78(C41)
78 + 78(47.922)
ო 718

© გამომცემლობა „ხელოვნება“

M 605
90101
78

გივი ოჩხენიკიძე



ალპინისტის ფიზიკური პროფილაქტიკა

ავტორისაგან

წინამდებარე კრებულში შეტანილია მასალები ქართული მუსიკის შესახებ, შექმნილი 1974 — 1977 წლებში. თითქმის მთელი მასალა ადრე გამოქვეყნებული იყო პერიოდულ პრესაში და იბეჭდება დაახლოებით იმავე სახით. ერთ-ერთ წერილს შეცვლილი აქვს სახელწოდება. „საბჭოთა ხელოვნებაში“ იგი გამოქვეყნდა სათაურით „ქართული მუსიკის დღევანდელობა“ და ამ კრებულში კი შეტანილია სახელწოდებით „კერძო და ზოგადი ქართველი მუსიკისმცოდნის თვალთახედვით“. სპეციალურად კრებულისათვისაა დაწერილი ნარკვევი ანდრია ბალანჩივაძის შესახებ.

ქართული საბჭოთა მუსიკის 60 წელი

ქართული საბჭოთა მუსიკის 60 წელი მისი განუხრელი აღმავლობის, ახალი სახეებითა და გამომსახველი ხერხებით გამდიდრების, მის მიერ ახალი მწვერვალების დაპყრობის, შეუწყვეტელი სტილისტური ევოლუციის, მისი იდეური თვალსაწიერისა და თემატური დიაპაზონის გაფართოების, მისი პროფესიული ოსტატობის დონის განუხრელი ამაღლების ექვსი ათეული წელია.

მთელი ეს პერიოდი ახალი გზების, თანამედროვე სინამდვილის რეალისტური სიმართლით ასახვისათვის ქმედითი ხერხების ძიების წლებია. ჩვენი ხელოვნების ურღვევი ქვაკუთხედია კულტურის ხალხურობისა და პარტიულობის მოთხოვნა, რომელსაც თანამედროვეობა მის წინაშე აყენებს, მოთხოვნა მისი სულ უფრო და უფრო აქტიური ჩარევისა საზოგადოებრივი ცხოვრების პროცესში. სიამაყის გრძნობით შეგვიძლია დავადასტუროთ, რომ ამ მოთხოვნების ნაყოფიერი ზეგავლენა თვით ჩვენი მუსიკის არსში, მის მიმართებებსა და მხატვრულობის თავისებურებაში ვლინდება.

განვითარების ამ პროცესს სხვადასხვა მხარე აქვს და ჩვენ მხოლოდ მაშინ შევძლებთ მისი ღირებულების დადგენას, როდესაც მთელ ამ მრავალგვაროვნებას მივიღებთ მხედველობაში.

ავიღოთ ამ პროცესის თუნდაც რაოდენობრივი მხარე. რევოლუციამდე საქართველოში მხოლოდ ერთი სამუსიკო სასწავლებელი მოქმედებდა. თბილისში არსებობდა მხოლოდ ერთი საშემსრულებლო კერა — თბილისის საოპერო თეატრი, რომელიც, არსებითად, ეროვნულ კულტურასთან არც კი იყო დაკავში-

რებული. ამჟამად რესპუბლიკაში ორი საოპერო თეატრია, სამი სიმფონიური ორკესტრი, საგუნდო კაპელები, ინსტრუმენტული ანსამბლები, კონსერვატორია და მუსიკალური სასწავლებლებისა თუ სკოლების ფართო ქსელი, რომლითაც, ფაქტიურად, მთელი საქართველოა დაფარული. მძლავრი საგანმანათლებლო სისტემა ამზადებს კადრებს, რომლებიც უკვე თამაშობენ საპატიო როლს მთელი ჩვენი ქვეყნის მუსიკალურ ცხოვრებაში. ქართველ შემსრულებელთა ხელოვნებამ საერთაშორისო აღიარება ჰპოვა, ქართული საკომპოზიტორო სკოლა საბჭოთა მუსიკის მოწინავე რაზმად ითვლება.

ამჟამად განვიხილოთ საკუთრივ შემოქმედებითი პროცესის რაოდენობრივი მხარე. ჩვენთვის კარგადაა ცნობილი, თუ რა სიძნელეების გადალახვა მოუხდათ თავისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისში ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის ფუძემდებლებს — ზაქარია ფალიაშვილს, დიმიტრი არაყიშვილს, ნიკო სულხანიშვილს, ვიქტორ დოლიძეს, მელიტონ ბალანჩივაძეს თავიანთი სანუკვარი ოცნებების განსახორციელებლად. თითოეული მათგანის გზა პროფესიული ხელოვნებისაკენ მრავალი დაბრკოლების გადალახვასთან იყო დაკავშირებული. საქართველოში პროფესიული მუსიკალური კულტურის დანერგვისათვის უმნიშვნელოვანესი ფაქტორის როლი შეასრულა რუსი კომპოზიტორებისა და შემსრულებლების უანგარო დახმარებამ, ქართველი მუსიკოსების მთელი თაობების აღზრდამ მოსკოვისა და პეტერბურგის, ხოლო შემდგომ ლენინგრადის კონსერვატორიებში, ბევრი რუსი მუსიკოსის მოღვაწეობამ თბილისში. მაგრამ, ფაქტიურად, ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლა საქართველოში შეიქმნა საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ. ამჟამად ქართველ კომპოზიტორთა რიგებში მრავალ ათეულ კომპოზიტორსა და მუსიკისმცოდნეს ვხედავთ. ბევრი მათგანის სახელი კარგადაა ცნობილი როგორც ჩვენს ქვეყანაში, ასევე მის ფარგლებს მიღმა.

ახლა კი რაოდენობრივ მხარეს რამდენადმე სხვა ჭრილში დავუკვირდეთ. ფაქტიურად, რევოლუციამდე შექმნილი ნაწარმოებების დადგმა ოქტომბრის რევოლუციის შემდგომ განხორციელდა. მაგრამ თუკი საოპერო მუსიკამ თავისი გზა ჯერ კიდევ ოქტომბრის რევოლუციამდე დაიწყო, ყველა სხვა ჟანრი საბჭოთა წყობილების პირმშოა. მხოლოდ საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ შეიქმნა თბილისში სიმფონიური ორკესტრი, ინსტრუმენტული ანსამბლები. იმ დროსვე დაიწერა ქართული ორიგინალური ნაწარმოებები, დაწყებული კამერულ-ინსტრუმენტული და საორკესტრო მინიატიურით, პოპურით, ფანტაზიითა და რაფსოდიით, რომელთა მუსიკალური მასალაც

შთლიანად ხალხური წყაროებიდან იყო ნასესხები, და გათავებული სიმფონიითა და ინსტრუმენტული კონცერტით.

კამერულ მუსიკაში ამ პროცესის პოლუსებია, ერთი მხრივ, ხალხური სიმღერები და ცეკვები და, მეორე მხრივ, სტილისტურად დამოუკიდებელი მრავალჟანროვანი მუსიკა. ვოკალურ ჟანრებში ეს დიაპაზონი მოიცავს ყოფითსა და ნახევრადყოფით სიმღერებს, სრულმეტრაჟიან კანტატასა და ორატორიას, განვითარებული ფორმის გუნდებსა და ვოკალურ ციკლებს. განვითარების გზამ ერთმანეთს დაუკავშირა ფერადოვანი საცეკვაო სიუიტა, რომელიც აუცილებელი ატრიბუტი იყო ადრეული ქართული ოპერების დრამატურგიაში, და მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ხელოვნება, რომელიც თვითმყოფობითა და სრული დრამატურგიული დამოუკიდებლობით გამოირჩევა. მუსიკა დრამატული სპექტაკლებისათვის 20-იან წლებშიც იპყრობდა ყურადღებას, თუმცა მისი როლი მაშინაც და უფრო გვიანაც იშვიათად თუ სცილდებოდა გამოყენებით ფუნქციებს. ამჟამად კი მრავალი ისეთი დრამატული სპექტაკლი შეგვიძლია დავასახელოთ, რომელთა დრამატურგიაში მუსიკა აქტიურ როლს თამაშობს და, ამავე დროს, დამოუკიდებელ მხატვრულ ღირებულებას წარმოადგენს. 30-იანი წლებიდან ფეხი აიდგა ქართულმა ხმოვანმა კინომ, რომელმაც მომავალში ქართულ მუსიკალურ ყოფას მრავალი პოპულარული სიმღერა შესძინა. დროთა განმავლობაში ინტენსიურად განვითარდა ქართული ოპერეტაც. საინტერესო პერსპექტივები ჩანს ქართული მუსიკის ახალი ჟანრის — მიუზიკლის განვითარებისათვის, მით უმეტეს, რომ აქ ერთდროულად სრკუთრივ მუსიკალური და დრამატული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი კანონზომიერებანი მოქმედებს. აი ქართული მუსიკის რაოდენობრივი მხარის კიდევ ერთი ჭრილი, მისი რაოდენობრივი ზრდისა და „გაფართოების“ ბედი.

როდესაც ქართული მუსიკის მთელ პანორამას ვითვალისწინებთ, ვამჩნევთ დაძაბულობას, რომელიც მისი წინსვლის მთელი 60 წლისათვის იყო დამახასიათებელი. ამ პანორამაში ჩვენ ვამჩნევთ სხვადასხვა ჟანრის განვითარების გზებს. მის გზებზე არის საკვანძო მომენტებიც, რომლებშიც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენდა არა მარტო ძირითადი, არამედ მომიჯნავე ჟანრების პრობლემებიც. საკვანძო მომენტებში თავს იყრიდა ნაწარმოებები, რომლებშიც ეროვნული სტილის მთავარი საკითხები წყდებოდა, რომლებშიც ხდებოდა მთავარი სტილისტური ძვრები, გადახალისებას განიცდიდა მუსიკალური ენა, მდიდრდებოდა მისი შინაარსი. ნაწარმოებებში ვგრძნობთ ძიებების სინთეზს, სხვადასხვა ტრადიციათა — ეროვნულისა და ინტერნაციონალურის — შერწყმას. აქ, ამ ნაწარმოებებში ვგრძნობთ ევოლუციური პროცესების განსაკუთრებულ თან-

მიმდევრულობას. ის, რაც კომპოზიტორისეულ ცნობიერებაში გროვდებოდა როგორც არა მარტო საკუთარი, არამედ საერთოდ ეროვნული გამოცდილების განზოგადება, ამ მომენტებში განსაკუთრებული სიცხადით ვლინდება და ეროვნული მუსიკალური კულტურის მთლიანობას განსაკუთრებულ თვალსაჩინოებას სძენს.

ამასთან ერთად, ქართული თანამედროვე მუსიკის ინტერნაციონალურ სულისკვეთებას, მის პრინციპულ ერთიანობას მთელ საბჭოთა მუსიკალურ კულტურასთან, დაახლოებისა და კავშირების გაღრმავების პროცესების გარდაუვალობას, რომლითაც, საზოგადოდ, სოციალისტური საზოგადოების ჰეშმარიტად დემოკრატიული და ინტერნაციონალური კულტურა გამოირჩევა, განსაკუთრებული სიმკვეთრით სწორედ ჩვენი მუსიკის განვითარების საკვანძო მომენტებში ვგრძნობთ.

დღეს მსურს ყურადღება გავამახვილოთ ჩვენი ქართული საბჭოთა მუსიკის უდავო მიღწევებზე, სხვადასხვა ჟანრის იმ ნაწარმოებებზე, რომლებიც განვითარების საერთო პანორამაში გამოირჩევა, რომლებიც თანამედროვე მხატვრულ ტრადიციას ქმნიან და ნაყოფიერ ზეგავლენას ახდენენ ქართული მუსიკის ჩამოყალიბების პროცესზე.

საოპერო ჟანრში ეს, უპირველეს ყოვლისა, ოფარ თაქთაქიშვილის, რევაზ ლაღიძისა და შალვა მშველიძის ნაწარმოებებია. დიდი წარმატება ხვდა წილად ოთარ თაქთაქიშვილის „მინდიას", რომელიც ბევრ თეატრში დაიდგა, მათ შორის საზღვარგარეთაც. „მინდია" გამოირჩევა მთლიანობით, დახვეწილი დრამატურგიითა და მუსიკალური თავისებურებით. მისი მიმზიდველი მხარეა ლირიკული სიწრფელე, დრამატული სიცხოველე. დიდი თეატრის სცენაზე ო. თაქთაქიშვილის ახალი ნაწარმოების — „მთვარის მოტაცების" დადგმა, რომელიც თანამედროვეობის ამაღელვებელ თემას — საბჭოთა ხელისუფლებისათვის ბრძოლასა და ქვეყანაში ახალი შრომითი ურთიერთობების დამყარებას, ახალი ადამიანების ცხოვრების ასპარეზზე გამოჩენას მიეძღვნა, ეროვნული მუსიკალური კულტურის დიდი წარმატებაა.

დიდ და რთულ თემებს მიმართავს თავის საოპერო შემოქმედებაში შ. მშველიძე. მის ისეთ ქმნილებებში, როგორებიცაა „ამბავი ტარიელისა" და „დიდოსტატის მარჯვენა", შოთა რუსთაველის უკვდავი პოემისა და კონსტანტინე გამსახურდიას ისტორიული რომანის მრავალი საინტერესო სახეა აღბეჭდილი.

დიდი წარმატება ხვდა რ. ლაღიძის ოპერის „ლელას" დადგმას, რომელმაც მსმენელი მოხიბლა უშუალობით, ლირიკული სითბოთი და მელოდიური საწყისის სიუხვით. კრიტიკამ სამართლიანად აღნიშნა ლაღიძის ოპერაში ბელკანტოს

საუკეთესო ტრადიციების აღორძინება, რამაც ვოკალისტებს თავიანთი ოსტატობის დემონსტრირების საშუალება მისცა.

ქართულმა ბალეტმა მრავალი საინტერესო ფურცელი ჩაწერა საბჭოთა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორიაში. საქართველოში ჰეროიკული ბალეტის თავისებური სახეობა შეიქმნა, რომელშიც ერთმანეთს ორგანულად შეუკავშირდა ეროვნული და კლასიკური ცეკვის ტრადიციები, რომელშიაც არა მარტო სიუჟეტსა და თემატურ მასალაში, არამედ დრამატურგიულ პრინციპებშიც ეროვნული მუსიკალური პრინციპებია გარდატეხილი. ისეთი ნაწარმოებები, როგორიცაა ა. ბალანჩივაძის „მთების გული“, გრ. კილაძის „სინათლე“, დ. თორაძის „გორდა“ და, განსაკუთრებით, ა. მაჭავარიანის „ოტელო“— გარკვეული მიჯნებია ქართული ბალეტის განვითარების გზაზე. უფრო გვიან ს. ცინცაძის „დემონი“ და რ. გაბიჩვაძის „ჰამლეტი“ (ამ უკანასკნელის დადგმა გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში, როსტოკის თეატრის სცენაზე — საგულისხმო ფაქტია) ქართული ბალეტის სახეთა და სტილისტურ არეს აფართოებენ. დიდი ფორმატის მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ ნაწარმოებებთან ერთად საქართველოში წარმატებით ვითარდება საბალეტო მინიატიურის ჟანრიც, რომელშიც ნაყოფიერად მუშაობენ ბ. კვერნაძე და ს. ცინცაძე.

უნდა აღვნიშნოთ ქართული ოპერეტის გარკვეული წინსვლაც. მის საფასეებთან ვიქტორ დოლიძის ბრწყინვალე და მარად უჭკნობი „ქეთო და კოტეა“. ბოლო წლებში მუსიკალური თეატრის ეს სახეობა გამდიდრდა მთელი რიგი საინტერესო ნაწარმოებებით. ოპერეტის ჟანრის განვითარებაში თავისი წვლილი შეიტანეს ა. კერესელიძემ, ნ. გუდიაშვილმა, რ. ლაღიძემ, ვ. აზარაშვილმა, შ. ჯოჯუამ, ლ. იაშვილმა. განსაკუთრებით დიდია ამ ჟანრის წინაშე გ. ცაბაძისა და შ. მილორავას დამსახურება.

საქართველო შესანიშნავი საგუნდო კულტურის, ვოკალური მუსიკის დიდი ტრადიციების ქვეყანაა. მთელ მსოფლიოში სულ უფრო და უფრო მეტ აღიარებასა ჰპოვებს ქართული ხალხური მრავალხმიანი სიმღერა. იგი საყოველთაო აღტაცებას იწვევს თავისი განუმეორებელი სახეებით, ინტონაციური წყობით, მუსიკალური ენის თავისებურებებით. თვით პროფესიონალებსაც ანცვიფრებთ მისთვის დამახასიათებელი მუსიკალური აზრის მაღალი დონე, პოლიფონიური და ჰარმონიული სტრუქტურების თვითმყოფობა. ხალხური საგუნდო კულტურის ტრადიციები თავის დროზე შეისისხლხორცა და თავისებურად განავითარა ზ. ფალიაშვილმა „აბესალომ და ეთერში“. ორიგინალურადაა ქართული მრავალხმიანობა გარდატეხილი ქართველ კომპოზიტორთა მრავალ ნაწარმოებში. თუ კვლავ საოპერო ჟანრს მივმართავთ, ისევ „ამბავი ტარიელისა“, „დიდოსტა-

ტის მარჯვენა“, „მინდია“, „მთვარის მოტაცება“, „ლელა“ უნდა დავასახელოთ.

საგუნდო ტრადიციები მრავალფეროვნადაა გამოყენებული შ. მშველიძის ორატორიაში „კავკასიონი“, ა. ჩიმაკაძის კანტატაში „ქართლის გული“, ა. მაჭავარიანის ორატორიაში „ჩემი სამშობლოს დღე“, ო. თაქთაქიშვილის კანტატა-ორატორიულ ნაწარმოებებში: „რუსთაველის ნაკვალევზე“, „ცოცხალი კერა“, „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, „გურული სიმღერები“, და თავისებურ კამერულ კანტატაში „მეგრული სიმღერები“. ამ ნაწარმოებებში კომპოზიტორი ამჟღავნებს ფოლკლორის მშვენიერ გრძნობას, მისთვის დამახასიათებელი ჟანრულ-ინტონაციური მასალის დამუშავების უნარს. ამ ნაწარმოებებში მრავალი შემოქმედებითი ამოცანაა გადაჭრილი. მათ შორის უმნიშვნელოვანესია ფოლკლორული ფორმების ახალი იდეებისა და დრამატურგიული ხერხებისადმი მისადაგება, ჩვენი სინამდვილის ასახვის ამოცანისადმი დამორჩილება. განსაკუთრებით მსურს აღვნიშნო მშვენიერი ორატორია „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, რომელშიც დიდი ქართველი პოეტის სახე რეალისტური წვდომითაა გადმოცემული. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“ გვიზიდავს დრამატიზმითა და ლირიკული სახეების სისავსით. ორატორიის საუკეთესო ეპიზოდია „შემოღამება მთაწმინდაზე“, რომელშიც ღრმა ფილოსოფიური ფიქრი ნატიფ კოლორისტულ ბგერწერას უერთდება.

საგუნდო მუსიკასთან დაკავშირებით აუცილებელია ი. კეჭაყმაძის „ძველი თბილისის სურათები“, რომელმაც ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის პრემია დაიმსახურა. ამ ნაწარმოების შეფასებაში კრიტიკამ და საზოგადოებამ იშვიათი ერთსულოვნება გამოამჟღავნეს. კეჭაყმაძის მუსიკის წარმატებას ბევრი ფაქტორი განაპირობებს: იგი უაღრესად ემოციური და ხატოვანია, მასში ძველი თბილისის სურნელიცაა დაფრქვეული და იმ თანამედროვე კომპოზიტორის მანერაც იგრძნობა, რომელიც თავის „ხელობას“ სრულყოფილად ფლობს. ამ მუსიკის უბრალოება მოჩვენებითია: იგი უბრალოა აღსაქმელად, თორემ ისე უტყუარი მხატვრული გემოვნებისა და დრამატული ოსტატობის ნიმუშია. მსმენელისაკენ უმოკლეს გზას იგი თავისი გულწრფელობითა და ჰეშმარიტი სილამაზით პოულობს.

ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის — როგორც სიმფონიურის, ასევე კამერულის — გადაფასება ძნელია საკვარტეტო ხელოვნების ბრწყინვალე ოსტატის — სულხან ცინცაძის სახელი ბევრ რამეზე მეტყველებს. ეროვნული მუსიკის ამ ჟანრში მან მთელი ეპოქა შექმნა თავისი რვა კვარტეტითა და ორ ათეულამდე საკვარტეტო მინიატიურით.

თანამედროვეობის მახვილმა გრძნობამ და მისი ასახვისაკენ დაუცხრომელ-

მა მისწრაფებამ, ბრწყინვალე საკვარტეტო ტექნიკამ, მუსიკალური სახეებისა და გამომსახველი ხერხების განახლების მკაფიოდ გამოხატულმა უნარმა, ეროვნული კოლორიტის ნატიფმა შეგრძნებამ, არაჩვეულებრივმა გამომგონებლობითმა ფანტაზიამ კომპოზიტორს შეაძლებინა ფერადოვანი, ნამდვილი ეროვნული იერით გამსჭვალული ნაწარმოებების შექმნა. კამერული ანსამბლის ჟანრში ნაყოფიერად მუშაობენ რ. გაბიჩვაძე (რომლის ნონეტიც აღბეჭდილია სახეების სიმკვეთრითა და კოლორისტული გამომგონებლობით), ნ. მამისაშვილი, ა. შაველრზაშვილი.

კამერულ-ინსტრუმენტული ჟანრებიდან ჩვენში განსაკუთრებული ინტენსიურობით ვითარდება საფორტეპიანო მუსიკა, რომელსაც საქართველოში ანდრია ბალანჩივაძემ ჩაუყარა საფუძველი. ამ მხრივ აღსანიშნავია მისი ადრეული, ჯერ კიდევ 20-იან წლებში შექმნილი პიესები. შემდგომში საფორტეპიანო ჟანრის სფეროში ნაყოფიერად მუშაობს ქართველ კომპოზიტორთა ყველა თაობა. საკმარისია დავასახელოთ ა. მაჭავარიანის მშვენიერი პიესები „ხორუმი“ და „ბაზალეთის ტბა“, რ. ლაღიძის „რონდო-ტოკატა“, ბ. კვერნაძის მინიატიურები, უფრო გვიან — ნ. გაბუნიას, ნ. მამისაშვილისა და ვ. აზარაშვილის საფორტეპიანო პიესები, რ. ქარუხნიშვილის „საცეკვაო იმპროვიზაციები“, ს. ნასიძის „პოლიფონიური სონატა“, რ. გაბიჩვაძის მთელი რიგი საფორტეპიანო პიესებისა, ნ. გუდიაშვილის სონატინა და პრელუდიების ციკლი.

ყველაფერი ის, რაც წინ უსწრებდა შ. მშველიძის „ზვიადაურისა“ და ა. ბალანჩივაძის პირველი სიმფონიის შექმნას (40-იანი წლების დასაწყისი), შეიძლება ქართული სიმფონიური მუსიკის „წინაისტორიულ“ ხანად მივიჩნიოთ. მაგრამ თავისი გარკვეული მნიშვნელობა არც ამ „წინაისტორიულ ხანას“ და განსაკუთრებით მისთვის დამახასიათებელ სიმფონიურ მინიატიურას აქამდე არ დაუკარგავს.

დღემდე შეინარჩუნა მხატვრული ზემოქმედების ძალა შ. მშველიძის „ზვიადაურმაც“ — კომპოზიტორის შემოქმედების უმნიშვნელოვანესმა ქმნილებამ. „ზვიადაური“ თამამი და, მე ვიტყოდი, წარმატებით განხორციელებული ცდაა ქართულ მუსიკაში მთის პოეზიის, მისთვის დამახასიათებელი დიალექტების ამეტყველებისა. მშველიძის „ზვიადაურში“ თავისი მუსიკალური ეკვივალენტი ჰპოვეს ვაჟას პოეტურმა სახეებმა. მუსიკისა და ვაჟას პოეზიის შესატყვისობას განაპირობებს მშველიძის სიმფონიური პოემის მუსიკალური ენა, მისი ემოციური ტონუსი. უფრო გვიან კომპოზიტორმა ეს შემოქმედებითი ხაზი განაგრძო სიმფონიურ პოემაში „მინდია“ და, რაც მთავარია, ესტაფეტა ქართული მუსიკის იმ ნაკადს გადასცა, რომელიც ცხოველ ინტერესს იჩენს ქართული მთისადმი.

