ნებით; არამედ მას საკმაოდ მნიშვნელოვანი დრამატურგიული
ფუნქცია ენიჭება.

ოპერაში ადგილი აქვს ლეიტთემისა და ლეიტტემების
პრინციპის გამოყენებას. ოპერის ძირითად ლეიტთემებს ზო-
რის გამოირჩევა: პირველი მოქმედების მარში-გორტესკი,
უფლისწულის თემა, აგებული საყვირების პარალელური სამ-
ხმოვანებების მოძრაობაზე, ზოლუშკას სიმღერა და უკვე
სინეტიკული ლირიკული ვალსი. ლეიტტემიტივი ოპერაში გა-
ნაღობილია მისი მონაგან განვითარებას, მაგრამ მათი გამოჩენა
დრამატურგიულად ყოველთვის სასეხებით გამართლებულია.
მაგალითად, არსის ლეიტტემები (აღმავალი პასაჟების
ბრწყინვალე გლისანდო) დაკავშირებულია მხოლოდ ფერიას
დასასაბთებისთან.

ორკესტრის როლის გავრცელება განსაკუთრებით იჩენს თავს
ოპერის დამოუკიდებელ საორკესტრო ეპიზოდებში, როგორც
პოლონეზი და უერტურა, უერტურა თემატურად დაკავ-
შირებულია ოპერასთან და შეიცავს პროგრამული თვისებ-
ებებს. იგი აგებულია ფინალის მუსიკალურ მასალაზე.
სენტია სასწიმიო დაფდაფები, რომლებიც იუწყებიან უფლის-
წულის გამოსვლას და „ბედნიერების“ დუეტი, რომელიც



დირიჟორი ი. კობახიძე, კომპოზიტორი ე. გოციელი,
რეჟისორი გ. მელოვა

დასკვნით ამოთეოზში გადაიზრდება. ამრიგად, უერტურას
ენიჭება საკმაოდ რთული განზოგადებული მნიშვნელობა, ხო-
ლო თავისებური სიმფონიური თაღის გამოყენებით მთელი
ოპერა თითქმის სასწიმიო ზღაპრულ ჩარჩოშია მოთავსებული.
ყველაფერი ეს მას დრამატურგიულ მთლიანობას, სტრუქტურ-
ულ დახვეწილობას ანიჭებს.

შეუძლებელია „ბროლის ქოშის“ ანალიზი მისი დადგმით
მხარის გარჩევის გარეშე. ახალგაზრდა დადგმელმა გ. მელო-
ვამ თავის პირველ ნამუშევარში დიდ წარმატებას მიაღწია.
რეჟისორმა ნამდვილი საოპერო სარეჟისო უნარი გამოამ-
ტავანა და გამაღიღრა ოპერა საინტერესო სარეჟისო ჩა-
ნაფიქრებით. ნათლად იგრძნობა, რომ „ბროლის ქოშის“
დადგმა გამომდინარეობს არა წინასწარ განზრახული „სარე-
ჟისორო გეგმიდან“, არამედ განპირობებულია საოპერო პარ-
ტიტურის რეალური, კონკრეტული მუსიკალური შიანაფიქ-
რით. სპექტაკლის სცენური გაფორმება ნამდვილ აღტაცებას
იწვევს ბრწყინვალე ფანტაზიით, გონებასახელოური იუმორით,
ნიხანსენების გამართლებული დამაჯერებლობით. საკმაოდ
მარტივი, მაგრამ მთლიანდენი ეფექტების გამოყენებით სპე-
ტაკულ ნამდვილი ზღაპრული ელფერი მიეცა.

ახალგაზრდა დირიჟორმა ი. კობახიძემ სასეხებით დას-
ძლია საოპერო პარტიტურის სინფილები (ეს მისი მეორე გა-
მოსვლაა ჩვენს ოპერაში „კანი სკიკის“ შემდეგ). ყურადღე-
ვის გამახვილებას ითხოვს მხოლოდ ერთი მომენტი. ატორის
საკმაოდ ზომიერი ტემპები აქვს გამოყენებული ოპერაში,
(Sostenuto, Andantino, Allegretto, Lento და ა. შ.) სა-
ჭიროა მათი შესტყობა. ამასთანავე, სასურველი იქნებოდა
საორკესტრო ტუტის უფრო რბილი ხმოვანება, განსაკუთრე-
ბით სასწიმიო კულმინაციებში.

„ბროლის ქოშის“ დადგმა თბილისის საოპერო თეატ-
რში აღქმება როგორც სასწიმიო ზღაპრული წარმოდგენა,
რომელიც საბავშვო საოპერო რეპერტუარის საინტერესო შე-
ნაქმს წარმოადგენს. ეს არის ნამდვილი წარმატება თეატრის
შემოქმედებითი კოლექტივისა, რომელიც უმოკლეს ხანში,
მწიქფავრ ახალგაზრდული ენერჯითა და ენთუზიაზმით შექმნას
საინტერესო სახანობა.

ნიჭიერი კომპოზიტორი და პიანისტი ნოდარ გაბუნია, ქართული მუსიკალური კულტურის ავანსცენაზე გამოჩენის-თანავე მოგვევლინა როგორც მკაფიოდ ინდივიდუალური ხელ-ლოვანი. ერთი შესხედვისთანავე ჩანდა, რომ საქმე გვექონდა სერიოზულ პროფესიონალ მუსიკოსთან, რომელიც წინა პლან-ზე სწევს რაციონალურ საწყისს, ინტელექტს, რაც ყოველთვის იწვევს მისი პიანისტური ინტერპრეტაციების ორიგინალობას. კიდევ ერთი შტრიხი შემიზნეოდა გაბუნიას შემოქმედებითი გზის დასაწყისში: ეს იყო მეოცე საუკუნის გენიალური უნგრელი კომპოზიტორის, ბელა ბარტოკის აპოლო-გეტობა. გაბუნია მ ერთ-ერთმა პირველთაგანმა, და, რაც მთავარია, პრაქტიკული მოღვაწეობით, დაუმკვიდრა ადგილი ამ შესანიშნავ კომპოზიტორს ქართველ მსმენელთა შორის. სიმ-პათიამ ბარტოკისადმი უკვალოდ არ დასტოვა გაბუნიას სა-კომპოზიციო შემოქმედებაც. ეს ფაქტი არამც და არამც არ მეტყველებს მათი მუსიკალური ენის იდენტურობაზე. კომპო-ზიტორმა შეისისხლნორცა ბარტოკის მხოლოდ ფოლკლორი-სადმი მიდგომის მეთოდი, რაც გამოიხატება არა კონკრეტუ-ლი ფოლკლორული მასალის გამოყენება-დამუშავებაში, არა-მედ ხალხურ ინტონაციათა სულით სრულიად ახალი მოტივ-ების შექმნაში. ეს მეთოდი გახდა საფუძველი გაბუნიას შე-მოქმედების ეროვნული კოლორიტისა, რომელიც მთლიანად მსჭვალავს ზემოთ დასახელებულ მის ორივე ნაწარმოებს.

ჩვენს წინაშეა სულხან-საბა ორბელიანის იგავარაკის „სოფლის მშენებელთა“ გაბუნიასეული მუსიკალური ილუს-ტრაციის პარტიტურა. პარტიტურაში ჩაღრმავებამდე ყურად-ღებას ერთთავად იმორჩილებს დიდი ქართული მწერლის, ფილოსოფოსის, ენათმეცნიერის სულხან-საბას ამაღლებული, სპეტაკი სახე და მისი საკრალური წიგნი „სიბრძნე სიცრუი-სა“, საიდანაც ეს იგავა აღებული.

ქართულ მუსიკაში არაერთგზის ამეტყველებულან რუს-თაველის, ვაჟას, ილიას, აკაკის და გალაკტიონის მხატვრული სახეები. ორბელიანის იგავარაკის გაბუნიასეული ილუსტრა-ციები დიდი მწერლის პირველი თარგმანია მუსიკის ენაზე. სულხან-საბას წიგნი „სიბრძნე სიცრუისა“, რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნითან“ და გურამიშვილის „დავითითან“ ერ-თად ქართული ლიტერატურული ფილოსოფიისა და დიდაქ-ტიკის უმნიშვნელოვანეს საგანძურს წარმოადგენს. ძნელი ასეთ უნიკუმზე მუსიკალური ექვივალენტის შექმნა. სულ-ხან-საბას იგავ-არაკის მუსიკალურ ენაზე ამეტყველებისას კომპოზიტორში საკუთარი თავისადმი კრიტიკა უნდა ამაღ-ლდეს იქამდე, რომ თავის პირველ მსმენელად და შემფასებ-ლად სულხან-საბას ტოლფას მუსიკალურ ერუდიტს სა-ხავადეს.

ორბელიანის იგავში „სოფლის მშენებლები“, ცხოველთა სიმბოლურ სახეებში და მათ ქმედებაში ჩახვეულია ღრმა აზ-რი. ნაწარმოების ზღაპრულ სიუჟეტში იგრძნობა მწერ ირო-ნია იმ აღამიანების მიმართ, რომლებიც ყვეოთა და ყვილით ფიქრობენ დიდი საქმეების კეთებას.

კომპოზიტორი მთლიანად გაიტაცა ორბელიანის იგავის თეორიისტობა საწყისმა. მუსიკალური ნაწარმოების აგვა-რი გეზით წარმართვა ხელოვანისაგან მოითხოვდა შესაბამისი გამომსახველი საშუალებების გამოყენებას. გაბუნია მ თავისი

კონკურსი გაგარჯიხებულნი

მერაბ კოსტავა



ქართულ კომპოზიტორთა ახალი პლევადის ნიჭიერი წარმომადგენლებია ნოდარ გაბუნია და ედიშერ სანაძე. მათი ახალი ქმნილებები, კერძოდ გაბუნიას მუსიკალური ილუსტრაციები სულხან-საბა ორბელიანის იგა-ვისა და „სოფლის მშენებელნი“, მისივე ინსტრუმენტული სეპტეტი „პოემა-ელეგია“ და სანაძის სიმებიანი კვარტეტი კონკრეტულ წარმოდგენას იძლევა ახალი ქართული საკომ-პოზიციო სკოლის პროფესიულ დონეზე. და რაც მთავარია, მათი განხილვით შეიძლება წარმოდგენა ვიქსინით ამ კომ-პოზიტორთა შემოქმედებითი პროფილის თუნდაც დღევანდელ სახეზე.

ილუსტრაციებისათვის ყველაზე უფრო მიზანშეწონილად ცნო ლიტერატურული დეკლამაციისა და მუსიკის შერწყმა. დიქტორი კითხულობს ტექსტს, ხოლო მოქმედების მომენტებში ხდება მიზანსცენებისა და გმირთა პორტრეტების მუსიკალური ასახვა. ასე რომ ნაწარმოები დაყოფილია კონკრეტულ მუსიკალურ სურათებად. ილუსტრაციები იმდენად დეტალურ ასოციაციებს იწვევს, რომ მასში თვალნათლივ შევიგრძნობთ კინემატოგრაფიის ელემენტს, რომელიც ზღაპრული სიუჟეტის გამო მულტიფილიკაციის სასიათს უფრო შეეფერება.

ნაწარმოების სინთეტიკური ფორმა კომპოზიტორმა გამოსატა სინთეტიკური ჟანრით, ინსტრუმენტული სექტეტის და ვოკალური ტრიოს ერთობლიობით, სადაც თვითეულ მათგანს გარკვეული დრამატურული ფუნქცია აქვსრია. ინსტრუმენტული სექტეტი სახასიათო კოლორიტულობით გვიხატავს გმირთა მოქმედებას, მოძრაობას, მიზანსცენებს, ხოლო ვოკალური ტრიო კი უშუალოდ იგავის გმირებს — მამლის, ძაღლის და მეღის პარტიებს წარმოვიდგინო და იძლევა მათი სახეების პერსონიფიკაციას.

გამლის რა იგავის ზღაპრული სიუჟეტის ხალხური გენეზისიდან, გაბუნია ირჩევს ისეთ ინსტრუმენტულ ტემბრებს და ვოკალურ წყობას, რომელიც ხალხურს ენათესავება. ამ ფაქტზე მეტყველებს ხის ჩასაბურ საკურავა ჰემონია ინსტრუმენტულ სექტეტში და ტრიოს ხმათა განლაგება ხალხური საგუნდო სიმღერების წყობით.

იგავის მუსიკალური განსახიერება სახასიათო-იუმორისტულ პლანში მოითხოვდა შესატყვის ენობრივ-კოლორიტულ საშუალებებს. კომპოზიტორი გუმანით დაადაგა სწორ გეზს და ნაწარმოები ააგო გურულ-მგერული ინტონაციების მსგავს მუსიკალურ მასალაზე, რომლის იუმორისტული ხასიათი სავესებით შეესატყვის იგავის სულს, მის სათავგადასავლო ფაბულას და პერსონაჟთა ბუნებას. ახალგაზრდა მუსიკოსის მხატვრულმა ალომ და ჩანაფიქრის ბრწყინვალე განხორციელებამ ცნადად დაგვანახა გურულ-მგერული ინტონაციების პირორიტეტი ელასტიკურობაში, მოქნილობაში, ხასიათების ჩამოსხმისას და მათი პერსპექტიული შესაძლებლობანი ქართული საოპერო რეჟიტატიული დეკლამაციის შემდგომი განვითარებისათვის.

იგავის პერსონაჟების მუსიკალური განსახიერებისას კომპოზიტორი არ შორდება ლიტერატურულ პირველწყაროში დადგენილ ხასიათებს და თვითეული მათგანის ინდივიდუალიზაციას მივიღროდ უკავშირებს ვოკალური ფოლოკორის განსაზღვრულ სფეროებს. მაგალითად, მამლის ყვირილთა და ვეფთი სოფლის აშენების იდეის სულის ჩამდგმელი, როგორც აბასთან ასევე კომპოზიტორთან წარმოვიდგება ზერულე ჭკუის, ჭარაფშტა, ამასთან ამპარტაჟან და ჭკუამზიარულ ტიპად. მამლის რეჟიტატიული პარტია (ილუსტრაციების პირველი ნომერი) გურულ ინტონაციებზეა აგებული და თავისი უზრუნველი, ზედმეტად ლაღი ბუნებით, რიტმის მოქნილობით, თავისუფალი იმპროვიზაციულობით, მომენტებში ვირტუოზულობით და კრიმანჭკულისებური მიმოქცევით ზუსტად და გამოვლენებს ამ პერსონაჟის დამახასიათებელ თვისებებს.

არანაკლები ხატვანებით არის ჩადგმული ხასიათში



კომპოზიტორი ნოდარ გაბუნია

ძაღლის სახე, რომელსაც ბანის პარტია ასრულებს (ილუსტრაციების მეორე ნომერი). აქ გაბუნია იყენებს ხერხს ცნობილი გურული იუმორისტული სიმღერისა „შავი შავეი“, სადაც ბანი ძაღლის ყვეფს იმიტაციას აწარმოებს. ძაღლის პარტია თუმცა არ არის ისეთი მოქნილი და ვირტუოზული, როგორც მამლის რეჟიტატიული მასალა, მაგრამ მაინც ძალზე იმპროვიზაციულია და მეტრული ზომის უფრო ხშირი ცვალებადობით გამოირჩევა.

მეღის მუსიკალური დახასიათებისათვის კომპოზიტორმა მიმართა მგერული ლირიკის შესატყვის ინტონაციებს, რითაც ეს პერსონაჟი რადიკალურად განასხვავა ძაღლის და მამლის მზიარულად უზრუნველი სახეებისგან. გაბუნიაყველი იგავის მეღი აღიქმება გაორებულიად. მისი პერსონა ღიმოსაც იწვევს და სიბრალულსაც. მართლაც, მეღის რეჟიტატიული მასალა

თავის მდორე მოძრაობით და სვედიანი ტონუსით ზუსტად შეფერება სახას ლიტერატურულ პროტოტიპს, რომელიც მწერალს გამოყვანილი ყავს არა გაიძევიდა და ემშავად, როგორც საერთოდ მელას წარმოდგენენ, არამედ საწყალ, უღელლო ცხოველად.

როგორც ვხედავთ, ეროვნული ხასიათების ერთადერთ მასწარმებელ წყაროს—ფოლკლორულ ელემენტს კომპოზიტორი მიქნის საჭიროებით მარჯვედ იყენებს განსხვავებულ კოლორატული სახეების გამოსაძერწად.

მუსიკალურ პორტრეტებთან უშუალო, უწყვეტ კავშირში იმყოფებთან ილუსტრაციის მიზანსაცნობრივ ეპიზოდები. ისინი მოძრაობაში, დინამიკაში წარმოგვიდგენენ გმირთა სახეებს. კომპოზიტორს მსატრის თვალთ დაუჭერია გმირთა ყოველი მოქმედება, ყოველი მდგომარეობა და ისე გამოხატავდალად გამოხატავდა მუსიკაში, რომ მსმენელი თითქმის ფიზიკურ პლანში შეიგრძნობს მათ.

მაგალითად, ძაღლისა და მამლის წასვლა ტყეში კვარტეტის ერთი და იგივე სკეპნდური მოძრაობითაა გადმოცემული კონტრანტების ხმოვანებაში, რომელიც კონტრასტების დაგვიანებული პიტიკატების ფონზე იწვევს გამარტებულ სიარულის ასოციაციას. ძალზე მეტყველია ძაღლისა და მამლის დასვენების ინსტრუმენტული ეპიზოდებიც, სადაც შეიგრძნობა მგზავრობით დაღლის შემდეგ ბუნების წიაღში დასვენების იდილია, მაგრამ იდილია არა ადამიანური შეგრძნების ჩვეულებრივობით, არამედ იგავის ზღაპრულ-ეპორული ფერებით შეზავებული.

მუსიკალური ილუსტრაციების ცენტრალურ, ყველაზე უფრო დასრულებულ ეპიზოდებს წარმოადგენს იგავის სიუჟეტური განვითარების საკვანძო მომენტები, სოფლის აწმების და ძაღლის მიერ მელის გამოღვევების სცენები. სოფლის აწმების სცენაში ხდება გმირთა ქარაფშუტული იდეის პრაქტიკული განხორციელება. მუსიკა გურულ სწრაფსასიმდროო ხასიათში მიედინება. ქმედებით და ენერგიულია სიბოროტე თემა, ასევე ინსტრუმენტული ფონი. ხმოვანების სისასვე, სიხალისე და ჩქვეფარება, ვოკალის კრიმინალისებური ორნამენტებზე მთელი ციკლის იუმორისტული კულმინაციის შთაბეჭდილობა ქმნის. ამ ეპიზოდში გურულმა ხალხურმა სიმღერამ, რომელიც თავის ფოლკლორულ ვარემოცავაშივე მისწრაფვდა კლასიკური სიმილაციონსაკენ, ერთ-ერთი საუკეთესო განსოვავება ჰპოვა უკვე კლასიკური მუსიკის სფეროებში.

ძაღლის მიერ მელის გამოღვევების სცენა წარმოადგენს ნუსკალური ილუსტრაციების ერთგვარ დრამატულ კულმინაციას. კომპოზიტორს თითქმის მონადირის თვალის განმოდებლობით, შეუგრძნებია ეს ეპიზოდი. სირბილის პროცესს ანახიებებს მოძრავე, დინამიკური ფევა, სადაც ხორუმის აქტიური რიტმი ხატონად წარმოგვიდგენს ამ პერსონაჟის ურთიერთშეხლის დაძაბულ სურათს. ეპიზოდის ბოლოს გასიმის დაჩქარებული და ნათრევი მელის მოთქმა, რომელიც სოლო რეჩიტატივით ორგზის ყვეტებს ფუვის ერთ სუნთქვაზე ასხმულ მოძრაობას.

ზემოთ ჩამოთვლილი ყველა მიზანსცენა მუსიკის სიუჟეტური განვითარების განმსაზღვრელია და წარმოგვიდგენს რა გმირთა მოქმედების კომიკურ არსს, უფრო სრულყოფს და

ავსებს მათ პორტრეტებს, აძლიერებს მათი ხასიათის იუმორისტულ შტრიხებს.

6. გაბუნისა მუსიკალურ ილუსტრაციებში, მიუხედავად ცალკეულ სურათად დაყოფისა, არსად არ ირეგულა მთლიანობა, მთელი ციკლი განვითარების ერთიანი, ლეგაციური ხასი მთიერება და დაქვეალია არა მარტო მსგავსი ფოლკლორული დიალექტით, არამედ მსგავსი მუსიკალური მასალითაც. მაგალითად, კიდური ნაწილების ერთი და იგივე ფონით, გამომსატველი ცხოველთა გამარტებული სიარულისა, იწვევს ნაწარმოების შესაზოხიციას და რეპრობის არასრულ ასოციაციას. მელის მუსიკალურ მასალს ილუსტრაციის ბოლო სამივე ნომერში ვხვდებით, მამლის რეჩიტატივის ერთი აქტიური რიტმიდან (1 ნომერი) წარმოდგება სოფლის აწმების სურათის მთავარი თემა და სხვ.

გაბუნისა ილუსტრაციები, პირველ ყოვლისა, გვიპყრობს დომინანტურ სურათებში ორიენტილობას და, რაც მთავარია, გადმოცემის უშუალოებით. ახალგაზრდა კომპოზიტორმა კლასიკურ სიმღელეზე აიყვანა ქართული მუსიკალური ილუსტრაციის განხი და გამოაფევაზა როგორც დიდი მწერლის მსატერულ სახეებში, ასევე საერთოდ ეროვნულ ტინაჟებში დრამა წვდომის უნარი. ნაწარმოების ეროვნული სული გამოხატულია ხალხური სისადავით, გამოსახვის საშუალებებსა და ფერებში ეროვნული საუფის სისასვე ახალგაზრდა კომპოზიტორის მსატერული პირინციპების შეუმდებლობაზე მეტყველებს.

მნიშვნელოვან წარმატებას მიაღწია ბოლო ხანებში კომპოზიტორისა ახალი თაობის მეორე წარმომადგენელმა, კონსერვატორის IV კურსის სტუდენტმა ედიშერ სანაძემ. მისი სიმებიანი კვარტეტი დახვეწილი გემოვნებით შესრულებული კამერული ქმნილებაა. კვარტეტის იმპოზიტორთა პირველი რიგში გამოწვეულია კომპოზიტორის სწრაფობით თანამედროვე მუსიკალურ სტილთა მრავალტალანდიან ლაბორინთში შემოქმედებით თვითგამოკვებისა. ნაწარმოებს ეტყობა, რომ კომპოზიტორი დაძაბული ძიების პროცესში იმყოფება.

კვარტეტი სამი ნაწილისაგან შედგება (ტრანალთა a-moll). განლაგებულია შემდეგი მიმდევრობით: სონატური, ალერო, ანდანტე და ფინალი ალერო ნონ ტროპო.

კვარტეტის მთავარი დრამატული კოლონია სონატური ალეროშია გადმოცემული. აქ ყველაზე მწვავედ იგრძნობა ადამიანის სულიერი ბრძოლა, შინაგან განცდივს. მუსიკა მძლავრი ექსპანსიონობით გამოირჩევა. ფსიქოლოგიური ძებრების ძირითად წარმმართველს დაძაბული რიტმიკის მრავალფეროვანი გამმა და ზომის ხშირი მეტრული ცვლა წარმოადგენს. რიტმულთან შედარებით გაცილებით უფრო ღარიბია სონატური ალეროს მელოდიური ხაზი.

მთავარი პარტია მძლავრი დინამიკით, ენერგიული რიტმით და მეკვთრი ხმოვანებით გამოირჩევა. იგი წამყვან დრამატურული ფუნქციას ასრულებს სონატური ალეროს მთელ შემდგომ განვითარებაში.

მას თავისი მდორე მოძრაობით უპირისპირდება დამხმარე პარტის ღირიული თემა, რომელიც შედარებით უნიშვნელოა თავისი მოცულობით და მთავარი პარტის ენერგიული სწრაფების დროებით შეყოვნების იწვევს, მაგრამ ამასთანავე პირველ თემაზე უფრო რელიეფურია. ექსპოზიციის თემებს შორის

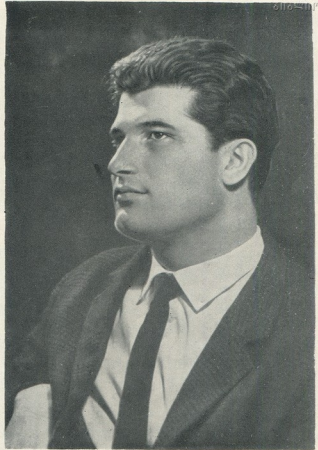
დაკვირვებელი მსმენელი ადვილად შეამჩნევს კოლომბრიე ინტონაციურ კავშირს. იგი უფრო საჩინო ხდება დამუშავებაში, როდესაც მეორე თემა იქნეს პირველი თემის დამახასიათებელ ემოციურ იმპულსს.

დამუშავება განვითარების ორი მძლავრი ტალღისაგან შედგება. ექსპოზიციის თემატურ მასალასთან ერთად აქ გვხვდება სახესებით ახალი თემა, რომელიც ექსპოზიციის თემებზე უფრო რელიეფურია და გამოკვეთილი, რიტმიულად უფრო ჩამოქნილია და მოძრაობს, მეტი სიხალისე და ელასტიურობა შეაქვს დაძაბული იმპულსის ეროფეროფენებაში. დამუშავების ბოლოს სონატური Allegro-ს ძირითადი მუსიკალური სახეების დაპირისპირება იწვევს დრამატულ კულმინაციას. სწორედ აქ არის კონცენტრირებული გმირის სულიერი განცდების ყველაზე უფრო მძაფრი ფსიქოლოგიური მომენტი.

რეპრიზა სარკისებურია. დრამატული კოლიზიის შემდეგ, თავისი მცირე მოცულობით იგი თითქოს მთელი Allegro-ს დასკვნას აკეთებს, რის გამოც კოდის ასოციაციას იწვევს.

კვარტეტის მეორე ნაწილში „Andante“ სრულიად ახალი სამყარო გახსნილი. პირველი ნაწილის რიტმული სიმკვეთრიდან ქორალურ ხასიათზე გადასვლა იწვევს განწყობილების სრულ შიგრატიას დაძაბულობიდან სიმშვიდეში. განაპირა ნაწილებთან შედარებით იგი მინიატურული მოცულობისაა. ქორალის პარმონია, დროდადრო, კვარტკვინტაკორდული წყობის მეოხებით ეროვნულ ელფერს იძენს. მთავარი თემა სანაქმე ძირითადად ვიოლინოს პარტიას მიანდო. მისი მდორე, ფაქიზი, ესთეტიურად დახვეწილი მელოდია უმეტესად დიატონური წყობისაა. შუა ეპიზოდში, ტრელების ვიბრაციის საშუალებით კომპოზიტორი ცდილობს სიმშვიდის შერძნებას.

ფინალში (Allegro non troppo) ვარიაციულად ვითარდება ერთი თემა, რომელიც სონატური Allegro-ს დამხმარე პარტიიდან წარმოდგება და აქტიური რიტმული საწყისით გამოირჩევა. აქვე კომპოზიტორი იყენებს ფოლკლორულ ელემენტებსაც, კერძოდ კრიმანჭულის ინტონაციებს და განაგანას სახეცვლილ რიტმს. ისინი კომპოზიტორს გამიზნული აქვს არა ჟანრული საწყისის წამოსაწვად, არამედ მხოლოდ დინამიკის გასაძლიერებლად. წინა ნაწილების მსგავსად სანაქმე ფინალშიც მიმართავს ფუგატს. (სამეზის). მისი ფუგატები მსგავსი სქემატიური აღნაგობისაა, თემა თანამიმ-



კომპოზიტორი ელიშერ სანაქე

დევრობით ტარდება ყველა ხმაში ინტერმედიების გარეშე. კვარტეტის ბოლოს ერთმანეთს უპირისპირდება ალტეროს მთავარი პარტიის და Andante-ს თემატური მასალა, რაც ფინალის იდეური ანტითემის გადაუჭრელობაზე მიგვითითებს. კვარტეტის მუსიკალური ენა საკმაოდ რთულია. ენობრივ სტრუქტურასა და მუსიკალურ ფაქტურაში ალაგ-ალაგ შეიგრძნობა ხელოვნური გართულების ტენდენციაც. (მაგალითად პირველი თემის განვითარების გზა სონატურ Allegro-ში). ეს ფაქტი, რომელსაც საფუძვლად უდევს კომპოზიტორის ექსპერიმენტული ძიებანი, ვერ ჩრდილავს სანაქის კვარტეტის მხატვრულ ღირსებებს, რომელიც უდაოდ მიეკუთვნება ბოლო წლების ქართული კამერული კმნილებების საყურადღებო ნაწარმოებთა რიცხვს.

მივესალეებით



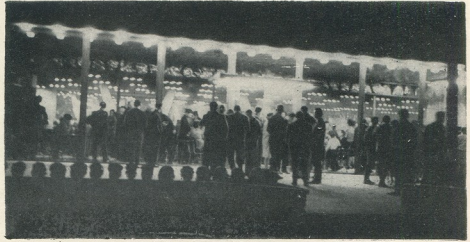
კომპოზიტორი
რევაზ ლალიძე

ახალი თეატრის გახსნა—
კულტურის ახალი ეტრის
დახადებას ნიშნავს. მართა-
ლია ქართული მუსიკალუ-
რი კოშკის მიმართ სიტ-
ყვა ახალი პირობითი მნიშ-
ვნელობითაა ნახვარი, რად-
გან ეს თეატრი საქართვე-
ლოში დიდი ხანია არსე-
ლობს, მაგრამ სათანადო

შემოქმედებით მოღვაწე-
ობაში. ეს არის მაღალი
მხატვრული დონისათვის,
გემოვნების თანამედროვე
მოთხოვნებისათვის, პრო-
ფესიული სრულყოფისათ-
ვის ბაძოლის გზა. დიდ
ვალში არიან თეატრის მი-
მართ ქართველი კომპოზი-
ტორები.

ახალ

თეატრს



კომპოზიტორი
შოთა მილორაძე



შენობის უქონლობის გამო
მართლაც სპარტანული გამ-
ძლეობა იყო საჭირო, რომ
თეატრს თავისი საშემსრუ-
ლებლო ძალები შემოქმე-
დებით ამოცანების სა-
მსახურში ჩაეყენებინა. მხო-
ლოდ ენთუზიაზმმა, ხელოვ-
ნებისადმი უაღვარო სიუვა-
რულმა, ურთიერთმხარდა-
ჭერამ მოიტანა დღემდე ამ
მასობრივი უნარის ერთ-
გულ მსახურელი შემოქმე-
დება. დადგა დღე, როდეს-
აც თეატრმა მიიღო ახალი
შენობა, ხოლო ქართველმა
მუსიკალურმა საყვარებელმა,
ქართველმა ხალხმა და თე-
ატრის მოყვარულებმა
უდიდესი სარწმუნოება (არქი-
ტექტორი — ხელ. დამს.
მოღვაწე ოთარ ლიოთაი-
შვილი) ტექნიკის აუკანას-
კნელი სიტყვით შეიარაღე-
ბული, თანამედროვე გე-
მოვნებითა და კომფორტით
შემკული თეატრი ბევრს
აეალებს მის დასს თავის

ამ უნარის ეროვნული
სახე დღემდე მხრებით მო-
იტანეს კომპოზიტორებმა
ა. კერესელიძემ, რ. ლალი-
ძემ, შ. მილორაძემ (ნაწი-
ლობრივ ნ. გუდიაშვილმა,
ა. შავერიაშვილმა) მათ
მხარში ამოუდგათ გ. ცა-
ხაძე, შ. აგოჯა, მილოს
ს. ცინცაძე.
საჭიროა კომპოზიტორთა
კავშირის მეტი აქტიუობა
თეატრთან შემოქმედებითი
კონტაქტის გაცხოველები-
სათვის, მასში ახალი სა-
ავტორო ძალების, ახალგა-
ზობის მოზიდვისათვის.
რამდენიმე თვეა, რაც
ახალი თეატრის ფარდა აი-
ხადა და სულ მოკლე ხან-
ში იქ აღერდება ამ უნარ-
ის ახალბედა კომპოზიტო-
რის სულხან ნასისის ოპე-
რეტა, ამ უნარში ნაწარმო-
ებების შექმნა განუარაბელი
აქვს ვაგრძელო კომპოზი-
ტორებს ანდრია ბალანჩი-
ვაძეს, გია უანჩელი და სხვ.

და მასთან შედარებით უფრო ახალგაზრდა რადიოსადგამ-ტელევიზიის ორგესტრი, უძველესი ტრადიციების მქონე საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი და ახლად დაბადებული კამერული ორგესტრი, ფართოდ ცნობილი თავისი შემოქმედებითი ხელოვნებით სახელმწიფო კვარტეტი და სულ ახლახან მონათლული ნინეტი, ქართული კაპელა და საქართველოს სახელმწიფო ტრიო — თვითეული მათგანის დღევანდლობა სხვადასხვანაირია, ისევე როგორც მათ მიერ განვლილი გზა. და მხოლოდ ერთი საერთო მისწრაფებით გვანან ისინი ერთმანეთს — პროპაგანდა გაუწიონ ყოველივე ახალს, ეროვნულს, მშობლიურს.

ორმოცი წლის ასაკში

ეროვნული ჯანრის პირველი ნიმუშების პროპაგანდით დაიწყო ორმოცი წლის წინათ პირველი ქართული სიმფონიური ორგესტრის არსებობა.

ორგესტრის წარსული — ეს არის ქართული მუსიკალური კულტურის ერთ-ერთი ნათელი ფურცელი. გზა მცირერიცხოვანი გამოუცდილი მუსიკოსების ჯგუფის დაარსებიდან დიდ აკადემიურ კოლექტივამდე, რომელსაც დირიჟორობდნენ ევგენი მიქელაძე და ალექსანდე გაუკი, ოსკარ ფრიდი და ფრიც შტიდრი, ვილი ფერერო და კარლო ცეკი, რომელთანაც დაუკრავთ პროკოფიევს, რისტერს, პეტრის, ჯანისს და სხვ. ეს გახლავთ მწვერვალებისაკენ მუდმივი სწრაფვის გზა.

ახალგაზრდების ერთუზიანში ბადებდა ინიციატივას, ხოლო ინიციატივა — მოუსვენარ შემოქმედებით სულს.

ქართული საბჭოთა მუსიკის განვითარების გარეგანულად ისინი ერთდროულად დაიბადნენ — ქანრი და მისი ინტერპრეტატორი.

ეს ყო 1922 წელს. პატარა, მაგრამ ნიჭიერი ჯგუფის თაოსნობით დაარსდა „ახალგაზრდა ქართველ მუსიკოსთა საზოგადოება“, რომლის პირველი მნიშვნელოვანი ნაბიჯი სიმებიანი ორგესტრის ჩამოყალიბება იყო. ამიერიდან ქართული მუსიკისათვის ახალი ხანა დაიწყო — სიმფონიური მუსიკა ფართოდ გავიდა ხალხში, დირიჟორობდნენ იგივე ორგესტრის მონაწილენი: გ. კილაძე, შ. თაქთაქიშვილი, ი. ტუსკია, ს. ჩარქიანი. რას უკრავდნენ? — რაც შეიძლებოდა მტე ქართულ მუსიკას, რომლის მოსმენას ასე ნატრობდა ხალხი. არ ჰქონდათ რეპერტუარი — სამაგიეროდ ასრულებდნენ ნაწევრებს მ. ბალანჩივასის, ზ. ფალიაშვილის, დ. არაყიშვილის ნაწარმოებებიდან.

ორი წლის შემდეგ კი სიმებიანი ორგესტრის საფუძველზე შეიქმნა საქართველოში პირველი სიმფონიური ორგესტრი. მას სათავეში ჩაუდგა ივანე ფალიაშვილი.

ეს იყო ქართული ეროვნული კულტურის სამი შესანიშნავი ოსტატის შემოქმედებითი ურთიერთობის ხანა — ივანე ფალიაშვილის, კოტე მარჯანიშვილის და სანდრო ახმეტელისა. მათ დააარსეს საოპერო სტუდია, სადაც მთელი შემადგენლობით მიიწვიეს სიმფონიური ორგესტრი. სტუდიის სცენაზე იწვიათი ოპერები იდგმებოდა. ეს კი ახალგაზრდა სიმფონიური ორგესტრისათვის ბევრს ნიშნავდა — ის მსოფლიო მუსიკალური ლიტერატურის მრავალ ნიმუშს ეცნობოდა. ოთხი წელი იარსება პირველმა სიმფონიურმა ორგესტრმა. ამ წლის განმავლობაში მან მუსიკის პროპაგანდის მიზნით მთელი საქართვე-

შეაოქველავითი

კოლექტივები

მირა ფიჩხაძე



ართალია როდესაც ამბობენ, რომ კარგ შემსრულებელს შესწევს ძალა სიცოცხლე მიანიჭოს ახალ ნაწარმოებს. ახალი ყოველთვის ორჯერ იბადება, —

ერთხელ შემქმნელის შემოქმედებით „სამზარეულოში“, მეორეჯერ კი შემსრულებლის ინტერპრეტაციის, მისი აღმადგენის წყალობით. ინტერპრეტაცია არანაკლებ დიდი და სასიხარულო პროცესია, ვიდრე თვით შემოქმედებითი აქტი. თანამედროვე ქართულ მუსიკას ბევრი კარგი ინტერპრეტატორი ყავს ცალკეული შემსრულებლებისა თუ კოლექტივების სახით. უკვე საკმაოდ დიდი ასაკის სახელმწიფო სიმფონიური ორგესტრი



საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი. მთავარი დირიჟორი ზ. ხოროძე

ლო შემოიარა. პირველად საქართველოში ორკესტრმა ააქვლერა ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონია. მასთან გამოდიოდნენ მსოფლიოში ცნობილი მუსიკოსები ევონ პეტრი და მირონ პოლიაკინი. იგან ფალიაშვილმა შეასრულა ორკესტრში ქართული სიმფონიური ჯანრის პირველი ნიმუშები: ა. ბალანჩივაძის „ფერხული“, გ. კილაძის „ქართული სუიტა“, ი. ტუსკიას „ანდანტე ქართულ თემაზე“, მ. ბალანჩივაძის კანტატა „დიდება ზაქესს“, შ. თაქთაქიშვილის „მწუხარება“.

ახალი, ყველაზე ბრწყინვალე, დაუვიწყარი ხანა დაიწყო ორკესტრის შემოქმედებით ცხოვრებაში, როდესაც მას სათავეში ევგენი მიქელაძე ჩაუდგა. ქართული ორკესტრი მან მთელი ქვეყნის ერთ-ერთ საუკეთესო კოლექტივად აქცია. ამას

აღიარებდა ყველა, ვინც კი ორკესტრთან ერთხელ მაინც გამოსულა: მსოფლიოში ცნობილი დირიჟორები — გეინც უნგერი, გუსტავ ბრესერი, ოსკარ ფრიდი, ფრიც შტიდრი.

ევგენი მიქელაძე ხელოვანად დაიბადა. მუდმივი შინაგანი ცეცხლი სწავდა, მოსვენებას არ აძლევდა. მისი თვითმული კონცერტი დიდი დღესასწაული იყო მსმენელისათვისაც და ორკესტრის თვითმული მუსიკოსისათვის.

ოსკარ ფრიდის გასტროლების დროს, ერთ-ერთი რეპეტიციის ანტრაქტში ფრიდს და მიქელაძეს გარშემო შემოეხვიენ ორკესტრის მუსიკოსები. ფრიდი მათ ესაუბრებოდა. უცბად იგი მიქელაძეს მიუბრუნდა და სწრაფად შეეკითხა:



— რა არის, თქვენის აზრით, პირველი აუცილებელი პირობა დირიჟორისათვის?

მიქელაძე არ დაფიქრებულა:

— დირიჟორი ყოველთვის მართალია! ფრიდი აღტაცებული იყო ამგვარი თამაში, დამაჯერებელი პასუხით. ამის თქმა შეიძლო მხოლოდ დიდი მუსიკოსს, რომელსაც მტკიცედ სჯერდა დირიჟორისა, როგორც კოლექტივის ჭეშმარიტი, შემოქმედებით ხელმძღვანელისა.

საინტერესო გზა განვლო ქართულმა სიმფონიურმა ორკესტრმა, მუდამ ახლადდაბადებულის პოპულარიზატორი იყო. დირიჟორებმა: შ. ახმაფარაშვილმა, ო. დიმიტრიადიმ, გ. კილაძემ, ვ. ფალაშვილმა, ჯ. გოციელმა შეინარჩუნეს ორკესტრში მუდმივი ძიების ის მოუსვენარი სული, რომელიც მათ უანდერძებს ივანე ფალაშვილმა და ევგენი მიქელაძემ.

და, აი, ახლა საქართველოს სიმფონიური ორკესტრი რესპუბლიკის წამყვანი საშემსრულებლო კოლექტივა.

ორკესტრის შემოქმედებით ცხოვრებაში ბევრი რამ იყო დაუეწიყარი. ასეთ შემთხვევებში მისი საშემსრულებლო ხელოვნება იმ მხატვრულ დონეს აღწევდა, როდესაც ჩვეულებრივ, ყოველდღიურ მივიწყებას როდი მიეცემოდა, როდესაც შესრულება უმაღლეს ესთეტიკურ სიამოვნებას ანიჭებდა მსმენელს.

ასე იყო, როდესაც აქ საგანგროლოდ გილი ფერერო ჩამოვიდა. დირიჟორი და ორკესტრი თითქოს ერთ მთლიან არსებად იქცნენ.

ქართული ორკესტრის ტემპერამენტულმა დაკვირვებამ განსაკუთრებით მოხიბლა ფერერო, მან ამ კოლექტივის „საუცხოვო“ უწოდა.

სიახლისაკენ მისწრაფება მუდამ შინაგანი მოთხოვნილება იყო ქართული ორკესტრისათვის. „რეპერტუარული მრავალფეროვნება“ ხიზლავდა ორკესტრში მრავალ გამოჩენილ მუსიკოსს.