ქართული სიმფონია — მხედველობაში მაქვს ბალანჩივაძის დასახელებული ნაწარმოები — იქმნება როგორც ჩვენი ამაღელვებელი თანამედროვეობის გამოძახილი, როგორც თანამედროვე საბჭოთა ადამიანის სულიერი ცხოვრების ალალ-მართალი მატიანე. ისევე, როგორც იმ დროის საუკეთესო ქმნილებებმა სამამულო ომის პერიოდში, მან გამოხატა მთელი საბჭოთა ხალხის რწმენა გამარჯვებისა. სიმფონიაში ჩვენი გმირული დღეების პულსი ფეთქავს და გეხიბლავს ვაჟკაცური შემართებით, ღრმა კავშირით ხალხურ საწყისებთან.

სიმფონიის სახეთა მრავალფეროვანებას, მისი ფორმების ტევადობასა და ჟანრულ სიმდიდრეს ჯერ კიდევ გამოჩენილმა საბჭოთა კომპოზიტორმა დიმიტრი შოსტაკოვიჩმა მიაქცია ყურადღება. ქართული მუსიკალური კულტურისათვის ბალანჩივაძის ქმნილების უდიდესი მნიშვნელობა ჩვენი მუსიკის განვითარებამ დაადასტურა. ამა თუ იმ სახით ამ სიმფონიის ზეგავლენა განიცადა ყოველმა ქართველმა კომპოზიტორმა, რომელიც კი სიმფონიური მუსიკის დარგში მუშაობს. სიმფონიის მნიშვნელობა, კერძოდ, იმაში მდგომარეობს, რომ მასში განხორციელებულია ეროვნული ტრადიციების სინთეზი თანამედროვე მუსიკალური აზროვნების გამოცდილებასთან. მის მნიშვნელობას ისიც განაპირობებს, რომ იგი ხალხურ მასალასთან შემოქმედებითი დამოკიდებულების, მისი ჰეშმარიტად სიმფონიური დამუშავების ნიმუშია.

ჩვენ ხშირად ვლაპარაკობთ ექსპერიმენტირებაზე. თავისთავად ნაგულისხმევად მიგვაჩნია, რომ ექსპერიმენტი არსებული ფორმების რადიკალურ რევიზიას, მათ დაძლევას, ნაცნობისა და დამკვიდრებულისაგან უცნობისა და დაუმკვიდრებელის სფეროში გადასვლას ნიშნავს. ა. ბალანჩივაძის პირველი სიმფონია იმ ჰეშმარიტად ნოვატორული ქმნილებების რიგს მიეკუთვნება, რომლებშიაც სიახლე არსებული ფორმის პოტენციურ შესაძლებლობათა გამოვლენაა, მისი ახლებური ცხოვრებისეული იმპულსით აღვსებაა. ამ ნაწარმოებში ყველაფერი მკაცრად კლასიკურია და ამავე დროს განუმეორებლად თავისებური. მთელი მისი თემატური და ჟანრული მასალა ტიპოლოგიურია, მკაცრად შეესატყვისება კლასიკური აზროვნების ნორმებს, მაგრამ, ამასთან ერთად; იწვევს ცხოვრებისეული ასოციაციების ახალ წრეს, დაკავშირებულს ჩვენს სინამდვილესთან. მე ხაზს ვუსვამ: სოციალისტურ სინამდვილესთან.

რამდენადმე დიდხანს შევჩერდი ანდრია ბალანჩივაძის სიმფონიაზე და ამის გამო იძულებული ვარ რამდენადმე ნაკლები ვთქვა ქართული სიმფონიზმის სხვა ღირსშესანიშნავ მოვლენებზე. წმინდა სიმფონიზმის სფეროდან მაინც უნდა აღინიშნოს შ. მშველიძის ხუთი სიმფონია და მათ შორის საუკეთესო — მესამე, რომელიც აგრეთვე თანამედროვეობისადმი, ახალი ცხოვრების მშენებლობის,

ახალი მშრომელი ხალხის — ჩვენი ცხოვრების ჭეშმარიტი გმირებისადმია მიძღვნილი.

ახალი ადამიანის ჩამოყალიბებაზე მოგვითხრობს 40—50-იან წლების მიჯნაზე შექმნილი ოთარ თაქთაქიშვილის ორი სიმფონიაც, რომლებშიც გზას იკვლევს ეროვნული სიმფონიზმის ახალი სახეობა, დაკავშირებული მუსიკაში ფსიქოლოგიური საწყისის გაღრმავებასთან. რამდენადმე გვიან ამ ჟანრში წარმატებით იწყებს მუშაობას ს. ნასიძე, რომლის ნაწარმოებებშიც ხალხური საწყისი საინტერესოდაა დაკავშირებული თანამედროვე აზროვნებისა და, განსაკუთრებით, დიმიტრი შოსტაკოვიჩის სიმფონიზმის შემოქმედებითს ტრადიციებთან. არ შეიძლება არ დავასახელოთ მისი მესამე სიმფონია (კამერული), რომელიც ფსიქოლოგიური სიღრმით, ორიგინალური დრამატურგიული ჩანაფიქრით, გამომსახველ ხერხთა მახვილგონივრულობითა და საინტერესო ინტონაციური წყობით გამოირჩევა. უდავოდ საინტერესო მოვლენაა ს. ნასიძის V სიმფონიაც, რომელიც ფიროსმანის პიროვნებითა და მისი დიდი ხელოვნებითაა შთაგონებული. თავისი სიმფონიის შთამბეჭდავ მუსიკაში კომპოზიტორმა დამაჯერებლად გადმოგვცა კონფლიქტი ხელოვანსა და მის გარემოცვას შორის. ნასიძის ნაწარმოების დრამატურგია მკვეთრი კონტრასტების შეპირისპირებაზეა აგებული და, ფსიქოლოგიურ სიღრმესთან ერთად, დიდი ფერადოვნებით გამოირჩევა.

საზოგადოდ, სიმფონიის ჟანრი ქართველ კომპოზიტორთა გამახვილებული ყურადღებით სარგებლობს. ამ ჟანრში წარმატებით მუშაობს ს. ცინცაძე — სამი სიმფონიის ავტორი, ფ. ღლონტი, რომლის კალამსაც 6 სიმფონია ეკუთვნის, დ. თორაძე, რომლის მეორე სიმფონიამ გარკვეული სტილისტური განახლება აღნიშნა კომპოზიტორის შემოქმედებაში, ბ. კვერნაძე, რომლის სიმფონია და სიმფონიური ჩანახატი „სერაფიტა“ ავტორის სტილის საუკეთესო თავისებურებებს ამჟღავნებს — ინტონაციის გრძნობას და საორკესტრო აზროვნების სინატიფეს, ა. მაჭავარიანი და სხვ. ბოლო წლებში ყურადღება მიიქცია ამ ჟანრში გ. ყანჩელისა და რ. გაბიჩვაძის ნაწარმოებთა გამოჩენამ.

მუსიკალური სახეებისა და გამომსახველი ხერხების განახლებისადმი მისწრაფებითაა აღბეჭდილი რ. გაბიჩვაძის ბოლო წლების სიმფონიები (II—IV). აქ საინტერესოდ და ახლებურადაა გარდატეხილი ქართული ფოლკლორის ზოგიერთი თავისებურება, მძლავრ ნაკადად იჭრება თანამედროვე გამომსახველი ხერხები (კერძოდ, ის, რომელიც XX საუკუნის პრაქტიკაში დაამკვიდრეს ვენის ახალმა სკოლამ, ვარეზმა და თანამედროვე პოლონურმა მიმდინარეობამ). რ. გაბიჩვაძის სიმფონიებში იგრძნობა ნეოკლასიკური ტენდენციებიც. პოპულარობა

მოიპოვა მისმა მეორე სიმფონიამ, რომელიც „წამიერებათა" ციკლს მოგვაგონებს. მისი მუსიკა მახვილგონიერულია, აღსავსეა კოლორისტული ეფექტებით, ამავე დროს, მიმზიდველია ლოგიკურობითა და ფორმის დახვეწილობით. მოწონებას იმსახურებს კომპოზიტორის V სიმფონიაც, რომელიც დიმიტრი შოსტაკოვიჩის ხსოვნისადმია მიძღვნილი.

გია ყანჩელის ოთხი სიმფონიის წარმატება და საყოველთაო მოწონება, უპირველეს ყოვლისა, იმასთანაა დაკავშირებული, რომ კომპოზიტორმა სიმფონიის საკუთარი ტიპის შექმნა შესძლო და დაუმორჩილა იგი ღრმა იდეური შინაარსის, ორიგინალური მუსიკალური იდეების აღბეჭდვის ამოცანას. კომპოზიტორმა გამოიმუშავა თავისი საკუთარი გამომსახველობითი ხერხები, დრამატურგიული პრინციპები, რომლებშიც მრავალი ფაქტორია გათვალისწინებული: უპირველეს ყოვლისა, ეროვნული, ხალხური მუსიკის ტრადიციები (უნდა ითქვას, რომ მასალის შერჩევისას კომპოზიტორი უაღრესად მკაცრია, ინტონაციას თითქოს „ნაკრძალიდან", მივიწყებული თუ ნახევრად მივიწყებული ჭანებიდან იღებს, ათავისუფლებს მას ყოველივე შემთხვევითისაგან, თავისებური ფორმულის სახეს აძლევს). მას აქვს უნარი ამ ინტონაციას დამახასიათებელი კოლორიტი შეუნარჩუნოს და, ამავე დროს, ჩვენი დროის დამახასიათებელი ვნებათაღელვით გამსჭვალოს. ამასთან ერთად, გია ყანჩელის სიმფონიებში თანამედროვე მუსიკალური აზროვნების თავისებურებანი იმდენად ორგანულადაა ჯთვისებული, რომ ეროვნული ტრადიციის ბუნებრივ გამოვლინებად აღიქმება. მის ნაწარმოებებში სონორული აზროვნება განსაცვიფრებელ თავისუფლებას აღწევს, ამასთან ერთად ფორმა უაღრესად დახვეწილი, მკაცრია და მთლიანად იდეურ იმპულსებს ექვემდებარება.

მტკიცედ დამკვიდრდა ფართო საკონცერტო ესტრადაზე ქართული ინსტრუმენტული კონცერტის საუკეთესო ნიმუშები. მათ შორის, უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს ა. მაჭავარიანის სავიოლინო კონცერტი, ქართული მუსიკის ერთ-ერთი ხაუკეთესო ქმნილება, იგი ამაღლებული ემოციურობითა და ტემპერამენტით გამოირჩევა; ო. თაქთაქიშვილის საფორტეპიანო კონცერტი გამსჭვალულია ჰაბუკური სწრაფვითა და ლირიკული გრძნობების მიმზიდველი უშუალობით. ეროვნული საფორტეპიანო მუსიკის საუკეთესო ქმნილებათა რიგს მიეკუთვნება ა. ბალანჩივაძის მესამე საფორტეპიანო კონცერტი, სულხან ნასიძის საფორტეპიანო კონცერტები, რომელთაგანაც მეორემ განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრო თავისი სახეების მრავალფეროვნებით, მასშტაბური ფორმით, მასალის განვითარების ჭეშმარიტად სიმფონიური გაქანებით. ბ. კვერ-

ნაძის საავიოლინო კონცერტი აღსავსეა ამაღლებული ლირიკითა და ჟანრული მასალის ფერადოვნებით.

საკონცერტო ჟანრის მიღწევათა რიგს მიეკუთვნება ვ. აზარაშვილის კონცერტი ჩელესა და ორკესტრისათვის, ნაწარმოები, რომელიც აღბეჭდილია მელოდიურობით, ჟანრული სურათების მიმზიდველობით, ქალაქური სიმღერის პოეზიის გრძნობით. სიმპათიებს იწვევს კომპოზიტორის კონცერტი ალტისა და ორკესტრისათვის.

საკონცერტო ჟანრს ამ ბოლო წლებში კიდევ ორი საინტერესო ნიმუში შეემატა. ეს არის ო. თაქთაქიშვილის საავიოლინო და ნ. გაბუნიას საფორტეპიანო კონცერტები. ეს ნაწარმოებები გვიდასტურებენ ქართული მუსიკისათვის დამახასიათებელ სტილისტურ ძიებათა დიდ დიაპაზონს. თითოეულ მათგანს თავისი ენა და გამომსახველი ხერხები, სახეების საკუთარი სამყარო და ორიგინალური დრამატურგია გააჩნია, ყოველი მათგანი ფოლკლორულ წყაროს ემყარება და სხვადასხვანაირად გარდატეხს მას. ამავე დროს, თითოეული მათგანი ქართული მუსიკის ინტერნაციონალური კავშირების მრავალფეროვნებას ადასტურებს.

ქართულმა ვოკალურმა მინიატიურამ განვითარების დიდი და, მე ვიტყოდი, სახელოვანი გზა განვლო. ამ ჟანრის ჩამოყალიბება წინ უსწრებდა ქართული კლასიკური ოპერის შექმნას. მასში დიდი მონდომებით მუშაობდნენ ჩვენი ეროვნული პროფესიული მუსიკის ფუძემდებლები, განსაკუთრებით, დიმიტრი არაყიშვილი, რომელმაც ქართული ვოკალური მუსიკის კლასიკური ნიმუშები შექმნა. დღეს ძნელია დავასახელოთ კომპოზიტორი, რომელსაც ბედი არ ეცადოს ამ ჟანრში. ახალ ქართულ რომანსში დაირღვა ის ელეგიური განწყობილება, რომელიც მას თავის დროზე დიმიტრი არაყიშვილმა დაუმკვიდრა. აღსანიშნავია, რომ ქართული ვოკალური მინიატიურა დაკავშირებულია ყოფით რომანსთან. მას დღესაც მრავლად გააჩნია შეხების წერტილები ყოფით მუსიკასთან. ამასთან ერთად, იგი ფოლკლორის ტრადიციული ჟანრების კეთილნაყოფიერ ზეგავლენას განიცდის. მის ჩამოყალიბებაში და მისი შინაარსეული საწყისის თავისებურებისათვის გარკვეული ფაქტორის როლს ესტრადა, კინო და დრამატული თეატრი თამაშობენ. ავტორთაგან, რომლებიც ამ ჟანრში განსაკუთრებული წარმატებით მუშაობენ, უპირველეს ყოვლისა, მსურს აღვნიშნო ა. მაჭავარიანი, შემქმნელი ბრწყინვალე რომანსებისა: „ცისა ფერს“, „არ დაიდარდო, დედაო“, „მზეთა მზეს სახეო“ და სხვ., რომლებშიც ამაღლებული განწყობილება სუფევს და ღრმა განცდებია აღბეჭდილი. ამ მინიატიურებში კომპოზიტორმა შეძლო შესაბამისი პოეტური სახეებისათვის (ყოველი მათგანი კი ქართული პოეზიის შედევრებს ეყრდნობა) მუსიკალური ეკვივალენტის გამონახვა.

ძიებები, რომლითაც აღინიშნა ო. თაქთაქიშვილის პირველი ვოკალური რეჟულები ვაჟასა და გალაკტიონის ტექსტებზე, ნიშანდობლივია იმით, რომ მათში ქართულმა ვოკალურმა მინიატიურამ მტკიცედ გადადგა ნაბიჯი სალონური სარომანსო ჟანრიდან სიმღერისაკენ. ამ სტილისტურ ძვრას ბევრი ასპექტი გააჩნდა, რომელთაგან უმთავრესი ის იყო, რომ ამიერიდან ვოკალური მუსიკა მხოლოდ განწყობილების სფერო აღარაა. აქ ძლიერდება სოციალურ-ფსიქოლოგიური თემა, დაკავშირებული რეალურ ცხოვრებისეულ მოვლენებთან, უფრო რელიეფურადაა გამოხატული სიუჟეტი, რომელმაც შესაძლოა რამდენიმე სიმღერის გაერთიანებაც კი მოითხოვოს. კომპოზიტორმა შეძლო სახეების მდიდარი სამყაროს შექმნა. რომელიც პოეტური შთაგონებით, ჟანრული ტიპების, ვოკალურ და ინსტრუმენტულ შეხამებათა სიუხვით გამოირჩევა. განსაკუთრებული მხატვრული ღირსებები გააჩნია ციკლს გალაკტიონის ლექსებზე. აქ თითოეული ეპიზოდი თავისებური ვოკალური პოემაა, ფსიქოლოგიური სიღრმითა და მკაფიო სახეებით აღბეჭდილი.

ვოკალურ ჟანრში აღსანიშნავია რ. ლაღიძის წვლილი. მისი ლირიკული სახავსითა დ მელოდიური სილამაზით გამორჩეული სიმღერები საქართველოში უდიდესი პოპულარობით სარგებლობს. ვოკალურ ჟანრში წარმატებით მუშაობენ ვ. აზარაშვილი, გ. ჩლაიძე (ამ უკანასკნელის სიმღერათა ციკლმა „სიყვარულის საგალობელი" კარგი გამოხმაურება ჰპოვა), ლ. შავერზაშვილი, მ. დავითაშვილი და სხვ.

პოეტური ინტონაციის გამომსახველობის, განწყობილებათა სიღრმითა და მხატვრული სახეების გამოკვეთილობით, საინტერესოდ მიგნებული მუსიკალური ფორმებითა და მათი სრული დაქვემდებარებით მნიშვნელოვანი ფსიქოლოგიური ამოცანისადმი ქართული ვოკალური მუსიკის თვალსაჩინო მოვლენაა ს. ნასიძის ვოკალური ციკლი „ქართული ხალხური პოეზიიდან". ციკლის 6 ეპიზოდისათვის ხალხური ლექსები ერთი ქვაკუთხედითაა შერჩეული—წუთისოფლის, სიკვდილ-სიცოცხლის, სიკვდილის გარდუვალობის შესახებ აზრის გამოსახატავად. სიკვდილზე ფიქრი ემოციურად იმდენად მეტყველია, იმდენად მრავალფეროვან ფსიქოლოგიურ მოტივებს შეიცავს, რომ მუსიკაში თვით გმირის სახე გამოიკვეთება — მწუხარებითა და დარდით შეპყრობილი ვაჟკაცისა, რომელიც ულმობელ ძალას ფეხთ არ ჩავარდნია და სასოწარკვეთილებას არ მისცემია. მან კარგად იცის, რომ სიკვდილს ისევ სიცილმა და ლაჟარდიანმა სიტყვამ აჯობა და რომ კეთილი საქმე უკვდავების საწინდარია. ეს კი დარდს თუ არ უქარვებს, სიმტკიცეს მაინც მატებს. მან მეგობრობის ფასიც იცის, ბუნების სი-

ლამაზესაც გრძნობს და სიყვარულისთვისაც გული ღიად აქვს, რაც მის ცხოვრებას განსაკუთრებულ მშვენებას ანიჭებს.

რასაკვირველია, ჩემს მიერ დახატული პანორამა სქემატურია და მას ძალა არ შესწევს ქართულ თანამედროვე მუსიკაზე სრული წარმოდგენა შეგვიქმნას. ეს გარდაუვალიც იყო, რადგანაც ზოგიერთ შემთხვევაში მხოლოდ ფაქტების აღნიშვნით მომიხდა დაკმაყოფილება, სხვა შემთხვევებში კი თვით ფაქტების დასახელებაც ვერ მოვახერხე. მაგალითად, ჩემი მიმოხილვიდან მთლიანად ამოვარდა ეროვნული კულტურის ისეთი მნიშვნელოვანი სფერო, როგორიცაა კინომუსიკა. მასში კი, განსაკუთრებით უკანასკნელი 10—15 წლის მანძილზე, ბევრი საგულისხმო რამ მოხდა: რ. ლაღიძის, ს. ცინცაძის, დ. თორაძის, ა. კერესელიძის, გ. ცაბაძის, ბ. კვერნაძის, გ. ყანჩელის, ნ. ვაწაძის, ვ. აზარაშვილის ბევრმა სიმღერამ, რომლებიც ქართული საესტრადო-სასიმღერო მუსიკის განვითარებისათვის ფასდაუდებელი მნიშვნელობისაა, თავისი გზა ეკრანიდან დაიწყო.

ყოველივე ზემოთქმული მიეკუთვნება ქართული მუსიკალური კულტურის „გარეთა ხედს". მინდა რამდენიმე სიტყვა ვთქვა ამ პროცესების შინაარსობრივ მხარეზედაც, იმ პრობლემების შესახებ, რომლებიც მის არსს განსაზღვრავენ.

მთავარი პრობლემა — თანამედროვეობის რეალისტური ასახვა, თანამედროვე ადამიანის განვითარებაში თანამონაწილეობაა. პროფკავშირების XVI ყრილობაზე ლ. ი. ბრეჟნევმა სპეციალურად აღნიშნა ხელოვნების მნიშვნელობა თანამედროვე ადამიანის ინტელექტუალური ზრდისათვის.

კულტურის ისტორიაში დიდმა ოქტომბერმა ახალი ხანის დასაწყისი აღნიშნა — დასაწყისი ხალხის ისტორიისა, ინტელექტუალური ცხოვრების ეპოქისა, კულტურისა, რომელიც ხალხის ნააზრევსა და ნაგრძნობს გამოხატავს, ახალ სამყაროს, კომუნიზმს რომ აშენებს. ხელოვნების წინაშე ოქტომბერმა ახალი ჰორიზონტები გახსნა და მას საშუალება მისცა პოეზიისა და მუსიკის, პლასტიკისა და ფერების ენაზე ყველაზე მასობრივ აუდიტორიასთან დაემყარებინა კავშირი. მთელი ჩვენი საბჭოთა ხელოვნების ისტორია მჭევრმეტყველურად ამტკიცებს ვლადიმერ ილიას ძე ლენინის სიტყვების ჭეშმარიტებას, რომ ნამდვილი ხელოვნება ხალხს ეკუთვნის, რომ იგი მისთვის გასაგები უნდა იყოს, მის გრძნობებსა და მისწრაფებებს უნდა ასახავდეს, ზრდიდეს მას. ხელოვნების როლის ბრძნული ლენინური განმარტება მხატვრული შემოქმედების, კერძოდ, მუსიკის შესახებ ჩვენი მუსიკის ნააზრევის ქვაკუთხედია. ჩვენ სრული უფლება გვაქვს ვამტკიცოთ, რომ ქართული საბჭოთა მუსიკა თანამედროვეობის ტალღაზეა აწყობილი, რომ თავის საუკეთესო ნიმუშებში იგი მკვეთრად გრძნობს

საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის დამახასიათებელ დაძაბულ რიტმს და მოვლენებში ღრმა წვდომით იჭრება ჩვენი სინამდვილის შემოქმედთა — სოციალიზმის მშენებელთა სულიერ სამყაროში.

ამიტომაცაა, როდესაც თანამედროვეობის შესახებ ვლაპარაკობთ, მივისწრაფვით დავაღწიოთ იმ შეხედულების შეზღუდულობა, რომელიც თანამედროვეობას, როგორც წმინდა ტექნოლოგიურ კატეგორიას, განიხილავს. ჩვენ ამ ცნებაში შინაარსეულ, თემატურ აზრსა ვდებთ, სახეების რეალური ხასიათიდან გამოვდივართ, თანამედროვეობა ჩვენთვის, უპირველეს ყოვლისა, ჩვენი საზოგადოებრივი განვითარების პათოსია, თანამედროვეობა ჩვენ გვესმის, როგორც ხალხის შემოქმედებითი ბუნების გაგება, წვდომა ადამიანისა, მისი პასუხისმგებლობის შეგრძნება. ამ სოციალურ-ეთიკური მომენტების გარეშე ნამდვილი ხელოვნება არ არსებობს. თანამედროვეობა ჩვენთვის, უპირველეს ყოვლისა, მუსიკის ჟანრულ-ინტონაციურ თავისებურებებში, მის შინაარსეულობაში იღებს გამოხატულებას. თანამედროვეობა მჟღავდნება მუსიკის უნარში, გამოიწვიოს კონკრეტული ცხოვრებისეული ასოციაციები. ჰეშმარიტი ხელოვნება, უპირველეს ყოვლისა, თავისი ეპოქის უტყუარი დოკუმენტია.

რასაკვირველია, ტრადიციები, კულტურის წარსულთან მჭიდრო კავშირი, მხატვრული ფორმების მემკვიდრეობითი ხასიათი, ფორმებისა, რომლებიც ეროვნულ ცნობიერებაში უკვე დამკვიდრდა ესთეტიკური აზროვნების აუცილებელი კანონზომიერების უფლებით — ყველაფერი ეს მძლავრი ფაქტორებია, რომლებიც ეროვნული კულტურის თვითმყოფობის მტკიცე გარანტიას ქმნიან. მაგრამ კიდევ უფრო მეტად მისი ორიგინალობა, განუმეორებელი თავისებურებანი განაპირობა იმან, რომ ქართული საბჭოთა მუსიკა მომართულია თანამედროვეობის, დღევანდელი დღისა და ჩვენი ეპოქის ადამიანებისადმი. ჩვენი საბჭოთა ხელოვნება გამოირჩევა სოციალური მიზანდასახულობით, იგი გარკვეულ ისტორიულ აუცილებლობას ასახავს, სახელდობრ, კომუნისტური საზოგადოების მშენებლობას. ჩვენი ხელოვნება აღბეჭდავს გარკვეულ საზოგადოებრივ-ფსიქოლოგიურ სიტუაციას, იგი სინამდვილის სავსებით გარკვეული სექტორის შესახებ მოგვითხრობს, რომელსაც თავისი განუმეორებელი ნიშნები, განუმეორებელი ხასიათი გააჩნია.