უკანასკნელ წლებში რეპერტუარის მუდმივი განახლება და გამდიდრება გახდა ამ კოლექტივის მოღვაწეობის მთავარი კრიტერიუმი.

თავისთავად სიახლე მომხიბვლელია, მით უფრო, როდესაც ოსტატობა იხვეწება მსოფლიო კლასიკის შედევრებზე. ასე დაიწყო ორკესტრის მთავარი დირიჟორის ზაქარია ხუროძის მოღვაწეობა ამ კოლექტივში. დასაწყისში მან შეასრულა რიჩარდ შტრაუსის „დონ-ქუანი“.

ამ უკანასკნელ წლებში ქართველი

ამ უკანასკნელ წლებში ქართველი მსმენელი ზ. ხუროძის მსოფლიო ლიტერატურის ბევრი უცნობი ნაწარმოების აღდგენას უნდა უმადლოდეს.

სიმფონიური ორკესტრის ერთ-ერთი სეზონი გაიხსნა სტრავენსკის „პეტრუშკას“ შესრულებით. საქართველოში „პეტრუშკას“ პირველად გაეცნენ. ეს მოვლენა დამოხვა მეორეს, არა ნაკლებ მნიშვნელოვანს — სტრავენსკის ჩამოსვლას სამჭოთა კავშირში. იმ პერიოდში მისი მუსიკა ჩვენი ქვეყნის ყოველ საკონცერტო დარბაზში უფერდა.

„პეტრუშკას“ მოჰყვა მისი სხვა ნაწარმოებებიც. მსმენელისათვის აქამდე უცნობი მუსიკა გამოვიდა ფართო ესტრა-

საქართველოს სსრ. სიმფონიური ორკესტრი. დირიჟორი ჯ. გოციელი





ქართველთა
კომპოზიტორთა
კავშირი



საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტი

და ზე. ზ. ხუროძემ შეასრულა საბალეტო სუიტა „ფასკუნჯი“. განსაკუთრებით საინტერესო იყო სტრაინისკის ორი საფორტეპიანო კონცერტი, რომლებიც ჩაითატანა ჩვენთან მარია იულიანამ. ასაკის მიუხედავად ამ დიდ მუსიკოსს მთლიანად შეუნარჩუნებია უსაზღვრო ტექნიკური შესაძლებლობანი, რკინისებური რიტმი და ემოციათა სიღრმე.

პროფესიულობამ, ფართო საშემსრულებლო დიაპაზონმა შეუწყო ხელი ქართულ ორკესტრს ასე მოკლე დროში აეთვისებინა სტრაინისკის ესოდენ ახალი, ღრმად თანამედროვე მუსიკა.

ნამდვილი შემოქმედებითი ურთიერთობა დამყარდა კოლექტივსა და კომპოზიტორს შორის ხაჩატურიანის საავტორო კონცერტებზე.

ემოციური, ტემპერამენტისანი ქართული ორკესტრისათვის ძლიერ ახლობელია ხაჩატურიანის მუსიკა — ცეცხლოვანი, მზიური, კოლორიტული, ჟანრული სურათებითა და მრავალფეროვანი კავკასიური ფოლკლორით გაღვნილი. მეორე სიმფონია, საგიოლინო კონცერტი, ნაწყვეტები, „გაიანედან“ და „მასკარადიდან“ — ყველივე ქვერდა ფართოდ.

ჩვენი მუსიკალური ცხოვრებისათვის, მით უფრო ორკესტრისათვის მოვლენად უნდა ჩაითვალოს თანამედროვე მუსიკის ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოების კარლ ორფის „კარმინა ბურანას“ („ბავარული სიმღერების“) შესრულება.

ორფი ჩვენი მსმენელისათვის სრულიად უცნობი იყო. სიმფონიური ორკესტრი გახდა მისი პირველი პროპაგანდისტი.

ორკესტრისა და საკმარისი კაპელას შესრულება-საუკესო იყო. მასტაბური, მონუმენტური ინტერპრეტაცია აღსაყვანი იყო ემოციური სიმძაფრით, დინამიკურობით.

ქართული ორკესტრის ინდივიდუალურ შემოქმედებით სახეს ყველაზე ნათლად განაპირობებდა პროფესორი რეპერტუარი. დრო და დრო ქართული სიმფონიური ორკესტრის რეპერტუარი მდიდრდება ახალი ნაწარმოებებით. უკანასკნელ წელს ეს იყო საკონცერტო პრემიერა: ო. თაქთაქიშვილის სადიდებელი „რუსთაველი ნაკვალევზე“, ს. ნასიძის მეორე სიმფონია, ოთარ თვედორაძის და ფელიქს ლლონტის სიმფონიები. ორკესტრის მუსიკოსები მეტად მკაცრი არიან ყოველივე ახლის, უცნობის მიმართ. მაგრამ ტემპირატად ნიჭიერი, უჩვეულო აზროვნების ორგანოლობითა და მისი მხატვრული ასახვით გამორჩეული ახალი ნაწარმოები ორკესტრში პოულობს ერთგულ, კეთილ მგობრებს. ასე მკვიდრდება სიმფონიური ორკესტრის რეპერტუარში საუკეთესო, რაც კი ქართულ თანამედროვე მუსიკაში იქნება.

მალაზხაძე რელი, დახვეწილი ბაგოჰანიანი

თუ კომპოზიტორისა და საშემსრულებლო კოლექტივის ტემპირატე შემოქმედებით თანამეგობრობაზე ვილაპარაკებთ — ამის უმაღლესი განსახიერება საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტი. აი, შესანიშნავი მაგალითი, როდესაც ჟანრი იბადა საშემსრულებლო კოლექტივთან ერთად, მასთან ერთად ვითარდებოდა და ერთგული მუსიკალური ხელოვნების წამყვანი ჟანრად იქცა.

ქართული კვარტეტი ოცი წლისაა. დაახლოებით ამავე ასაკის არის კამერულ-ინსტრუმენტული ჟანრი, რომელიც სიმფონიურ, საბალეტო, სასიმღერო, კანტატა — ორატორიულ ჟანრთან ერთად საბჭოთა ხანაში წარმოიშვა.

როდესაც ვლაპარაკობთ კამერულ-ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარებაზე, კერძოდ საკვარტეტო მუსიკაზე, მხედველობაში გვუქვს მთლიანად ჟანრის ჩამოყალიბება, რადგანაც მისი პირველი ნიმუშები გაცილებით უფრო ადრე განცნადა უფროსი თაობის ქართველ საბჭოთა კომპოზიტორთა შემოქმედებაში. ოცი წლის წინათ ისინი ჯერ კიდევ კონსერვატორიის სტუდენტები იყვნენ: ბ. ჭიაურელი, გ. ხატიაშვილი,

საქართველოს რადიოსა და ტელევიზიის სიმფონიური ორკესტრი მთ. დირიჟორი ე. კლამეძე



ა. ბეგალიშვილი და ს. ცინცაძე კვარტეტის შექმნის აზრი დაიბადა მაშინ, როდესაც მათში ახალგაზრდული ერთუზიანში სჩქეფდა. განსაკუთრებით მომხიბვლელი იყო ეს აზრი იმიტომ, რომ მათ შორის იყო კომპოზიტორი — სულანე ცინცაძე. ჯერ კიდევ ახალგაზრდა, იგი უკვე აქტიურად იწყებდა შემოქმედებით მოღვაწეობას. აი, ვინ შეუქმნიდა ამ ახალგაზრდა კოლექტივს ეროვნულ რეპერტუარს!

ოთხი მუსიკოსიდან ერთს უნდა ეთავა ორგანიზაცია. ეს გახლდათ ბორის ჭიაურელი, რომლის ინიციატივამ, ორგანიზატორულმა ნიჭმა და სიყვარულმა ხელოვნებისადმი ფხვნი დააყენა ახლადდაბადებული კოლექტივი. შემდგომშიც ბ. ჭიაურელი კვარტეტის „სული და გული“ იყო. მუსიკოსთა შორის ამ კოლექტივის „ჭიაურელის კვარტეტს“ უწოდებენ. ერთ წლის შემდეგ ს. ცინცაძის მაგივრად კვარტეტში მოვიდა გ. ბარნაბიშვილი.

ოთხი მუსიკოსის ფორმირება, გემოვნების გამომუშავება ხდებოდა კლასიკაზე: ბაილზე, ბეთჰოვენზე, ჩაიკოვსკიზე, შუბერტზე. ერთფესრიგ გუზიკოვს ხიბლავდა მათი აშკარა ნიჭი და განსაკუთრებით ერთმანეთის ურთიერთშეგრძნება, რის წყალობითაც ერთიანი, მთლიანი ანსამბლი შეიქმნა.

პირველი ნათლობა მოხდა მისკოფში. მისკოვის კონსერვატორიის საუკეთესო საშემსრულებლო კადრებთან ერთად ჭართული კვარტეტი წასდგა მსკოვიანი რუმინელი კომპოზიტორის ჯოზეფ ენესკუს წინაშე.

საქართველოში კვარტეტი მაღალპროფესიულ, მკაფიო ინდივიდუალობის მქონე ანსამბლად დაბრუნდა. სულ მოკლე ხანში ფართო მსმენელის საყვარელი კოლექტივად იქცა. კვლავ იპოვა თავისი შეგობრები ს. ცინცაძემ. ამიერიდან თითქმის მთელი მისი შემოქმედება კვარტეტის საშემსრულებლო მიღვაწეობას დაუკავშირა. ს. ცინცაძის ოთხი სიმებიანი კვარტეტი, საკვარტეტო მინიატურები, ეროვნული კამერალ-ინსტრუმენტული ჯანრის საუკეთესო ნიმუშები ჭართული კვარტეტის თავისებურ შემოქმედებით კრედიტდ იქცა. ჭართული კვარტეტი გახდა პარალის საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი, პასტორლზე იყო პოლონეთსა და გერმანიასი. და ყველგან მის ეროვნულ საშემსრულებლო სახეს განაპირობებდა ს. ცინცაძის ესოდენ თვითმყოფი, პოეტური შემოქმედება.

წლებმა შემატეს ანსამბლს პროფესიული სიმწიფე, მაღალი ოსტატობა, მაგრამ არ მოაკლეს ადრინდელი ახალგაზრდული ერთუზიანობა.

პოეტურობა, შინაგანი ექსპრესია, ტემპერამენტი — კვარტეტის საშემსრულებლო სტილის საუკეთესო თვისებებია. ეს გავრცელებული, გვხვბლავს, რადგანაც სწორედ ამაშია ჭართული მუსიკოსების ეროვნული ბუნება.

ოთხი მუსიკოსი, სულ სხვადასხვა ინდივიდუალობის მქონე, პარმონიულად ავსებენ ერთმანეთს.

ბ. ჭიაურელი აღსავსეა შინაგანი ცეცხლით. მის ამაღლებულ, მგზნებარე დაკვრას ანსამბლში შემოაქვს აქტიური საწყისი და მთელი კოლექტივის შესრულებას ანიჭებს თავისებურ გააზრებას, წინსწრაფვას.

დიდი ტექნიკური შესაძლებლობანი გააჩნია ა. ბეგალიშვილს. როდესაც კვარტეტი ცინცაძის „მწყემსურს“ უკრავს,



ლირიკოსი რ. ზურცილავა

არ შეიძლება არ გაგაკოცთ ბეგალიშვილის ვირტუოზულმა ფლაგოლეტურმა ტექნიკამ.

გ. ხატაშვილს ანსამბლისტის საუცხოო შეგრძნება აქვს, გ. ბარნაბიშვილი კი ფაქიზი და ამავე დროს ღრმა, მასშტაბური ვიოლონელია. მისი ძლიერი, ღამაზი ბგერა მთელ კვარტეტს განსაკუთრებულ მუსიკალურობასა და გამომსახველობას ანიჭებს.

საკმარისია მოისმინოთ ს. ცინცაძის პატარა „მუსიკალური ნიმუში“, სადაც ოთხივე ინსტრუმენტი „პირიკატოს“ უკრავს, რომ დარწმუნდეთ როგორ გრძნობენ კვარტეტის წევრები ერთმანეთს.

და კიდევ ერთი დაუფასებელი თვისება ამ კოლექტივისა — ფაქიზი, დახვეწილი გემოვნება. არ ყოფილა შემთხვევა არც ერთ კონცერტზე, არც ერთ ესტრადაზე (თუმცა ეს ანსამბლი საქართველოს ყველაზე შორეულ რაიონებში მოგზაურობს) რომ მას ვეღვათ ამ თვისებისათვის. ის მედამ ცდილობს მაღალი ესთეტიკური სიამოვნება მიანიჭოს მსმენელს. კვარტეტის რეპერტუარში ახალი ნაწარმოებები გრძნად — ფრანკის კონცეტი, დებიუსისა და ცინცაძის მესამე კვარტეტი.

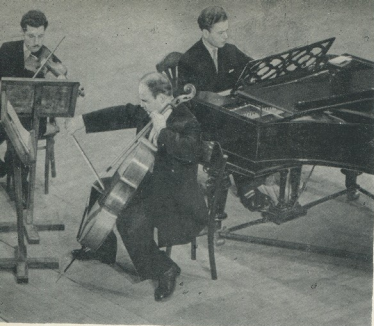
კვარტეტი ამჟამად უკრავს რ. ლალიძის მიერ ასლახან შექმნილ საუცხოო მინიატურას „ზმანებანი“. შესანიშნავია ამ მინიატურის ნარნარი, ლირიკული მელიოდია და გონება-მასხვილური ტემბრული მიგნებანი.

კვარტეტის შემდგომი გვემაცა — მოსტაკოვიჩის კვარტეტის შესრულება.

მიხათაჲან მილიონაჲს...

ალბათ, არც ერთ შემოქმედებით კოლექტივის არ უხდება ისე უხვად თანამედროვე ჭართული მუსიკის შესრულება, როგორც რადიოსა და ტელევიზიის სიმფონიურ ორკესტრს.

ასეთია მათი სპეციფიკა — მათი ხელოვნება ხომ მილიონობით მსმენელს ემსახურება, ეთერში აღერებულ ბგერები ყველაზე შორეულ მხარეებს აღწევს...



საქართველოს სახელმწიფო ტრიო

ამ ორკესტრის მუსიკოსები ამჟამინამდენად მისიით. ისინი ახლის პირველი პროპაგანდისტები არიან.

რადიოსა და ტელევიზიის ორკესტრი უმათიურესად ახალგაზრდობისაგან შედგება, ახალგაზრდობა კი ყოველთვის განსაკუთრებულად მიესალმება ახალს. ორკესტრის დირიჟორებმა ლ. კილაძემ, რ. ხურცილავამ შესარულეს ისეთი დიდი ფორმის ქართული ნაწარმოებები, როგორცაა: რ. გამიჩაძის სიმფონიური სუიტა „ნანა“ (მონტაჟი), ს. ბარხუდარიანის სიმფონიური სუიტა „მარინე“, ბაქრაძის „შეგოლის, ბობოხიძის კანტატები, ნ. სვანიძის სიმფონიური პოემა „ყვარყვარე“, ი. გვგავის სიმფონიური პოემა „პალიატომი“, ა. ზასაკაივის პოემა „ყამირ მიწებზე“, ოსი კომპოზიტორის კოკოთის ნაწარმოები.

ორკესტრის მაღალ მხატვრულ დონეზე მეტყველებს მათ მიერ აღერებული მსოფლიო ლიტურატურის მრავალი იშვიათი ნაწარმოები. ამ ორკესტრის წყალობით ფართო მსმენელი გაეცნო სტრავინსკის დო-მაჟორულ სიმფონიას, ვივალდის, ბახის ქნინებებს, ბრამსის და ფრანკის სიმფონიებს.

რადიოსა და ტელევიზიის ღია კონცერტები ზოგ შემთხვევაში მოვლენად იქცევა ხოლმე. ასეთი იყო ჩვენს მუსიკალურ ცხოვრებაში ორი კონცერტი: გ. კილაძისა და ე. ჯაბადარის სსოქინსადმი მიძღვნილი.

დაუწყებელია ორკესტრის დამსახურება ამ კეთილშობილურ საქმეში.

ჩვენთან უდროოდ წასული გრ. კილაძე ახალგაზრდა ქართული საბჭოთა მუსიკალური კულტურის ერთ-ერთი ფუძემდებელი იყო. ყოველი საუკეთესო, რაც კი გააჩნდა ამ კომპოზიტორს, დიდი სიყვარულით შეერბა და ააქვრდა ორკესტრმა კომპოზიტორის გაყის — ლილე კილაძის დირიჟორობით.

საზღვარგარეთ მყოფი ე. ჯაბადარი მთელი სიცოცხლე ოცნებობდა საყვარელ სამშობლოზე. თვითუღალ ნაწარმოებში, დღესა თუ პატარაში, კომპოზიტორი საქართველოს თავის მხარეს, წარმატებულად, თავის ერს უმღერის. მსმენელთა წინაშე გადამოხდა ამ თავისებური მუსიკოსის ოცნებანი, აქ-

ღერდა ქართული პანგები, რომლებიც დიდი ხნის განმავლობაში უცხოები იყო ფართო მსმენელისათვის.

ამ ორკესტრის ხელმოწევა მუდამ ახალგაზრდულია, რადგან იგი განსუყრელია თანამედროვე, დღევანდელ მუსიკასთან.

ახალს ძიებაში

თავის არსებობის პირველი დღეებიდანვე ეს კოლექტივი იზრდებოდა და ვითარდებოდა ახლის ძიებაში, ხოლო ახალი მისთვის, უწინარეს ყოვლისა, ნიშნავდა იმას, რაც ქართულ კამერულ — ინსტრუმენტულ მუსიკაში იქმნებოდა. საქართველოს ტრიოს სამივე მუსიკოსი — რ. ასტაჩივილი, გ. ოქროპირიძე და ი. ჭიჭივილი ჯერ კიდევ სულ ახალგაზრდები იყვნენ, მაგრამ საკმაოდ ცნობილი, როგორც სილისტი — კონცერტანტები.

ორი მათგანი აღიზარდა თბილისის კონსერვატორიაში, ვიოლონჩლისტი ი. ჭიჭივილი კი ბავშვობიდანვე მოსკოვში სწავლობდა ჯერ პროფ. ს. კობაიშვილთან, შემდგომ მ. როსტროპოვიჩთან. იგი ძლიერ ღამაში, ღრმა ბგერის მფლობელია, მასშტაბური, ფართო გაქანების კონცერტანტი.

ჭიჭივილი მთავარი ინიციატორია ბგერის სიახლის ტრიოს შემოქმედებით ცხოვრებაში.

უკანასკნელ წლებში ამ კოლექტივმა დაუტარა სვირიდოვის ტრიო და ნ. გუდიაშვილის სამხაგი კონცერტი.

ჯერ კიდევ ამიერკავკასიის პირველ მუსიკალურ გახაფხულზე ქართული ტრიო გახდა აქტიური პროპაგანდისტი მოძმე რესპუბლიკის ნაწარმოებებსა; მათ შესარულეს ბაბაიანის ტრიო და ადამოვის პიესები ჩელოსათვის. ქართული მუსიკის დიდმა მეგობარმა ადამოვა ტრიოს გამოუგზავნა წინ მიერ დამუშავებული ცინცისა, „მწყემსური“.

რამდენიმე წლის წინათ თბილისის ესტუმბა ცნობილი ჩესური ტრიო. მისი წევრები — ა. პოლენსკი, ა. პოლცკი და ა. ვერტომოვი ქართული საბჭოთა მუსიკის კეთილი მეგობრები არიან. მათ არა მარტო უყვართ ჩვენს მუსიკა, კარგად იცნობენ მას. ორი ტრიო — ქართული და ჩეხური დიდად მეგობრობენ ერთმანეთთან.

ი. ჭიჭივილი და ა. ვერტომოვმა ერთად ჩაწერეს შუბერტის Adagio ორი ვიოლონჩლოსათვის.

ღრთა გამოვლენაში ორი შემოქმედებითი კოლექტივის მეგობრება კიდევ უფრო განმტკიცდა. ისინი ერთმანეთს ნოტებს, ახალ ნაწარმოებს უგზავნიან. არაფერი არ აახლოვებს ისე ერთმანეთთან, როგორც მუსიკის ცოცხალი, მეტყველი ენა!

პირთი ფლინაა

„ახალშობილს“ ყოველთვის სიხარულით ხვდებიან. ამჟერად ეს სიხარული გაორკეცდა, ვინაიდან კამერული საორკესტრო კოლექტივის დაბადება მუსიკოსებისათვისაც და მუსიკის მოყვარულთათვისაც დიდი ხნის სურვილი იყო, და ეს ჩვენი კომპოზიტორობა კავშირის დიდი ინიციატივა გახლდათ.

ორკესტრის დაბადება ბერის ნიშნავს: კამერული შემსრულებლობის კულტურის კიდევ უფრო ამაღლებას, კლასიკური მუსიკის დაუმსახურებლად დავიწყებული მრავალი შესანიშ-

ნავი ნიმუშების აღორძინებას, ტრადიციების გამომუშავებას და ახალი, ეროვნული რეპერტუარის შექმნას.

ქართულმა კამერულმა ორკესტრმა ფართო ინტერესს გამოიწვია. მისი პირველი კონცერტი საზეიმო იყო.

ორკესტრი ახალგაზრდებისაგან, უმთავრესად კონსერვატორიის საუკეთესო საშემსრულებლო ძალებისაგან შედგება ამ პატარა კოლექტივის თვითმული წევრი დასრულებული მუსიკოსია. ისინი შეტად ფაქიზად გრძნობენ კამერული შესრულების სპეციფიკას. ამიტომ მათი ორკესტრის ფერადობა მუსიკალური და დახვეწილია, დაკვრა ანსამბლური, ინტონაცია კი სუფთა. ყველა ისინი სხვადასხვა მუსიკალური სტილის ინტერპრეტაციისას ერთსულოვანი, მიზანმწიფრადნი არიან. ამაში მათ ხელს უწყობს ხელმძღვანელის — გივი აზმაიფარაშვილის ფაქიზი და დახვეწილი გემოვნება.

მუსიკალური ხელმძღვანელის საერთო ურდოვანია, პროფესიულბა ბევრ რამეში განაპირობებს ანსამბლის შემოქმედებით დონეს. ორკესტრის საშემსრულებლო ხელოვნება იმდენად ანსამბლურია, რომ გივი აზმაიფარაშვილის შეუძლია სულაც არ გამოვიდეს სცენაზე, მაგრამ თვითმულ ტაქტში იგრძნობს მუსიკალური ხელმძღვანელის გამომსახველი ხელი და ის მუშაობა, რომელიც მსმენელისათვის უჩივლია, ის შემოქმედებითი „სამზარეულო“, სადაც ჭეშმარიტი ხელოვნება იბადება.

ორკესტრის უკვე პირველმა კონცერტმა დაატკო მსმენელი ბაზის, მოცარტის, გლიუკის, ჰენდელის, კორელიის, ბოკერინის უკუდავი მუსიკით. კიდევ რამდენ დავიწყებულ ნაწარმოებს აღორძინებს და ააქედერებს ეს ორკესტრი!

ახალგაზრდა კოლექტივისათვის უკვე შეიქმნა ქართული ნაწარმოებები. საუცხოვოა გამოგონებლობით, შემოქმედებითი ფანტაზიითა და იუმორით აღბეჭდილი ო. თაქთაქიშვილის „იუმორესკა“. არც თუ ისე ბევრია მუსიკაში ასეთი მსუბუქი იუმორით, თბილი, უაღრესად ადამიანური გრძნობით აღსავსე ნაწარმოები.

ორკესტრის სასულე ჯგუფის შესანიშნავი მუსიკოსები ჰყავს: დ. ერიჭაშვილი, ნ. კიკნაძე, დ. ჯიქია, რომლებიც იშვიათი სიმსუბუქით და ხატონად უკრავენ.

ერთი წელია არსებობს ეს ორკესტრი, რომელიც დღე

წარმატებით გამოვიდა მოსკოვში. ყოველნაირად დასალოცია ამ ნიჭიერი ახალგაზრდა კოლექტივის გზა!

წარსლის ფარცლავი და დღევანდლობა

საუკუნეების სიღრმეში ინახება ქართული სასიმღერო შემოქმედების საწყისები. ათასი წლების განმავლობაში იქმნებოდა ჩვენში მრავალფეროვანი მუსიკალური ფოლკლორი, რომელიც მსმენელის სამართლიან გაოცებას და აღტაცებას იწვევს.

ჯერ კიდევ უძველეს დროში საქართველოში ხალხურ სასიმღერო ხელოვნებასთან პარალელურად ვითარდებოდა პროფესიული მუსიკა.

ჩვენში საგუნდო გალობის ისტორია იწყება ერთის მხრივ ხალხური სამხმინი, ხოლო მეორეს მხრივ — საეკლესიო პროფესიული ოთხხმინი საგუნდო კოლექტივების შექმნით. პირველმა საუფუძველი ჩაუყარა ლადო აღიანაშვილის სამხმინი გუნდს, მეორემ — ორხმინი გუნდებს და პირველ ქართულ კაპელს, რომლის საუფუძველზე აღმოცენდა საქართველოს სახელმწიფო კაპელა.

პირველი ოთხხმინი გუნდების დამაარსებელი იყვნენ მშობლიური მუსიკის დიდი მოამბენი; ხარლამპი საყანელი, ფილიპონ ჭორიძე, ანდრო ბენაშვილი, მელიტონ ბალანჩივაძე, ანდრია ყარაშვილი.

1918 წელს დაარსდა პირველი ქართული კაპელა, რომლის ხელმძღვანელი საგუნდო მუსიკის საუცხოო მცოდნე ნიკო სულხანიშვილი იყო, შემდეგ — დიმიტრი არაყიშვილი.

დიდი გზა განვლო კაპელამ. ქართული სასიმღერო კულტურის საუკეთესო ნიმუშები ფართო მასებში გაიტანა. მას სათავეში რამდენიმე წელი ახალგაზრდა ნიჭიერი დირიჟორი ჯ. კახიძე ედგა.

ამ კოლექტივის ახლანდელი ხელმძღვანელი გურამ ბაქრაძე არა მარტო საუცხოო მცოდნეა საგუნდო მუსიკისა, არამედ ფართოდ ეროდირებული მუსიკოსია, რომელიც მუდამ ადებებს ახალს, მნიშვნელოვანს. მნიშვნელოვანი კი მისთვის, მთელი კოლექტივისათვის ის პროფესიული დონეა, როდესაც დიდი მხატვრული სიმართლის განსახიერებისათვის ყოველ-

ქართული კამერული ორკესტრი.
დირიჟორი გ. აზმაიფარაშვილი



გვირ ტექნიკური სინფლეები უკან პლანზე გადაინაცვლებს. ამიტომ შესილი კაპელამ ასე მოკლე დროში მიიჭნა დედინა ურთულესი საგუნდი პარტია — კარლ ორფის „კარმინა ბურანა“. კაპელა მთლიანად ჩასწავა კანტატის სიღრმეს, მის საოცრად ცხოვრებისეულ ნათელ კოლორატს. ორფის პარტიკურის თვითმყოფადობა, განსაკუთრებულ შერწყმა მუსიკისა და ტექსტის, სიტყვის უღრმეს დრამატურული როლი, ვოკალური მელოდიის თვისებებმა — ყოველივე მაღალმსატრულად მიიტანა ამ კოლექტივმა მსმენელამდე.

გ. ბაქრაძის მუშაობა „კარმინა ბურანაზე“ ისევე, როგორც თ. თაქიაქიშვილის „სადიდებულზე“, შემოქმედებით პროცესად იქცა.

თანამედროვე მუსიკის რთული ნაწარმოები — სვირიდოვის ორატორია „ლენინის სხივებსა“, კაპელამ სულ მოკლე დროში შეისწავლა. მის შესრულებაში მონაწილეობა მიიღო მეტად თავისებურმა ორკესტრმა — იგი შესრულებდა კონსერვატორიის პროფესორ — მასწავლებლებისაგან.

კაპელა მონაწილეა რესპუბლიკის ყველა მუსიკალური მოვლენისა. უკანასკნელ პერიოდში მან გაახმოვანა ორი ქართული ტელეფილმი — ნ. გიგაურის „გამზრდელი“ და თ. თაქიაქიშვილის „ჯილოლი“.

„ჯილოლი“ რეჟიტატული-დეკლამაციურმა ვოკალურმა სტილმა კაპელისაგან ოპერის მუსიკის ინტონაციურ სამყაროში განსაკუთრებული ჩაწვდობა მიიღო.

ამჟამად კაპელამ ახალი ნაწარმოები მოამზადა — ა. შავერზაშვილის ოპერა „ოიდიპოს მეფე“, რომლის მრავალფეროვანმა გუნდებმა ხან ლირიკულ-ფსიქოლოგიურმა, ხან კი ვაგნერულმა, მონუმენტურმა კიდევ უფრო ფართოდ გამოამჟღავნეს ამ კოლექტივის შემოქმედებითი შესაძლებლობანი.

ხალხური სიმღერის დამაპალი

30 წლის წინათ მომხდარი ეს ამბავი ახლაც კარგად ახსოვთ ძველ მომღერლებს. დასავლეთ საქართველოს ხალხური გუნდი კ. პაჭკორიას ხელმძღვანელობით მოსკოვსა და ლენინგრადში ჩავიდა კონცერტებით. წამოსვლისას გუნდი თავის აგარაკზე მიიწვია მაქსიმ გორკიმ. იმ დროს მასთან სტუმრად იყო რომელიმე როლანი. ანსამბლი მათ წინაშე მრავალფეროვანი რეპერტუარით წარდგა. მასპინძელი აღტაცებული დარჩნენ, განსაკუთრებით გურული „კრამინაჭულით“.

— მე მუსიკოსი ვარ — წარმოსთქვა რომენ როლანმა — მრავალი ხალხის სიმღერები მიმისმენია, მაგრამ ასეთ მშვენიერებას არსად არ შეხვედრივარა.

ყველა ამ სიმღერებზე შორის, რომლითაც ქართველი ვერი ამავსებს, ხალხური სიმღერა უმაღლესი განსახიერება მისი შინაგანი ინტელექტისა, სულიერი სილამაზისა, დაიდა წარსულსა.

ლადო აღნაშვილის და იოსებ რატილის პირველმა ეთნოგრაფიულმა გუნდმა ჩაუყარა ჩვენში საფუძველი საგუნდო სამშემრუდელო კულტურას.

მრავალი ათეული წლის შემდგომ ამ გუნდის საფუძველზე აღმოცენდა ჩვენი სახელმწიფო სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი. სათუთად ინახავს ეს ანსამბლი სანდრო კაქაძის, ძუკუ ლოლუას, კირილე პაჭკორიას ტრადიციებს. ანსამბლის ახლან-

დელი ხელმძღვანელი ანზორ კაცასძე საქართველოს ყველა სთავის საყვარელი კაცსაძების ოჯახიდან არის გამოსული.

მრავალი სიმღერებ ინახება ხალხის წიაღში. თვითვე სიმღერის თან მოაქვს ახალი სული, თვითველი სიმღერა თავისებური ემოციაა, წარსულის ფურცელი, ზოგჯერ მთელი ეპოქა.

აღლოძინოს, არ დაუკარგოს ხალხს, სათუთად შემოინახოს ხალხური სიმღერის სიმდიდრეები — ამისათვის იბრძვის ა. კაცასძე. ამ მიზნით მოიწვია ანსამბლი ხალხური სიმღერის საკუთესოდ მოცოდნები.

იმჟათი მკვლავი სიმღერები მოიტანეს ანსამბლი ლ. ბაბილუამ და ნ. ხეციამ, აღმოსავლეთ საქართველოს სიმღერები — ვანო მჭედლიშვილმა.

განსაკუთრებით გააღვიძა ანსამბლის რეპერტუარი უძველესმა სვანურმა სიმღერებმა, რომლებიც ამ კოლექტივს ილია ფალიანმა შეასწავლა.

ფალიანა — ხალხური შემოქმედების ცოცხალი ფურცელია. პირველად მისი წყალობით საკონცერტო ესტრადაზე გამოიტანეს სვანური „მირანგულა“ და „კვირია“. ყველგან, სადაც კი ეს საუცხოო სიმღერები ჟღერს, საქართველოში, თუ მის ფარგლებს გარეთ, ისინი დაუვიწყარ შობაგუდოლებს ახდენენ. განსაკუთრებით დიდებული, ამაღლებული „კვირია“. ეს მთელი მოთხრობაა ხალხის ზნე-ჩვეულებაზე, ადათზე. თავმჯავრების გარეთ, ისინი დაუვიწყარ შობაგუდოლებს ახდენენ. განსაკუთრებით დიდებული, ამაღლებული „კვირია“. ეს მთელი მოთხრობაა ხალხის ზნე-ჩვეულებაზე, ადათზე. თავმჯავრების გარეთ, ისინი დაუვიწყარ შობაგუდოლებს ახდენენ. განსაკუთრებით დიდებული, ამაღლებული „კვირია“.

ანსამბლი აღლოძინეს იმერული სიმღერები: „მიყვარს ფაცხა“, „კეისრული“, „პროლის ყელსა“, რაჭული — „ასლანური მრავალგამიერი“, „ტყეში ქალბი წვიდნენ“, „მაღლა მთას მოვალა“, გურული „ფერხული“.

მღერიან აგრეთვე ყოველივე ახალს, რაც კი იქმნება თანამედროვე პროფესიულ მუსიკაში.

ამ უკანასკნელ წელს ანსამბლი ორჯერ გამოვიდა მოსკოვში, ყროლობათა დარბაზში. ორივეჯერ ფართო საკონცერტო ესტრადაზე გავიდა, რაც კი საუკეთესო გააჩნდათ.

ანსამბლის საცეკვაო ჯგუფი პ. ბაგრატიონის ხელმძღვანელობით უძველესი მდიდარი ქართული ქორეოგრაფიის ნიმუშების დამცველია.

მდიდარი ქართული ხალხური მუსიკა საზრდოა ჩვენი რესპუბლიკის მრავალი თვითმომქმედი კოლექტივისა, მაგრამ საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი იმ დიდი საუნჯის მატარებელია, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში სათუთად შემოინახა ერმა. ამიტომ ამ კოლექტივს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ჩვენს მუსიკალურ ცხოვრებაში. ამ ანსამბლს უნდა მოუვარდოს ისეთივე დიდი სიკვარული და სიფაქიზით, როგორც ისინი ინახავენ მშობლიურ სასიმღერო ხელოვნებას.



ყველა სამშემრუდელო კოლექტივს, ესოდენ სხვადასხვანაირი თავისი შემოქმედებითი ამაღლებით ახლა ერთი მიზანი აქვს — მრავალფეროვნად, მაღალმსატრულ დონეზე შეხვედეს ამიერკავკასიის მუსიკალურ გაზაფხულს!



„ხუთი მონოლოგი“

ნანა ქავთარაძე



აქას პოეტური ხმა დიდი ხანია გაისმა ქართულ პროფესიულ მუსიკაში და თავისი მოქალაქეობრივი უფლებები მოიპოვა. რაც დრო გადის, მით უფრო ვრცელდება, რომ ვაქას მდიდარი პოეტური სამყარო ქართველ მუსიკოსთათვის შთაგონების მაღლიან წყაროდ ხდება, რომელთან შეხვედრა ყველა თაობისა და დროის ხელოვანს სიახლისა და სილამაზის იერს მოჰფენს. ვაქა ფშაველას პოეზია ქართველ კომპოზიტორებს კარებს უღებს დიდსა და ვრცელ სამყაროში. სადაც ერთად შეიძლება დაინახო ქართული ბუნება, ყოფაცხოვრება, თავისი ლხინითა და

ჭირით, წარსულის გმირული შემართება და მომავლის რწმენა, ქართველთა დაუბერებელი ადათები და სიკოცხლის ტრფიალი, შინაგანი ძალის იდუმალბება, ბოპოქრობა და წმინდა ეროვნული სული, ამავე დროს ვაქას გენია გეიზიმოზს მარადცოცხალი თემებისაკენ, მსოფლიოს უსაზღვრო სიერცხეებისაკენ, „თავისი სილამაზით, სიყვარულით, გაუთავებელი ტანჯვითა და ნეტარებით, ბრძოლითა და ვიავგალობით. აქ დულს მთელი ქვეყნის უბედურების ნაცარტუტა, აქ ჩქეფს ძარღვებში მობარული სისხლი, აქა სცემს თვითონ სიკოცხლის ძარღვიც. აქა სძულთ, აქ უყვართ, აქ არის კაცური კაცობაც და ქალური კდემაც და მოკრძალებაც, აქ არის ყველაფერი, რაც წმინდა და კეთილია ადამიანში და მთელ ბუნებაში“ (გიორგი შატბერაშვილი). ვაქას პოეზიის თანამედროვე ხმოვანებაა რომ იზიდავს ქართველ კომპოზიტორებს, რომლებიც მის მხატვრულ სიტყვასთან შენივთებისას ერთმანეთისაგან განსხვავებულ თემებს, განსხვავებულ გზებსა და ამოცანებს იჩრევენ.

ალექსი მაჭავარიანი ხმისა და სიმფონიური ორკესტრისათვის დაწერილ „ხუთ მონოლოგში“ პირველად დაუკავშირდა ვაქა-ფშაველას პოეზიას. კომპოზიტორი ვაქას მუსიკალური ამტყველების დამოუკიდებელ და სანტრესო გზებს პოულობს. ვოკალურ-სიმფონიური ციკლის მაღალი-მხატვრული ღირსება მოითხოვს იგი „ვაქაური“ მუსიკალური ლიტერატურის მნიშვნელოვან შენაძენად ჩათვალოს.

ვოკალურ-სიმფონიური ციკლი „ხუთი მონოლოგი“ შეიქმნა 1964 წელს, როდესაც კომპოზიტორის შემოქმედებითი ინტერესები შექსპირის „ჰამლეტს“ დასტრიალებდა. ამ სიუჟეტზე კომპოზიტორი ოპერას ქმნიდა: და იგივე მიზნები ამოძრავებდა მას, როგორც ბალეტ „ოტელიოზე“ მუშაობის პროცესში განაცხადა. „მე მინდა შექსპირის ტრაგედია ქართველი კაცის თვალთ განვფერვო“. კომპოზიტორის ეს სიტყვები შექსპირის დრამატურგისათან მისი შემოქმედებით დაახლოვების ლიტტომად იქცა. „ხუთი მონოლოგი“ და მაშასადამე ვაქა-ფშაველას პოეზია განხდა იმ მტკიცე ეროვნული სულის კარიბჭედ, რომლის გადალახვას კომპოზიტორი არ ცდილობს და რომლიდანაც ქართველი მუსიკოსი იზიარებს ჰამლეტის ტრაგედიას. ალბათ ამ ეროვნული სვედის დამახასიათებელი ნიშნების ძიებამ განაპირობა „ხუთი მონოლოგის“ წარმოშობა. ამითვე აიხსნება ციკლი შესული ვაქას ლექსების მინორული ტონალობა, თუმცა მინორული განწყობა, სვედა ვაქას გმირებმა თავისებური იცნან. ისინი არ ჰგვანან „მსოფლიო სვედის“ მატარებელ შატბერაინის რენეს ან ბაირონის პარილდს. ვაქას გმირი იტყობდა:

რა-გინდა ბეღმა მიმტყუნოს
რა-გინდა ვარაშმა მებნოსა,
კიდევ შემღერებს ერთხელა,
რომ გულმა მიაღბინოსა...
რა კელი ჰქვიან იმსა
ვიწე ჯავრის ხუნება ვირადა!
აფუ, შაჰხედ ქვეყანას,
გოროდან გორის პირასა...



კომპოზიტორი
ალექსი მაჭავარიანი



თელ მონოლოგში ეძებს მისთვის აუცილებელი იდეური შინაფიქრის შესატყვის სტრიქონებს და ამიტომ ლექსის არა სრული სახით, პასიურად გადატანა ხდება მუსიკაში, არამედ მისი ცალკეული ტუპების, ხოლო მუსიკალურ დრამატურგიაში, უმეტეს შემთხვევაში, გამახვილებულია სწორედ ის სიტყვა, წინადადება ან ფრაზა, რომელიც ყველაზე უფრო არსებით შინაარსობრივ მნიშვნელობას ატარებს. აქედან ვოკალური მონოლოგების კომპოზიტორისკული დასათაურება.

ვაკა-ფშაველა თავისი ლექსების ჟანრულ სახეს განსაზღვრავს, როგორც სიმღერას. ალექსი მაჭავარიანს მუსიკაში ეს მომენტი მეტად ორიგინალურად აქვს „დაჭერილი“. მის სხვადასხვა ხასიათის მონოლოგებში ნეგატიურად ყოველთვის იგრძნობა ხალხური ეპოსური სიმღერის წყობა, მისი პირველადი ბუნება. ეს შეინიშნება ხან მელოდური ხაზის მიმართულებაში, ხან კილო-პარამონიულ წყობაში, მეტრო-რიტმულ ცვალეზადობაში, საორკესტრო ფაქტურაში და ტემბრულ ფერებში. ხალხური სასიმღერო წყობის ამგვარი შერწყმა ვოკალური მონოლოგის ფორმასთან პიესებს აძლევს მეტად ორიგინალურ იერს, უნარჩუნებს რა მათ ლოკალურ კოლორიტს, ნამდვილ ხალხურ ბუნებას.

ვოკალურ-სიმფონიური ციკლის მუსიკაში თითქოს ცოცხლდება ვაკას პოეტური ფრესკები ალუდა ქველელურის ომბიანი ხმით, აღაზას გარეგნული მომხიბვლელობით, ხეცურული გორდას სიკაშკაშით, მთიულთათვის დამახასიათებელი ეპიური სიღარბისლითა და თავდაპირველი ფიქრის დინეობით.

„ხუთი მონოლოგი“ ხმისა და სიმფონიური ორკესტრისათვის შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც ერთი და იგივე ადამიანის სხვადასხვა სულიერი განწყობლების ამსახველი ეპიზოდი.