მუსიკოსი თავის მხატვრულ სამყაროს აგებს საკუთრივ იმ კოლექტივის ცხოვრებისეულ გამოცდილებებზე დაყრდნობით, რომელშიც მისი, როგორც პიროვნებისა და ხელოვანის ჩამოყალიბება მოხდა და რომლის ინტერესებითაც იგი ცხოვრობს. ხელოვანი, უპირველეს ყოვლისა, ამ კოლექტივთანაა დაკავშირებული, ამ საზოგადოებასთან და ამ ხალხთან, ეროვნებასთან, რომელსაც საკუ-

თარი ფსიქოლოგიური წყობა, ტემპერამენტი, მსოფლშეგრძნება და ცხოვრების წესი გააჩნია. ხელოვნების ადამიანური შინაარსი, უპირველეს ყოვლისა, ეროვნული ხასიათითაა განპირობებული. „ადამიანური, — წერდა ბელინსკი, — ხალხთან მოდის არა გარედან, არამედ მისგანვე, და თავს ყოველთვის როგორც ეროვნული ავლენს“.

მთელი თავისი სიფართოვისა და ტევადობის მიუხედავად, ეროვნულის ცნება ნათელი და გარკვეულია. მის მთავარ დამახასიათებელ მომენტებს გარკვეული ხალხის ფსიქოლოგიური წყობა, ტემპერამენტი და კულტურული ტრადიციები განაპირობებს. მაგრამ განსაკუთრებით აი რისი ხაზგასმა მსურს: მხატვრულ ფორმებში ეროვნულ-სახასიათო განუყოფელია თვით ხელოვანის პირადული საწყისისაგან, პრობლემის მისეული გაგებისაგან, მისი სტილისტური მიდრეკილებების, ესთეტიკური პოზიციისა და მისი ხელოვნების იდეური გამიზნულობისაგან.

ეროვნულის ერთ-ერთი ასპექტია ხელოვანის მიმართება ფოლკლორისადმი, ხალხური ტრადიციებისადმი. ტრადიციულ ფორმებში აკუმულირებულია გარკვეული მხატვრული გამოცდილება. ყველაზე უფრო განზოგადებული პასუხი, რომელიც დასმულ კითხვას შეიძლება ადამიანმა გასცეს, იმაში მდგომარეობს, რომ ჰეშმარიტად მხატვრულში ტრადიციული უდავოდ აქტიური შემოქმედებითი საწყისის მატარებელია. იგი განუყოფელია მხატვრის პიროვნებისაგან, იმ იდეურ-ემოციური ატმოსფეროსაგან, რომლის გამოსახატავადაც განიცდის აღორძინებას. ჩვენ ბევრი ისეთი ნაწარმოების დასახელება შეგვიძლია, რომლებშიც მოცემული ამოცანა წარმატებითაა გადაწყვეტილი.

პრობლემის მეორე ასპექტია ეროვნულისა და ინტერნაციონალურის შეფარდება. ესეც მნიშვნელოვანი საკითხია, მით უმეტეს, რომ მის გაგებაში აზრთა სხვადასხვაობა შეიმჩნევა. როგორ უნდა გავიგოთ ეს საწყისები, როგორც ურთიერთგამომრიცხველნი თუ მხატვრულობაში ერთმანეთის შემავსებელი მომენტები? ვფიქრობ, რომ სპეციფიკურად განუმეორებელი, რომელიც ყოველი მუსიკალური კულტურისათვისაა დამახასიათებელი, არავითარ დაბრკოლებას არ ქმნის ამ მუსიკის აღსაქმელად სხვა კულტურულ სფეროში. პირიქით, როდესაც ეს „სპეციფიკური“ მნიშვნელოვანი სოციალურ-ფსიქოლოგიური განსაკუთრებულობის ეკვივალენტია, იგი საერთო-საკაცობრიო ინტერესს უნდა იწვევდეს, როგორც მხატვრულის განუმეორებლობა, ორიგინალობა. მხატვრული ხომ, ყველაფერთან ერთად, მიმზიდველია თავისი თვითმყოფობითაც. ინდუსტრიული ეპოქის ბურჟუაზიული თეორიები ხელოვნებას საყოველთაო ნიველირებას, უწინასწარმეტყველებენ. ეროვნული კულტურის აყვავება ერთა სოციალისტუ-

რი თანამშრომლობის პირობებში განუყოფლადაა დაკავშირებული სწორედ ინდივიდუალურ-თვითმყოფის გამოვლენასთან — ამსხვრევს ამ ანტიმეცნიერულ პესიმიზმს. სპეციფიკური მუსორგსკის, პროკოფიევის, ბარტოკის, ენესკუსა და გამოჩენილ თანამედროვე კომპოზიტორების შემოქმედებაში, რასაც აპირობებს ამ შემოქმედთა დაყრდნობა შესატყვის ეროვნულ ტრადიციებზე, სრულებითაც არ ვნებს ამ კომპოზიტორთა მუსიკის პოპულარობას, მისაწვდომობას, მთელ მსოფლიოში გავრცელებას. მათი გამოცდილება ამ მხრივ უდიდეს ინტერესს წარმოადგენს და მხედველობაში უნდა მიიღონ ახალი ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლების წარმომადგენლებმა.

საბჭოთა მუსიკალური კულტურის განვითარება ინტერნაციონალური კავშირების გაღრმავება-განმტკიცების გარეშე წარმოუდგენელია. ამაში ვლინდება საბჭოთა მრავალეროვანი ხელოვნების განვითარების დიალექტიკა: ერთი მხრივ, სულ უფრო და უფრო დიდ როლს თამაშობენ გამაერთიანებელი ფაქტორები, საბჭოთა მუსიკის საერთო ტრადიციები, კულტურული ღირებულებების გაცვლის სულ უფრო და უფრო მზარდი პროცესი, ხოლო მეორე მხრივ, ღვივდება ინტერესი მშობლიური კულტურის სპეციფიკური ფორმებისადმი, სახასიათო ჟანრულ-ინტონაციური მასალისადმი, ფორმის ქმნადობის მისთვის დამახასიათებელი კანონზომიერებებისადმი.

სხვადასხვა ეროვნული სკოლების გამოცდილების შემოქმედებითი ათვისება აპირობებს ე. წ. პარალელური მოვლენების წარმოქმნას, ქმნის ისეთ სიტუაციას, როდესაც რომელიმე შემოქმედებითი პრობლემა სხვა სკოლებისთვისაც საერთო მნიშვნელობას იძენს. ამის საუკეთესო მაგალითს წარმოადგენს 30-იანი წლების სასიმღერო მოძრაობა. იგი დაიწყო რუსულ მუსიკაში, გადაახალისა სასიმღერო ფორმები, შეიჭრა სხვა ჟანრებშიაც, მნიშვნელოვანი ზეგავლენა მოახდინა ოპერისა და სიმფონიის, კანტატისა და ორატორიის, თვით ბალეტის ფორმების ევოლუციაზე. უფრო გვიან კი სასიმღერო მოძრაობა სხვა ეროვნულ კულტურებშიც იწყება და აქაც მისი ზემოქმედება მთლიანად კულტურის განახლებისათვის უაღრესად ნაყოფიერი გამოდგა. სასიმღერო ტალღის შედეგია მუსიკალური ხელოვნების დემოკრატიზაცია. მან ხელი შეუწყო ხალხური შემოქმედების მრავალფეროვანი ჟანრების აღორძინებას, ბიძგი მისცა შეშმარიტად ინტერნაციონალური ხასიათის მუსიკალური ფორმების წარმოქმნას, რომლებიც ჩვენი სინამდვილით სუნთქავს.

შეიძლება საბჭოთა მუსიკის „გამაერთიანებელ" ფაქტორთა შორის დიდი შემოქმედებითი პოტენციალის მქონე მხატვრების ზემოქმედება დავასახელოთ. მაგალითად, უკანასკნელ ათწლეულთა მანძილზე იზრდება შოსტაკოვიჩის მუსი-

კის ზეგავლენა. იგი მრავალ ეროვნულ სკოლას დაეტყო (ბალტიისპირეთისა და ამიერკავკასიის კომპოზიტორთა შემოქმედებას). შოსტაკოვიჩის ტრადიციები თავისებურადაა გარდატეხილი ა. ბალანჩივაძის, ს. ნასიძის, ნაწილობრივ გ. ყანჩელის სიმფონიებში. შეიძლება აღინიშნოს არამ ხაჩატურიანის მუსიკის ზეგავლენა „საბჭოთა აღმოსავლეთის" საკომპოზიტორო სკოლების ჩამოყალიბებაზე. ბოლო წლებში საბჭოთა მუსიკაში შეიმჩნევა სტრავინსკისა და პროკოფიევის ტრადიციების ზეგავლენის ზრდაც, მათი შემოქმედებითი ათვისება. საინტერესოა, რომ ბარტოკის შემოქმედებითს პრინციპებთან ერთად სტრავინსკისეული საწყისი თავისებურად გარდატყდა ნ. გაბუნიას შესანიშნავ ნაწარმოებში „არაკში" ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლისათვის. აქ ლაპარაკი ზედმეტია რაიმეს სესხებაზე, ანდა ეროვნულის შელახვაზე, რადგანაც სპეციფიკურად ეროვნულის სიმკვეთრე „არაკის" მიმზიდველობის უპირველესი მიზეზია. გაბუნია შემოქმედებითად იყენებს პრინციპებს, მასალისადმი მიდგომის გარკვეულ ტიპებს და ამავე დროს მტკიცედ დგას ეროვნული მუზიცირების ნაყოფიერ ნიადაგზე.

შემოქმედებითადაა გარდატეხილი ცნობილი რუსი კომპოზიტორის გიორგი სვირიდოვის პრინციპები ო. თაქთაქიშვილის მუსიკაში, კერძოდ, მისი შემოქმედების იმ ეთ მნიშვნელოვან ჟანრებში, როგორიცაა კანტატა-ორატორია და კამერული ვოკალური მუსიკა.

როდესაც ქართული მუსიკის ინტერნაციონალურ კავშირებს ვეცნობით, ადვილად ვრწმუნდებით, რომ დროთა განმავლობაში ისინი სულ უფრო და უფრო ინტენსიურ ხასიათს იძენენ, ფართოვდებიან და ღრმავდებიან.

ჩვენ, ძმური სოციალისტური ქვეყნების მუსიკოსებს, კარგად გვესმის, რომ არ უნდა შევანელოთ იმ გზების ძიება, რომლებიც ჩვენს კავშირებს კიდევ უფრო გააღრმავებს და გაანაყოფიერებს, რომლებიც ჩვენს თანამშრომლობას კიდევ უფრო მეტ ქმედითობას შესძენს. დღეისათვის ამ მიმართულებით ცოტა რამ არაა გაკეთებული და ამას თავისი დადებითი ნაყოფი მოაქვს ჩვენი კულტურების ურთიერთგაცნობისა და წინსვლისათვის. მაგრამ კიდევ უფრო მეტი უნდა გაკეთდეს და თანაც სხვადასხვა სფეროში: ჩვენ მზადა ვართ გაცვლითი კონცერტები გავმართოთ, შემოქმედებითი დისკუსიები ჩავატაროთ. ჩვენ გვსურს სოციალისტური ქვეყნების მუსიკის განვითარებით მიღებული მდიდარი გამოცდილება შევისწავლოთ და მზადა ვართ ჩვენი გამოცდილების გაზიარებისათვის. გვჯერა, რომ აქტიური თანამშრომლობის აუცილებლობას თვით ჩვენი თანამედროვეობა, ჩვენი კულტურების სასიცოცხლო ინტერესები გვიკარნახებენ.

ᲐᲦᲛᲐᲕᲚᲝᲒᲘᲡ ᲒᲖᲘᲡ ᲞᲠᲝᲒᲚᲔᲛᲔᲑᲘ

— გივი! ეს წერილი კი არა, ესკიზები და იმპროვიზაციებია სხვადასხვა თემაზე.

— ბატონო გიორგი! გეთანხმებით. ჩემს მსჯელობებში იმდენად სუბიექტური ვიყავი, რომ ვერძნობ, ადვილია ჩემთან შემოდავება. ზოგიერთი მოსაზრება ალბათ აბსტრაქტულ-განყენებულის შთაბეჭდილებასაც დატოვებს, რადგანაც შესაბამისი მასალით არაა ილუსტრირებული. ფრაგმენტულობაც ვერ დავძლიე — „ცალკეული თემები" ლოგიკურ თანმიმდევრობას ვერ ქმნის და უფრო საერთო კონტექსტით ერთიანდება, ვიდრე თხრობის დრამატურგიით.

ეს წერილი დიდი ოქტომბრის მე-60 წლისთავისადმია მიძღვნილი, მაგრამ მიზნად არ ვისახავდი ქართული მუსიკის პანორამის შექმნას. მე მხოლოდ მსურდა მესაუბრა იმ საკითხებზე, რომლებიც ჩვენი მუსიკის აღმავლობის გზამ წარმოშვა და რომელთა გადაწყვეტაზე დიდადაა დამოკიდებული მისი შემდგომი განვითარება.

1. ᲗᲐᲜᲐᲛᲔᲓᲠᲝᲕᲔ ᲨᲔᲛᲝᲥᲛᲔᲓᲔᲑᲐ. ᲒᲔᲖᲘ ᲓᲐ ᲢᲠᲐᲓᲘᲪᲘᲔᲑᲘ

ᲒᲐᲜᲐᲮᲚᲔᲑᲘᲡ ᲞᲐᲗᲝᲡᲘ

ქართული მუსიკის სხვადასხვა ეტაპის შედარებისას, ყველაფერს თავი რომ დავანებოთ, ადვილად შეიმჩნევა მოვლენათა მომრაველება. ამაში არაფერია მო-

ულოდნელი, რადგან 20-იან წლებში ყველა პროფესიონალი კომპოზიტორის ჩამოსათვლელად ათი თითიც არ დაგვჭირდებოდა, დღეს კი მათმა რიცხვმა ასს გადააჭარბა და ეს ზღვარიც მალე დაირღვევა. ადვილად შეიმჩნევა ზრდის ტემპის უთანაბრობაც, როგორც სხვადასხვა მუსიკოსის ევოლუციის, ასევე სხვადასხვა ჟანრის განვითარების თვალსაზრისითაც. შედარების მეთოდი იმასაც ცხადყოფს, რომ ქართულ მუსიკაში სულ უფრო მეტი ძალით იგრძნობა სტილისტური მიმდინარეობების ერთმანეთისაგან დაცილება.

ეს 60 წელი რომ აღმავლობის ხანაა, აღნიშნული დიდი შემოქმედებითი გამარჯვებებითა და ეროვნული კულტურის შესამჩნევი წინსვლით, მრავალგზის თქმულა და, ვგონებ, ეჭვს არ იწვევს. მაგრამ საინტერესოა ამ „საერთოზე“ უფრო დეტალური დაკვირვება. მთელი 60 წლის მანძილზე კომპოზიტორთა ძიებებს გარკვეული ერთიანობა, გზების სიახლოვე ახასიათებდა. რასაკვირველია, ამჟამად მოქმედი კომპოზიტორები ერთმანეთისაგან მთელი რიგი მონაცემებით, შემოქმედებითი ტემპერამენტით, სხვადასხვა თემის მუსიკაში აღბეჭდვით განსხვავდებიან, მაგრამ, თუ ასე შეიძლება ითქვას, ისინი „ერთ მიზანს ესროდნენ“. ამიტომ, კულტურის საერთო ხედის გათვალისწინებისას ის უფრო მნიშვნელოვანი ჩანს, რაც სხვადასხვა კომპოზიტორს აერთიანებს, ვიდრე ის, რაც მათ ერთმანეთისაგან ანცალკევებს. ამ მთლიანობას ქართული მუსიკის განვითარების მთავარი პირობებიც უწყობს ხელს. მათ შორის უმთავრესია დამოკიდებულება ხალხურ წყაროებთან, ეროვნულისა და ინტერნაციონალურის სინთეზისაკენ მისწრაფება, თანამედროვე ტექნოლოგიის დაუფლება, რომელიც ჩვენში პროგრესის საცდელი ქვის მნიშვნელობას იძენს.

თანამედროვე ქართული მუსიკის საერთო ხედის გათვალისწინებისას ადვილად შევამჩნევთ, რომ მოჩვენებითი უკიდურესობების მიუხედავად, განვითარებას სტაბილური ტენდენციები ახასიათებს, როგორც ცალკეულ კომპოზიტორთა ევოლუციის თვალსაზრისით, აგრეთვე ეროვნული კულტურის მასშტაბით. რასაკვირველია, არის ცალკეული ნახტომები, მკვეთრი გადახრებიც თითქოსდა მიკვლეული მიმართულებიდან. არის ისეთი ნაწარმოებებიც, რომლებშიც განახლების ნიშნები განსაკუთრებული მკაფიოებით ვლინდება. მაგრამ კულტურა არსებითად ევოლუციური გზით ვითარდება, მასში იგრძნობა მემკვიდრეობითობა, მიგნებულის შეგნებული გაღრმავება. ეს ქმნის ჩვენი ქართული საბჭოთა მუსიკის ტრადიციებს. ეს ამყარებს კავშირს სხვადასხვა თაობას შორის. ეს, თუ გნებავთ, ეროვნული კულტურის წინსვლის წინაპირობაა.

ქართული მუსიკის ლირიზაციის პროცესი ჯერ კიდევ 50-იანი წლების დასაწყისისათვის ო. თაქთაქიშვილის ნაწარმოებებით აღინიშნა (მისი ორიენ სიმფო-

ნია, საფორტეპიანო კონცერტი). მაშინ ეს დაკავშირებული იყო კომპოზიტორის შეგნებულ სწრაფვასთან, ეროვნულ ნიადაგზე ჩაიკოვსკის მუსიკის სტილისტური თვისებები, მისთვის დამახასიათებელი ინტონაციურ-ფსიქოლოგიური „განსაკუთრებულობანი" დაენერგა. თვით კომპოზიტორის აზროვნებაში ჩაიკოვსკიმ გარკვეული კვალი დატოვა. დღესაც მათ გარკვეული საზიარო მომენტები აქვთ მუსიკის ემოციურსა თუ მელოდიურ განზომილებებში. მაგრამ თვით თაქთაქიშვილისავე შემოქმედებაში ლირიზაციის პროცესი ამჯერად სხვა ტრადიციებზე დამყარების გზით ხორციელდება. ლირიზაციის პროცესმა დღეს მრავალი კომპოზიტორის შემოქმედება მოიცვა, იგი ეროვნული მუსიკის განვითარების ერთერთ მსაზღვრელ ფაქტორად იქცა. ის შეეხო ს. ცინცაძის კვარტეტებსა და ს. ნასიძის სიმფონიებს, თავისებურად ვლინდება გ. ყანჩელის სიმფონიებში, ლირიკული ოპერის მშვენიერი ნიმუშია რ. ლაღიძის „ლელა", ლირიკის ნაკადი მსჭვალავს ვ. აზარაშვილის ინსტრუმენტულ კონცერტებს, ლირიკული საწყისი თავისებურადაა გარდატეხილი ფ. ქეჭაყმაძის „ძველი თბილისის სიმღერებში", გ. ცაბაძის მუსიკის ნერვი ლირიკული ემოციაა. თითოეულ დასახელებულ შემთხვევაში ლირიკული საწყისი თავისებურადაა გამოვლენილი, თავის ემოციურ კლიმატსა ქმნის, მაგრამ საერთო პლანში ეროვნული მუსიკის განვითარების სტაბილურ ტენდენციაზე მიგვითითებს.

საერთო ტენდენცია, ამავე დროს, საერთო ინერციასაც წარმოშობს, ნაწარმოებთა ქმნადობის არსებული ტიპის, არსებული მოთხოვნილების შესაბამისად. ეს უკვე აკადემიზმის მომასწავებელია და ყველაზე მეტად იგი ჩვენში ინსტრუმენტულ მუსიკაში შეიმჩნევა. ამიტომაც საკმაოდ უცნაური სიტუაცია იქმნება, როდესაც, მაგალითად, ახალი ინსტრუმენტული კონცერტი ან სონატა თითქოს თავისი „ობიექტური პარამეტრებით" აღიარებულ ნიმუშს არ ჩამოუვარდება, მაგრამ რატომღაც საზოგადოებრივ ინტერესს ვერ იწვევს. მას მხოლოდ ერთი რამ აკლია — პირველადმოჩენის სიხასხასე, მიკვლევა იმ თავისებურებისა, რომელიც ეროვნული მუსიკალური გამოცდილებისათვის არ არსებობდა. ერთია ტრადიციებზე დაყრდნობა და მეორე — ტრადიციონალიზმი. ერთია გამოცდილების ათვისება და მეორე — აკადემიზმი. მე, მაგალითად, მომწონს, რომ ს. ცინცაძემ საკვარტეტო ჟანრში შეძლო მის მიერვე შექმნილი ინერციის დარღვევა და რომ იგი ამ ჟანრში დაუცხრომლად ეძიებს. მომწონს ისიც, რომ ს. ნასიძე ნაწარმოებიდან ნაწარმოებამდე არ იმეორებს რომელიმე ტიპს, არამედ მხატვრულ განზოგადებათა ახალ ტიპებს, ახალ გამომსახველ ხერხებს ეძიებს. რა საკვირველია, ამის საპირისპირო მაგალითების დასახელებაც შეიძლება, მაგალითად, ა. მაჭავარიანის შესანიშნავმა „მონოლოგებმა" წაბაძვის მთელი ტალღა

გამოიწვიეს, რაც თავისთავად არასასიამოვნო ფაქტია და ეროვნული მუსიკისათვის მატებას არ მოასწავებს.

თანამედროვე ქართული მუსიკის სტილისტური მრავალფეროვნების ერთ-ერთი საგულისხმო მომენტი ისაა, რომ სხვადასხვა შემოქმედებითს ხელწერას შორის განსხვავება განუხრელად ღრმავდება, უფრო და უფრო მძაფრ ხასიათს იძენს. ამ სტილთა შორის პოლემიკა ხან აშკარაა, ხან ფარული, მწვავე ან რამდენადმე შერბილებული, მაგრამ მთავარი ისაა, რომ იგი ჩვენი მუსიკალური ცხოვრების არსებით მხარედ იქცა.

ისიც უნდა ითქვას, რომ ბრძოლა „თვითდამკვიდრებისათვის" სხვადასხვა ასპექტში ვლინდება. მათგან ყველაზე ხელშესახები და თვალსაჩინოა ტრადიციებთან დამოკიდებულება. მაგალითად, ბევრი ქართველი კომპოზიტორი მჭიდროდაა დაკავშირებული ხალხურ შემოქმედებასთან. ხალხური შემოქმედება მათთვის ჟანრულ-ინტონაციური, მხატვრული სახეების, განვითარების სპეციფიკური ხერხების დაუშრეტელი წყაროა. მაგრამ ჩვენში არსებობენ კომპოზიტორებიც, რომლებიც ფოლკლორული ტრადიციებისადმი საკმაო გულგრილობას იჩენენ და მეტწილად სხვა წყაროებით საზრდოობენ. ხალხური მუსიკა თუ აინტერესებთ, მხოლოდ ლოკალური, სპეციფიკური კოლორიტის შესაქმნელად.

აქვე ისიც უნდა დავძინო, რომ ფოლკლორთან მჭიდრო ურთიერთობა ღირებულების გარანტია არ არის: ოქრო თავისთავად ფასეულია, მისი ხელთპყრობა მის ღირებულებას ვერც ასწევს და ვერც დასცემს. სულ სხვაა, როდესაც მისგან რაიმე ნივთია დამზადებული, მაშინ თვით ნახელავის ხარისხი განაპირობებს ღირებულებას. თუ კომპოზიტორის „ნახელავთან" გვაქვს საქმე, მაშინ მუსიკის ღირებულება თვით კომპოზიტორის წვლილით განისაზღვრება.

მთელი ეს მსჯელობა ადამიანმა შეიძლება უბრალო ტრუიზმამდე დაიყვანოს. მაგრამ ქართული მუსიკის რეალური სურათის გათვალისწინებისას ჩვენ ვრწმუნდებით დასახელებული ფაქტორების მოქმედებაში, ვგრძნობთ მათ თანამონაწილეობას სხვადასხვა მხატვრულ და ტექნოლოგიურ სახეობაში, რომლებიც დღეს ეროვნული სტილის მრავალფეროვნებას განაპირობებენ.