რა წმინდა მუსიკალური კატეგორიის ღირსებებით იპყრობს ყურადღებას ა. მაჭავარიანის „ხუთი მონოლოგი“? უპირველეს ყოვლისა მუსიკალური ერთი თვალსაზრისით. ვაკა-ფშაველა ის კომპოზიტორია, რომელსაც ქართული პროფესიული მუსიკის სინტაქსში შემოაქვს ახალი კოლორიტი, წარმოშობს მუსიკალური ენის ახალ მენჯანებას. მთის ხალხური მუსიკის ბუნებაზე მშლავარ ნაკადი იფიქსა შალვა მჭვილიძის შემოქმედებაში და ამ მხრივ იგი ქართულ მუსიკაში მისი მეკვლეა. ალექსი მაჭავარიანი დამოუკიდებელი გზით ცდილობს მთის მუსიკალური ფოლკლორის ათვისებას, მისი კოლორიტის შემოქმედებით აღქმას, „მოშინაუბრებას“. სწორედ მთის მუსიკალური კოლორიტის თანამედროვე მეტყველებასთან შერწყმისა და ასიმილირების საინტერესო ციფთ იპყრობს ყურადღებას ა. მაჭავარიანის აღნიშნული „მონოლოგები“. ალ. მაჭავარიანის შეხების წერტილები ვაკა ფშაველას პოეზიასთან უკვე დაახლოვებულ კომპოზიტორებთან მხოლოდ იმით ამოიწურება, რომ მათ არსებითად მუსიკალური მეტყველების ერთი სფერო — მელოდური დიკლამაციის სფერო აინტერესებთ. მათი განმარტების საშუალებები და გზები კი იმდენია, რამდეც შემოქმედებითი ინდივიდუალობაც აკ-

დარბაისლური, თავდაპირველი სედა, შინაგანი სულიერი სიმტიყე და დიდბუნებოვნება ერთგვარად არბილებს ციკლში შესულ ლექსთა მუსიკალური ხმოვანების ტრაგიკულ ტონს. ეს უფრო ობტიმისტური ტრაგედიის ნოტებია, ვიდრე საბოლოო სასოწარკვეთის, ზედთან შერიგების, ღონივნობის. მართალია ეს ნიშნები ციკლში საკმაოდ ხაზგასმულად არის ნაჩვენები, მაგრამ მონოლოგების მუსიკალური ქდრადობა შინაგანად უფრო მეტ სინათლეს შეიცავს და სულიერი დრამის აქცენტს გმირის ფილოსოფიური სამყაროს, შინაგანი ფიქრის სიღრმეების ჩვენებაზე გადადის.

როგორც ქვას, ცრემლი არ მოსდის
გული თუმც სტკივა მწარედა,
გულშივე მხარშავს ნაღველსა,
არ გამოაჩენს ვარტოა.

თვითთული მონოლოგი აღიქმება როგორც დრამატული სცენა.

„ხუთი მონოლოგის“ გმირი ვაკას პოეზიაზე შექმნილი მუსიკალური ტილოებისაგან, იმით განსხვავდება, რომ აქ იგი უაღრესად სუბიექტურ პლანშია მოცემული. თავისთავთან პირისპირ დგება და მისი სულიერი სამყაროს ჩვენება ხდება არა გარემოსთან, დროსთან ურთიერთობის პროცესში, არამედ, როგორც ამ პროცესის შედეგი.

ეს მართლაც უახლოვდება სულიერ აღსარებას, რაც სასენებით ამართლებს ვოკალურ-სიმფონიური ციკლის მონოლოგად წოდებას. მით უფრო, რომ ეს ვოკალური ფორმა თავისებურ ელასტიურობას იღებს კომპოზიტორის ოპერა „ამილტში“.

აღსანიშნავია ალექსი მაჭავარიანის შემოქმედებითი დამოკიდებულება პოეტის ყოველი ლექსის მიმართ. იგი თვი-

სებობს. სწორედ ფშავ-ხევსურული ფოლკლორისადმი ამ ბოლო პერიოდში სხვადასხვა პროფილის შემოქმედთა ინტერესების ზრდამ დაგვარწმუნა, თუ როგორ დიდი მხატვრული პოტენციის ძალაა ჩაქსოვილი აქ კუთხის არა მარტო სასიმღერო წყობაში, არამედ სამეტყველო ინტონაციებშიც და ალექსი მაჭავარიანის ყურადღება სწორედ აქეთვეც არის მიმართული.

„ხუთი მონოლოგი“ ხალხური წყობის რეჩიტატიკის გადმოცემის ორიგინალურ სახეს იძლევა. ზოგჯერ კომპოზიტორი სასურველ ემოციურ შედეგს „იქერს“ არა ფშავ-ხევსურულ ხალხურ მელონში, არამედ მის მიღმა — ხალხურ მეტყველებაში, კილო-ინტონაციურ მიმოქცევაში, სახასიათო მეტყველებით ნიუანსებში. სწორედ ასეთი გზით შეიქმნება ვოკალურ მონოლოგებში გარიტმული ლა-პარაჯი ე. წ. Sprechstimme — ერთ-ერთი გავრცელებული ფორმა XX საუკუნის დრამატულ-ვოკალური ნაწარმოებისა. ამას კი ა. მაჭავარიანთან აქვს უფროხდად ეროვნული, მიწიერი საფუძველი და ხალხური სურნელება. ასეთი რამ მთის ეპოსის, ხალხური შემოქმედების პრაქტიკაში შევხვდებით, როდესაც ეპიკური სიმღერა დრამატიზაციის შედეგად გადადის სიმღერით მეტყველებაში, დამძიმდება. „წონადი“ სიტყვების დამარცვლაში. („მთის ვიყავ“, „გორდაო, დაქანებულხარ“). ხალხური ბუნება იგრძნობა რიტმულ ნახაზშიც. ერთის მხრივ სისხანტე, ცვალებადობა, მოხავეჭობა, მეორეს მხრივ — მთის ხალხური საკრავიერი მუსიკისათვის დამახასიათებელი მოძრაობის „კუთხიანი“, რიტმული მოწყობლობა, რიტმული — ოსტინატო და ამასთან დაკავშირებით საკრავთა იმიტირების მომენტებიც („რის მღერა? საიდან სადა?“ შუა ეპიზოდი, „ქალაო“, „გორდაო, დაქანებულხარ“).

„ხუთი მონოლოგი“ ვოკალურ ხაზში მღერაობა არ წარმოადგენს პირველად მიზანს. მელოდიური ნახაზის „სურთქვა“ მოკლე, წყვეტილი იმპულსებით მიდის, მაგრამ ამავე დროს მღერის თავისუფლებისა და უშუალობის ატმოსფერო მკვიდრდება. კვლავ ხალხური მთავლური სიმღერის მელოდიური წყობა გვაგრძნობინებს თაყ. ციკლის მელოდიური ხაზის დამახასიათებელ მოძრაობას განსაზღვრავს მიმართულება ზევიდან ქვემოთ, ხოლო დიაპაზონი უმეტეს შემთხვევაში სექტატივის ფარგლებშია. ფშავ-ხევსურული სიმღერის ეს განსაზღვრული ბუნება თავის დამახასიათებელი კილო-საქცევეებით ქმნის ზემოაღნიშნული ბუნებრივობის გრძნობას. მონოლოგის ვოკალური ხაზი ნაკლებ იმპროვიზაციული წყობისაა და აქ იჩენს თავს კომპოზიტორის თავისებური მიდგომა ხალხურ წყაროებთან. ეტყობა, იმპროვიზაციულობის მომენტი უფრო ძლიერ იქ იჩენს თავს, სადაც ეპირულ-ლირიკული მასატი ჩნდება. ვაგვისხნით შ. შველიძის სიმფონიების იმპროვიზაციული მელოდიების მრავალფეროვნება და სახელდობრ „ქალაუ, მითხარ ვისი ხარ-ს“ სიმფონიური დამუშავება. ამ თვალსაზრისით ა. მაჭავარიანი ვოკალურ-სიმფონიურ ციკლში გვევლინება გრადუოსად. იგი თავდაპირვლი, ლაბადარული და „სიტყვა ძუნწია“. მაგრამ ეს მის

არ ნიშნავს, რომ საერთოდ ციკლს ვესაყვედუროთ იმპროვიზაციულობის, კომპოზიციის შინაგანი თავისუფლების მომენტის ნივლიერება. პირიქით, თუ ამ მხრივ გვავარ თავდაპირის შევიგრძნობთ ვოკალურ ხაზში, მისი სრული კომპენსირება ხდება საორკესტრო ფაქტურაში. სწორედ ციკლის დრამატურგიის სიმფონიზაციას პირველ რიგში გულისხმობს საორკესტრო კომპოზიციის დიდ თავისუფლებას, ელასტიკურობას. ორკესტრი „ხუთ მონოლოგში“ არ არის მხოლოდ ვოკალის თანხლება. იგი მონოლოგის დრამატურგიის განუყოფელი ნაწილია და მუსიკალური შინაარსის გახსნის სწორფასოვანი კომპონენტი. სხარტი, ფრესკული ტიპის ვოკალური ხაზის შერწყმა დრამატულ სიმფონიზმთან გვაძლევს იმ ახალს, რაც ზრდის ა. მაჭავარიანის მიერ ევა ფშაველსა პოეზიის აბლუბური წყობის ხარისხს. მუსიკალური აზრის განზოგადების ძირითად დატვირთვას სიმფონიური ფაქტურა იღებს თავისთავზე და სატექნიკურ უმკაცრებდა ამ ამოცანას. ამ მხრივ ა. მაჭავარიანი, როგორც სიმფონიკის მოწოდების სიმღერებზე დგას. თუ ბალეტ „ოტილოში“ სიმფონიზმის პრინციპები მუსიკალური პორტრეტების გამომწერვაში ვითარდებოდა, „ხუთ მონოლოგში“ იგივე ტაიტივი ემოციური განცდების სკულპტურულ ხორცშესხმას ემსახურება.

პირველ მონოლოგს — „რის მღერა? საიდან სადა?“ თავიდანვე შევხვალვთ გმირის სულიერი ტანჯვის სფეროში. გმირი ვამწარბეულია თავისი უმოქმედებით და პიროვნებისა და დროის ურთიერთ შეზიანების სულიერი ტრავმადიას ვაყვებურად იტანს, მაგრამსტავს არ მხოლოდ საყვედურს. მთიელმა სიმღერა მართალია ლახტზე ვასცვალა, მაგრამ ხსნა არც მისგან არის. თავისი შინაგანი დაძაბულობით, ემოციური ტონის დაპირობითა და აღტკინებით გამომირჩევა ბიესის შუა ნაწილი:

რა მეწა გულდათოქელსა,
შეუღა ავისთვის მეზოღენა
რის მღერა? საიდან სადა?
ყოფილ სიტყვა ლეწა.

აქ იჩენს თავს ხალხური ინსტრუმენტის — ჩინგურის იმიტირების მომენტი (celesta — Arpa).

ყურადღებას იპყრობს მონოლოგის საორკესტრო დრამატურგია. ძირითადი დატვირთვა მიდის სიმეზინა ჯგუფზე. მხოლოდ წყვეტილი ამოხანტელობა მიმობნული ჩასაბერ და დასარტყმელ ინსტრუმენტთა პარტიაში. მონოლოგის შუა ეპიზოდი ემოციური ტონუსის აწვევასთან დაკავშირებით მოძრაობის ბულისობა ძლიერდება, საღვადვეუ მუდდება და შესამე ტაღობა სიტყვებზე — რის მღერა, საიდან სადა — მთლიანად სასულე ჯგუფის პედალურ აკორდზე ჩნდება ტიმპანების ტრემოლის ფონზე. ყველაფერი მოიხსნა, დარჩა მხოლოდ „პაერის საოკიედული“ სასოწარკვეთილი შეძახილი და დროის ექო (აკორდი). ა. მაჭავარიანისათვის კულმინაცია არ ნიშნავს გამომსახველ საშუალებათა ექსპონალური მოზილიზაციის მომენტს. ზოგჯერ კულმინაციური მომენტის გადმოცემის ძალა თავდაპირვლი შტრიხებში უფრო შთამბეჭდვითა, ვიდრე ყველა საშუალებათა კომბილექსური გამოყენებისას.

ასეთი დრამატურგიული ხერხი აღნიშნული მონოლოგის კომპოზიციის ეფექტურ მომენტს წარმოადგენს. მონოლოგი დაწერილია სამ ნაწილიან ფორმაში (ABA), რაც საერთოდ ხუთივე მონოლოგის დამახასიათებელ კონსტრუქციულ ნახაზს წარმოადგენს. ეს ფორმა უფრო საიპერრო არა-არჩიოხულ სტრუქტურას ენათესავება, რაშიც „ჰამლეტზე“ მუშაობის ზეჯავლენა იკრანება.

ვოკალურ-სიმფონიური ციკლის მეორე პიესას „ქალაო“ — კონტრასტი შეიქმნა თავისი ფორმითა და განწყობილებით ციკლის ერთიან დრამატულ ტონუსში. „ქალაო“ უფრო სიმღერაა, ვიდრე მონოლოგი. ვაჟას ლექსში გადმოცემულია გმირის სიყვარულის განცდის ვაკუაციური თავდაჭერა და ფარული მომხიბვლელობა. სიმღერა ჟანრულ-ლირიკულ ჩანახატს წარმოადგენს. ყურადღებას იპყრობს „ქალაის“ ხშირი მეტრული ცვალებადობა და ზომის მონაცვლეობა ($\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$) რაც თავის შხრივ ცეკვადობის ილუზიას ქმნის, ხოლო მელოდიის ელასტიურობა და ფორმის სისხარტე ვოკალური ხაზის ოდნავ სურდინეზულ (მპ-მპ) ჭდერადობასთან ერთად პიესის აღქმის ინტიმურ განწყობილებას ამკვიდრებს.

მესამე პიესაში — „ნისლები“ — გმირის სულიერი ტრაგედია გამოწვეულია სამშობლოს ავტედიით აწმყოთი, რომელიც ალეგორიულად შედარებულია ხევზე ჩამოწოლილ შავ ნისლებთან, „მიწას რომ ჰფარავენ ბნელითა“. ექსპრესიული ძალით ჭდერს პიესის შუა ნაწილი.

ველარას ვხედავ ბეჩაი,
გამიკრენ წვეწრი მთისანი,
ვაჰმე, ველარას მწვედებთან,
სათბობლად სხივნი მზისანი,

ბარემ მეც ჩამოქით ნისლებო
დამწარეთ დამაფრცხლეთო,
თვალნი დამთხარეთ, ვულსაც
სადლილ გაიკეთეთო.

კენტიბად დალაგებული „გაცივებული“ აკორდები ppp-ზე (სიმებიანთა Surdino) ადადგენენ საწყის მუსიკალურ ფრაზას და გმირის ღონეშიხილობაზე მიგვანიშნებენ.

შემდეგ პიესაში „გორდაო, დაჟანგებულხარ“ გმირი მიმართავს ოშიმ ნაცადსა და ნაწრთობ იარაღს, როგორც ძველი ძლიერებისა და ვაკუაციობის სიმბოლოს, რომელიც ახლა ჟანგმოდებული კედელზე უქმად ჰკიდია.

დაჟანგებულხარ გორდაო,
დაგობებმა ჭარბმაში.
სადა ვყავს შენი პატრონი
დაგაწყებინის კაშკაში.

მონოლოგის კულმინაციურ მომენტში შემოიჭრება დილოგის ელემენტი. მეტყველებს იწყებს თვით გორდა. საინტერესოა, რომ მოკლე ვოკალური ფრაზიდან გორდას პარტია გადადის სიმღერით ლაპარაკში. მისი ხალხურ ზეპირსიტყვიერებაში გავრცელებული ამგვარი Sprechstimme-ს გამოყენება მონოლოგის დრამატურგიის ერთ-ერთ საინტერესო მომენტს წარმოადგენს.

პიესა „მთას ვიყავ“ ციკლის მეხუთე ნაწარმოებია. იგი ფილოსოფიური ჭვრეტის, ფიქტის პროცესში მყოფ გმირის სახეს წარმოგვიადგენს. აქ ერთმანეთს უპირისპირდება ადამიანის იდილოური მირაჟი და მკაცრი სინამდვილე

გულზე მესვენა შზე, მთავრებ,
ვლაპარაკობდი ღმერთთანა.
ხელს თავთვევე მივდივარ
ბეშში მიმეღეს ბნელია,
თან მიმდევს ღმირი მუხუხარებ
გულს გონების მწველია.

დრამატული რეჩიტატივების გამოშასხველობას ძალზე უწყობს ხელს მტად განვითარებული ფაქტურის მქონე საორკესტრო პარტია (პობოი, მეორე ვიოლინი, ალტი), რომლის შესავალი და დასასრული ვოკალური ხაზის შინაარსობრივ მხარეს ავსებს და აფართოებს. აღსანიშნავია მონოლოგის მელოდიურ კონსტრუქციაში წმინდა ხალხური ხევსურული სიმღერისათვის დამახასიათებელი დღმბავალი ბერათა რიგის წარმოშობა სეპტიმის ფარგლებში ისე, რომ ბგერათა გამოკრებას ადვილი არა აქვს. ეს კომპოზიტორის დიდ საშუალებას აძლევს ვოკალური ხაზის თავისუფალ განვითარებაში. მონოლოგი დაწერილია ერთ სუნთქვაზე. უწყვეტი განვითარების პრინციპით. კულმინაციის შემდეგ მელოდია საფებურებად თანდათან ეცემა. მოკლე რეჩიტატიული წვეტილებები გადადის კვლავ დრამატულ მეტყველებაში. ვოკალური ხაზი წყდება. მხოლოდ საორკესტრო პოსტლუდია ადადგენს მონოლოგის საწყის ფრაზას — გმირის მოუსვენარ ფიქტს, გადუწყვეტელ საკითხეში კვლავ ჩაღრმავებას...

აღ. მაჰავარიანის ვოკალურ-სიმფონიური ციკლი — „ხუთი მონოლოგი“ ქართული მუსიკის ამ ჟანრის საინტერესო სიახლეა და თვით კომპოზიტორის შემოქმედებაშიც გამოირჩევა მხატვრული ხედვის სიმდიდრით, სიცხველით.

კომპოზიტორი
სულხან ცინცაძე



საერთაშორისო ფორუმზე

გულბათ ტორაძე



ვენი მუსიკალური საზოგადოებრიობა დიდი ხანია შეეცადა იმ სასიამოვნო ტრადიციას, რომ სულხან ცინცაძის უოველი ახალი კვარტეტი ქართული მუსიკის ნათელ ორიგინალურ მოვლენად იქცევა ხოლმე.

თქმა არ უნდა, თავისი საკომპოზიტორო მოღვაწეობის მანძილზე ცინცაძემ გამოაღიანა მხატვრულ მისწრაფებათა მრავალზრხოვა და თანრობრივი მრავალფეროვნება. მუსიკალური საზოგადოებრიობის აღიარება პოვეს არა მარტო მისმა საუკველითაოდ ცნობილმა საკვარტეტო ოპუსებმა, არამედ სხვა ნაწარმოებებმაც: მე-2 სიმფონიამ, რომელიც კორეოგრაფიულ ენაზე ამტკველებულ წარმატებით იღმებმა სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-ანანჩიკოს სახელობის მუსიკალურ-დრამატულ თეატრში, ბალეტმა „დემონმა“, ოპერებმა, რომ აღარაფერი ვთქვათ მის ჭეშმარიტად ფრთოსან კინოსმღერებზე, სულ ცოტა ხნის წინ ჩვენ მოწმენი გავხდით

მისი კიდევ ერთი ღირსშესანიშნავი კმნილების — ჩელოს კონცერტის დაბადებისა, მაგრამ, ევეს გარეშე, ვირტუოზო ოსტატისა და დახვეწილი ესთეტიკური კულტურის ბელოვის რენომე მას, პირველ რიგში, კვარტეტებმა და საკვარტეტო მინიატურებმა შეუქმნეს. აი, მუსიკა, რომელსაც დრო ვერაფერს აკლებს, მუსიკა, რომელიც ქართული კულტურა ღირსეულად შეიძლება წარსდგეს ნებისმიერ, თუნდ უველაზე მკაცრ საერთაშორისო ფორუმზე.

ცინცაძის ბუნად კვარტეტი — ეს არა მარტო ცალკეული ნათელი მხატვრული მიღვევებია, არამედ მისი საკომპოზიტორო გზის საეტაპო მომენტები, რომლებიც აუამებენ და აზოგადებენ წინამავალი პერიოდის შემოქმედებით მიივებმა და ტენდენციებს და მისი მუსიკალური სტილის შედგომა. ეველიცის გვებს საბავენ. საგულბათსშია, რომ ცინცაძის პირველივე წარმატება ამ თანრობითან იყო დაკავშირებული — ჯერ რესპუბლიკური მსტაბით — 1947 წელს, როდესაც ოცდაოთხი წლის კომპოზიტორის პირველმა კვარტეტმა პრემია მიიღო საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის კონკურსზე, ხოლო ორიოდე წლის შემდეგ კი — საკვეშიო მსტაბითაც: ამჯერად ცინცაძის, მაშინ ჯერ კიდევ მოსკოვის კონსერვატორიის მეორე კურსის სტუდენტს, მეორე კვარტეტისა და სამი საკვარტეტო მინიატურის შემკმნისაოვის სახელმწიფო პრემია მიენიქა.

ჩვენს კომპოზიტორებს შორის ცოტას მქონია თავისი ნათელი თვითმოფობითა და პროფესიული სიმწიფითი ასეთი მულოდნელი შემოქმედებითი დებიუტი.

შემთხვევითი არ არის, რომ პირველი დიდი გამარჯვება ახალგაზრდა კომპოზიტორის კმერულ-ინსტრუმენტული მუსიკის თანრობი ხვდა. ცინცაძე იწინებულ ვიოლონჩლისტია, მან ორი სპეციალობით დაამთავრა მოსკოვის კონსერვატორია — როგორც ვიოლონჩლისტმა და როგორც კომპოზიტორმა (შესაბამისად — 1950 და 1953 წლებში), მანამდე კი იგი რამდენიმე წლის მანძილზე საქარ-



თველოს სახელმწიფო კვარტეტი უყრავდა. აქ გამოუმუშავდა მას სკავარტეტი სტილის ფაქმა შეარქმება.

ცინცაის პირველი სამი კვარტეტი (მესამე — 1950 წელსაა შექმნილი) შეიძლება ერთ დიდ ციკლად გაავარიოთ. არსებობდა, ისინი ერთ მხატვრულ სფეროს წარმოგვიხატავს და ერთ სტილის ერთ ფრაგმენტს იმეორებენ. მსგავსაა შეინიშნება თემატიკაში, ინტონაციურ ინსაში, თვით კომპოზიკაშიც კი. მათი საერთო ხასიათი უნარდ-ლორკულია, სკანდალს ნათელი პოეტური განწყობილება, ღლი, ცხოველყოფილი სახეები. აქ კვარტეტების მუსიკა თავისი რიტმებითა და ინტონაციებით, პარონიული საქციელებით, ზოგჯერ თვით ტემპრული კოლორიტითაც კი თითქოსდა ქართული ხალხური სიმღერის წიაღში დახვდებით. კომპოზიტორის მაღალი პოეტისებური კულტურა, დახვეწილი გემოვნება, მუსიკის რაღაც განუმეორებელი საერთო არამოტიხი ხიზღაც მსმენელს.

მე-2 და მე-3 კვარტეტები წარმოადგენენ საკვანო პუნქტს ცინცაის შემოქმედების განვითარებაში და მისი საკომპოზიტორო შესაძლებლობების კონცენტრაციას აქვთ. მათში მათვედამ გამოიკვეთა ცინცაის ნათელი მხატვრული ინდივიდუალობა, ჩაფიქრება მისი მუსიკალური სტილის ტიპური თვისებები. აქლია გადასადგენ კვარტეტების მნიშვნელობა, როგორც აქ ეარის პირველი სრულყოფილი ნიმუშებისა — ქართული კამერულ-ინსტრუმენტული მუსიკის ინტარია.

განყოფილია ამ ორი კვარტეტისაგან ამავე წლებში შექმნილი მინიატურული ორის ციკლი სიმფონია კვარტეტისათვის და საგოლო-ლორწული პიესების ციკლი. ისინი ენათსავებათ კვარტეტებს, როგორც თავისი თემატიკით, ინტონაციური სტილით, ასევე სკავარტეტო ინსტრუმენტების ცალკეულ ხერხებითაც. ეს ნაშეღები მატარა თვალმარაგობებთან: უპირატესად, ქართული ხალხური ყუფის სერაფიმის, "სახელოა", "მწვემსორი", "აურული" და სხვა; ან "პიარსკოლი" სკერციბო — იინდინდინა, "სახუმარო", ან კიდევ უშუალოდ და გულწრფელი ღორკული სიმღერები — "ჟალადი", "სიმინდარი", "იგაფინდი, შავი შერცახალი". კომპოზიტორის ხშირად მიმართავს ხალხურ საინფორმო და საცეკვაო თემებს, ესტატურად ახედენ ხალხურ სკანდალებს — ჩინფურის, დღუფუის, სლამურის ხმოვანების ინტაციას.

ეს ნაწარმოებები ამაჯობებენ ცინცაის შემოქმედებითი მოღვაწეობის პირველ პერიოდს.

მოდერნი წლებში ცინცაემ დაბაბულად მუშაობს თავისი შემოქმედების იდურ-მხატვრული შინაარსის გაფართოებისა და გაღრმავების, მუსიკალური სტილის გადახალხმების, წერს ნაწარმოებებს მისთვის ახალ ენარბში, ეძებს ახალ გამოსახველ ხერხებს. უყრადღებს იმსახურებდა 1954 წელს შექმნილი პირველი სიმფონია — ნიჭიერი და მრავალხმობი საინტერესო ნაწარმოები, თუმცა არათანაბარი თავისი მხატვრული ღირსებებით.

როსწინათ პაუზის შემდეგ ცინცაემ კვლავ მიმართა თავისი სუკვარულ ეარსს, დაწერა მეოთხედი სიმფონია კვარტეტად, რომელიც დასრულბულია განთხალბულია მპოვა ვანდული პერიოდის შემოქმედებისათვის ძიებებსა. კვარტეტი მოფორმებულია, როგორც ღრმად ინტონირებული ნაწარმოები, აქ კვალც აღარ არჩება ცინცაის წინა ინსტრუმენტული ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელი ფაქტორი მინიატურისთვის, ეარწინა სიმუდარობის და კამერულობის. თუ ადრე კომპოზიტორის "შემოქმედებითი ობიექტივი" უპირატესად გარემოცულია სინამდვილესავე თუ მიმართული, მე-4 კვარტეტის მუსიკაში აქტიური გადატანილია ადამიანის შინაგანი საყვარლს გასწავს, მის სულიერი კონფლიქტებს. კვარტეტის მუსიკა მღერავად, დინამიკური, ფორმა—ფაქტორად გაღრმავდა და განფართობდა, კომპოზიტორის ხშირად მიმართავს პოლიფონურ ხერხებს და სარესტრო ხმოვანების ინტაციას. მუსიკა თავადვე ტაციებს მსმენელს განფართობის დინამიკითა და ექსპრესიით და ამ დაბახლობაში ამყოფებს მას ბოლომდე.

ეს ნაწარმოებები იბიძგო ვამაკობებს უყრადღებს, რომ იგი, გარკვეული მე-5 კვარტეტის წინამორბედად შეიძლება ჩილიტორის ტინდემციბი მებუთეში ბერად უფრო რადიკალურ გამოხატულებას იღებს.

აქ, უღაოდ, აისხას ის "შემოქმედებითი გემოვნების" გრძელყოფილი ცინცაემ განიცადა უპასკნული წლების მანძილზე. შვიდი წელი, რომელიც ამორებს მე-5 კვარტეტს (იგი 1962 წელსაა დასრულებული) თავის წინამორბედებისაგან მებდა ნაყოფიერი იყო ცინცაისათვის. კომპოზიტორი ინტენსიურად მუშაობდა სხვადასხვა მუსიკალურ ენარბში, აფართობდა მუსიკის იდურ, თემატიკურ და სტილისტურ ჩარბებს, რაც სკანდალ ნაშეღად გამოწინდინდა ამ სტილის ცინცარბების ქმნილებით — ბაბეტ ოპერაში მონაშა და განსაკუთრებით მე-2 სიმფონიაში. ორი სტივით აქ ევოლუცია შეიძლება ფორმულირბული იქნეს, როგორც სრვადა მუსიკალური ენის მებტი ექსპრესიულობისაგან და, ადრევე, ინტონაციური განწავრულებლობისაგან, სიმხატვრული შინაარსის დრამატისაციისაგან, გამომსახველ ხერხის მიმართების და უძელოდებისაგან. აქ გარკვეულად შეიძლება დასაჯავ ბარტოკის და შოსტაკოვიჩის საკვარტეტო სტილის იალეულება მხარბების შემოქმედებითი ათვისების მუსიკაზე. თავისი მხატვრულ-გემოციური შინაარსი, სტილისტური ორიენტაციით და ქერბობად ვირტუოზული შესატობით მე-5 კვარტეტი ახალ საფეხურს წარმოადგენს ცინცაის შემოქმედებითი განვითარებაში.

ფორმის დინამიკური ვარბები, დაბახლობი დრამატული უკლი, ინტონაციური და მარონიული ენის სიმძაფრე, განვითარების "სიმფონიური" მასშტაბურობა, პარტატურის თითქმის ორკესტრული ფერადღებება — აი, თვისებები, რომლებიც ცინცაის წინა მე-4 კვარტეტსაც დასახაოებდა, მაგარამ მებუთეში კიდევ უფრო მაღალ ხარისხში აუვანილი. დაბახლობით შეიძლება აღინიშნოს, რომ განვითარბული გარგება ფორმისთან ერთად (იგი მოკლებული ყველაფრეცეკლია ცინცაის კვარტეტისგან შორის) მებუთე კვარტეტი დღი შინაგანი კონცენტრულობით, მუსიკალურ-დრამატული ჩანაფიქრის ერთანობით გამოირჩება, დაშუაგებითი ელემენტის სიბრბე თვით ექსპოზიციურ განაკვეთბუსც იკ ოგრბობა, მისი ფაქტორა პოლიფონიურობითა და რესტატურობითა განსკვალბული.

კვარტეტი ბუი ოსტინტობით შეიძლება, ამისთან მესამე, მეოთხე და მებუთე წარბები ცუბრის გარემუ სრულბება. ნაწარმოების ორი ძირითადი მხატვრული სფერო — ღორკული-ფორმალისფერი და გრბცხელ-ექსპრესიურული უყვე პირველ ნაწილში (Andante molto) გამოხატული. იგი წელ ტემპში მიდის და შორსა ტრადიციული სონატური ალტერნატივაგან თავისი შინაგანი და გარგანი სტრუქტურით. ორიგინალურია დასაწყისი: ალტის სოლო, საყს დღიე შინაგანი ექსპრესიით, მიუხედავად გარგნული თაუგეკუბელობისა. ესაა ნაწარმოების თავისებური ლიბრბოტი, რომელიც მომდევნო ნაწილბულიც (გრად ბერიის) ოსის.

იგი მრავალხმობი განსახლავს პირველი ნაწილის ემოციურ ტონუსს, კოლო-ინტონაციურ წუბოს, ფაქტორს. Andante უპირატესად ამ თემის დაშუაგებასა და მოღვაჯიკაციებზეა აგბული. ასეთია, მაგალითად, მისი ფუგირბული დაფიქურის, სადე თემა თანმიმდევრულიად გაიღოს ანსამბლის ყველა ხმებში, მასზეა აგბული რბარწული განაკვეთი. განვითარების პროცესში თემის საწყისი მებუწნავარ მოილოგოფური კოლორიტი იცვლება. იგი უფრო დახვეწილ რაფინირბული იტის ოსის (განსაკუთრებით დასკვნით ენაბუდ Tranquillo-ში). კონტრასტული ელემენტები შუა განაკვეთში (Piu mosso) არის მოცემული, სადეც მჭევრად იტარბს კვარტეტის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მხატვრული კომპონენტის გრბცხელ-ექსპრესიურული საწყისის შემბრბ. მართლბა, აბეკრად, იგი მხოლოდ ენაზღფერი "განაცხადის" შობებელობებს ახდენს. ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი "ოსტინტური ტინდემციაცი" პირველად აქ იტენს მყოფიოდ თავს.

განსაკუთრებით მკვეთრად გამოვლილი გრბცხელული საწყისი მფერე ნაწილი (სკერცო), რომელიც კომპოზიტორის საკვარტეტო ინსტრუმენტობის საკვარტეტო სტიტობას ამეუჯენს.

აქ მართბული იქნებოდა პარალელის გავლება მე-4 კვარტეტის ანალოგიურ ეპოლოდან-სკერცოსთან — მის უშუალო წინამორბედთან, მაგარამ როგორ გარბულბდა და გმდებლდა მას შემდეგ კომპოზიტორის გამოსახული საშუალებათა სფერო, როგორ დაიხვეწა მისი პალიტრა, სრულბიწინა ოსტატობა ტემპრული გამოგონებლობის

თვალსაზრისით მენ-კვარტეტის სკერცო განსაკუთრებული მოვლენაა ამ საქმის ისეთი დილისტატის შემოქმედებაშიც კი, როგორცია ს. ცინცაძე.

კვარტეტის ნაწილების თემატურ-ინტონაციური დაკავშირების ტენდენცია სკერცოშიც იგრძნობა. ასე, მაგალითად, მისი საწევის (და ძირითადი) თემა უშუალოდ წინა ნაწილის შუა ეპიზოდის გროტესკული მოტივიდან მომდინარეობს.

მკვეთ კონტრასტს შეადგენს მის მიმართ შესამე ნაწილი *Andante sostenuto* აველაზე ღრმა და გამომსახველი ნაწარმოებში. ესაა ნანის ღრმად ტრანსფორმირებული მხატვრული სახე, რომელიც განვითარების პროცესში დრამატიკაციას განიცდის.

ამ ნაწილის მუსიკა ხიზლავს მსმენელს თავისი კეთილშობილებით, შე ვიტყვოდ, შინაგანი კლემანოსილებით, გაბზული „სიმფონიური“ სუნთქვით. ძნელი არაა შევამჩნიოთ მუსიკის ინტონაციური ნათესაობა პირველი ნაწილის ძირითად თემასთან. ეს, საზოგადოდ, ამ ნაწილების საერთო ემოციური ტონუსის შესახებაც შეიძლება ითქვას, თუმცა მეორე ანდანტეს განწყობილებათა გამა უფრო ერთგვაროვანია.

შესანიშნავია ამ ნაწილის დასკვნითი ეპიზოდი, სადაც კომპოზიტორი ჩელოს სიმის სპეციალური გადაწყობით ტიმპანის ყრუ დარტყმების ნამდვილ ილუზიას ქმნის.

მეოთხე ნაწილში (ფინალი — *Allegro assai*) აღდგება სკერცოს გროტესკულ-ექსცენტრული საშფაობი, მაგრამ აქ იგი კიდევ უფრო ხაზგასმულად მწვავე, თითქმის უტარიხებულ ხასიათს ატარებს. ფინალის შუა განაკვეთში ლირიკულ-ექსპრესიული საწევის კიდევ გრ-

იზელ იღებს მძლავრ გამოხატულებას. კულმინაციურ მონენტუალტის ფიგურაციის ფონზე დიდი გამომსახველობით, შინაგანი სიმძაფრით ეღერს პირველი ნაწილის მთავარი თემა, იგი კვარტეტის ეპილოგშიც (მენ-ნაწილი — კოდა — *Andante* — კიდევ ერთი ანდანტე) ტონის მომცემა. თითქოს კვლავ დაბრუნდა პირველი ნაწილის გულჩაოხრობილი დაბინდული განწყობილება. მელოდიური ნაკვეთები სულ უფრო გაურკვეველი და ურედიფიკო ხდება და ბოლოს სავსებით იკარგება. სრული პიანისში.

მეხუთე კვარტეტი არარიტმის და დიდი წარმატებით შესრულებულა ობლიოსში, მოსკოვში, ლენინგრადში, ტალინსა და სხვა ქალაქებშიც. იგი შევიდა ისეთი ცნობილი ანსამბლების რეპერტუარში, როგორცაა კომიტასისა და რიმსკი-კორსაკოვის სახელობის კვარტეტები. ახლანა მოსკოვში გამოიცა ფირფიტა მისი ჩანაწერით.

ცინცაძის მეხუთე კვარტეტის რეჟისორის გახდა რვენი ქვეყნის ფარგლებს. საგმარისია ითქვას, რომ 1968 წ. პარიზში იუნესკოს მიერ მოწოდებულ კონკურსზე, რომელზეც 90 ნაწარმოები იყო წარდგენილი მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნიებიდან, იგი აღიარდა 12 პრემირებულ ნაწარმოებად შორის. სპეციალური გადაწყვეტილებით მისი ჩანაწერი დეიჯავანა მრავალი ქვეყნის რადიომაუწყებლობის პროპაგანდისტოვის. შესრულდა იგი პრალაშიც.

მეხუთე კვარტეტი შემოქმედებითი შთაგონებისა და დიდი საკომპოზიტორო ოსტატობის ნაყოფია.

ევეი არაა, რომ მუდამ ახლის მაძიებელი შემოქმედი ს. ცინცაძე კვლავ არაერთხელ გაგვახარებს ნათელი მიღწევებით და გამარჯვებებით.

„თვითმოქმედება მთებში“

ფოტო თ. არჩიძისა





თაქთაქიშვილის ორატორია თავისი ძლიერი ჰუმანიტური სახეებით, ხალხთა მასების გრძობებისა და განედების სახეებით მშვიდობისათვის ბრძოლის დიად იდეას ეძღვნება.

სიმონ ჩიქოვანის ლექსები, რომელიც საფუძვლად დაედო ორატორიას, დაწერილია სამამულო ომით გამოწვეული განცდების უშუალო გავლენით. ორატორიის თვით სახელწოდებაც „ცოცხალი კერა“ გამოსატყვე ნაწარმოების ძირითად იდეას, სიცოცხლის მარადიულობის იდეას, ბუნების სილამაზისა და ხალხური შემოქმედების უკვდავობის წმინდათაწმინდა გრძობებს, დაკავშირებულს დედასთან, მშობლიურ კერასთან და მიწასთან.

ორატორიის გმირები განზოგადებული სახეებია. სოფელი ახალგაზრდა გლეხი (ბარიტონი-სოლო) ომის ქარცეცხლმა მოსწყვიტა თავის კერას, მშვიდობიან შრომას და საბჭოეთის მიწის დასაცავად ხელში ააღებინა იარაღი. ვისმინთ დედის სიმღერებს (მეცო-სოპრანო), რომლებზეც აღიზარდა ნაწარმოების გმირი და ხმას, რომელიც ავტორის (სოპრანო) მაგიერ ჟღერს:

ნაწარმოები გამოირჩევა კლასიკური კომპოზიციური წყობით და დახვეწილობით. ორატორიის როგორც სასიმღერო, ისე რეჟიტატიული ხალხური ხასიათის თემები განაწილებულია ლოგიკურად ისე, რომ იქმნება კონტრასტი ლირიკულ, პასტორალურ და ტრაგიკულ სახეებს შორის. დასრულებული სასიმღერო ეპიზოდები გამოირჩევა ფორმის და ტონალური გემზის მკვეთრი აგებულებით. ისინი ხშირად ლეიტემების როლს თამაშობს. ასეთებია: სოპრანოს, მეცო-სოპრანოსა და ბარიტონის მელოდიები. ორატორია პირობითად შეიძლება დანაწილდეს სამ განყოფილებად. პირველი სამი ეპიზოდი მხოლოდობის საბჭოთა ადამიანების მშვიდობიან ცხოვრებაზე, შუა ოთხი ნაწილი გვიხატავს განვილი ომის სურათებს, ორატორიის ფინალი კვლავ მშვიდობიან შემოქმედებით შრომაზე გადასვლას გადმოგვცემს.

პირველი ნაწილი — „ვინა სთქვა“ ხოტბა მშობლიური ქვეყნის სილამაზისა. აქ ჭარბობს უშფოთველი, პასტორალური ჟღერადობა, თუმცა ხანდახან იმის შორეული, მომავალი ჭარიშხლის მომასწავებელი გრუსუნია.

ასეთ იდილიურ ფონზე უფრო მკვეთრად მოჩანს სულიერი ღელვა, გმირული ალტკინება.

ორატორია იწყება ნაწარმოების ლეიტენიტონაციით, რომელიც სხვადასხვანაირად ჟღერს: ის ხან ეპიკური, ხან ლირიკული, ხან კი პოროტიკული ხასიათისაა. აუჩქარებელი, თხრობითი ხასიათის მელოდია, რომელსაც ასრულებენ ჯერ კლარნეტები, მერე ფლეიტები სიმებიანების ფონზე, გვევლინება ორატორიის თავისებურ ეროვნულ ორნამენტად და მას თითქოს მოქმედებაში შევყავართ.

ვისმინთ აგრეთვე სოლო სოპრანოს სასიმღერო მელოდიას სიმებიანების პიციკატოს აკომპანემენტით, რაც ქართულ

ორატორია „ცოცხალი კერა“

მარგარიტა ვანიჩაძე

ქართულ ორატორიულ ჟანრს მიემატა კიდევ ერთი ახალი ნაწარმოები—ოთარ თაქთაქიშვილი „ცოცხალი კერა“ სოლისტების, გუნდისა და სიმფონიური ორკესტრისათვის. სიმონ ჩიქოვანის სიტყვებზე დაწერილი ეს ორატორია რვა ნაწილისაგან შედგება. იგი პირველად შესრულდა მოსკოვის კონსერვატორიის დიდ დარბაზში საკავშირო რადიოსა და ტელევიზიის სიმფონიური ორკესტრისა და გუნდის მიერ ოდისეი დიმიტრიადის დირიჟორობით (გუნდის მხატვრული ხელმძღვანელი კ. პტიკი, სოლისტები — მ. ქასრაშვილი, ტ. ბუშუყვა, რ. კაკაბაძე).