ჩვენთვის დღესდღეობით აუცილებელია მრავალფეროვანების კანონიერების აღიარება, აღიარება სხვადასხვა სტილისტური მიმართულების მოქალაქეობრივი უფლებებისა. ყოველი ნაწარმოების ღირებულებას მისი კონკრეტული ღირსებები წყვეტს და არა ის, თუ რა მიზნებს ისახავდა კომპოზიტორი, რა წყაროებსა და პრინციპებს ეყრდნობოდა. სულ სხვაა იმის გამოკვლევა, ამა თუ იმ პრინციპსა თუ წყაროს ობიექტურად რა შესაძლებლობანი გააჩნია. მაგრამ

განყენებულად რომ ვიმსჯელოთ, შესაძლებლობა და მისი რეალიზაცია ერთი და იგივე არაა. ისიც უნდა ითქვას, რომ „სუფთა" სახით არავითარი პრინციპი და წყარო არ გამოიყენება. ვიღაცას ხუმრობით უთქვამს, რომ ბახის „კარგად ტემპერირებული კლავირის" ფუგებს შორის არც ერთი არ ეგულება, რომელშიც „მკაცრი პოლიფონიის" წესი არ იყოს დარღვეული. საქმე სწორედ იმაშია, რომ მხატვრული აზროვნება „წესს" მუდამ არღვევს. „გარღვევის კუთხე" კი ხელოვანის ინდივიდუალობაზე, კონკრეტულ ამოცანასა და მასალის თვისებებზეა დამოკიდებული. მუსიკალური ანალიზის სირთულეს სწორედ ის განაპირობებს, რომ ზოგადი და კერძო განუყოფელია და ზოგადი ნიშნის დადგენა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს კერძოს ბუნების მიკვლევას, იმ რაღაც „განუმეორებლის" გაგებას, რომელიც ამ კონკრეტულ მხატვრულს ასულდგმულებს, მისი აზრი და გამართლებაა. ამიტომაც ისეთი დახასიათებანი, როგორიცაა „ხალხურ წყაროებზე დაყრდნობილი", „პროკოფიევის ზეგავლენით შექმნილი", „მღერადი" და სხვ. შესაძლოა ცალკეულ რეალურ თვისებებზე მიგვითითებდეს, მაგრამ მოვლენის არსში ვერ აღწევდეს.

ამიტომაც ერთი რომელიმე მხარის აღნიშვნა ჯერ კიდევ არ გვაძლევს უფლებას მთელი მოვლენის ღირებულება დავადგინოთ საერთო კულტურის კონტექსტში. ამ შემთხვევაში, როგორც ჩანს, ნაწარმოების ღირსებებთან ერთად მისი ფუნქციონირების დინამიკაც უნდა გავითვალისწინოთ. შესაძლოა, ნაწარმოების ტექნოლოგია დიდი სიახლეებით არ გამოირჩეოდეს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მუსიკა უზარმაზარ საზოგადოებრივ ინტერესს ათწლეულთა მანძილზე იწვევდეს, სოციალურ-ფსიქოლოგიურს, ესთეტიკურს შეესატყვისებოდეს, მხატვრული ზემოქმედების დიდ უნარს ამჟღავნებდეს. მეორე მხრივ, საწინააღმდეგო ხასიათის მოვლენებიც საკმარისია. მხატვრული ღირებულების დადგენისას კი სოციალური ფუნქციონირების გაუთვალისწინებლობა საერთო სურათზე ცალმხრივ წარმოდგენას შეგვიქმნიდა.

*

ყოველი ერი მიისწრაფვის უნივერსალური კულტურის შექმნისაკენ. ეს სურვილი პრესტიჟის მოსაზრებებიდან კი არ გამომდინარეობს, არამედ ცხოვრების მიერ წამოჭრილი ამოცანების გადაწყვეტის აუცილებლობიდან. ჩვენი, ქართული მუსიკა, ეანრული მრავალფეროვნების თვალსაზრისით, მართლაც რომ უნივერსალურია. ძნელია მუსიკალური ხელოვნების ისეთი სახეობის დასახელება, რომელსაც ქართველ კომპოზიტორთა ყურადღება არ მიეზიდოს:

სიმფონია, ოპერა, ბალეტი, ინსტრუმენტული კონცერტი, კვარტეტი და მრავალი სხვა უკვე დამკვიდრდა ქართულ მუსიკაში და ეროვნული თვითმყოფობით, განუმეორებელი მუსიკალური ენითა და მხატვრული ენით ხასიათდება. დღეს სრული უფლება გვაქვს ვილაპარაკოთ ქართულ ორიგინალურ ოპერაზე, სიმფონიასა და კვარტეტზე. ეს მართლაც დიდი მიღწევა, ჩვენი ერის კულტურული აღმავლობის მჭევრმეტყველი დადასტურებაა. მუსიკალური კულტურის უნივერსალიზმი ჩვენი ხალხის ინტელექტის სიმძლავრეს, მის მრავალმხრივობას მოწმობს.

ამავე დროს, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ თვით უნივერსალურ კულტურებშიც არის თავისებური ცენტრები, არეები, რომლებშიც ეროვნული აზროვნების თავისებურება იჩენს თავს. ქართული ხალხური შემოქმედებისათვის ასეთი ცენტრი ოდითგანვე იყო მრავალხმიანი გუნდი. ბუნებრივი იქნებოდა, რომ მრავალხმიანმა გუნდმა თანამედროვე კომპოზიტორების შემოქმედებაშიც თავისებური მიზიდულობის ცენტრის როლი ითამაშოს.

თუ ის თავისებურება, რომელიც ხალხურ საგუნდო აზროვნებას ახასიათებდა, შემოქმედებითად იქნებოდა ქართველ კომპოზიტორთა მიერ ათვისებული (ამის შესანიშნავი მაგალითი თავის დროზე ზ. ფალიაშვილმა მოგვცა), მაშინ ეროვნული ტრადიციები პროდუცირების უნარს არ დაკარგავენ და ახალ სოციალურ-ფსიქოლოგიურ ვითარებაში განაგრძობენ განვითარებას. ფოლკლორულ ტრადიციებს გრძელი გზა აქვთ გამოვლილი, მაგრამ იმ დროიდან, რაც ასპარეზზე პროფესიული მუსიკა გამოდის, „ფოლკლორულზე" ზრუნვაც მას ევალება და თავის მისიას იგი მხოლოდ მაშინ შეასრულებს პირნათლად, როცა შეძლებს ფოლკლორის შინაგანი პოტენცია ახალ ვითარებაში გამოავლინოს. ფოლკლორი საწყობი კი არაა, არამედ, გარკვეული თვალსაზრისით, ცოცხალი ორგანიზმია, რომელსაც შეუძლია არსებობა „სხვა სხეულშიც" განაგრძოს. ამ უკანასკნელის წინაპირობა კი ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი ფორმების, ჟანრების, ინტონაციური წყობისა და, რაც მთავარია, ზოგადმუსიკალური პრინციპების განვითარებაა. ამიტომაც ჩვენში საგუნდო ჟანრი განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს. მხოლოდ ამ შემთხვევაში იქნება შესაძლებელი ლაპარაკი ეროვნული აზროვნების უწყვეტ ძაფზე, რომელიც ხალხურ შემოქმედებას თანამედროვეობასთან აკავშირებს.

* * *

თანამედროვე ქართული მუსიკა შეგვიძლია ორ სხვადასხვა ასპექტში განვიხილოთ. ერთი მათგანი მიგვანიშნებს ქართველი კომპოზიტორების შემოქმე-

დების ობიექტურ-შინაარსეულზე, პირობითად რომ ვთქვათ, საგნობრივ მხარეზე. მაგალითად, მუსიკას „მხედველობაში აქვს“ სინამდვილის გარკვეული „უბნები“, იგი მათ ასახავს, მოგვითხრობს მათ შესახებ, წარმოაჩენს რეალურ-ადამიანურ მიმართებებს, სოციალურ-ფსიქოლოგიურ ვითარებას. მუსიკა მიმართავს პოეზიასა და ლიტერატურას, ხელოვნების სხვა დარგებს, ერის ისტორიასა და მისი დღევანდელი ცხოვრების ფაქტებს. იგი აქედანაც იღებს გარკვეულ მასალას.

მხოლოდ ასეთი ასპექტი რომ ვიქონიოთ მხედველობაში და სტატისტიკური მეთოდებით გამოვიკვლიოთ იგი, დავრწმუნდებით, რომ ქართულმა მუსიკამ 60 წლის მანძილზე გიგანტური ნაბიჯი გადადგა წინ. გაფართოვდა მისი ჰორიზონტი, გაიზარდა ინტერესთა სფეროების რაოდენობა, მრავალფეროვანი გახდა მისი კავშირი ხელოვნების სხვა დარგებთან. აი, თუნდაც კინოსფერო. ამჯერად თავი დავანებოთ იმ საკითხს, ფილმებს მუდამ კარგი მუსიკა ახლავთ, თუ არა (სხვათა შორის, ზოგჯერ სუსტ ფილმს წილად კარგი მუსიკა ახლავს ხოლმე). ფაქტი კი ის გახლავთ, რომ კინოში განსაკუთრებით ხელსაყრელი პირობები შეიქმნა ქართული სასიმღერო, საყოფაცხოვრებო ჟანრების კულტივირებისათვის. აქ ტრადიციული ჟანრები ახალი თემებითა და სახეებით მდიდრდება. საკმაოდ ინტენსიურად ხდება მათი ტექნიკური „გადაიარაღება“ და ახალ საესტრადო ფორმებში გარდასახვა.

„აბესალომ და ეთერი“ თუმცა ამ ჟანრის სათავეებთან დგას, მაგრამ ქართული საოპერო ხელოვნების კულმინაციური წერტილია. აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ 60 წლის მანძილზე საოპერო მუსიკამ ბევრი სიახლე შეიძინა, დამკვიდრდა ახალი სახეები, თემები და ფორმები, განახლდა დრამატურგიული ტიპები. საამისოდ საკმარისია ისეთი ნიმუშები აღვნიშნოთ, როგორიცაა ა. კერესელიძის „ბაში-აჩუკი“, დ. თორაძის „ჩრდილოეთის პატარძალი“, შ. მშველიძის „ამბავი ტარიელისა“ და „დიდოსტატის მარჯვენა“, რ. თაქთაქიშვილის „მინდია“, „სამი ნოველა“ და „მთვარის მოტაცება“, რ. ლაღიძის „ლელა“. მე უკვე არას ვამბობ კანტატა-ორატორიასა და ინსტრუმენტულ ჟანრებზე, ბალეტსა და კამერულ მუსიკაზე, სადაც განვლილი გზით მოპოვებული „საგნობრივი სინამდვილის“ მნიშვნელობა განსაკუთრებულ თვალსაჩინოებას იძენს.

შემოქმედებითი პროცესის ობიექტურ-შინაარსეულის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი განზომილებაა მასალა, რომელსაც კომპოზიტორი მხატვრული ამოცანების გადასაწყვეტად მიმართავს. ამაში იგულისხმება არსებული ჟანრულ-ინტონაციური წყაროები, როგორც ეროვნული, ასევე ინტერნაციონალური, ფორმები, ტრადიციის მიერ შემუშავებული „მუსიკალურ-ლოგიკური“

აპარატი. ყოველივე ეს კომპოზიტორის ცნობიერებასთან მიმართებაში ქმნის მის ინტელექტუალურ ჰორიზონტს, წინაპირობას გარკვეული იდეის ხორცშესასხმელად, რომელიც ნებისმიერ მხატვრულ განზოგადებაში მთლიანად ვერ იქნება უგულებელყოფილი.

როდესაც ქართულ მუსიკას ამ თვალსაზრისითაც ვაკვირდებით, ვრწმუნდებით, რომ მისმა ამ მხარემაც საგრძნობი ევოლუცია განიცადა. ჯერ ერთი, გამდიდრდა მისი ჟანრულ-ინტონაციური წყაროები. შეიძლება ითქვას, რომ დღევანდელი ქართული მუსიკა ეროვნული ნიადაგის უფრო დიდ „ფართობს“ ემყარება, ვიდრე ჩვენი კლასიკოსების ეპოქაში. ქართული მუსიკის ჟანრული მრავალფეროვნება განპირობებულია პროფესიული მუსიკის მდინარებაში ახალ-ახალი წერტების ჩართვით, თანამედროვე ინტონაციური ლექსიკის უფრო თამამი გამოყენებით. უკანასკნელი წლებიც კი საკმარისია პროფესიული მუსიკის შესამჩნევი გადაიარაღების საილუსტრაციოდ. ჩვენს მუსიკაში ის ხერხებიც მკვიდრდება, რომლებიც ევროპულმა მუსიკამ უკანასკნელი 20-30 წლის მანძილზე გამოიმუშავა, და ისიც, რომლებიც XVI—XVII საუკუნეებში იქმნებოდა (ვგულისხმობ პოლიფონიურ ფორმებს, პოლიფონიური განვითარების სპეციფიკურ ხერხებს).

მაგრამ შემოქმედებას, ობიექტურ-შინაარსეულის გარდა, სხვა ასპექტიც გააჩნია, რომელმაც უნდა უპასუხოს კითხვაზე: როგორ სახეს იღებს მუსიკაში „ობიექტურ-შინაარსეული?“ როგორია მისი გარდასახვა და გამოხატვის გზები? რა მონაწილეობას იღებს მხატვრულის ქმნადობაში სუბიექტური საწყისი?

„ობიექტურ-შინაარსეული“ სტილის მხოლოდ წინაპირობაა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მასალის „წინათემატური“ მდგომარეობაა, რომლიდანაც მას გამოიყვანს ახალი იდეის განსახიერების აუცილებლობა, ამოცანა, რომლის დაყენების უმთავრესი პირობაა ღირებულების გარკვევისათვის სუბიექტური მისწრაფება.

ამ შემთხვევაში სუბიექტური წყაროები უნდა შევისწავლოთ. თუკი მუსიკა ეპოქის ორგანული ნაწილია და თავისი დროის იდეებით, სოციალურ-ფსიქოლოგიური ფაქტებით იკვებება, თუკი არსებული საზოგადოებრივი ცხოვრების ზნეობრივი კლიმატი შემოქმედებაზე ზეგავლენას ახდენს, მაშინ მუსიკა ისტორიული აუცილებლობის თავისებური გამოხატულებაა. ეს კი, უპირველეს ყოვლისა, იმას ნიშნავს, რომ თუმცა მუსიკის ქმნადობაში ტრადიციებზე დაყრდნობილი „თვალთახედვა“, მოვლენათა განჭვრეტის ისტორიულად შემუშავებული ფორმები უდიდეს როლს თამაშობენ, მაინც შემოქმედების მთელ „პროფილს“

არსებითად დღევანდელობის მიერ დასმული ამოცანების „თანამედროვე გაგება“ განაპირობებს.

ამრიგად, მუსიკალური პროგრესი ისეც შეგვიძლია გავიგოთ, როგორც გარკვეული დისტანციის დაძლევა ისტორიული თვალთახედვიდან დღევანდელ გაგებამდე. აღნიშნული ვითარება არსებითი მომენტია მხატვრული ინდივიდუალობის ბუნების გაგებაში. თვითმყოფობა და სიახლის გრძნობა ისე კი არ უნდა გავიგოთ, როგორც თანდაყოლილი, თითქოსდა ფიზიოლოგიური უნარი, არამედ როგორც ინტელექტუალური ჰორიზონტის, თანამედროვე სიღრმეებში წვდომის, ჩვენი დროის პულსაციის მანიშნებელი. ინდივიდუალობა, უპირველეს ყოვლისა, ისტორიული აუცილებლობის გათვალისწინების, თანამედროვეობის შეგრძნების ნიშნია. თანამედროვეობისათვის დამახასიათებელი „განსაკუთრებულობა“ ნიჭიერმა ხელოვანმა შეიძლება ინტუიციით აღიქვას. ამ განსაკუთრებულობამ მისთვის შესაძლოა ლოკალურ ფორმებში იჩინოს თავი (აქ მართლაც წყლის ნაყვა იქნებოდა ყველა შესაძლო ვარიანტის გამოძიება). მთავარი ისაა, რომ ეს „განსაკუთრებულობა“ განცალკევებული კი არაა ზემოაღნიშნულ „ობიექტურ-შინაარსეულისაგან“, არამედ მხატვრის ინდივიდუალურ წვდომაშია რეალიზებული.

როგორც მოსალოდნელი იყო, ქართულ მუსიკაში „დისტანციის დაძლევა“ თანამედროვე სინამდვილესთან მიახლოვების, მისდამი დამოკიდებულების აქტივიზაციაში გამოიხატა, განშვრეტის „ისტორიულად შემუშავებული ფორმიდან“ გაგების ისეთ ფორმებზე გადასვლაში, სადაც სპეციფიკურად თანამედროვე და სადღეისო უფრო ხელშესახებია, არა მარტო დაკვირვების საგნად იქცევა, არამედ თვით შედის აზროვნების სტრუქტურაში. ეს ვითარება განსაკუთრებით თვალნათლივ ინტონაციურ სფეროში ვლინდება, რომელშიც თანამედროვე სამეტყველო ენის მიმოქცევები მკვიდრდება. ეს სიახლენი თავს იჩენს ბგერადი გარემოს სპეციფიკური მხარეების არეკვლაშიც, თანამედროვე ჟანრებისა და გამოყენებითი მუსიკის ასიმილაციაში. ამ მხრივ თანამედროვე მუსიკის ყველა სახეობა „გამტარიანი“ აღმოჩნდა. სპეციფიკურად თანამედროვე, უფრო ზუსტად, თანამედროვე ყოფიდან წამოსული ინტონაცია შეიჭრა სიმფონიაში (ა. ბალანჩივაძის, ს. ნასიძის, რ. გაბიჩვაძის, დ. თორაძის, ბ. კვერნაძის, გ. ყანჩელის), ოპერაში (რ. ლაღიძის „ლელა“, ო. თაქთაქიშვილის „სამი ნოველა“ და „მთავარის მოტაცება“), ინსტრუმენტულ კონცერტში (საკმარისია დავასახელოთ ო. თაქთაქიშვილის საფორტეპიანო და სავიოლინო კონცერტები, ვ. აზარაშვილის კონცერტები ჩელოსა და ალტისათვის), კანტატა-ორატორიაში (მხედველობაში მაქვს ა. ჩიმაკაძის „ქართლის გული“, ა. მაჭავარიანის „ჩემი სამშობ-

ლოს დღე", ო. თაქთაქიშვილის კანტატა-ორატორიული ნაწარმოებები და განსაკუთრებით „ნიკოლოზ ბარათაშვილი").

უკვე ითქვა, რომ ჩვენს თანამედროვე მუსიკალურ კულტურას, ერთი მხრივ, ახასიათებს ტრადიციებთან, ეროვნულ წიაღისეულთან მჭიდრო კავშირი, ხოლო მეორე მხრივ, — „მეორე ნაკადი", ჩვენს ეროვნულ ნიადაგზე მუზიცირების ისეთი პრინციპების დანერგვა, ისეთი სახეობების ათვისება, რომელნიც ადრე ქართული აზროვნებისათვის დამახასიათებელი არ იყო. ისიც ნათელია, რომ „მეორე ნაკადი" ფუნქციონირებს არა სუფთა სახით, არა მთლიანად გაუცხოებულად, არამედ „წმინდა ეროვნულთან" გარკვეულ მიმართებაში, მასთან სინთეზის, ყოველ შემთხვევაში, შეხამებათა სხვადასხვა ხარისხში. მუსიკალური კულტურის ეს ღუალიზმი გარდუვალია და, როგორც ჩანს, თანამედროვე საზოგადოების იდეურ-ესთეტიკურ მიმართებათა მრავალფეროვნების გამოხატულებაა. ორივე ნაკადი (უფრო სწორედ რომ ვთქვათ, ამ ორივე ნაკადის შეხამებათა ერთობლიობა) ესთეტიკური მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების აუცილებლობით სულდგმულობს.

რასაკვირველია, ასეთი მდგომარეობა სრულებითაც არ სარგებლობს საყოველთაო შემწყნარებლობით. სწრაფი და რადიკალური ზომების მომხრენი რამდენადმე აუფასურებენ ტრადიციების მნიშვნელობას, მისი ბორკილებიდან სწრაფი განთავისუფლებისაკენ მიილტვიან. ასეთი განახლების მომხრეთა რიგში მაინცადამაინც ახალგაზრდები კი არ არიან, არამედ ხშირად მოწიფული მუსიკოსებიც, რომლებიც „უცხოურ დოპინგს" განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ შემოქმედებითი წინსვლისათვის.

ალბათ შემთხვევითი არაა, რომ 20-იან წლებში და უფრო გვიან, დაახლოებით 60-იანი წლების შუა ხანაშიც, „მოძველებული ფალიაშვილის" შესახებ ერთი და იგივე მოტივი საკმაოდ მკაფიოდ გაისმოდა. ეს ორივე ხანა გზაჯვარედინის მნიშვნელობისაა ქართული მუსიკისათვის. მაშინ (20-იან წლებში) ფეხს იდგამდა ქართული ინსტრუმენტალიზმი და თავის ღირებულებასა და დამოუკიდებლობას ასეთი გზითაც იცავდა. 60-იანი წლები ახალი ევროპული გამოცდილების გაცნობის ხანაა და მისი ღირებულების აღიარება (ეს კი აუცილებელი პირობა იყო მისი ეროვნულ ნიადაგზე გადმონერგვისათვის) ტრადიციებზე შეტევის გარეშე ძნელდებოდა. ამავე დროს თავდასხმა საკუთარი მეს თვითდამკვიდრების საუკეთესო საშუალებაა და ანტიტრადიციონალიზმის ბუნების გასათვალისწინებლად ეს მომენტიც არ უნდა გავუშვათ მხედველობის არიდან.

ის, რაც ჩვენში მოხდა, კანონზომიერი მოვლენაა და არაფრით განსხვავდება იმ „უპატივცემულობისაგან", რაც სხვადასხვა დროს რუსეთშიც, გერმა-

ნიაშიც, იტალიაშიცა და საფრანგეთშიც გამოუჩენიათ თავიანთი კლასიკოსების მიმართ. მხატვრულ ღირებულებებთან დამოკიდებულებას თვით შემოქმედებითი პროცესების დინამიკა განაპირობებს. დროთ დაიცვა ფალიაშვილი და იგი მომავალშიც ყოველგვარ შემოტევებს გაუძლებს, რადგანაც მისი მუსიკის ღირებულება კონიუნქტურისათვის ხელმიუწვდომელია. „აბესალომი" და „დაისი" ჩვენი ერის ესთეტიკური მრწამსის გამოხატულებაა და ეს ორივე ქმნილება მანამდე არ დაკარგავს მნიშვნელობას, სანამ თვით ეს მრწამსი იარსებებს.

მეორე უკიდურესობისათვის ბრალი თვით ტრადიციონალისტებს ედებათ. აქაც არცთუ მოსახერხებელია ყველაფერი უბრალო გაუგებრობამდე დავიყვანოთ. ტრადიციონალისტისათვის განსაკუთრებული კრიმინალი ის გახლავთ, თუკი ფორმა არ იმეორებს ეროვნული სტილის არსებით თავისებურებებს. ტრადიციონალისტის ესთეტიკური პოზიცია მთლიანად დეტერმინირებულია სტილზე ემპირიული დაკვირვებით და საქმე არსებითად მექანიკურ შესატყვისობამდე დაიყვანება. მე ერთმანეთისაგან განვასხვავებ კონსერვატორსა და ტრადიციონალისტს, მაგრამ არსებითთან დამოკიდებულებაში მათი პოზიციები ხშირად ერთმანეთს ემთხვევა და, ბოლოს, ტრადიციონალისტი და კონსერვატორი შესაძლოა ერთ პიროვნებაში გაერთიანდეს. საკმარისია გავიხსენოთ ა. ბალანჩივაძის სიმფონიაზე პირველი გამოძახილები და ის ბრალდებები, რომლებიც მისი მისამართით გაისმა მაშინ, რომ დავრწმუნდეთ ტრადიციონალიზმის სუბიექტურ ცალმხრივობასა და მის მიერ მომავლის გეზის განჭვრეტის უუნარობაში.

ქართული მუსიკისათვის ტრადიციონალისტებისა და ტრადიციების უარმყოფელთა საკითხს გარკვეული, მე ვიტყოდი, პრაქტიკული მნიშვნელობა ენიჭება. პოზიციების გარკვევა იმისთვის კი არაა საჭირო, რომ პერსონალურად ვინმე დაადანაშაულო, რატომ წინასწარმეტყველის ჭკუისა არ აღმოჩნდა, ანდა მთელი ტემპერამენტი ყალბი იდეალების დაცვას რად შეალიაო. პოზიციების გარკვევა იმისათვისაა საჭირო, რომ კარგს გზა და გაშლა-განვითარების საშუალება მიეცეს, ხოლო ის, რაც არაპროდუქტიულია (ცხადია, ტაქტის დაცვით), პრინციპული პოზიციებიდან ვამხილოთ.

ვიღაცამ ალეატორული პრინციპი გამოიყენა, — ამის გამო ექსტაზში ნუ ჩავვარდებით; სხვამ თორმეტტონიანი ბგერათა რიგის ტექნოლოგია ისესხა, — ნუ ავჩქარდებით და სასაცილო მდგომარეობაში ნუ ჩავიგდებთ თავს იმის მტკიცებით, თითქოს ასეთი ტექნოლოგია დღეს შემოქმედების აუცილებელი პირობაა. ჯერ მხატვრული შედეგი მოვსინჯოთ, ის გავარკვიოთ, შეძლო თუ არა კომპოზიტორმა სინამდვილის ახალი კუთხით დანახვა, მისი ჯერ კიდევ ფარული კანონზომიერებების გამოვლენა. მეორემ, პირიქით, კლასიკური მუსიკისათვის

დამახასიათებელი ქორალური ფაქტურა გაბოიყენა ისეთი ჰარმონიული განლაგებით, რომელიც ჯერ კიდევ ერთი საუკუნის წინ მუსიკალურ აზროვნებაში „საერთო ადგილად" იქცა. არც ესაა განსაკუთრებული მიგნება და საბაბი ფეტორის გალმერთების, მისი შემოქმედებისათვის განსაკუთრებული ღირსებების მიწებებისათვის. პირველ რიგში, ნუ დავივიწყებთ მხატვრულ შედეგს და მეორე შემთხვევაში კი იმას, რომ გამომსახველ ხერხთა მიმართ პასიურობა მხატვრული განზოგადებისათვის უკვალოდ ვერ ჩაიელის და რომ ამის გამო მუსიკაში გარკვეულ „კლიშეს" ვერ ავცდებით. არც სასიმღერო ტრადიციების გამოყენებაა დიდი ვაჟკაცობა და არც მათი იგნორირებაა განსაკუთრებული კრიმინალი. აქაც და იქაც ხატერულობის განსაზღვრისათვის მუსიკის „ობიექტურ-შინაარსეული" მხარე გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს.

ენდა შეეურიგდეთ იმ აზრს, რომ ქართულ მუსიკაში თანდათან გამოიკვეთა ბისი განვითარების პარადოქსული ვექტორი. ერთი მხრივ, იგი სიღრმისეულში გადის, ტრადიციულსა და ნიადაგბრივს თანდათანობით წარმოაჩენს და თანამედროვე მუსიკალურ შემოქმედებაში მზარდი აქტიურობით რთავს. მეორე მხრივ, ძლიერდება ეროვნული მუსიკის ის სექტორიც, სადაც ტრადიციულს „უცხო" ემყნობა, სადაც ჩვენი კულტურის ინტერნაციონალური კავშირები განსაკუთრებული სიცხადით ვლინდება. ასეთი მრავალფეროვნება მხოლოდ ძლიერი კულტურის პრეროგატივაა. ქართული საბჭოთა მუსიკაც მათ რიგს მიეკუთვნება. ბრძოლა ამ ერთ-ერთი სექტორის დისკრედიტიზაციისათვის უნაყოფოა და მორალურად მავნე, იგი მხოლოდ აბუნდოვანებს ჩვენი მუსიკალური დღევანდელობისთვის დამახასიათებელ ტენდენციებს.

II. ისტორია, პოეზია, სიტყვა — მუსიკის ფუძაროვები

პოეტური სახეებისა თუ ისტორიულად სარწმუნო მასალის გამოყენებას მუსიკისათვის უაღრესად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, რადგანაც აქ შემონახული ცხოვრებისეული მიმართებანი, რეალური სინამდვილისათვის დამახასიათებელი მხარეები საიმედო დასაყრდენის მნიშვნელობას იძენს კომპოზიტორის ფანტაზიის გასაშლელად. თანამედროვეობა მრავალი ხილული თუ უხილავი ძაფითაა დაკავშირებული „ისტორიად ქმნილ" მასალასთან, მის წიაღში იძენს ძალას. თანამედროვე მუსიკალური ცხოვრების უშუალო კავშირი „ისტორიულ სინამ-

დვილესთან“ საიმედოდაა შემონახული და უშუალოდ ვლინდება ჩვენი ეროვნული ხალხური მუსიკის ჟანრებში, მათ სახეებსა, ფორმებსა და ინტონაციათა ნიშან-თვისებებში, მთელ მათ პოეტიკაში. ამიტომ ახალმა ქართულმა მუსიკამ ამ ჟანრების აღორძინებით დაიწყო თავისი ზრდა-განვითარება და ამ ჟანრების შემოქმედებითს პროცესში ჩართვა არასოდეს კარგავდა თავის მნიშვნელობას ჩვენი მუსიკალური კულტურის შესაქმნელად.

ქართული მუსიკისათვის მნიშვნელობა არ დაუკარგავს საკუთრივ ისტორიულ მასალასაც, რომელიც შემოინახეს ჩვენმა ლიტერატურამ, ისტორიულმა ძეგლებმა, თქმულებებმა, სამეცნიერო გამოკვლევებმა. უნდა პირდაპირ ითქვას, რომ ამ უდიდესი მასალის ათვისებაში ჯერჯერობით დიდი წარმატებისათვის არ მიგვიღწევია. მე იმას კი არ ვგულისხმობ, რომ მუსიკის ენაზე „ითარგმნოს“ რომელიმე ისტორიულ-ლიტერატურული ძეგლი (თუმცა ამის შემთხვევები საკმაოდ ხშირია). მართლაც, რა აზრი აქვს ამას? შესწევს კი ძალა მუსიკალურ „თარგმანს“, რაიმე შესძინოს ლიტერატურულ პირველწყაროს? არა, ლაპარაკია საკუთარი შემოქმედებითი ამოცანის გადაწყვეტაზე.

„ისტორიული სიტუაციისა“ და ისტორიული ხასიათის გაგების მეშვეობით მუსიკა, პირველ რიგში, ისევ თანამედროვეობას შეიმეცნებს. მუსიკის და ლიტერატურულ-ისტორიული მასალის ასეთი თანამშრომლობა ისევ თანამედროვეობის მოვლენათა კანონზომიერების ხედვას აადვილებს, თავისებურ აქცენტებს უკეთებს მას. ისტორია ამ პერსპექტივას მეტ გამჭვირვალებას სძენს, თავისებურად ასაბუთებს დღევანდელობას. „ისტორიული სიტუაციისა“ და „ისტორიული ხასიათის“ განუმეორებელი კოლორიტის აღორძინება და მათი შესატყვისი ბგერადი ფორმის ძიება კომპოზიტორის წმინდა მუსიკალურ თვალსაწიერს აფართოებს, მის ინტელექტს აღრმავებს, ამდიდრებს მის გამომსახველ ხერხთა პალიტრას. ამ ძიებას წმინდა მუსიკალურ განზომილებაში „დოკუმენტურად დადასტურებული“, რეალურ-ობიექტური თვისებები შემოაქვს, შემოაქვს ისეთი ჟანრულ-ინტონაციური მასალა, რომელიც „იმ ვითარებისათვის“ უნდა ყოფილიყო დამახასიათებელი. მუსიკას ძალუძს ისტორია თავისებურად წაიკითხოს, მისი თავისებური „გაგება“ შემოგვთავაზოს, მუსიკის მეშვეობით „ისტორიული ხასიათი“ მეტ ემოციურ სისავსეს და, ამის გამო, მეტ კონკრეტულობას იძენს, უფრო „ხორციელი“ და გასაგები ხდება.

ქართველ კომპოზიტორთა ყურადღებას მუდამ იზიდავდა და იზიდავს ისტორიული თუ ლიტერატურული მემკვიდრეობის გამოჩენილი ძეგლები და უნდა ითქვას, რომ ჩვენს მუსიკაში ამ ძეგლთა ახლებურად აჟღერების შესანიშნავი

მაგალითებიც გაგვაჩნია. სხვას რომ თავი დავანებოთ, „დაისი“, უპირველეს ყოვლისა, ქართული პოეზიისა და მუსიკის თაიგულია.

მაგრამ მუსიკისა და ლიტერატურულ-ისტორიულის ურთიერთკავშირს მხოლოდ შემოქმედებითი გამარჯვებები არ მოუტანია. ისედაც მომხდარა, რომ მათი ურთიერთობა არაპროდუქტიული აღმოჩენილა, იგი ზემონახსენები „თარგმანის“ სახით მოგვევლინებია. მუსიკის პრეტენზია, შეცვალოს დედანი, დაუსაბუთებელია. კომპოზიტორს მხოლოდ მაშინ შეუძლია ისტორიული თუ ლიტერატურული პირველწყაროს „თავისიანად ქცევა“, როდესაც ამ მასალას საკუთარი ხედვით, თანამედროვეობის მიერ წამოჭრილი ამოცანების გადაჭრის სურვილით ეკიდება. მხატვრული ამ შემთხვევაში მის დროში მოქმედისა და ისტორიულის შემოქმედებითი კოორდინირებაა, რომლის მნიშვნელობასაც კვლავ და კვლავ თემის საზოგადოებრივი აქტუალობა განაპირობებს. რასაკვირველია, მხატვრული ხარისხი წარმოსახვის უნარზე, ოსტატობასა და ინტელექტზეა დამოკიდებული, მაგრამ ეს განზომილებანი ორგანულადაა დაკავშირებული თავის დროის შეგრძნებასთან.

ხელოვნება, უპირველეს ყოვლისა, ურთიერთობაა. და ეს ურთიერთობა უნდა გავიგოთ არა ყოფით სიბრტყეში, არამედ როგორც სულიერი ნათესაობის მომასწავებელი, აზრთა გაცვლა-გამოცვლის, გაზიარების აუცილებლობა. ისტორიული ფაქტისა თუ ლიტერატურული სახეების ინტერპრეტაციაში ეს მომენტი უდიდეს მნიშვნელობას იძენს, შეიძლება ითქვას, რომ თავისი მნიშვნელობით ყველაფერს ფარავს. მე, მაგალითად, მოხიბლული ვარ შ. მშველიძის ოპერის „დიდოსტატის მარჯვენის“ მთელი რიგი ეპიზოდებით, მისი თვითმყოფობით, მთელი რიგი საგუნდო ეპიზოდების ხალხური კოლორიტით. ამ მხრივ ერთ-ერთი საუკეთესოა მამამზე ერისთავის დატირების სცენა. ბრწყინვალე მასალაა გამოყენებული ფხოველთა შეთქმულების სურათშიც. მაგრამ იმის აღნიშვნაც მსურს, რომ კონსტანტინე გამსახურდიას რომანის მუსიკალური ინტერპრეტაცია ჩვენი თანამედროვეობის ცოცხალ სულისკვეთებას, რეტროსპექტულობას აღემატება. შ. მშველიძის მუსიკა, თუ ასე შეიძლება ითქვას, უფრო რომანზეა მიმართული, ვიდრე კომპოზიტორის თანამედროვეობაზე, იგი უფრო ილუსტრაციაა, ვიდრე თვითმყოფი კონცეფციის ნაყოფი.

მე ამჟამად მუსიკალური დრამატურგიის ხარვეზები არა მაქვს მხედველობაში, არამედ ის თავისებური სიტუაცია, როდესაც მუსიკის მეშვეობით რომანმა კი არ გადმოდგა ნაბიჯი ჩვენი თანამედროვეობისაკენ, არამედ თვით კომპოზიტორმა — იმ შორეული ხანისაკენ. შემოქმედება და ტირანია შეუთავსებელნი არიან, — გვეუბნება კ. გამსახურდია, ეს ნოტა მშველიძის ოპერაშიც

ჟღერს, მაგრამ იგი მეტ სიმძაფრეს და, რაც მთავარია, თანამედროვე სოციალურ-ფსიქოლოგიური გამოცდილებით შობილ ინტონაციას მოითხოვდა. თუ ცრურწმენა სოციალური ვითარებით სულშეხუთულ ხალხს მოეკიდა, მაშინ ეს სტიქიონი საშიშ დამანგრეველ ძალას წარმოადგენს, რომელიც გაჭნილი პოლიტიკოსის ხელში მარჯვე იარაღია. ამ აზრს კ. გამსახურდია იშვიათი შთაგონებით ასახიერებს. ოპერაში კი შესატყვისი სცენა უფრო ეთნოგრაფიული მიგნებებით გვიზიდავს (ამასაც რომ თავისი სილამაზე და ღირსებები აქვს — ეჭვგარეშეა). მაგრამ მწერლის იდეა XX საუკუნის კომპოზიტორისაგან გაცილებით უფრო საინტერესო გადაწყვეტას მოითხოვდა.

ცხადია, ყველა დასახელებული პრობლემის ფართო და მახვილი ხედვა კომპოზიტორს ვიწრო ეროვნული ჩარჩოებიდან საკაცობრიო მასშტაბებში გაიყვანდა, ხოლო ოპერას კი ილუსტრირების ფუნქციას თავიდან ააცილებდა. მთავარი ხომ ისაა, რომ ლიტერატურულ ქმნილებაში დასმული პრობლემის საერთო მნიშვნელობა გახსნა, მისი შენებური (დროის მიერ ნაკარნახევი) გაგება მოგვცე და არა ის, რომ მწერლის სიტყვას შესატყვისი მუსიკალური დიალექტი გამოუნახო.

* * *

ქართული ვოკალურ-ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარების ერთ-ერთ უმთავრეს ასპექტს სიტყვისადმი დამოკიდებულების ევოლუცია განსაზღვრავს. ამ ევოლუციის პერსპექტივა და გეზი დაახლოებით შემდეგნაირად შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ: სიტყვის მელოდიაზე გადატანიდან პოეტური ტექსტის მუსიკის გამოვლენამდე, მარტივი ინსტრუმენტული თანხლებიდან ისეთ ფორმებზე გადასვლამდე, რომლებშიც ვოკალური და ინსტრუმენტული საწყისები სრულუფლებიან პარტნიორთა სახით გვევლინება.

სიტყვის პრობლემა ქართულ ოპერაშიცა და კამერულ-ვოკალურ ინსტრუმენტულ მუსიკაშიც იმთავითვე მწვავედ იდგა. ქართული ხალხური სიმღერის ძონაპოვარია მუსიკის წიაღში შობილი სიტყვა და თვით სიტყვიდან გადმოღვრილი მუსიკა. მაგრამ ამ მეტაფორებს თავი კიდეც რომ გავანებოთ, ვოკალისა და სიტყვის შეხამების სიუხვე ფოლკლორში თვალს მოგვჭრის: კანტილენა და ვოკალიზი, მშრალი რეჩიტატივი და მელოდეკლამაცია, კრიმანჭულის ტიპის ვოკალური „ინსტრუმენტალიზმი", საერთო ბგერად ქსოვილში უსაზღვრო სივრცეებზე გადაჭიმული ბგერები, მოძრაობის კალაპოტს რომ ქმნის, რომელსაც დანარჩენი ხმების ორნამენტი ედება, ცალფა ხმის იმპროვიზაციები ურმულის

ტიპის სიმღერებში და ქორალური არქიტექტონიკა, რომელიც სტერეომეტრულ ეფექტებს შეიცავს. ქართული ფოლკლორის ეს მონაპოვარი ისეთი მწვერვალია, რომლის ხელახლა დაპყრობა გაძნელდა.

ის, რაც კლასიკოსებისთვისაც მწვავე პრობლემას წარმოადგენდა, ქართული საბჭოთა ოპერის სიცოცხლისუნარიანობის მკაცრი გამომცდელის როლში გვევლინება. შეიძლება ითქვას, რომ მშველიძისა და თაქთაქიშვილის, ხოლო უფრო გვიან ლაღიძის საოპერო ქმნილებათა გამოჩენამდე ამ ჟანრის ნიმუშთა უდიდესი უმრავლესობის მარცხის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი „სიტყვის სუსტი გრძნობა“ იყო. იმ „დამარცხებულთა“ გაცნობისას ისეთი გრძნობა გვეუფლება, თითქოს სიტყვა ვერა ქმნის მუსიკალურ იმპულსს. კომპოზიტორი თითქოს მზა-მზარეული თემატური მასალისა და პოეტური ტექსტის შეზავებას ისახავს მიზნად და ამას ახორციელებს წინასწარგანზრახვით დიფერენცირებულ დონეზე: რეჩიტატივის, არიოზულ-სასიმღერო თუ კანტილენური მელოდიის ხასიათში. მშველიძის ვოკალური ფორმების მიმზიდველობას მათი ძარღვიანი, კოლორიტული მუსიკალური ენა განაპირობებს. ხშირად ამ ფორმებს მითის სიოც დაჰკრავს, რომელიც მუსიკაში არქაულ ხასიათს აძლიერებს, დღევანდელ სამეტყველო ნორმებს აცილებს მათ. მაინც, ეროვნული სიტყვის ალღო კომპოზიტორს არასოდეს არ ღალატობს, იგი მის ფონეტიკურ ბუნებასაც ითვალისწინებს და სინტაქსის მარილსაც. ყველაფერი ეს დენად მელოდიურობასთან, საკუთრივ არიოზულ-სასიმღერო საწყისთან რომ ყოფილიყო შერწყმული (ე. ი. მუსიკალური განზოგადების უფრო მაღალ ხარისხამდე რომ ასულიყო), მაშინ „ამბავი ტარიელისა“ და თვით „დიდოსტატის მარჯვენაც“ სანიმუშო პარტიტურათა რიგს მიეკუთვნებოდა, ქართული ვოკალური გამომსახველობის შემსწავლელთათვის უდავოდ დადებით როლს ითამაშებდა.

თავისთავად აბა რა უნდა გვქონდეს დეკლამაციური სტილის განვითარების საწინააღმდეგო? მით უმეტეს, რომ იგი ხშირად იმ ხიდის როლს თამაშობს, რომელზედაც საკუთრივ მელოდიური დენი და ლოგოსი ერთმანეთს ხვდება, მაგრამ დეკლამაციური, თუ მას არ ემატება „სპეციფიკურად მუსიკალური“, მაინც სიტყვის ილუსტრაცია უფრო არის, მისი შემზადება უფროა, ვიდრე საკუთრივ მუსიკალური ფორმა; მაშინ, როდესაც მუსიკალური ფორმის ქმნადობას საკუთრივ მუსიკალური პრინციპები უზრუნველყოფს. დეკლამაციურობა შესაძლოა სტრუქტურის ორგანულ ნაწილად იქცეს, მაგრამ თუ დეკლამაცია ამ კონტექსტში არ თავსდება, თუ საკუთრივ მუსიკალური საწყისით არაა გამაგრებული, მაშინ იგი მხოლოდ პოეტური ტექსტის ილუსტრაციით კმაყოფილდება, მის ისეთ განზომილებად გადაიქცევა, რომელიც „მუსიკალურ სივრცეს“ ვერ

ქმნის. დეკლამაციური სტილის მხატვრული ღირებულება სახასიათო საწყისის სიმახვილესთან ერთად განზოგადებული ინტონაციურობით გაიზომება. მხოლოდ ამ შემთხვევაშია შესაძლებელი ლაპარაკი ინდივიდუალური ხასიათის' გამოკვეთაზე. წინააღმდეგ შემთხვევაში მუსიკალურ დახასიათებას სტრუქტურული სიმწყობრე მოაკლდებოდა, მოაკლდებოდა ის ღერძი, რომელიც დენად მეტყველებაში გამაერთიანებელი საწყისის როლს ინარჩუნებს.

ამ მხრივ ო. თაქთაქიშვილის ოპერების მუსიკალური ენა უფრო მოქნილი და ჟანრულად საინტერესოა. სიტყვა თვით ვოკალურ ხაზში ინარჩუნებს თავის გამომსახველობას, მაგრამ მელოდიური საწყისი დრამატურგიული ამოცანების გადასაწყვეტადაა მოწოდებული. მასში მეტია მოძრაობა და ემოციურადაც ეგი უფრო გარკვეული, უფრო კონცენტრირებულია. მშველიძისაგან განსხვავებით, ეს მელოდიზმი უფრო „თანამედროვე" ქანებში იღებს დასაბამს, ამიტომაც უფრო ძალდაუტანებლადაა დაკავშირებული თანამედროვე სამეტყველო ნორმებთან. თაქთაქიშვილის საოპერო მელოდიკის ქმნადობაში ქართულ ეროვნულ წყაროებთან ერთად მონაწილეობას იღებს ზოგადევროპული გამოცდილებაც, ის, რაც ჩვენთვის გერმანული, რუსული და იტალიური საოპერო ტრადიციებიდანაა ცნობილი. შესაძლოა, მუსიკალურ ენას ამის გამო სიხასხასე რამდენადმე აკლდება, მაგრამ ჟანრულ საყრდენთა მრავალფეროვნება განსაზღვრავს მუსიკალური ენის „ლექსიკურ" სიმდიდრეს და ელასტიკურობას, მის უნარს, ასახოს მწვავე ფსიქოლოგიური განცდები და დრამატული ვითარებები.

დიახ, ქართული პოეზია შთაგონების წყაროა ქართველ კომპოზიტორთათვის და ჩვენი მუსიკის ზრდა-განვითარება დიდადაა იმაზე დამოკიდებული, თუ წვდომის რა უნარს გამოამჟღავნებენ ქართველი კომპოზიტორები ქართულ პოეტურ სიტყვაზე მუშაობისას. ქართველმა კომპოზიტორებმა, მაგალითად, გაიკვლიეს გზა ვაჟას პოეზიისაკენ, მისთვის დამახასიათებელი მხატვრული სახეების მომაჯადოებელი სამყაროსაკენ. თავისებური გასაღების როლს ამ შემთხვევაში მთის ფოლკლორი ასრულებს, რადგან თვით ვაჟას ლექსებში მისი წვენია გამჯდარი, მისი სული ტრიალებს. სამაგიეროდ იქ, სადაც მთა შედის, უნებურად ვაჟას პოეზიის სურნელიც იგრძნობა. ამჯერად მხედველობაში მაქვს ს. ნასიძის მშვენიერი ვოკალური ციკლი „ქართული ხალხური პოეზიიდან", რომელშიც თუმც ვაჟა-ფშაველას ტექსტები არაა გამოყენებული, მაინც მთის მგოსნის ლექსისათვის ესოდენ დამახასიათებელი მჭმუნვარება, სასოწარკვეთილების გადალახვის ჟინი და დარდიანი ლხინი სევდისა და ვაჟკაცური შემართების ტონალობას ქმნის.

ვაჟას პოეზიისაკენ მიმავალი გზა ჯერჯერობით მაინც შ. მშველიძის სიმ-

ფონიური პოემებით „ზვიადაურითა“ და „მინდიათი“, ო. თაქთაქიშვილის ამავე სახელწოდების ოპერით და ა. მაჭავარიანის „მონოლოგებით“ გაიზომება. კერძოდ, „ზვიადაური“ უაღრესად ნიშანდობლივი აღმოჩნდა ვაჟას პოეზიისაკენ გზის გაკვალვის თვალსაზრისით. ამ ნაწარმოებში მართლაც ტრიალებს ალპური ველების სურნელება, მუსიკალური სახეები მართლაც იწვევს ასოციაციებს ვაჟას პოემის გმირებთან. აქ ხატოვნადაა აღბეჭდილი ნისლში მცურავი მწვერვალები, სისხლის დაუოკებელი წყურვილი, ჯოყოლას, ქისტი მუსას თუ ზვიადაურის სახეები. მართალია, დიდი ქართველი მოაზროვნის ფილოსოფიური იდეების წვდომისათვის აუცილებელი იყო საწყისი ჟანრული მასალის ემპირიზმის დაძლევა, მისი ამაღლება ფილოსოფიური განზოგადების მნიშვნელობამდე, მაგრამ ასეთი სურვილი ოდნავადაც არ აკნინებს შ. მშველიძის დიდ დამსახურებას მთისა და ვაჟას სახეთა დამკვიდრების თვალსაზრისით ქართულ მუსიკაში.

III. ორიოდე შენიშვნა ოპერისა და სიმფონიური მუსიკის შესახებ

ეროვნულ მუსიკაში საოპერო ჟანრი ჯერჯერობით ვერ თამაშობს ავანგარდულ როლს. ჩვენ გაგვაჩნია ამ ჟანრის საინტერესო ნიმუშები, რომელთაგან, უპირველეს ყოვლისა, მსურს დავასახელო თაქთაქიშვილის „მთვარის მოტაცება“ და „მინდია“, ლაღიძის „ლელა“. მთელ რიგ საინტერესო მომენტებს შეიცავს აგრეთვე სხვა საოპერო ნაწარმოებებიც, მაგრამ ყველაფერი ეს ჯერ კიდევ საკმარისი არაა ორიგინალური საოპერო მიმართულების შესაქმნელად. ახალი ქართული ოპერის თვით საუკეთესო ნიმუშებიც კი (ამ შემთხვევაში არ ვგულისხმობ ფალიაშვილის უკვდავ ქმნილებებს) თავისი არსითა და წმინდა საოპერო პრობლემებისადმი ტრადიციული მიდგომით გამოირჩევა. საოპერო მოძრაობა ჩვენში უფრო თემატური განახლებითა და ახალი თემებისადმი ტრადიციული ფორმების გამოყენებით აღინიშნება.