Compasso
Cantabile

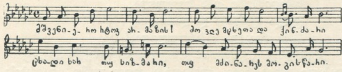
ქ- ნა სთქვა, ოთარ ქო ხა ტო- ხა ნ ვის

გუნ. ნი ქსს. ყა. ნა ო. დ. ვის დიხ. სი

ბოლო. კომპოზიტორი ოსტატურად შეურწყავს სობრანოს სოლო მელოდიას ბარიტონის რეჩიტატივს, ამასთან გუნდს და ორკესტრს სიმღერის თანხლება ევალება.

ფინალი „დაბრუნება“ ორატორიის თავისებურ რეპრიზას წარმოადგენს. ეს ნაწილი იწყება სპილენძის დაფდაფებით, მოწოდებას აიტაცებს გუნდი, ორკესტრი, სოლისტები — ყველა ასრულებს თავის საუკეთესო მელოდიას საზეიმოდ. მხოლოდ დედა მოთქვამს:

„ბეგრი დაღვრილა ცრემლები,
ბეგრი ატირდა დედაო“.



მაგრამ ცრემლები უბრალოდ არ დაიღვარა. მამაცმა ვაჟ-კაცებმა შური იძიეს მტერზე. ორატორიის მსუბუქ ლირიკულ ფინალში კვლავ ჩაგვესმის ტექსტის საწყისი სტრიქონები, რომლებიც თანდათანობით მიწყდება:

„ვინა სთქვა თითქო
პატარა იყოს
ჩვენი სამშობლო

დიდების ღირსი.

ვინა სთქვა...

ვინა სთქვა...

ვინა სთქვა...

დიდი აღმფრენით დაწერილი თავთაქიშვილის ორატორია ყურადღებას იპყრობს ფორმის კლასიკურობით (სამი ნაწილი რეპრიზით), ჩინებული, ეროვნული მელოდიური და რიტმული ქცევებით, მკვეთრი საორკესტრო კომბინაციებით, გუნდის მრავალხმოვანობის ოსტატური გადმოცემით. კომპოზიტორი ემყარება ქართული ვოკალური მრავალხმოვანობის მრავალსაუკუნოვან კანონებს. ორკესტრი მეტად გამოკვეთილია და გამსჭვალულია მოცემული სიტუაციის შესაფერისად.

გამომსახველობითი საშუალებების შერჩევისას კომპოზიტორი მისდევს პოეტის აზრთა ხაზს. კომპოზიტორული ტექნიკის სფეროში თანამედროვე მიღწევების მაქსიმალურ გამოყენებასთან ერთად ეს საშუალებები ამავე დროს მეტად უბრალო და ლაკონურია, ამასთან არ კარგავს გამომსახველობას. კომპოზიტორი მისწრფვის მისი მუსიკა გასაგები იყოს წმინწელისათვის, ცდილობს უშუალოდ შეიყვანოს იგი თავისი ჩანაფიქრისა და განცდების სამყაროში. თავთაქიშვილი ამას სრულად აძლევს.



დირიჟორი ოლისეი ღიმიტრიაძე

ძველებურ, სახელდობრ რენესანსის ეპოქის მუსიკას, მის შესწავლასა და შესრულებას მიუძღვნა. ეს კოლექტივი თავისებურ კვლევით ცენტრს წარმოადგენს, რომელმაც აღადგინა და კვლავ გააცნო მსოფლიოს არა მარტო უამრავი ხელნაწერი, არამედ ძველებური საკრავებიც და მათზე შესრულების პრინციპი, გააცოცხლა იმ დროს საგუნდო მუსიკის, სახელდობრ, მადრიგალური სიმღერის წყობა და მანერა... სწორედ ძველებურ ნაწარმოებთა ზედმიწევნითი შესრულება, იმ დროისათვის დამახასიათებელი ხმოვანების აღდგენისადმი მისწრაფება „Pro musica“-ს შემოქმედების ყველაზე არსებითი საწყისს წარმოადგენს.

ამერიკელი სტუმრების თვითმული პროგრამა — ეს არის ღრმა მეცნიერული კვლევისა და ჭეშმარიტი შემოქმედებითი წვის, დაკვირვებისა და ექსპერიმენტული გამგეობის შერწყმის შედეგი. ამ კოლექტივის თვითმული მონაწილე არის მუსიკოსი-შემსრულებელიც და მკვლევარიც. „Pro musica“-ს მხატვრულმა ხელმძღვანელმა ნოა გრინბერგმა ანსამბლში საშუალოდ მიიზიდა თავისი საქმის დიდებული ოსტატები, იშვიათი მუსიკოსები: ლანუე დავენპორტი, —საკრავიერი ანსამბლის „რენესანსის“ ხელმძღვანელი, რომელიც ოსტატურად ფლობს შვიდ საკრავს, იუდიით დავიდოვა — ვიოლა და გამბას და ვიელს ფაქიზი შემსრულებელი, შელ გრესკინი — განივ ფლეიტაზე, რიკორდერზე, რაბეტიფზე და კრუპპორნზე დამკვრელი, ედვარდ სმიტი — კლავისინისტი, რომელიც ამავე დროს უკრავდა ძველებურ ორღანოებზე, პორტატისესა და რეალზე...

ექვსი შემსრულებლისაგან შემდგარმა ვოკალურმა ანსამბლმა თავისი უდიდესი პროფესიული მომზადებისა და ღრმა მუსიკალობის მეშვეობით ურთულესი საგუნდო პარტიტურები დაძლია. თვითმული მომღერალი — ცალფა სიმღერის შესანიშნავი ოსტატიცაა და, რაც მოთავარია, ბრწყინვალე ანსამბლისტიც.

საქართველოს დედაქალაქში გატარებული რამდენიმე დღე არა ერთი დასამახსოვრებელი შეხვედრითა და შთაბეჭდილებით აღინიშნა ამერიკელი მუსიკოსებისათვისაც — ჩვენი სტუმრები ნამდვილი შემეცნებითი ინტერესით ეცნობოდნენ ქართულ კულტურას, ისტორიასა და ხელოვნებას, მუსიკასა და ხუროთმოძღვრებას, ოქრომჭედლობასა და ფერწერას...

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მცირე დარბაზში ამერიკელმა შემსრულებელმა მოუსმინეს ქართულ ხალხურ მუსიკას — ფირზე ჩაწერილ ძველთავე სიმღერებს, ხალხურ საკრავებს, ბავშვური უშუალობით გამოთქვამდნენ სტუდენტთა თვითომქმედი ანსამბლის — „შიდგაცას“ შესრულებით გამოწვეულ აღტაცებას. თუმცა მხოლოდ მოსმენით არ განინახვდებოდა ეს უღერესად საინტერესო შემოქმედებითი შეხვედრა — აღტაცებას მოჰყვა მრავალმხრივი კითხვა-პასუხი, ქართული ხალხური საკრავების, ხალხური მრავალხმიანობის პრინციპების, სიმღერის წყობის, კილოებისა და პარმონიის შესახებ პროფესიული ახსნა-განმარტებანი, აღფრთოვანება მხოლოდ პირველი გაცნობის შთაბეჭდილებით როდი იყო გამოწვეული.

„არასოდეს არ მომისმენია ესოდენ მშვენიერი მუსიკა!“ სიტყვა აღუღვებით ანსამბლის მხატვრულმა ხელმძღვანელმა—

ქართული სიმღერები ამერიკაში

ევენი მაკვარანა



ვენს მუსიკალურ საზოგადოებრიობას საშუალება ჰქონდა გასცნობოდა კიდევ ერთ სახელმწიფოევილ კამერულ ანსამბლს „Pro musica“-ს (ა. შ. შ., ნიუ-იორკი), და მისი მეშვეობით შორეული წარსულის მრავალთვალსაჩინო კომპოზიტორს, რომელიც ადრე, მუსიკოს-პროფესიონალთა ურბულესობისათვისაც კი, ცნობილი იყო მხოლოდ თეორიული შრომების მიხედვით.

„Pro musica“ დაარსდა 1952 წელს, ნიუიორი და მრავალმხრივი მუსიკოსის ნოა გრინბერგის მიერ როგორც მუსიკოს-ენთუზიასტთა გაერთიანება. მთელი თავისი მუშაობა მან



ამერიკის კამერული ორკესტრი

მსვლანმა მკვლევარმა და ფაქიზმა ხელოვანმა ნოა გრინბერგმა.

წავლის წინა დღეს ამერიკელი მუსიკოსები იყვნენ მცხეთაში, ავიდნენ ჯვარზე და საყდრის დუმილი უცხო გალობამ გამოაღვიძა — ორმა ამერიკელმა გოგონამ წამოიწყოთ ჟოსკენ დეპრეს „ბენედიქტუსი“. მათ სიმღერას თანდათანობით დანარჩენი ოთხი მომღერალიც შეეხმანა. სულ მოკლე ხანში კი საყდარში შემოსული ორკესტრანტებიც შეუერთდნენ — თვითონ თავისი საკრავის პარტიას ღლინებდა... ეს იყო მოულოდნელი, გასაოცარი და შთამბეჭდავი წუთები, თითქოს თვით ჭაღარა „ჯერის“ კედლები აგუგუნდა... ხომ არ იყო ეს სტუმრების მიერ ახლად გაცნობილი კუთხისადმი ესოდენ დიდი პატივის მიზღვევა?

ამას წინათ ნოა გრინბერგისაგან პროფესორმა პავლე ხუჭუამ მიიღო წერილი, რომლის შინაარსიც ასეთია.

ბატონო პ. ხუჭუა!

ამ ერთი გვირის წინათ მე წავივითხე ლექცია ამერიკული მუსიკის მცოდნეთა საზოგადოების ნიუ-იორკელი წევრებისათვის სტრკ-ში ჩვენი მოგზაურობის შესახებ და როგორც კი მომაგონდა ჩემი შეხვედრები, ჩემი ფიქრები სწრაფად გაქანდნენ თბილისში გატარებული დღეების გასაცოცხლებლად.

ჩემი ლექცია დავამთავრე იმ განსაცვიფრებელი სიმღერების ჩანაწერების დაკრით, რომლებიც თქვენ გადმოგივით გამგზავრების წინ. ჩემთვის ისინი ახლა გაცილებით მეტს ნიშნავს, ვიდრე მაშინ, როდესაც მე ეს სიმღერები პირველად მოვისმინე თქვენს კონსერვატორიაში. შეუძლებელია გადმოგცეთ ის ღრმა შთაბეჭდილება, რომელიც დარბაზში შეკრებულ აუდიტორიაზე მოახდინა ამ მუსიკამ. ლექციის დამთავრების შემდეგ მე მივიწვიე სხვადასხვა მეცნიერი, რათა გაეცნობოდნენ თქვენს მიერ ნაჩუქარ სიმღერათა კრებულს. ვიმედოვნებ, რომ არაფერი გექნებათ საწინააღმდეგო იმისა, რომ ეს სიმღერები გავაცნო სხვადასხვა უნივერსიტეტების მუსიკალურ ფაკულტეტებს, ვინაიდან ყველა ისინი დაინტერესებულნი არიან და სურთ მათი გაცნობა და შესწავლა.

მე უკვე მივიღე თხოვნა ამ თემაზე ლექციების წაკითხვისა. მთელ რიგ სასწავლებლებში, მათ შორის იელის უნივერსიტეტში განსარაუბლო მაქვს ჩემი ლექციების ილუსტრირება ამ მუსიკით.

თუ თქვენ გაქვთ სხვა რაიმე წერილები ან დაბეჭდილი წიგნები, განსაკუთრებით თქვენი ხალხური პოლიფონიური მუსიკის შესახებ, გთხოვთ გადმოგიგზავნოთ პირდაპირ მე, მათ მიმართ აქ დიდ ინტერესს იჩენენ.

თქვენი ნოა გრინბერგი



ლაკარაკოვან რეჟისორები



ართველმა კომპოზიტორებმა დიდი ხანია შეაღეს ქართული კინოსტუდიის კარები და რეჟისორებთან შემოქმედებითი ურთიერთობით მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს ჩვენი კინოსტუდიის განვითარებაში. ქართულმა კინომ ბევრ ქართველ კომპოზიტორს ხალხის სიყვარული და აღიარება მოუტანა. ბევრმა კომპოზიტორმა სახელი გაითქვა სწორედ

კინემატოგრაფის საშუალებით და მათი სიმღერები იმდენად პოპულარული გახდა, რომ ისინი ხალხის საყვარელ მელოდიებად იქცა. საკმარისია დავასახელოთ არჩილ კერესელიძე, რევაზ ლაღიძე, დავით თორაძე, სულხან ცინცაძე და მათ მიერ გაფორმებული ქართული კინოფილმები.

ხშირია შემთხვევა, როდესაც სხვა რესპუბლიკის მოქალაქესთან საუბარში

არკვევ, რომ იგი კარგად არ იცნობს ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებას, ვერც მათ გვარებს გისახელებს. მაგრამ საკმარისია წაიმღერო მელოდია რომელიმე ნებისმიერი პოპულარული ფილმიდან, რომ მოსაუბრე უმაღლესადაა და დაასრულებს მას, თუმცა არც კი იცის მისი ავტორის ვინაობა. პროპაგანდის ასეთ მძლავრ საშუალებას წარმოადგენს კინოსტუდიის და ქართველი კომპოზიტორები მოვალენი არიან კიდევ უფრო დიდი და საჭირო შემოქმედებითი ამოცანები დასახონ ხელოვნების ამ სფეროში მოღვაწეობისას.

ბუნებრივია ქართველ კომპოზიტორთა დიდი ინტერესი კინო-მუსიკის ფანრისადმი. ბუნებრივია ისიც, რომ კინოსტუდიაში ქართველ კომპოზიტორთა ახალი და ახალგაზრდა ძალები მოდიან (ვატა აზარაშვილი, ნუგზარ ვაჭაძე, გია ყანჩელი). ხოლო მათზე უფრო დიდი „სტაჟის“ მქონე კომპოზიტორებმა ქართულ კინოსტუდიებში უკვე თავიანთი სიტყვა სთქვეს. ესენია: მერი დავითაშვილი — ქართული მულტიფილიკაციური და საბავშვო ფილმების მუსიკის ავტორი, რომლის სახელი მის მიერ გაფორმებულ ფილმებთან ერთად საბჭოთა კავშირის საზღვრებს გასცდა და საერთაშორისო კინოფესტივალებზე გაიხმა, ფილიპე ღლონტი, ირაკლი გეჯაძე და სხვანი.

ჩვენმა რედაქციამ სთხოვა ზოგიერთ რეჟისორს, გაეზიარებინა თავისი აზრი ამა თუ იმ კომპოზიტორთან შემოქმედებითი მუშაობის შესახებ.

აი რას ამბობს რეჟისორი შ. გედევანიშვილი კომპოზიტორ მერი დავითაშვილზე.

ვიდრე უშუალოდ მუშაობას დავიწყებდი კომპოზიტორ მერი დავითაშვილთან, მე მას უკვე ვიცნობდი, როგორც უადრესად ნიჭიერ მუსიკოსს, პოეტური ბუნებისა და ფაქიზი გემოვნების მქონე ადამიანს. მისი შესანიშნავი საბავშვო სიმღერები და არაერთი კინოსურათის მუსიკა საყოველთაოდ აღიარებული იყო. მასთან მუშაობის დროს მე განვიცდიდი ნამდვილ შემოქმედების აღფრთოვანებას. რადგან რეჟისორის ყოველ ჩანაფიქრს იგი ახორციელებდა არამელოდორული სიზუსტით, თუმცა უფრო ამდრდებდა მუსიკის საშუალებით



რევისორი შ. გელეანაშვილი, კომპოზიტორი მ. დავითაშვილი, მხატვარი ლადო გულაშვილი ახალ ფილმზე მუშაობისას.

და საინტერესოდ ხსნიდა მთავარ აზრს. პირველი ქართული თოჯინური ფილმის „ნიკო და სიკოს“ შექმნის დროს მერი დავითაშვილმა საოცრად სწრაფად აუღო ალღო ამ მწელ, შრომატევად და მეტად რთულ ჟანრს და რაც მისასალმებელია, მას ნამდვილი ეროვნული ძღვერადობა მისცა.

ახლანა დამთავრებულ გრაფიკულ ფილმში „ემირი ერთი საათით“ მთავარმა მხატვარმა ა. შალიკაშვილმა მხატვარი მ. მაღაზონიასთან ერთად ორიგინალური ფერწერული ხერხებით ახალი სიცხოველე მისცა ნახატფილმს. კომპოზიტორმა მერი დავითაშვილმა თავის მხრივ ამ სახეით მასალას შეუხმატებია არანაკლებ ორიგინალურად მკვდრი ელექტრონისტრუმენტების ტემბრული ფერადღვნება.

ამ ფილმში ორგანულად შეენიჭათ ერთმანეთს რიტმი და ფერი, კომპოზიცია და მუსიკის მელოდიურობა, ფერთა პარმონია ტემბრულ საღბავებსა და მუსიკალური თემის განვითარების თავისებურებას. უდაოდ იგრძნობა მხატვრისა და კომპოზიტორის უნისონური შემოქმედებითი ხედვა და ვფიქრობ, რომ ჩვენს სინთეტურ ხელოვნებაში სწორედ ასეც უნდა იყოს.

ახლა მერი დავითაშვილმა, ლადო გულაშვილმა და საერთოდ ჩვენმა შემოქმედებითმა კოლექტივმა უკვე დაიწ-

ყო მუშაობა ახალ გრაფიკულ ნახატ ფილმზე — „როგორ წარმოიშვა სახლი“, ნოდარ დუმბაძის საინტერესო სცენარის მიხედვით.

ვიმედოვნებთ, რომ ლადო გულაშვილის, მერი დავითაშვილისა და ნოდარ დუმბაძის შემოქმედებითი თანამშრომლობა, გამოცდილება და დიდი გემოვნება ახალ ნახატ ფილმს მოუტანს სასურველ წარმატებას.

კომპოზიტორ ირაკლი გევაძეს ჩვენი საზოგადოება იცნობს როგორც თანამედროვე თემსზე დაწერილი ოპერა „განთიადის“, სიმფონიური პოემა „პალიასტომის ტბის“, ოპერეტა „ორი რეკორდის“, საგუნდო სიმღერა „გაზაფხულდას“, საფორტეპიანო ღუგეტის „სოფლად ლხინისა“ და სხვა ნაწარმოებთა ავტორს. რაც შეეხება მის მოღვაწეობას კინოში, იგი არც თუ ისე ცოტა ფილმებით ამოიწურება. ირაკლი გევაძემ გააფორმა შემდეგი მხატვრული ფილმები „ამბავი ერთი ქალიშვილისა“ (რევისორი მ. ჭიაურელი), „ერთ სახლმმართველობაში“ (რევისორი თ. მაღალაშვილი), „არადღეები“ (რევისორი მ. კოკიაშვილი), „ბოდიში, თქვენ გელით სიკვდილი!“ (რევისორი ყ. შველაძე).

რევისორ ელდარ შენგელაიასთან ურთიერთთანამშრომლობით შექმნა ორი

ფილმი: „ეთერი ქარავანი“, რომელიც გავიდა 1964 წელს კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე და მოკლემეტრაჟიანი ფილმი „მკიქლა“.

„ირაკლი გევაძესთან მე ყოველთვის ვმუშაობ თავისუფლად და იოლად. როგორღაც გაუვგებთ და შევეწყვით ერთმანეთს. ალბათ, ჩვენ გემოვნებისა და შეხედულებების ერთიანობამ დაგვაკავშირა. რა მომწონს ამ კომპოზიტორში? — ის, რომ ირაკლი გევაძე მხატვრულ ფილმში ყოველთვის ეძებს მუსიკის დრამატურგიულ აუცილებლობას და ფილმშიც მუსიკალური სახეები ჩნდება იქ, სადაც მის გარეშე შეუძლებელია დარჩენა. და კიდევ ერთი რამ, გევაძე რასაც წერს, ყველაფერში აქოსთავის ეროვნულ ხულს. ღრმა ეროვნულობა და ფორმის დახვეწილობა არის ის მთავარი, რაც ჩვენ შემოქმედებითად გვაახლოვებს“. რევისორი ელდარ შენგელაია.

კომპოზიტორი ფილიპე დლონტი „ამიერკავკასიის მუსიკალური გაზაფხულის“ მისამზადებელ პერიოდში ქართველ მსმენელთა წინაშე წარსდგა დიდი ფორმის ნაწარმოებით. საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიურმა ორკესტრმა მოსკოვიდან სპეციალურად მოწვეული საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის დირიჟორ ივანოვის ხელმძღვანელობით შეასრულა მისი სიმფონია № 1. რო-

გორც კინომუსიკის კომპოზიტორს ფ. ლლონტს რუსეთშიც კარგად იცნობენ მის მიერ გაფორმებული ფილმების მიხედვით. ქართველ რეჟისორებთან შე- მოქმედებითა დაახლოვებამ კი ფილი- პე ლლონტი რამდენიმე სახელმწიფო- ლი მხატვრული ფილმის შექმნის მონა- წილე გახადა. ასეთია რეჟისორ გიორგი შენგელიას ორი მხატვრული ფილმი „ალავერდობა“ და „ჯილოვ“. კომპო- ზიტორმა ახლახან დაამთავრა მუშაობა რეჟისორ ლანა ლოლობერიძესთან ნოდარ დუმბაძის რომანის მიხედვით ფილმზე „მე ვხედავ მზეს“.

რეჟისორი ლ. ლოლობერიძე კმაყო- ფილებას გამოხატავს კომპოზიტორთან მუშაობის გამო, ხოლო რაც შეეხება მუ- სიკის ცალკე შეფასებას, იგი როგორც ფილმის რეჟისორი — ერიდება, რადგან ნაწარმოებს ჯერ არ მიუღია ტემპარი- ტად „მასობრივი“ ნათლობა. ხოლო მხატვრულ ფილმში მუსიკის ღირსებაზე ლაპარაკი მაშინ არის დასაშვები, რო- დესაც ფილმის ყველა გამომსახველი სა- შუალეობა სინთეტურ პლანში ემსახურება ერთ საერთო მიზანს — მის მხატვრულ ხარისხს.

დღე იმსჯელონ მასზე მისმა მნახვე- ლებმა.



„კამათის ვარეშე შეუძლებელია შემოქმედება“ — ამბობს კომპო- ზიტორი ფილიპე ლლონტი და თავს საკუთარ სტიქიაში გრძნობს რეჟისორ ლანა ლოლობერიძესთან მუშაობისას ფილმზე „მე ვხედავ მზეს“



რეჟისორი ელდარ შენგელია და კომპო- ზიტორი ირაკლი გიჯაძე ქართულ ფილმზე „თეთრ ქაბადანზე“ მუშაობის დროს.



საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირმა
 პეტელ ქართველ საზოგადოებრიობასთან
 ერთად საუბიმიოდ აღნიშნა სახელმწიფო-
 ლი ქართველი კომპოზიტორის შალვა შვე-
 ლიძის დაბადებიდან 60 წლისთავის აღსა-
 ნიშნავი საიუბილეო საღამო.

ფოტოები მ. ბაბოვისა





საქართველოს სსრკ-ის საბჭოთა

შინაარსი

მომზადებისათვის პარტულში შესვლის ბაზაზედ აღების შეკავრება მომზადებისათვის შესული ხავერდული დღეები სხვადასხვა საბჭოთა კომპარტიონტა კავშირში სამსახურში შესასრულად შარტი გ. ფორტს- ლუკაი დღისიხედ ბალანსივად — ახალი პარტული ბალანსი მანანა ამბებელი — ბალანსარდა სახალხო არბიტრები გვიგითი ორგანიზაციები — პარტული სიმფონია „ბაზაზედ“ თამარ გელაძე — ახალი ომები ბავშვებზე	3 4 5 6 7 12 17 28 33 49	შერაბ კოსტავა — კონკრეტული ბავშვებზედ ახალი ომები ბავშვებზედ შარტი გ. ფორტსლუკაი — შემოქმედებითი კოლექტივი მანანა ამბებელი — „საბჭოთა კომპარტიონტი“ გულბოტ ტრიაკი — სამართლებრივი ფორმები მარტივად ვაჩხაძე — მრატონიან „მომზადების“ გვერდის შეკავრება — პარტული სიმფონია ამერიკაში ლავარაკობაზე რეჟიმობაზე	52 56 57 65 69 72 75 77
---	---	---	--

მე-2 გვ. ე. თოდუბაძე „ამირჯანაძე“, მე-8-9 გვ. საქართველოს კომპარტიონტი კავშირის გასვლითი პუნქტების ამსახველი ფორტსლუკაი; მე-10 გვ. გვიგითის სიმფონიური ორგანის წევრები სტუმრად ქართველ კომპარტიონტებს; მე-11 გვ. კომპარტიონტი დღეები თორივად კომპარტიონტთა კავშირის სხვაობაზე; მე-12 გვ. სიმფონია ფორტსლუკაი. მუგობრული შარტი გ. ფორტსლუკაი; მე-14 გვ. კომპარტიონტი ვაჩხაძე; მე-15 გვ. კომპარტიონტი ნათელა სანაძე; მე-16 გვ. კომპარტიონტი მალა მამულაძე (ქვე-ტრები), ვეშაძე — კომპარტიონტი ოთარ თაქაიშვილი მე-19 გვ. სენია საბაძე სპექტაკლიდან „ქორთვადული“ კომპარტიონტი; მე-20 გვ. „ქორთვადული“ ორგანიზაციის წევრები; მე-21 გვ. კავსლენიანი სენია ბაბუტაძე; მე-22 გვ. სენია ნათელაძე; მე-23 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; კომპარტიონტი ზ. კახიძე; მე-24 გვ. კომპარტიონტი ვაჩხაძე; მე-25 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-26 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-27 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-28 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-29 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-30 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-31 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-32 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-33 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-34 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-35 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-36 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-37 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-38 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-39 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-40 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-41 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-42 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-43 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-44 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-45 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-46 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-47 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-48 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-49 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-50 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-51 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-52 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-53 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-54 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-55 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-56 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-57 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-58 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-59 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-60 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-61 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-62 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-63 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-64 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-65 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-66 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-67 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-68 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-69 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-70 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-71 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-72 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-73 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-74 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-75 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-76 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-77 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-78 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-79 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-80 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-81 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-82 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-83 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-84 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-85 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-86 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-87 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-88 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-89 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-90 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-91 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-92 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-93 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-94 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-95 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-96 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-97 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-98 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-99 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე; მე-100 გვ. კომპარტიონტი დორიანი ზ. კახიძე.

სამსახურში კომპარტიონტი — მალა მამულაძე, გულა მამულაძე, კარლო გუგუაძე, ალექსი მამულაძე, ნათელა ფორტსლუკაი, გიორგი ფორტსლუკაი, დიმიტრი ვაჩხაძე, ვანო მამულაძე

სადა და ტიტული მხატვარ თინათინა სამსონიანი

მხატვარი პ. ბაზაზაშვილი, ტექნიკური რედაქტორი ი. მარაბაზაშვილი, კონტროლიორ-კორექტორი ლ. მამულაძე

გულა მამულაძე 3/VI-65 წ. მარკანიშვილის ქ. № 5. ტელ. 5-10-24 ფე 03251. შევ. № 603.
ქალაქის ფურცელი 5. საავტორო თამბის რაოდენობა 12,55. სააღრიცხვო-სავაჭრო ფურცელი თამბის რაოდენობა — 12,95 ტ. 4,500.
ფასი 1 მან.

გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“
ბეჭდვითი სიტყვის კომპანიტი. თბილისი. მარკანიშვილის ქ. № 5.



САБЧОТА ХЕЛОВნება

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

СОДЕРЖАНИЕ

ПРИВЕТСТВУЕМ ВАС	3	Мераб Костава —	52
ВЕСНА ГРУЗИНСКОЙ МУЗЫКИ	4	ПОБЕДИТЕЛИ В КОНКУРСЕ	56
Алексей Мачавариани —		ПРИВЕТСТВУЕМ НОВЫЙ ТЕАТР	
ПОДУМАЕМ О ЗАВТРАШНЕМ ДНЕ ГРУЗИНСКОЙ	6	Мира Пичхадзе —	57
МУЗЫКИ	8	ТВОРЧЕСКИЕ КОЛЛЕКТИВЫ	66
В ГОСТИХ В СОЮЗЕ КОМПОЗИТОРОВ ГРУЗИИ	12	Нана Кавтарадзе —	
„ПЕСНИ БЕЗ СЛОВ“ — ДРУЖЕСКИЙ ШАРЖ ХУД.	17	„ПЯТЬ МОНОЛОГОВ“	
Г. ПИРХАЛАВА	28	Гулбат Торалдзе —	60
Елизавета Балаичивадзе —	33	НА МЕЖДУНАРОДНОМ ФОРУМЕ	72
НОВОЕ В ГРУЗИНСКОМ БАЛЕТЕ	49	Маргарита Вацхадзе —	75
Манана Ахметели —		ОРАТОРИЯ „ЖИВОЙ ОЧАГ“	77
МОЛОДЫЕ НАРОДНЫЕ АРИСТЫ		Евгений Мачавариани —	
Гия Орджоникидзе —		ГРУЗИНСКАЯ ПЕСНЯ В АМЕРИКЕ	
ГРУЗИНСКАЯ СИМФОНИЯ „ОТ ВЕСНЫ ДО ВЕСНЫ“		БЕСЕДУЮТ РЕЖИССЕРЫ	
Тамара Гедадзе —			
НОВАЯ ОПЕРА ДЕТЯМ			

На 2 стр. В. Топуридзе — „Победа“; на 8—9 стр. стр. фотоматериал о выездных пленумах союза композиторов Грузии; на 10 стр. оркестранты клиплендского симфонического оркестра в гостях у грузинских композиторов; на 11 стр. композитор Давид Торалдзе; на заседании союза композиторов; на 12 стр. — „Песни без слов“ — дружеский шарж Г. Пирхалава; на 14 стр. композитор Гия Канчели; на 15 стр. композитор Натела Сванидзе; на 16 стр. композитор Шалва Мишелидзе (в центре), визну — композитор Отар Тактакишвили; на 19 стр. сцена из балетного спектакля „Хореографические новеллы“ (в мастерской художника); на 20 стр. создатели „Хореографических новелл“; дирижер Д. Кахидзе, композитор В. Азарашвили; на 39 стр. композитор С. Цинцадзе; на 42 стр. балетмейстер З. Кикалещишвили; сцена из балета; на 21 стр. сцена из новеллы „Прогулка Серафиты“; на 22—77 стр. создатели балета „Мири“; художник И. Кипишидзе, композитор А. Балаичивадзе, постановщик Р. Цулукидзе; сцена из спектакля „Мири“; на 34 стр. композитор А. Балаичивадзе; на 36 стр. композитор Б. Квернадзе; на 38 стр. композитор В. Азарашвили; на 39 стр. композитор С. Цинцадзе; на 42 стр. композитор А. Шаврашвили; на 44 стр. в зрительном зале; на 45 стр. композитор Р. Габичивадзе; на 47 стр. композитор С. Насидзе; на 49 стр. сцена из спектакля „Хрустальный башмачок“; на 51 стр. создатели спектакля „Хрустальный башмачок“; дирижер Т. Кобахидзе, композитор И. Гокцели, режиссер Г. Мелива; на 53 стр. композитор Н. Габуния; на 55 стр. композитор Эд. Сападзе; на 56 стр. композиторы Р. Лагидзе и Ш. Милоравა; У нового здания театра; на 58 стр. Государственный симфонический оркестр. Дирижер З. Хуродзе; на 59 стр. дирижер Дж. Гокцели; на 60 стр. государственный квартет Грузии; симфонический оркестр грузинского радио и телевизии. Дирижер Л. Келадзе; на 61 стр. дирижер Р. Хурцилава; на 62 стр. государственное трио Грузии; на 63 стр. грузинский камерный оркестр. Дирижер Г. Азмилларшвили; на 66 стр. композитор Ал. Мачавариани; на 69 стр. композитор С. Цинцадзе; на 76 стр. Камерный оркестр Америки; на 78 стр. кинорежиссер Ш. Гегелишвили; композитор М. Давиташвили, художник Л. Урдияшвили; на 79 стр. композитор Ф. Глойти и кинорежиссер Л. Гогоберидзе, кинорежиссер Э. Шенгелая и композитор И. Геджидзе; на 80 стр. на юбилейном вечере посвященном 60 летию со дня рождения композитора Шалвы Мишелидзе.

Гл. Редактор Отар Эгадзе

Редакционная коллегия: Шалва Амираншвили, Геда Банцгеладзе, Карло Гоголаძე, Дмитрий Джанашидзе, Алексей Мачавариани, Григорий Пичхадзе, Натела Урушадзе, Вако Цулукидзе.

Тбилиси, ул. Марджанишвили № 5, тел. 5-10-24.

Издательство «Сабчота Сакартвело»

Тбилиси

1965



SABCHOTA KHELOVNEBA

SOVIET ART

CONTENTS

WE ARE GREETING YOU	3	Tamar Geladze	
THE SPRING OF GEORGIAN MUSIC	4	A NEW OPERA FOR CHILDREN	49
Aleksi Machavariani		Merab Kostava	
LET US THINK OF THE FUTURE OF GEORGIAN MUSIC	6	VICTORS IN A COMPETITION	52
ON A VISIT TO THE UNION OF GEORGIAN COMPOSERS	6	WE ARE GREETING A NEW THEATRE	56
SONGS WITHOUT WORDS. Friendly jest by G. Pirtskhalava	12	Mira Pichkhadze	
Elisabed Balanchivadze		GREATIVE COMPANIES	57
INNOVATION IN GEORGIAN BALLET	17	Nana Kavtaradze	
Manana Akhmetelli		*FIVE MONOLOGUES*	65
YOUNG PEOPLE'S ARTISTS	28	Gulbat Toradze	
Givi Orjonikidze		AT AN INTERNATIONAL FORUM	69
GEORGIAN SIMPHONY *FROM SPRING TO SPRING*	33	Margarita Vachnadze	
		ORATORIO *A LIVING HEARTH*	72
		Evgeni Machavariani	
		GEORGIAN SONG IN AMERICA	75
		FILM-DIRECTORS SPEAKING	77

On p. 2, "Victory" by V. Topuridze; on p. p. 8-9, photos reflecting the plenums of the Union of Georgian composers in provinces; on p. 10, members of the Cleveland's orchestra on a visit to Georgian composers; on p. 11, composer David Toradze; at a conference of the Union of Composers; on p. 12, "Songs Without Words". Friendly jest by G. Pirtskhalava; on p. 14, composer Gia Kancheli; on p. 15, composer Natela Svanidze; on p. 16, composer Shalva Mshvelidze (centre), below: composer Otar Taktakishvili; on p. 19, a scene from the ballet "Choreographical Novelettes" ("In an Artist's Studio"); on p. 20, the creators of "Choreographical Novelettes": conductor J. Kakhidze; composer B. Kvernadze, librettist G. Meliva, designer K. Ignatov, choreographer Z. Kikaleishvili; scene from the ballet; on p. 21, a scene from the novelette "Seraphita Taking a Walk"; on p. p. 22-27, creators of the ballet "Mtsiri": designer I. Kipshidze, composer A. Balanchivadze, producer R. Tsulakidze, scenes from "Mtsiri"; on p. 34, composer A. Balanchivadze; on p. 38, composer V. Azarashvili; on p. 39, composer S. Tsintsadze; on p. 42, composer A. Shaverashvili; on p. 44, the auditorium; on p. 45, composer R. Cabichvadze; on p. 47, composer S. Nasidze; on p. 49, scene from "The Crystal Shoe"; on p. 51, creators of "The Crystal Shoe"; conductor T. Kobakhidze, composer I. Gokheli, stage-director G. Meliva; on p. 53, composer N. Gabunia; on p. 55, composer, Ed. Sanadze; on p. 56, composers R. Lagidze and Sh. Milorava; at the new theatre; on p. 58, the Georgian State symphony orchestra, conductor Z. Khurodze, on p. 59, conductor, J. Gokheli; on p. 60, the Georgian State Quartet; the Symphony orchestra of the Georgian Radio and TV, conductor L. Kiladze; on p. 61, conductor R. Khurtsilava; on p. 62, the Georgian State Trio; on p. 63, the Georgian chamber orchestra, conductor G. Azmaiparashvili; on p. 66, composer A. Matchavariani; on p. 69, composer S. Tsintsadze; on p. 71, "Amateurs in the mountains" (photo by T. Archivadze); on p. 74, conductor O. Dimitriadze; on p. 76, the American chamber orchestra; on p. 78, film-director Sh. Gedevanishvili, composer M. Davitashvili, artist L. Gudiashevili; on p. 79, composer F. Ghloni and film-director L. Gogoberidze; film-director E. Shengelaya and end composer I. Gejaeze; on p. 80, at the jubilee evening dedicated to 60th birthday of composer Shalva Mshvelidze.

Editor-in-Chief: Otar Egadze.
 Editorial staff: Shalva Amiranashvili, Gela Bandzeladze, Karlo Gogodze, Aleksi Matchavariani, Natela Urushadze, Grigol Popkhadze, Dimitri Janelidze, Vano Tsulakidze.

Marjanishvili Street 5, Tbilisi, Georgian SSR.
 Tel. 5-10-24.



SABTSCHOTHA CHELOWNEBA

SOWJETKUNST

INHALT

WIR GRÜSSEN EUCH	3	Merab Kostawa	
FRÜHLING DER GEORGISCHEN MUSIK	4	SIEGER DES WETTBEWERBS	52
Alexi Matschawariani		WIR BEGRÜSSEN DAS NEUE THEATER	56
UNSERE GEDANKEN ÜBER MUSIK VON MORGEN	6	Mira Pitschadse	
ZU GAST BEIM KOMPONISTENVEREIN GEORGIENS.	8	SCHÖPFERISCHE VEREINE	57
„LIEDER OHNE WORTE“ — FREUNDSCHAFTLICHE		Nana Kawtaradse	
ZERRBILDER VON G. PIRZCHALAWA	12	„FÜNF MONOLOGE“	65
Elisabed Balantschwadse		Gulbath Thoradse	
NEUES IM GEORGISCHEN BALLETT	17	AUF DEM INTERNATIONALEN FORUM	69
Manana Achmeteli		Margarita Watschnadse	
JUNGE VOLKSKÜNSTLER	28	DAS ORATORIUM „LEBENDIGER HERD“	72
Giwi Ordshonikidse		Ewgeni Matschawariani	
GEORGISCHE SINFONIE „VON FRÜHLING ZU		GEORGISCHES LIED IN AMERIKA	75
FRÜHLING“	33	DAS WORT GEHÖRT DEN SPIELLEITERN	77
Tamar Geladse			
NEUE OPER DEN KINDERN	49		

Seite 2 Topuridse „der Sieg“. S. 8—9 Darstellende Photos von Plenarsitzung des Georgischen Komponistenvereins. S. 11 Komponist Dawid Thoradse. Auf der Sitzung des Vereins. S. 12 „Lieder ohne Worte“. Humoristische Zeichnungen von G. Pirzchalawa. S. 14 Komponist Gia Kantscheli S. 15 Komponist Natela Swanidse S. 16 Komponist Schalwa Mschwelidse (im Zentrum). Unten—Komponist Othar Taktakischwili. S. 19 Szene aus dem Ballettstück „Choreographische Novellen“ (in der Werkstatt des Malers). S. 20 Schöpfer von Choreographischen Novellen: Dirigent Dsh. Kachidse, Komponist B. Kwernadse, Librettist G. Melliwa, Maler K. Ignatow, Ballettmeister S. Kikaleischwili. Szene aus dem Ballett. S. 21 Szene aus der Novelle „Das Geleit von Seraphita“. S. 22—72] Schöpfer des Balletts „Mziri“ (Einstädler): Maler I. Kipschidse, Komponist A. Balantschwadse, Regisseur R. Zulukidse. Szenen aus dem Ballettstück. S. 34 Komponist A. Balantschwadse. S. 36 Komponist B. Kwernadse. S. 38 Komponist W. Asaraschwili. S. 39 Komponist S. Zinzadse. S. 42 Komponist A. Schaweraschwili. S. 44 Im Zuschauerraum. S. 45 Komponist R. Gabitschwadse. S. 47 Komponist S. Nasidse. S. 49 Szene aus dem Bühnenstück „Brilliantenschuhe“. S. 51 Schöpfer desselben Schauspiels: Spielleiter T. Kobachidse, Komponist N. Gabunia. S. 55 Komponist E. Sanadse. S. 56. Komponisten R. Lagidse. und Sch. Milorawa beim neuen Theater. S. 58 Das Georgische sinfonische Orchester Dirigent S. Churodse. S. 59 Dirigent Dsh. Gokiteli. S. 60 Das Georgische Staatsquartett. Sinfonisches Orchester des Georgischen Rund- und Fernsehfunks; Dirigent L. Kiladse. S. 61 Dirigent R. Churzilawa. S. 62 Georgisches Trio. S. 63 Das georgische Kammerorchester, Dirigent Sch. Asmaipharaschwili S. 66 Komponist A. Matschawariani. S. 69 Komponist S. Zinzadse. S. 71. „Latenkunstgruppe in Gebirgen“ (Foto von Artschwadse) S. 74 Dirigent O. Dimitriadz S. 76 Kammerorchester von USA. S. 78 Filmregisseur Sch. Gedewanischwili, Komponist M. Dawitaschwili, Maler L. Gudiaschwili. S. 79 Komponist F. Glonti und Filmregisseur L. Gogoberidse, Filmregisseur E. Schengelawa und Komponist I. Gedshadse. S. 80 Auf dem Jubiläumsfest zu Ehren des 60. Jahrestages von Sch. Mschwelidse.

Chefredakteur — Othar Egadse.
 Redaktionskollegium: Sch. Amiranischwili, G. Bandseidse, K. Gogodse, A. Matschawariani, N. Uruschadse, G. Popchadse, D. Dshanelidse, W. Zulukidse.



ИНДЕКС
76178