ეს, სხვათა შორის, არცთუ ცოტაა და ეროვნული მუსიკალური თეატრის განვითარების აუცილებელი წინაპირობაა. ახალ ქართულ ოპერაში ახალი ადამიანური ხასიათები დამკვიდრდა, განახლდა მუსიკალური ენა და ჟანრული მასალა. მაგალითად, ო. თაქთაქიშვილი ხალხურ სასიმღერო საწყისს დაეყრდნო, ამოსავალი წერტილის მნიშვნელობა მიანიჭა, არიოზული და საგუნდო ფორმების მშვენიერი გრძნობა გამოამჟღავნა, შეძლო ცოცხალი დრამატურგიის შექმნა. რ. ლაღიძის ოპერის ნიშანდობლივი თავისებურებაა ახალ სასიმღერო ფორ-

მებთან კავშირი. მისი მუსიკა გამოირჩევა მელოდიური ფორმების სისავსით, რომლებიც ე. წ. საყოფაცხოვრებო მუსიკის წიაღიდანაა ამოღებული.

ამასთანავე, ჩვენ ჯერ არ მოგვეპოვება საოპერო ნაწარმოები, რომელიც ორიგინალურ მუსიკალურ-თეატრალურ მიმართულებას აღნიშნავდა, მსგავსად ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ დ ეთერის“, ანდა ვ. ჰაბუკიანის ბალეტებისა. „აბესალომ და ეთერი“, გარკვეული თვალსაზრისით, ქართული საგუნდო კულტურის წიაღში იშვა, მისი ნიშან-თვისებების გაღრმავება-განვითარების შესანიშნავი ნიმუშია, მართლაც რომ თვითმყოფი დრამატურგიით, საოპერო ფორმებისადმი დამოკიდებულების თავისუფლებით გამოირჩევა. ფალიაშვილის ტრადიციები, თქმა არ უნდა, ცოცხლობს (მაგალითად, ისინი შეიმჩნევა შ. მშველიძის ოპერაში „ამბავი ტარიელისა“), მაგრამ უფრო რადიკალურ განახლებას მოითხოვს, ორიგინალურ მუსიკალურ-თეატრალური დრამატურგიის შექმნას საჭიროებს, რომლისთვისაც ეროვნული ჟანრულ-ინტონაციური სამყარო არა მარტო ნედლი მასალის როლს შეასრულებს, არამედ ცოცხალი დრამატურგიული ბირთვის მნიშვნელობას შეიძენს. მინდა საგანგებოდ აღვნიშნო, რომ ამის საინტერესო ცდებია მოცემული ო. თაქთაქიშვილის „მთვარის მოტაცებაში“.

და მაინც, როგორც ითქვა, ქართული ოპერა, არსებითად, ჯერ კიდევ ამ ჟანრის ტრადიციულ ფორმებს ეყრდნობა და, გარკვეული თვალსაზრისით, ეროვნული კლასიკის გამოცდილებას იყენებს. მაგრამ მისი წინსვლისათვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს მაინც „არასაოპერო“ და, პირველ რიგში, ხალხური შემოქმედების ძირითადი სახეობანი, პოლიფონიური გუნდები და საყოფაცხოვრებო სიმღერები. თაქთაქიშვილის „მინდიას“ საოპერო დრამატურგიის ორიგინალობას, მუსიკალური ენის მეტყველ და საოპერო ფორმების სხარტ, შეკრულ ხასიათს სწორედ რომ სასიმღერო, სტროფული ფორმები აპირობებენ. თანაც, ავტორი ერიდება სასიმღერო ლაკონიური სტრუქტურის დამუშავებითი ელემენტებით დამძიმებას. მისთვის სიმღერის თეზისურ, ექსპოზიციურ სიცხადეს მეტი მიმზიდველობა გააჩნია, ვიდრე რთული ფსიქოლოგიური რელიეფის მქონე არიოზულ ფორმას, სადაც დრამატურგიას თემატურად უფრო დანაწევრებულ მუსიკალურ-პოეტურ ქსოვილთან აქვს საქმე.

ქართული სიმფონიზმი თავის გზას სიმფონიური მინიატიურიდან იწყებს. ეს ჟანრი ჯერ კიდევ ეროვნული ოპერის წიაღში ისახება: საცეკვაოები და შესავალი საორკესტრო ეპიზოდები მისი პირველი ნიმუშებია. აქვე გამოიკვეთა ქართული მინიატიურის, როგორც მომავალი დამოუკიდებელი სახეობის შინაარსეული და ჟანრულ-ინტონაციური თავისებურებანიც. იგი ორივე მხრივ ქართულ ხალხურ წყაროებს ეყრდნობა. კომპოზიტორისეულ ნაწარმოებს, ჩვეუ-

ლებისამებრ, საფუძვლად ხალხური სიმღერისა თუ საცეკვაოს მელოდია ედება (ამასთან ერთად, იშვიათი არაა, როდესაც სიმღერა სახასიათო საცეკვაო რიტმით იმსჭვალება, ხოლო საცეკვაო კი თავისი მელოდიური თვისებებით სიმღერას უახლოვდება).

წესისამებრ, კომპოზიტორი „დედნის" პრიორიტეტს იცავს. ავტორისეული „ჩარევა" თემის შერჩევისას უფრო მჟღავნდება, ვიდრე თვით მასალის დამუშავებისას (უკანასკნელი არსებითად მოცემულობის გამოვლენას ისახავს მიზნად, ვიდრე მის გადალახვას, ამიტომ ავტორი უმეტეს შემთხვევაში ფაქტურის ვარიერებით კმაყოფილდება).

კომპოზიტორის გამომგონებლობა უშუალოდ საორკესტრო ოსტატობაში უნდა გამოვლენილიყო, ხოლო 20-იან წლებში, გასაგები მიზეზების გამო, იგი მაღალი არ იყო. მაგრამ უკვე ამ პერიოდში რამდენიმე მინიატიურა შეიქმნა საოპერო ეპიზოდისა თუ დამოუკიდებელი პიესის სახით, რომლებიც დღესაც ამშვენებენ ეროვნულ სიმფონიურ ლიტერატურას. ამ მხრივ, პირველ რიგში „დაისის" შესავალი უნდა აღინიშნოს, იგი განუმეორებელია თავისი თვითმყოფობით, ამაღლებული ტონითა და ფერადოვნებითაც. დრამატურგიული ფუნქციით იგი ტიპიური საორკესტრო პრელუდიაა, რომელიც საოპერო ხელოვნებაში ჯერ კიდევ XIX საუკუნიდან დამკვიდრდა, ჟანრული თვისებებით კი საორკესტრო ნოქტიურნია. „დაისის" არც ერთი ეპიზოდი არ ამართლებს ესოდენი უშუალობით ფალიაშვილის ოპერის სახელწოდებას, როგორც მისი შესავალი. აქ ყველაფერი ღამის პოეზიით სუნთქავს და ყველაფერი მის მყუდროებას არღვევს: მეურმის გულჩათხრობილი ღიღინიცა და სატრფოსთან სიკვდილისწინა გამოთხოვებაც — „დიდი ღამის" სასოწარკვეთილი მოლოდინია.

ის, რასაც ჩვენ „მეურმის ღიღინს" ვუწოდებთ, შესაბამისი ჟანრის (ურმულების) პირმშოა. მაგრამ ეს მაგალითი თვალნათლივ მოწმობს, რაოდენ თავისუფალია ფალიაშვილი მასალასთან დამოკიდებულებაში. არც მელოდიურ ხაზში და არც განწყობილებაში იგი არ მიისწრაფვის ეთნოგრაფიული სიზუსტისაკენ. მისი მთავარი საზრუნავი, ერთი მხრივ, უფრო ზოგადჟანრული და, მეორე მხრივ, ფსიქოლოგიურად უფრო დაძაბული განწყობილების შექმნაა.

მინდა ეს ლაკონიური შედარი შევადარო და დავუპირისპირო არანაკლები მხატვრული ღირებულების ა. ბალანჩივაძის „რიწის ტბას". მისი შექმნის დროისათვის ბალანჩივაძე საფორტეპიანო კონცერტის, ბალეტ „მთების გულის" და მთელი რიგი სხვა პიესების ავტორი იყო. „რიწის ტბა" მისი ოპერის „ბედნიერების" ერთ-ერთი ეპიზოდთაგანია. ქართული მუსიკის ისტორიას „ბედნიერების" მხოლოდ სახელიღა შერჩა და ეს პატარა ეპიზოდი, რომელსაც ოპერიდან,

მუსიკის გარდა, დრამატურგიული ფუნქციის აღმნიშვნელი ქვესათაური — „ინტერმეცო“ გამოჰყვა.

ბალანჩივაძის დასახელებული პარტიტურა „ქართული იმპრესიონიზმის“ პირველი ნიმუშია (შემდგომ ეს ხაზი განვითარდა ბ. კვერნაძის მთელ რიგ ნაწარმოებებში, ნ. მამისაშვილის ინსტრუმენტულ მინიატიურებში). „რიწის ტბა“ იმ ძიებების ნაყოფია, რომელიც უფრო გვიან ბალანჩივაძის IV საფორტეპიანო კონცერტში უფრო მკვეთრად გამოვლინდა. ეს არის პეიზაჟის პოეტური ხილვა, საარაკო ტბის მოლივლივე სილამაზით შთაგონებული განწყობილებების გადმოცემის წარმატებული ცდა. იმპრესიონიზმთან და, კერძოდ, დებიუსისთან მას აახლოებს პეიზაჟის ლირიკული განცდა. ბგერწერითი და ლირიკულ-საოცნებო ერთმანეთს ისე ორგანულად დაუკავშირდა მის მუსიკაში, რომ, არსებითად, ერთ მხატვრულ მთლიანობას ქმნის. შეიძლება ეს პარალელი საკმაოდ უჩვეულოდ გამოიყურებოდეს, მაგრამ ფალიაშვილის, კერძოდ, „დაისის“ შესავლის მეურმულ საწყისთან ბალანჩივაძის მუსიკას სპეციფიკური მელოდირებული ორნამენტი აკავშირებს. აქაც და იქაც ამ სასიმღერო „იმპროვიზაციის“ ძაფს ღიღინი ქმნის, ფიქრში წასული ადამიანის ანგარიშმიუცემელი მღერა.

თქმა არ უნდა, „რიწის ტბის“ და „დაისის“ შესავლის შინაარსეული ქვეტექსტები ერთმანეთისაგან განსხვავდება და ემოციური საწყისიც სხვადასხვა აქვთ, მაგრამ კომპოზიციური პრინციპი მონათესავეა და იგი ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ერთი წყაროდან მოდის.

ჩვენს ინსტრუმენტულ მუსიკასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებას შორის პირდაპირი კავშირების დადგენა საკმაოდ რთული ამოცანაა. მაგრამ ინსტრუმენტული ჟანრი რომ თანამედროვე სულიერი ცხოვრების გარკვეული რეზონატორის როლს ასრულებს, ეჭვსგარეშეა. შეიძლება ითქვას, რომ თუკი პირდაპირი თემატური კავშირები რთული გასაშიფრია, სამაგიეროდ, საზოგადოებრივი ცხოვრების ემოციურ ტონუსსა და მუსიკის სტილს შორის გარკვეული მიმართებანი დავას არ იწვევენ. ეს, უპირველეს ყოვლისა, ჩვენი დროისათვის დამახასიათებელი გმირული შემართებაა, შემოქმედებითი ძალის დუღილია, რომელიც გამოსავალს მუსიკაში ეძიებს და მისთვის დამახასიათებელ მხატვრულ საზეთა თავისებურებებს განაპირობებს.

გმირული მოქმედება — ეს დევიზი ბეთჰოვენის სიმფონიური აზრის უდიდესი მონაპოვარია და იგი კლასიკურმა მუსიკამ გვიანდერძა. მაგრამ სხვადასხვა დროში თვით მოქმედება სხვადასხვანაირად გაიგება და სხვადასხვა მიზანს ისახავს, სხვადასხვა ემოციური ტონუსითაა შეფერადებული, სხვადასხვა ზნეობრივ ბუნებას ამჟღავნებს. ჩვენი მუსიკის განვითარების ისტორიას რომ ჩავუკ-

ვირდეთ, განსაკუთრებით ინსტრუმენტულისას, დავასკვნით, რომ გმირული შემართების მუსიკალურ სახეებში განზოგადება, გმირული სულისკვეთების დამკვიდრება ხალხური წყაროებიდან ამომავალი ენერგიის გაშლა-განვითარებას გულისხმობს.

მართალია, სინამდვილესთან აქტიური ურთიერთობა არ შეიძლება მხოლოდ ენერგიული სახეებით, მოძრაობითა და „ძალისმიერი“ საწყისით, გარეგნული დინამიკით შევზღუდოთ. შემოქმედებითი დამოკიდებულება სინამდვილისადმი შეიძლება გრძნობათა სინატიფეში, მსოფლაღქმის სიმახვილეში, განსაკუთრებულ მგრძნობელობაში გამოვლინდეს. თუკი წმინდა მუსიკალური კატეგორიებით ვიმსჯელებთ, იგი თავს იჩენს მასალასთან დამოკიდებულების ხარისხში, გარდასახვის სიმკვეთრეში, შინაგან მოძრაობაში. საილუსტრაციოდ მსურს ქართული მუსიკის ერთ-ერთ თვალსაჩინო ნიმუშს — ა. მაჭავარიანის სავიოლინო კონცერტს მივმართო, რომლის მუსიკაც გმირულ-რომანტიკული აღმაფრენითაა გამსჭვალული. შინაგანი წვა, სინამდვილისადმი აქტიურ-შემოქმედებითი დამოკიდებულება კონცერტის არა მარტო იმ ნაწილებში იჩენს თავს, რომლებიც სწრაფვითი მოძრაობითა და პულსაციითაა გამსჭვალული, არამედ ამაღლებული ლირიკის ეპიზოდებშიც, თვით ამ ამაღლების ხასიათსა და ხარისხში.

ამავე დროს ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ქმედითი ხასიათის დამკვიდრება-დასაბუთება გაშლილ ფორმას მოითხოვს. ამითაა განპირობებული ქართველ კომპოზიტორთა ლტოლვა მონუმენტური ფორმებისაკენ. მასშტაბური სიმფონიური სტრუქტურები ავტორს საშუალებას აძლევს სინამდვილის არსებითი მხარეები განაზოგადოს. შემთხვევითი ალბათ არც ის არის, რომ „სიმფონიური“ ჩვენში მხატვრულობის გარკვეულ კრიტერიუმად იქცა. თანამედროვეობას უპირდა მუსიკაში კონკრეტული მხატვრული სახეებით, თემებითა და ფაქტებით დამკვიდრება (წმინდა კომპოზიტორულ ძიებებთან ერთად, ამ პრობლემის გადასაწყვეტად შესაბამისი ლიტერატურულ-დრამატურგიული მასალა იყო საჭირო). ამიტომაც მიეძალა მუსიკა უფრო განზოგადებულ თემატიკას და, რაც მთავარია, იმ ჟანრულ-ინტონაციურ მასალას, რომელიც მხატვრულ განზოგადებათა ისტორიულად „დასაბუთებულ“ ტიპს წარმოადგენს.

IV. რა აძლიერებს ლირიკის ნაკადს?

ქართული მუსიკის ლირიკული ასპექტის განსაკუთრებულობა ბევრი მიზეზითაა განპირობებული. თავისი ბუნებით ლირიკა, ხელოვანის მეობის, ხელო-

ვანის ინდივიდუალობის უშუალო გამოვლენისა და მისი თვითდამკვიდრების უკეთესი ფორმაა. ლირიკაში ადამიანური ღირებულებები ვლინდება არა მათი საყოველთაო ხასიათის, არა ზნეობრივი მაქსიმების, არამედ პირადი გამოცდილების, პირადი მსოფლაღქმის სახით. ლირიკა, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარ თავში ჩაღრმავება, მისი ხედვა, მისი, როგორც ესთეტიკური ღირებულების აღიარებაა.

ქართულ მუსიკაში „ლირიზაციის“ პროცესის თავისებურება ისაა, რომ მისი მრავალფეროვანი გზებიდან გაიმარჯვა იმან, რომელიც ხალხური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ფორმების სუბიექტივიზაციას მოასწავებდა. ხალხური შემოქმედება ლირიკულ ხელოვნებას კვებავდა თემატურადაც და, რაც მთავარია, ჟანრობრივ-ინტონაციურადაც, ოღონდ ხალხური სიწყისის ტოლძალად ვოკალურ ჟანრებში პოეტური სიტყვაც მოქმედებდა.

პოეზიამ ფოლკლორულ არტახებს დიდი ხანია თავი დააღწია. მას თავისი სამყარო, თავისი სიტყვა, თავისი ხედვა მოუპოვებია საუკუნეთა მანძილზე. თავის დამოუკიდებლობას იგი ეწია დავით გურამიშვილის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის, ვაჟა-ფშაველას, გალაკტიონ ტაბიძის, სიმონ ჩიქოვანის, ანა კალანდაძისა და სხვათა შემოქმედებაში. მაშინაც, როდესაც აქ ხალხურის სურნელი მძლავრ ნაკადად იჭრებოდა (როგორც ეს, მაგალითად, მუხრან მაჭავარიანის ლექსებშია), ისიც პოეტის მიერ აგებული სუბიექტური სამყაროს ორგანული ნაწილი ხდებოდა.

ქართველ კომპოზიტორთა საუკეთესო ვოკალურ ნაწარმოებებში ეს ახალი სუბიექტური და ხალხური პირველსაწყისი საოცრადაა გამთლიანებული. თურმე ნუ იტყვით, ქართულ სიტყვას ის ჟღერადობა ესაჭიროებოდა, რაც ხალხურ მუსიკას შემოენახა და, ყოველ შემთხვევაში, მის ბუნებას შეეფარდებოდა.

სიტყვისა და მუსიკალურ ჟანრობრივ-ინტონაციური მასალის გამთლიანება სრულებითაც არ მოასწავებს მათ მექანიკურ შეხამებას. მუსიკა პოეტური აზრის დეკლარირებით კი არ არის საინტერესო, არამედ ამ აზრის ჟღერადობაში განფენით, მუსიკალურ ფორმაში გარდასახვით. რ. ლაღიძის, ს. ნასიძის, ა. მაჭავარიანის, ო. თაქთაქიშვილისა და ბევრი სხვა ოსტატის ვოკალურ მუსიკაში მრავლად მოიპოვება ამ გამთლიანების, ქართული ხალხური მუსიკიდან მომდინარე თავისებურებების პოეტურ სახეებთან შერწყმის მაღალმხატვრული ნიმუშები. ეს კი ინტონაციური აზროვნების ახალ შესაძლებლობებს ქმნის. ლირიკა მათი ქმნადობისა და დამკვიდრების აუცილებელი პირობაა.

ლირიკული, ცხადია, მხოლოდ ვოკალურით არ შემოიფარგლება. იგი არანაკლები ძალით ვლინდება ინსტრუმენტულ მუსიკაში, ბალეტსა თუ კანტატა-

ორატორიულ შემოქმედებაში, განსაკუთრებით ამ უკანასკნელის იმ ნიმუშებში, რომლებიც კონკრეტულ ცხოვრებისეულ მასალას ან პოეტურ ნააზრს უკავშირდება.

ლირიკული არა მარტო საკუთარ თავთან დაბრუნებაა, არამედ, საზოგადოდ, ადამიანური სულიერი სიღრმეების ხედვის აუცილებელი პირობაცაა. ლირიკულში ხდება თავისებური დაგროვება ან გამოვლენა იმ განსაკუთრებულობისა, რომელიც თანამედროვე ფსიქოლოგიას ახასიათებს, მის ინდივიდუალობას განაპირობებს, ამიტომაც ქართული მუსიკისათვის „ლირიზაციის“ პროცესი ფსიქოლოგიური ჩაღრმავების, ემოციური დიაპაზონის გაფართოებისა და მისი ახალი მოტივებით გამდიდრების, მუსიკის ახალი ჟანრულ-ინტონაციური თავისებურებების ჩამოყალიბების უმნიშვნელოვანეს ფაქტორად იქცა.

ქართულ მუსიკაში ლირიკამ მონოლოგური ფორმები მოიტანა, მათთვის დამახასიათებელი განწყობილებები და ინტონაცია, მელოდიური ენა, რომელიც აზრის მდინარებას, მის შინაგან დრამატიზმს თუ სხვა ემოციურ მოდალობას ასახავს. ლირიკა, საზოგადოდ, უშუალო განცდას ამკვიდრებს, ამიტომ სხვა მხატვრულ მეთოდებთან შედარებით ლირიკული განზოგადება უფრო თამამად არღვევს ტიპოლოგიურ ფორმებს, მათ ინერციას. შესაძლოა, ამიტომაცაა, რომ ლირიზაციის პროცესი თვით ეპიკურ და ჟანრულ ფორმებსაც მისწვდა. ამ მხრივ გავიხსენოთ თუნდაც ა. ბალანჩივაძის პირველი სიმფონიის ფლეიტის თემის დრამატურგიული ფუნქცია, ა. მაჭავარიანის სავიოლინო კონცერტი, სადაც ჟანრული ლირიკულამდეა ამაღლებული, გ. ყანჩელის III სიმფონია, რომელშიც ეპიკური მთლიანად ლირიკულ ტონალობაშია გადაწყვეტილი.

მუსიკა ლირიკული ხელოვნებაა იმ თვალსაზრისითაც, რომ აქ საკუთრივ „ადამიანისეულის ჟღერადობა“, რაგინდ არ უნდა დასუსტდეს, მაინც საკმარის სიცხადესა და გამომსახველობას შეინარჩუნებს. მაგრამ მუსიკაში ლირიკული მაინც გარკვეული მიმართებაა, გარკვეული მსოფლაღქმისა და მგრძნობელობის ხარისხი, განზოგადების გარკვეული მეთოდია, რომელიც თუმცა კი ყველაფერს მსჭვალავს, ამავე დროს, დრამასაც და ეპოსსაც სამოქმედო ასპარეზს უტოვებს.

ჩვენი ქროვნული კულტურა ამ მხრივ რაიმე განსაკუთრებულს არ წარმოადგენს. აქაც ხსენებულ კატეგორიებს თავიანთი შესატყვისები და ისტორია აქვთ. საქმე ის არის, რომ ჩვენი ეროვნული კულტურის ევოლუციის სხვადასხვა ეტაპზე ეს კატეგორიები სრულებითაც არ გვევლინება მხატვრული განზოგადების სტაბილურ მსაზღვრელებად. ეპოსი და ლირიკა ქართულ მუსიკაში ერთდროულად მკვიდრდება და პირველსავე თვალსაჩინო ნიმუშში, „აბესალომ და ეთერში“, მათი სინთეზი განუმეორებელ ელფერს ანიჭებს მხატვრულ განზოგა-

დებას. დრამა ჩვენში უფრო გვიან შემოდის და გზას უმთავრესად ინსტრუმენტულ ჟანრებში იკვლევს. თუმცა დრამატული განცდებით ჩვენი მუსიკის ბევრი სხვა სახეობაცაა აღბეჭდილი.

დრამის, ლირიკისა და ეპოსის მასალა ხალხურ მუსიკაში უხვადაა წარმოდგენილი და მათ აქტუალობას თანამედროვე შემოქმედებისათვის თვით კონკრეტული მხატვრული ამოცანები განსაზღვრავენ. ამავე დროს, ერთი და იგივე მასალა სხვადასხვა კომპოზიტორის შემოქმედებაში სხვადასხვანაირად გარდაისახება. „გუშინ შვიდნი გურჯანელნი“ ბევრ ქართველ კომპოზიტორს აუქცერებია, მაგრამ თითოეულს თავისებურად. მაგალითად, ა. ბალანჩივაძის საფორტეპიანო ბალადაში ეს სიმღერა გმირულ-ეპიკურ ხასიათს ატარებს, ა. მაჭავარიანის სავიოლინო კონცერტში კი ლირიკული მონოლოგის ნერვად გადაიქცევა.

ერთ კანონზომიერებას უნდა მივაქციოთ ყურადღება: ქართული მუსიკის განვითარება, სხვადასხვა მხარეთა ცვალებადობასთან ერთად, ლირიკულის ევოლუციასაც, უფრო ზუსტად, ინტენსიფიკაციასაც გულისხმობს, რაც, კერძოდ, ლირიკული განწყობილებების ინდივიდუალიზაციაში, მათ ფსიქოლოგიურ გამძაფრებაში გამოიხატება.

საზოგადოდ, ლირიკულის გაღრმავება წარმოუდგენელია ფსიქოლოგიური გამძაფრების გარეშე. ამის შესანიშნავი დადასტურებაა „აბესალომ და ეთერის“ მესამე აქტი, სადაც ხალხურის გადართვა ინდივიდუალურ-სუბიექტურში სწორედ რომ ფსიქოლოგიურ კულმინაციას აღნიშნავს. სუბიექტურ-პირადული მთელი წინამავალი მუსიკის საპირისპირო მომენტია, მაგრამ, ამავე დროს, დრამის ის აუცილებელი კომპონენტიც, რომელიც ხალხურ-გამამთლიანებლისადმი ტოლ ძალას ქმნის, აწონასწორებს მას. თავისი სიძლიერით ეს „უკუნი ღამე“ მეორე აქტის კაშკაშა მზეს ფარავს. იქ — პირადული (შეყვარებული წყვილის ბედნიერება) გაფართოვდა და გაღრმავდა საერთო-სახალხო ზეიმამდე. აქ — ხალხის გლოვა აუცილებელი ხდება პირადი ტრაგედიის მასშტაბის დასადასტურებლად. საოცარია ეს სცენა თავისი მხატვრული მთლიანობითა და გამომსახველ ხერხთა დუალიზმით: ინტონაციური წყობა მთლიანად ინდივიდუალიზებულია, მაგრამ გლოვის, დატირების ჟანრი მის განუსაზღვრელობას აღნიშნავს.

ლირიკულის გაღრმავება ლირიკული ინტონაციის ჩამოყალიბებას, მის განუმეორებლობას მოასწავებს. როგორც ითქვა, ეს ინტონაცია (ნაწილობრივ მაინც) ხალხური წყაროებიდან მომდინარეობდა. მაგრამ მის „ბიოგრაფიაში“ არსებითი მაინც ისაა, რომ იგი მათთან განშორების, განმხოლოების ტენდენციას ამჟღავნებდა. ლირიკა, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარ თავს ეკუთვნის, პოეტური რეფლექსის გამოხატულებაა. იგი მხოლოდ მაშინ გამოიკვეთება, როდესაც

მკვეთრად უპირისპირდება ყოფითსა და ჟანრულს, თვით მაშინაც კი, როდესაც მათ ერთ-ერთი კომპონენტის პირობაზე იერთებს.

ო. თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლები ქართული ლირიკის სანიმუშო ქმნილებათა რიგს ეკუთვნის; თითოეულ მათგანში და განსაკუთრებით მათ შორის საუკეთესო „გალაკტიონის ციკლში“ ჟანრულ-სახასიათო საწყისი საკმაო სიმძაფრითაა გამოვლენილი, მაგრამ არსებითად იგი თავისებური „გრუნტის“ როლს თამაშობს საკუთრივ ლირიკული ექსპრესიისათვის. ამიტომაცაა, რომ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ ლირიკულ პეიზაჟზე, ლირიკით გამსჭვალულ ჟანრულ სურათზე და ა. შ. ყოველივე ეს მხოლოდ იმით აღწევს მხატვრული ზემოქმედების ძალას, რომ ლირიკული ინტონაცია სინამდვილის ინდივიდუალური ხედვითაა შექმნილი.

თანამედროვე ქართულ მუსიკაში სწორედ ამ ინდივიდუალური ხედვის გაღრმავება იწვევს ლირიკის ნაკადის ინტენსიფიკაციას.

V. ტექნოლოგია, ენა

თანამედროვე მუსიკაზე მსჯელობისას დიდი ყურადღება ექცევა მის ტექნოლოგიურ ასპექტს. ხშირად ისეთი განსაზღვრებები, როგორიცაა „თანამედროვე ტექნოლოგია“, „ტრადიციული მანერა“, „ხალხური სტილი“, „მკვეთრად ინდივიდუალიზებული გამომსახველი ხერხები“ ღირებულების დამოუკიდებელი კრიტერიუმის მნიშვნელობას იძენს. საინტერესოა ისტორიული პარალელი. სულ რაღაც 50—70 წლის წინათ ნაწარმოების მხატვრულობის განსაზღვრისას ეს მხარე განსაკუთრებულ ყურადღებას არ იპყრობდა, ყოველ შემთხვევაში, არ განიხილებოდა ისეთ კომპონენტად, რომელსაც ფასეულობის განპირობება შეეძლებოდა. მართალია, ტექნოლოგიური კონცეფციები იცვლებოდა (დღეს შეიძლება ვინმეს გადაჭარბებულად მოეჩვენოს, მაგრამ ნახტომი, რომელიც მუსიკამ პოლიფონიური სტილიდან ჰომოფონიურზე გადასვლისას გააკეთა, თავისი სიმკვეთრით ბევრად აღემატება ყველა იმ ძვრას, რომელიც XX საუკუნეში მოხდა. მაგრამ ეს ისე, სიტყვამ მოიტანა). ყოველ შემთხვევაში, ადრე ტექნოლოგიური კონცეფციის ცვლილება თვით მოვლენათა განვითარების კანონზომიერი მხარე იყო და, ხაზგასმით მსურს აღვნიშნო, დაქვემდებარებული მხარე არა მარტო მხატვრის ცნობიერებაში, არამედ მუსიკის აღქმისას. ბეთჰოვენზე

უზარმაზარი ლიტერატურა არსებობს, მოცარტსა და ვაგნერზეც — არანაკლები. ეს კომპოზიტორები სხვადასხვა კუთხითაა შესწავლილი და მათ შორის წმინდა ტექნოლოგიური თვალსაზრისითაც. მაგრამ ჩვენს საუკუნემდე ეს საკითხი ანალიზის დროს მთავარი არ იყო. მკვლევართათვის გაცილებით მეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა იმას, რასაც ჩვენ მუსიკის იდეურ-შინაარსეულ ასპექტს ვუწოდებთ. ამჟამად მდგომარეობა არსებითად შეიცვალა, საკუთრივ ტექნოლოგიურმა ასპექტმა დამოუკიდებელი ღირებულების მნიშვნელობა მოიპოვა და ხშირად ნაწარმოების ბედსა სწყვეტს.

აქვე მინდა დავაზუსტო, რომ იგი შეიძლება გადამწყვეტი მნიშვნელობისა გახდეს სპეციალისტებისათვის, რადგანაც მსმენელი არსებითად კვლავ შინაარსეულ-ემოციური ნიშნების მიხედვით მსჯელობს. მოწინავე ტექნოლოგია შესაძლებელია მსმენელისათვის ძნელად გადასალახი ბარიერიც აღმოჩნდეს, თუკი კომპოზიტორი გარკვეულ ჟანრულ-ინტონაციური სახის „საყრდენებს“ არ შექმნის. მაშინ თავისებური სიტუაცია შეიქმნება, როდესაც მსმენელი და „სპეციალისტი“ საპირისპირო პოზიციებზე დგანან, რაც სპეციალისტისათვის განსაკუთრებული ღირსების მიმნიშნებელია (ტექნოლოგია), არაპროფესიონალისათვის უშუალო აღქმას ართულებს და ამის გამო მუსიკის დაღებით თვისებად არ ჩაითვლება.

საინტერესოა მიმოვიხილოთ თანამედროვე ქართული მუსიკის ტექნოლოგიური დასაყრდენის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მხარე, რაც მუსიკალური აზროვნების შესაბამისი მომენტის შეფასების ფსიქოლოგიური მოტივების გარკვევაში მაინც დაგვეხმარება.

პირველი ნაბიჯების გადადგმა ქართულ პროფესიულ მუსიკას ვენის კლასიკოსების, რუსული რეალიზმისა და XIX საუკუნის საოპერო ლიტერატურაში შემუშავებულ ტექნოლოგიაზე დაყრდნობით მოუხდა. ახალფეხადგმული ქართული პროფესიული მუსიკალური აზრი ევროპული კლასიციზმისა და რომანტიზმის ტრადიციებს არსებითად საოპერო ხელოვნების მეშვეობით გაეცნო. მაშინ, როდესაც ეროვნული პროფესიული მუსიკისა და, მით უმეტეს, ეროვნული საოპერო თეატრის შექმნის იდეა ღეივდებოდა, გასაგები მიზეზების გამო, თბილისში საოპერო თეატრი თანამედროვე მუსიკალური კულტურის სინონიმი და ციტადელი იყო. მასში დამკვიდრების აუცილებლობას არა მარტო ეროვნული ვოკალური კულტურის ინტერესები კარნახობდა (მაშინ რაღა ოპერა, ამ ჟანრთან უფრო ახლოს კანტატა-ორატორია იდგა), არამედ სხვა არანაკლებად მნიშვნელოვანი სოციალურ-ფსიქოლოგიური მოტივები. თეატრი მოწინავეც იყო და დიდი საზოგადოებრივი პოპულარობითაც სარგებლობდა. ეს სიყვარული საოპერო ხელოვნებისათვის იმ ფსიქოლოგიურ კლიმატს ქმნიდა, რომელშიც

ეროვნულ საოპერო თეატრსაც უნდა ეხარა. სინთეტური ხელოვნების ზემოქმედების საიდუმლოება, სხვათა შორის, ისიცაა, რომ მასში ჩვეული და გასაგები გზას უხსნის და ააღვილებს უჩვეულოსა და უცნაურის აღქმას.

შეიძლება ჩემმა მსჯელობამ სიმწყობრე დაკარგოს, მაგრამ მინდა ერთ ესთეტიკურ პარადოქსზე მივუთითო მკითხველს: „წმინდა" მუსიკის სირთულე ხმოვანებიდან სიუჟეტში, თემასა და იდეაში გასვლაა. მუსიკალურ თეატრში კი მუსიკალური ფენომენი არსებითად სიუჟეტიდან, სიტყვიდან, მეტიც, სცენური პლასტიკიდან იხსნება. სცენური სიტუაცია თავისთავად დამაჯერებელი და მეტყველი განმარტებაა, ამიტომ პროფესიული მუსიკისათვის თეატრი ის სანუკვარი ასპარეზია, სადაც იგი საკუთარ თავსაც გამოცდის და ფართო აუდიტორიასთანაც კავშირს ამყარებს; ეს ხომ თვითდამკვიდრებისა და აღიარების აუცილებელი პირობაა.

დიახ, ის ტექნოლოგიური კონცეფცია, რომელიც თბილისის საოპერო თეატრში წარმოდგენილი რეპერტუარიდან გამოიყვანებოდა, ეროვნული მუსიკის ტექნოლოგიური ფუნდამენტის უმნიშვნელოვანეს მსაზღვრელად იქცა. ეს ის ელემენტია, რომელიც დღესაც კარგად ჩანს და ახლაც ურთულეს სტილისტურ სინთეზებში მონაწილეობს. ეს არცაა გასაკვირი, თუკი იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ თბილისის საოპერო თეატრის რეპერტუარი კლასიკური, რომანტიკული და რუსული საოპერო რეალიზმის საუკეთესო ნიმუშებით იყო დამშვენებული.

ინტერნაციონალური კომპონენტების მთელი ნაირფეროვნება თეატრის რეპერტუარზე რომ დავიყვანოთ, ძალიანაც მცდარი შეხედულება შეგვექმნებოდა ტექნოლოგიური კონცეფციის ბუნებაზე. ჯერ ერთი, ამ კონცეფციის ცვალებადობაზე დიდ ზეგავლენას ახდენს მუსიკალური ხელოვნების სხვა ჟანრები, განსხვავებული მიმდინარეობანი, ტექნოლოგიური კონცეფციის ქმნადობაში არსებით მონაწილეობას იღებს აგრეთვე ეროვნული წყაროები.

ეროვნული მუსიკისათვის დამახასიათებელი ტექნოლოგიური კონცეფციების შესწავლა თავისთავად საინტერესო პრობლემაა. ჩვენ ამჟამად ალბათ იმის კონსტატაციით დავკმაყოფილდებით, რომ თანამედროვე ტექნოლოგიური კონცეფციების ჩამოყალიბებაში გაცილებით მეტი ფაქტორი იღებს მონაწილეობას, ვიდრე ეს ქართული მუსიკის სათავეებთან ხდებოდა. ბარტოკი და ჰაიდნი, შოსტაკოვიჩი, ონეგერი და სტრავინსკი, ამერიკული ჯაზი, პოლონური სკოლისა თუ ალეატორული მიმდინარეობის სხვა წარმომადგენელთა გამოცდილება, ასე თუ ისე, თავს იჩენს თანამედროვე ქართული მუსიკის სხვადასხვა ტექნოლოგიურ სახეობაში, განაპირობებს მათ განსხვავებულ ტიპებს.

გადაჭრით იმის მტკიცება ძნელია, თითქოს გარეშე ფაქტორების ზეგავლენა ეროვნულ იერს აქარწყლებდეს. მხატვრული აზროვნების ერთ-ერთი თავისებურებაა, რომ გარეშემ შესაძლოა საკუთარში უკეთ ჩაგახედოს, ისეთი რამ აღმოგაჩენინოს, რაც ადრე შეუმჩნეველი გრჩებოდა. მაგალითად, იმპრესიონიზმის ერთ-ერთი უდიდესი მონაპოვარია ტემბრული მხარის წინ წამოწევა და მისი კონსტრუქტიულ მნიშვნელობამდე აყვანა. მუსიკის საკუთრივ სონორული გრძნობა, ამა თუ იმ დოზით, ყოველი შემოქმედისთვისაა დამახასიათებელი. აბა რატომაა, რომ ჯერ კიდევ მოცარტი და ბახი თავიანთ საორკესტრო ნაწარმოებებში გარკვეულ მნიშვნელობას უთმობდნენ ინსტრუმენტთა ინდივიდუალობას. მაგრამ სწორედ ამ კომპოზიტორებისათვის ტემბრულ მხარეს დაქვემდებარებული, მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. არსებითი კი მათთვის ჟანრულ-ინტონაციურია (უკანასკნელში, უპირველეს ყოვლისა, კილო, რიტმი, მელოდიური საწყისი იგულისხმება). იმპრესიონისტული აზროვნებისათვის თუმცა ძველი კომპონენტები მნიშვნელობას ინარჩუნებენ გადამწყვეტი როლის თამაშს საკუთრივ ტემბრული ფერადოვნება იწყებს. ამიტომ იშვიათი როდია, რომ მათ კომპოზიციებში მელოდიურად გამოკვეთილი ეპიზოდები მოლივლივე ზღვიდან ამოზიდულ კუნძულებს მოგვაგონებს.

ამ აზროვნებაში არც კილოსა და არც რიტმის მნიშვნელობა არ ქრება, მას არ აკლია მელოდიური გამომსახველობა, მაგრამ პროპორციები მუსიკალურ. ენის ამ მხარეებს შორის შეიცვალა. ვისაც მუსიკის იმპრესიონისტული ხედვა აქვს, იგი მასალას სხვანაირად მოეკიდება, ვიდრე კომპოზიტორი-„გრაფიკოსი". არ მსურს უპირატესობა მივაკუთვნო რომელიმე მათგანს, მაგრამ, ცხადია, რომ თვით ხალხური მუსიკის მიმართ თითოეული მათგანი განსხვავებულ მიდგომას გამოამჟღავნებს. ის, ვინც მუსორგსკის ზეგავლენის ქვეშაა და მისი პრინციპებითაა შეპყრობილი, ხალხურ მასალაში სულ სხვა შესაძლებლობებს აღმოაჩენს, ვიდრე ის, ვინც ჩაიკოვსკის მრწამსსა და ხედვას იზიარებს.

მუსიკის ტექნოლოგიური ასპექტი მხოლოდ თეორიულ ინტერესს არ წარმოადგენს. იგი შემოქმედების არსებით ასპექტს ეხება. ჩვენშიც „ტექნოლოგიური კულტი" თანდათან შემოამჩნევი ხდება. საკმაოდ ხშირად, არა მარტო ტექნოლოგიური მხარეების შესაძლო სიზუსტით განსაზღვრისათვის, არამედ მუსიკის ღირსების დასადასტურებლად, ვასაბუთებთ მის წმინდა ტექნოლოგიურ სიახლეს, უჩვეულობას ან ღირსეულ გენეალოგიას (ამ შემთხვევაში კრიტიკოსი ასე იტყოდა: კომპოზიტორი შემოქმედებითად იყენებს ვენის ახალი სკოლის მიღწევებს, კომპოზიტორისათვის უცხო არაა ალეატორიკის პრინციპები, მისი ხელწერა გამდიდრებულია ლინეარული პოლიფონიის ხერხებით და სხვ.). ყო-

ველივე ეს, შესაძლებელია, სინამდვილეა, მაგრამ პასუხს ვერ იძლევა უმთავრეს საკითხზე, რომელიც მუსიკალური ანალიზის მთავარი მიზანი უნდა იყოს: რა მხატვრულ ღირებულებას წარმოადგენს ნაწარმოები, როგორია მისი შინაარსეულ-ემოციური ხასიათი, როგორ ზემოქმედებს მსმენელზე.

უკანასკნელი 10—15 წლის მანძილზე ქართული მუსიკა საგრძნობლად განახლდა, მასში შემოვიდა ახალი ტექნოლოგია, ახალი გამომსახველი ხერხები. ამ ძვრებს ჩვენ თითქმის ყველა ჟანრს ვამჩნევთ. ცხადია, ყოველივე ეს დამკვიდრდა არა თავისთავად, არამედ გარკვეული შინაარსეულ-ემოციური საწყისის განახლებისდა შესაბამისად. ჩვენ გვაინტერესებს: სდევდა თუ არა ამ განახლებას ახალი, ნამდვილი ღირებულებების შექმნა, ახალი ცხოვრებისეული მიმართებების არა მარტო ასახვა (ეს ცოტაა ხელოვნებისათვის), არამედ, რაც გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია, ნ ი ჭ ი ე რ ად ასახვა. ეს უკანასკნელი კი იმის წინაპირობაა, რომ მხატვრულმა განზოგადებამ ხედვა-გაგების მნიშვნელობა შეიძინოს და, თუ ამ შემთხვევაში მეცნიერებასთან პარალელი დასაშვებია, გაუტოლდეს კანონზომიერებას, ფორმულას, ნიმუშს. მხოლოდ ამ სახით გადაიქცევა ხელოვნების ნაწარმოები უფლებამოსილ ესთეტიკურ სინამდვილედ.

ცხადია, ჩვენში შეიქმნა მრავალი ისეთი ნაწარმოები, რომელშიც ახალი ტექნოლოგიაც არის და სინამდვილის თავისებური ხედვაც, მათში ისეთი მხარეების განზოგადებაა, რომელთაც ქართველი კომპოზიტორების თვალსაწიერი ადრე ვერა სწვდებოდა. აქ ჯობს ნიმუშების დასახელებისაგან თავი შევიკავოთ, რადგან ყველას ვერ ჩამოთვლი და, მეორეც: იმის აღიარებაც მოგვიხდება, რომ განახლებული ტექნოლოგიის მქონე მრავალი სადაო მხატვრული ღირებულების ნიმუშიც მოგვეპოვება.

მაშინ მკითხველს შეუძლია სრულიად კანონიერი კითხვა დასვას: რაღა აზრი ჰქონდა ყოველივე ამაზე ლაპარაკის წამოწყებას? ჩემს მიზანს არ შეადგენს ამა თუ იმ ნაწარმოების ავკარგიანობის დადგენა და მით უმეტეს ქართული თანამედროვე მუსიკის საერთო ხედის აღწერა. მე მსურდა მხოლოდ იმ პრობლემების შესახებ მომეხსენებინა, რომელთაც ჩვენს წინაშე ცოცხალი შემოქმედებითი პროცესი აღძრავს. ტექნოლოგიური კონცეფციის შეფასება უდავოდ ასეთ პრობლემათა რიგს მიეკუთვნება. ღირებულების დადგენისას იგი საჭიროა ისე განვიხილოთ, როგორც დაქვემდებარებული მომენტი. ტექნოლოგია შესაძლებლობანია და არა გარანტია მათი აუცილებელი რეალიზებისა. ტექნოლოგია, გარდა ამისა, შესაძლებლობათა განსაზღვრული ხასიათი და დიაპაზონია, ამიტომ მისი შერჩევა უნდა ხდებოდეს არა ტექნოლოგიური კონცეფციის უკვე არსებუ-

ლი ავტორიტეტის მიხედვით, არამედ მუსიკოსის წინაშე მდგომი კონკრეტული ამოცანის შესაბამისად.

შეიძლება პარადოქსად მოგვეჩვენოს, მაგრამ გარკვეულ სიტუაციებში „უახლეს ტექნოლოგიას" ვნებაც კი მოაქვს, თუ „არაკორექტულადაა" ანდა არასაკმარისი პირობების გამოა გამოყენებული. მე მომისმენია უცნაური შენაზავები ხალხური მუსიკის ელემენტებისა მათთვის სრულიად შეუფერებელ ტექნოლოგიასთან. ეს, როგორც ჩანს, კომპოზიტორს აიმედებდა, რომ ერთდროულად ეროვნულიც და მოწინავეც იქნებოდა. სინამდვილეში კი მუსიკაში ეროვნული საწყისი დამახინჯდა (არამხატვრული არ შეიძლება ეროვნულზე რაიმე პრეტენზიას აცხადებდეს).

რაც შეეხება „მოწინავე ტექნოლოგიას", აქაც ყველაფერი ბოლომდე უნდა გაირკვეს. ტექნოლოგია, როგორიც არ უნდა იყოს, თუნდაც ადამისა და ევას დროიდან მომდინარეობდეს, თუკი იდეითა და ჩანაფიქრით, თვით მასალის ბუნებითაა განპირობებული, შემოქმედებითი პროცესის და მხატვრული ღირებულების უმნიშვნელოვანესი მომენტია. მაგრამ თუ იგი „გარედანაა" შემოტანილი (უცხოეთიდან კი არა, „გარედან" კომპოზიტორთან მიმართებაში), ისე რომ მან ვერ კოორდინაციას ვერ ამყარებს საკუთრივ მოცემულ ამოცანასთან, მაშინ თვით მისი გამოყენების ფაქტი ვერავითარ ღირებულებაზე ვერ მიგვითითებს: დღეს ყველანაირი ტექნოლოგია ხელმისაწვდომია და მისი დაუფლება (თუ ეს შემოქმედებითს გამოყენებასთან არაა დაკავშირებული), არავითარ სიძნელეს არ წარმოადგენს.

ამიტომაცაა, რომ ნაწარმოების შეფასებისას სჯობს ნაცადი და ძველი კრიტერიუმებით ვისელმძღვანელოთ: მუსიკის შინაარსობრივ-იდეური და ემოციური თვისებებით. და თუ ამ შემთხვევაში რაღაც უკვე არსებულის უბრალო გამეორება არ ხდება, შესაბამისი ნაწარმოები ტექნოლოგიურად უდავოდ ინტერესს გამოიწვევს.

*

მახსოვს, 50-იან წლებში კომპოზიტორთა კავშირმა მუსიკალური ენის პრობლემას სპეციალური პლენუმიც კი მიუძღვნა, რომელზედაც სადავო საკითხების ირგვლივ გაცხოველებული სჯა-ბაასი გაიმართა. ცხადია, დასახელებული პრობლემა დღეს კიდევ უფრო მეტად აქტუალურია, მას არა მხოლოდ წმინდა თეორიული, არამედ დიდი პრაქტიკული მნიშვნელობა ენიჭება. ჯერ ერთი, მუსიკალური ენის თვისებები და არსი დადგენას მოითხოვს (არადა ჩვენში სა-

მეტყველო ენასთან მისი გაიგივების ცდებიც შეიმჩნეოდა). ცნობიერების სისტემაში მუსიკალური ენა სამეტყველოსაგან განსხვავებულ ფუნქციებს ასრულებს. იგი არა მარტო გაგების საშუალებაა, არამედ გაგების გარკვეული სახეობაც. ამიტომაც ფალიაშვილის ენა მთლიანად მისი კუთვნილებაა. ნებისმიერ სხვა კომპოზიტორს კი სხვა ენა ექნება (თუ საქმე პირწავარდნილ ეპიგონთან ანდა პლაგიატთან არა გვაქვს). ენის თავისებურებებს რეალობის ხედვა განაპირობებს, ენა განუყოფელია მისი საშუალებით წარმოდგენილი მხატვრული სამყაროსაგან.

შემთხვევითი არაა, რომ თაქთაქიშვილის, ყანჩელის, კვერნაძის, ბალანჩივაძის მუსიკას ერთმანეთისაგან განსხვავებული ენობრივი სისტემა გააჩნია.

მაგრამ ამ ფაქტის აღნიშვნა ჯერ კიდევ არ არკვევს მუსიკალური ენის რაობასა და მის მნიშვნელობას მხატვრულ აზროვნებაში. ჯერ ერთი, მხედველობის არიდან არ უნდა გამოგვეპაროს ისტორიზმის პრინციპები: მუსიკალური ენის ქმნადობის პროცესი. ცხადია, ენის განვითარებაში საკომპოზიტორო შემოქმედებას უდიდესი როლი ენიჭება. კომპოზიტორი აღმოაჩენს ამ, ჯერ კიდევ უცნობი, განცდებისა და სხვა ფსიქოლოგიურ გამოვლინებათა შესატყვის ბგერად ფორმებს, რომლებიც აფართოებენ ჩვენს მუსიკალურ წარმოდგენებს სინამდვილის შესახებ. ეს ბგერადი ფორმები გარკვეულ მოვლენათა ასახვის მნიშვნელობას იძენს და მხოლოდ ამ გაგებითაა შესაძლებელი მუსიკალურ და სამეტყველო ენებს შორის პარალელის გავლება. ის, რაც ქართულ მუსიკაში, მაგალითად, ს. ნასიძემ შემოიტანა, არა მარტო ტექნოლოგიური, წმინდა მუსიკალური ფენომენია, არა მარტო ბგერადი მასალის ორიგინალური სტრუქტურაა, არამედ გარკვეული მსოფლმხედველობა, გარკვეული შეხედულება, სინამდვილისადმი გარკვეული მიმართება. აქ, ამ „ნასიძისეულში“ (ისევე როგორც „ცინცაძისეულსა“, „ბალანჩივაძისეულსა“ თუ „თაქთაქიშვილისეულში“) რაღაცა მეორდება, რაღაცა გადასხვაფერებულია და ამავე დროს რაღაც სრულიად ახალია, უცნობი, კომპოზიტორის ფანტაზიის ნაყოფი. ყველაფერი ეს მთლიანობაა, ყველაფერი ეს ენობრივ სისტემას ქმნის.

ასევე დიდი როლი ენიჭება ენობრივი სისტემისათვის ენობრივ ჟანრებს, გამოყენებითს მუსიკას, სამეტყველო ენას, ბგერად გარემოცვას. მთელი ეს მასალაც, როდესაც მხატვრულ სისტემაში ხვდება, როდესაც მხატვრულ განზოგადებაში მონაწილეობს — „გაგების“ ელემენტად გეევლინება, ესეც თვით გაგების მომენტია და არა მხოლოდ ფორმალური მხარე. რასაკვირველია, ქართული მუსიკა ამ წყაროებიდანაც საზრდოობს, მაგრამ მათი შესაძლებლობანი ჯერ კიდევ მთელი დატვირთვით არ გამოიყენება. არადა, აღნიშნული წყაროები ისეთ

განძეულობას შეიცავს, რომელთა „ჩართვაც“ მხატვრული აზროვნების პროგრესისათვის აუცილებელია. ჩვენში ჯერ კიდევ სჭარბობს ზედმეტად რიტორისტული დამოკიდებულება ამ წყაროებისადმი.

დაბოლოს, კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი არსის შესახებ, რომელიც მუსიკალური ენის ფორმირებაზე უშუალო ზეგავლენას ახდენს, რომელიც არ არსებობს განცალკევებით, არამედ საკუთრივ „მასალისაგანაა“ წარმოებული. საქმე ეხება საშემსრულებლო ინტონაციას, რომელიც დიდ ზეგავლენას ახდენს არა მარტო თანამედროვე მუსიკალური მასალის ქმნადობაზე, არამედ საზოგადოდ, მუზიცირების კულტურის გარკვეული მსაზღვრელია. მუსიკა ყღერადობაში იქცევა რეალობად, ხოლო მუსიკალური ყღერადობა კი წარმოუდგენელია საშემსრულებლო ინტონაციის გარეშე. ეს იმდენად მნიშვნელოვანი ფაქტორია, რომ გარკვეულ პირობებში შესაძლებელია მუსიკალური ენის განვითარების ყველაზე არსებით მხარედ იქცეს. ამერიკული ჯაზის ისტორია სწორედაც რომ თავისებური ინტონაციის ქმნადობა იყო, რომელიც მუზიცირების ტიპმა გამოაცალკევა კულტურის ტრადიციული ფენებისაგან. აბა დააკვირდით დები იშხნელების მუზიცირებას. ქალაქური მუსიკის ცნობილი ნიმუშები მათი შესრულებით განუმეორებელ, მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელ ინტონაციას იძენდა. მათი სიმღერის ორიგინალობის მიზეზი მათივე საშემსრულებლო ინტონაციაა. სიმღერის ფორმა და ენა, მთელი მისი არომატი ამ საშემსრულებლო მანერით იყო განპირობებული.

ავიღოთ თუნდაც გურული სიმღერა გლეხთა შესრულებით, იმ ადამიანთა ინტერპრეტაციით, რომელთაც იგი ძვალ-რბილში აქვთ გამჯდარი და არა როგორც მხოლოდ ესთეტიკური ფენომენი, არამედ გარკვეული ცხოვრებისეული მიმართებების გამომხატველი. ახლა შევადაროთ მათი ნამღერი იგივე სიმღერის შესრულებას რომელიმე პროფესიული გუნდის მიერ, რომელსაც ეს ნაწარმოები პროფესიონალი ლოტბარისაგან აქვს შესწავლილი. საქმე გვექნება ორ ურთიერთგანსხვავებულ ინტონაციურ თავისებურებასთან. მაშასადამე, თვით ინტონაციაც გაგებაა, გაგების მოდუსია, გაგების ტიპია.

დასახელებული მომენტების გათვალისწინებისას ენის ქმნადობის სირთულეები აშკარა ხდება. კომპოზიტორულ სტილთა ენობრივი სხვადასხვაობა სურათს კიდევ უფრო ართულებს და ამიტომაც სრულიად აქტუალურად მიმაჩნია ასეთი კითხვის დასმა: არსებობს თუ არა ეროვნული მუსიკალური ენა და თუ არსებობს უნდა მივისწრაფოდეთ თუ არა მისი ერთგვაროვნების, მონოგენურობისაკენ? ასეთი კითხვა კერძოდ ქართული მუსიკის მიმართ სრულებითაც არა ყღერს რიტორიკულად, რადგანაც ხშირად ამა თუ იმ კომპოზიტორის ეროვ-

ნულობის გარკვევა მისი ენის თვისებების გათვალისწინების საფუძველზე ხდებოდა.

ჩემი აზრით, ენის ერთგვაროვნება, ეროვნული ენის არსებობა უაღრესად პირობითია. რასაკვირველია, არსებობს მთელი რიგი ნიშნებისა, რომელიც გარკვეული კომპოზიტორებისათვის საერთო მნიშვნელის როლს შეიძლება თამაშობდეს, მით უმეტეს; თუ მათ ხალხურ შემოქმედებასთან ცოცხალი კავშირი შეუნარჩუნებიათ და ეროვნული პროფესიული მუსიკის ტრადიციებსაც ეყრდნობიან. ეს საერთო მნიშვნელი, ჩემი აზრით, ენის ქმნადობის აქტიურ ზონას არ განეკუთვნება. ეს ის გახლავთ, რაც თავისთავად ნაგულისხმევს, ნორმატიულს უახლოვდება, რაც შესაძლოა ქვეცნობიერიც იყოს, რომ იტყვიან, დედის რძესთან ერთად შეთვისებული. „ძველი თბილისის სიმღერებში“ იოსებ კეჭაყმაძის მუსიკალური ენა დეტერმინირებულია არსებული მასალის თვისებებით და შესაძლოა იგი ამჟღავნებს კიდეც ისეთ ნიშან-თვისებებს, რომლებიც „თბილისური მუსიკის“ სხვა ნიმუშებისთვისაა დამახასიათებელი. ეს ნორმაა. მაგრამ ამ ნორმაში თავს იჩენს ის „განსაკუთრებულობანი“, რომლებიც კეჭაყმაძის ნაწარმოებებს განუმეორებელ ელფერს ანიჭებენ და მისი მუსიკალური ენის ორიგინალობას განაპირობებს. ე. ი. თვით მუსიკალურ ენაში რაღაცა გარდაუვალი და „ობიექტურად“ არსებულია, რაღაცა კი მთლიანად კომპოზიტორის ფანტაზიიდან, მისი ხედვიდან მოდის. ხელოვნება სწორედ ამ განსაკუთრებულობისაკენ მიისწრაფვის და ამ სწრაფვაში მუსიკალური ენა განზე ვერ დადგება. ისიც თავისი განსაკუთრებულობით, განუმეორებლობით ხასიათდება, თუმცა ობიექტური მიზეზებით აიხსნება, რომ მთლიანად ქართული მუსიკალური ენა ნებისმიერი სხვა მუსიკალური კულტურისათვის დამახასიათებელი ენობრივ სტილთა მიმართ ავტონომიური და შინაგანად მთლიანია.

VI. კომპოზიტორი და ფოლკლორი

განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე ეროვნული მუსიკის წინაშე სხვადასხვა ამოცანა დგება. ის, რაც აქტუალური იყო გუშინ, დღეისათვის შესაძლებელია გადაიჭრას და თავისი სიმწვავე დაკარგოს. შეხედულება, გუშინ რომ ძიებებს წარმართავდა, თანამედროვეობამ შეიძლება უარყოს ანდა, პირიქით, შესაძლოა ის, რაც უმნიშვნელოსა და მცდარის შთაბეჭდილებას ტოვებდა, დღეს აუცილებლად გაიზიაროს.

ზ. ფალიაშვილის ეპოქაში შემოქმედებითს ამოცანებს შორის უმნიშვნელოვანესი ეროვნული ტრადიციების ღრმა შემეცნება იყო. იმის ფასდაუდებელი ესთეტიკური მნიშვნელობა უნდა გახსნილიყო, რაც გლეხურ ფოლკლორს შეიცავდა. უფრო მეტიც, ერთ-ერთი მთავარი ამოცანა იყო იმ საყრდენის გამონახვა, რომელზედაც თანამედროვე მუსიკალური კულტურა უნდა აშენებულიყო. ამიტომაც, ყველაფერთან ერთად, უდიდესი მნიშვნელობა ქართული ხალხური მუსიკის საუკეთესო ნიმუშების გამომზეურებას ენიჭებოდა. ხალხურ მუსიკას ახალი სოციალურ-ფსიქოლოგიური მოტივების მხატვრული განზოგადების უნარი უნდა გამოემჟღავნებინა. ამიტომ თავისთავად სწორი, ნაყოფიერი, მე ვიტყოდი, ნოვატორული იყო ხალხური ნიმუშების საოპერო დრამატურგიაში ჩართვა, დრამატურგიული ფუნქციების განხორციელებისათვის მასალის თვით ხალხური შემოქმედების წიაღში გამონახვა.

ქართულ მუსიკაში თავისებური სიტუაცია შეიქმნა, რომელიც განსაკუთრებით 30-50-იანი წლების ეტაპებისთვისაა დამახასიათებელი. ერთი მხრივ, სიმფონიურ-ინსტრუმენტული მუსიკა რიტორისტულ სიმკაცრეს იჩენს ყოფითი მუსიკისადმი, რომელიც სტილისტური თვითმყოფობისა და განსაკუთრებით დახვეწის თვალსაზრისით საგრძნობლად ჩამოუვარდება ფოლკლორის ტრადიციულ „გლეხურ“ ჟანრებს. ყოფითი მუსიკის ქმნადობა, ამავე დროს, ცოცხალ მუსიკალურ კულტურაში არასოდეს წყდება და შეიძლება ითქვას, რომ მისი ჟანრული მრავალფეროვნება თანამედროვეობის სუნთქვითაა გამსჭვალული. ეროვნული კულტურის სწორედ ამ სფეროს იმთავითვე დაედო თავისებური ტაბუ, რომელიც მთლიანად დღემდეც არაა მოხსნილი, თუმცა კომპოზიტორთა ახალი თაობა სულ უფრო მეტი სითამამით მიმართავს ამ სფეროს ცოცხალი, მოქნილი, სოციალურად კონტაქტაბელური ინტონაციის ძიებაში. მაინც, მისი გემო ჯერჯერობით სიმღერის ოსტატებმა უფრო იგრძნეს — რ. ლაღიძემ, გ. ცაბაძემ, ვ. აზარაშვილმა. „სერიოზულ“ ჟანრებში ეს ინტონაცია უფრო ძნელად იკაფავს გზას, თუმცა მთელ რიგ შემთხვევებში მის აქ მოსვლას წარმატებაც მოჰყვა. მხედველობაში მაქვს ისეთი ნაწარმოებები, როგორიცაა რ. ლაღიძის „ლელა“, ი. კეპაყმაძის „ძველი თბილისის სიმღერები“, ვ. აზარაშვილის კონცერტი ჩელოსა და ორკესტრისათვის.

საინტერესოა აღინიშნოს, რომ ყოფითი მუსიკის ესთეტიკური ღირებულების აღიარება ჩვენს დროში კინოდან და ესტრადიდან დაიწყო, აქედან მოვიდა იგი მუსიკალურ თეატრსა და ინსტრუმენტულ მუსიკაში.

რადგან ყოფითი მუსიკა, გარკვეული თვალსაზრისით, აკრძალული ხილი აღმოჩნდა, თანამედროვეობის თემის გამოხატვის მთელი სიმძიმე ტრადიციული

ფოლკლორის ჟანრებს დააწვა, ფოლკლორის იმ ფორმებს, სააზროვნო პრინციპებს და ინტონაციურ მასალას, რომელსაც წლოვანება აღარ გააჩნია და რომლის მოახლოებაც ჩვენ დროსთან ტრადიციული მუსიკის საგრძნობ გარდაქმნას მოასწავებს. ფოლკლორის ათვისება-განვითარების პროცესი ქართული საბჭოთა მუსიკის ჩამოყალიბება-მომწიფების პროცესის გარკვეული განზომილებაა. იგი სხვადასხვა შემთხვევაში მეტ-ნაკლები წარმატებით ხორციელდება, მაგრამ მთლიანად, ახალი ეროვნული მუსიკალური კულტურის ჩამოყალიბების მასშტაბში, გიგანტური სამუშაოს შედეგია, თვისობრივად ახალი მუსიკალური წყობის დამადასტურებელი, რომელიც, ცხადია, ორგანულადაა დაკავშირებული ნიადაგთან, მაგრამ მასზე აღარ დაიყვანება და, ამასთან ერთად, ახალი დროის სუნთქვითაა გამსჭვალული. საგანგებოდ მსურს აღვნიშნო, რომ ყველა იმ ფაქტორს შორის, რომელიც განაპირობებდა „გარდასხვაფერების პროცესის“ ინტენსიურობას, გმირული შემართება და, საზოგადოდ, სინამდვილესთან შემოქმედებითი დამოკიდებულება განსაკუთრებულ როლს თამაშობდა.

ჩვენთვის ერთნაირად საინტერესოა იმის გარკვევა, თუ რა მიზეზი იწვევდა კომპოზიტორთა მზარდ ინტერესს ხალხური შემოქმედებისადმი, რა განსაზღვრავდა ჟანრულ-ინტონაციური წყაროების გამოყენების ინტენსიურობას და იმისაც, თუ რა შედეგი მოჰქონდა მას თანამედროვე ქართული მუსიკის განვითარებისათვის. შეიძლება ითქვას, რომ ჟანრულ-ინტონაციურმა წყაროებმა იმთავითვე საწყის-თემატური მნიშვნელობა შეიძინეს ჩვენი მუსიკისათვის, იგი ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებში რეალური სინამდვილის, დოკუმენტურ-საგნობრივის სიმბოლოდ იქცა, ასოციაციური კავშირების, წარმოსახვითი მიმართებების რეალური საფუძვლის მნიშვნელობა შეიძინა.

თემატური მარცვლის განვითარება თავისთავად შინაგანი სიუჟეტი, მუსიკის ნერვია, მაგრამ მას სინამდვილეში რეალური „გასვლები“ არ გააჩნია, ჟანრულ-ბგერწერითის გარეშე იგი თითქოს დახშულ გარემოში მოქმედებს. ჟანრული ამ შემთხვევაში წარმოადგენს ყოფითს, საგნობრივს, თვალსაჩინოებას სძენს თვით ფსიქოლოგიურს, ადამიანურს. კომპოზიტორისეულ ოპუსში თვით ჟანრული განიცდის გადახალისებას, იცვლება მისი წმინდა მუსიკალური სტრუქტურა. მაგრამ უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ იცვლება თვით ჩვენი დამოკიდებულება ჟანრულთან. „ოუ ნანა“ ბალანჩივაძის პირველ სიმფონიაში ისეთ კონტექსტშია მოქცეული, რომ ძალდაუტანებლივ აღიქმება ომისდროინდელი სიტუაციის შესატყვისად (გმირთა ფრონტზე გაცილებისას დედის დარდი და სხვ.). ამრიგად, ჟანრული ამჟღავნებს თავის ფარულ შესაძლებლობებს თანამედროვეობას დაუკავშირდეს, თანამედროვე სოციალური მომენტი და ამ მო-

მეხტთან მხატვრის დამოკიდებულება გამოხატოს. სვანური „ლილე“ ბევრ ქართულ ინსტრუმენტულ ნაწარმოებშია გამოყენებული, მაგრამ მისი სიმბოლიკა აღარაფრით არაა დაკავშირებული მზის კულტთან. ეს გასხივოსნებული და ჰიმნისებური სიმღერა დღეს ზეიმის, დღესასწაულის სიმბოლოა.

* * *

ქართული თანამედროვე მუსიკის ხალხურ საგუნდო კულტურასთან შედარებისას არ შეიძლება ყურადღება არ მიიპყროს მთავარი მუსიკალურ-აზრობრივი პრინციპების გარკვეულმა სხვაობამ. სანამ ამ სხვაობაზე რასმეს ვიტყოდეთ, ორიოდე სიტყვა მისი ისტორიულ-ფსიქოლოგიური გარდუვალობის შესახებ. ქართული პროფესიული მუსიკა იქმნებოდა არა მარტო როგორც ორგანული გაგრძელება და განვითარება არსებული ეროვნული სამუსიკო ტრადიციებისა, არამედ უკვე არსებული პროფესიული კულტურების დიდი ზეგავლენით. ის, რაც ნიადაგში მოიპოვებოდა, ის, რაც ეროვნული მუსიკალური აზროვნების საფუძველს შეადგენდა, რასაკვირველია, იმთავითვე უმნიშვნელოვანესი ფაქტორის როლს თამაშობდა. იგი მოქმედებდა ქვეცნობიერად, თუნდაც ისეთ განზომილებებში, როგორიცაა ტემპერამენტი, ფსიქოლოგია, ესთეტიკური იდეალი, დაბოლოს, მასალა.

მაგრამ პროფესიული კულტურა, რომელმაც ფეხი არსებითად XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე აიდგა, იმთავითვე ევროპულ კულტურაზე აღმოჩნდა ორიენტირებული. ევროპასა და რუსეთში იყო ის სანიმუშო მოდელები, რომლებიც იმდროინდელ პირობებში როგორც უნივერსალური, უდავო და არსებითი, როგორც კომპოზიტორული შემოქმედების ერთადერთი შესატყვისი ფორმა აღიქმებოდა.

ევროპული მუსიკის უკანასკნელი 400 წლის განვითარების ერთ-ერთი შედეგი ის გახლდათ, რომ მუსიკალურ ქსოვილში თანდათან ჩამოყალიბდა მელოდიური ბირთვი, თანდათან გამოეყო იგი „ჰომოფონიურ-აკორდულ“ თანხლებას, თანდათან მოხდა მისი ისეთი ინდივიდუალიზაცია, რომ მუსიკალური საბის სინონიმად, მის სრულუფლებიან წარმომადგენლად თემა, მელოდია იქცა, ხოლო ქსოვილის დანარჩენმა მომენტებმა კი, თუ მათი აზრობრივი დატვირთვის შიხედვით ვიმსჯელებთ, პერიფერიული მნიშვნელობა შეიძინეს. მელოდიური საწყისის ინდივიდუალიზაციის და, ამრიგად, აქტიური ინტონირების ერთ-ერთი წინაპირობა იყო მისი გარკვეულ ხმაში „გაწერა“, მასსა და მის ბგერად გარეშოცვას შორის გარკვეული დისტანციის შექმნა.

იმ დროისათვის, როდესაც ქართულმა პროფესიულმა მუსიკამ ფეხი აიდგა, ეუროპულმა ჰომოფონიურმა სტილმა უდიდესი მხატვრული მონაპოვრებით აღბეჭდილი სახელოვანი გზა განვლო. მელოდიური აზროვნების მიღწევები იმდენად კარგადაა ცნობილი, რომ აქ არავითარი გამართლება არ ექნებოდა მათ შესახებ საუბრის წამოწყებას. ქართული მუსიკა სწორედ ამ ჰომოფონიურ კულტურასა და მის არსებით პრინციპებზე იღებს ორიენტაციას, ითვისებს და იგუებს იმას, რაც ამ კულტურის ბუნებას შეესატყვისება.

აქ ერთი შენიშვნაც უნდა გაკეთდეს: XIX-XX საუკუნეების მიჯნა არამარტო უმაღლესი წერტილია ჰომოფონიური სტილის განვითარებაში (მან უფრო გვიანდელ ეპოქაშიც ბევრი ფასდაუდებელი მიღწევით აღნიშნა თავისი შემდგომი გზა; საკმარისია აღინიშნოს ბარტოკის, პროკოფიევის, შოსტაკოვიჩის, ონეგერისა და სხვათა შემოქმედება), არამედ ის მიჯნაც, სადაც თავს იჩენს კრიზისული მოვლენები, ამ სტილის დარღვევის აუცილებლობა. ეს იმას ნიშნავს, რომ ამ სტილის გარკვეული ცალმხრივობა და მისი მხატვრული შესაძლებლობების ზღვარი ცნობიერი გახდა.

ამ კრიზისიდან გამოსვლის ერთ-ერთი გზა ძველი პოლიფონიური კულტურის აღორძინებაა. რასაკვირველია, პირდაპირ რეტროსპექციაზე ლაპარაკი ძნელია, განვლილი გზის „ნადავლი" უბრალოდ კი არ უკუაგდეს, მან აქტიური მონაწილეობა მიიღო აღორძინებაში, სინთეზის ხასიათი შესძინა მას, ამიტომაც ახალი პოლიფონიური კულტურა, ახალი პოლიფონიური პრინციპები იმდენად ახლებურად გამოიყურებოდა, რომ დიდი ხნის მანძილზე ტრადიციებთან მათ კავშირზე ლაპარაკიც კი ზედმეტი იყო.

ჩვენში ახალ „ლინეარულ აზროვნებას" ჯერჯერობით თავი არაფრით გამოუჩენია. მართალია, ცალკეულ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში (მაგალითად, რ. გაბიჩვაძესთან) მისთვის დამახასიათებელი ტექნიკა გვხვდება, მაგრამ იგი უფრო შორეული მოვლენების ექოა, ვიდრე ერთიანი ნაკადის თუნდაც შტო, რომელიც ძირითად მაგისტრალთან გარკვეულ მთლიანობას უნდა ქმნიდეს.

ძნელია იწინასწარმეტყველო, თუ რა გეზს აიღებს მომავალი, მაგრამ ეფიქრობ, რომ პოლიფონიური აზროვნების თვითმყოფობისკენ მისწრაფება აუცილებელს გახდის ქართულ ხალხურ მრავალხმიანობაში უფრო ღრმა წვდომას, რაც კომპოზიტორებს ევროპული მუსიკის გარკვეული დროისათვის დამახასიათებელი კონცეფციის შემბორკავი პრინციპებისაგან გაანთავისუფლებს, მუსიკას მრავალნაკადიანი სტრუქტურის ხასიათს დაუბრუნებს და სხვადასხვა ხმას ტოლძალოვანი კომპონენტების მნიშვნელობას კვლავ მიანიჭებს.

ეროვნული მუსიკის წყაროები მხოლოდ მაშინაა უშრეტი, როდესაც ცხოვრება მათდამი ახალი მიმართების აუცილებლობას ქმნის. ხშირად გამიგია ერთი კომპოზიტორის ჩივილი კოლეგების მისამართით: ეს დალოცვილები, ნაცვლად უცნობი ნიმუშების ძიებისა, მაინცდამაინც ჩემს მიერ უკვე გამოყენებულს ეტანებიანო. თავი გავანებოთ იმას, თუ რამდენად სამართლიანია ასეთი სახის საყვედური კონკრეტულად ამ კომპოზიტორისგან. მაგრამ თუკი კომპოზიტორი თანამედროვე შემოქმედებითს პროცესში უცნობ ნიმუშს ჩართავს, ამ ფაქტს ის მნიშვნელობა მაინც ენიჭება, რომ საზოგადოებრივ სარბიელს უმართებულოდ მივიწყებული მუსიკა დაბრუნებია. არსებითი კი შემდეგშია: თუკი ხალხურ სიმღერასთან თქვენი საკუთარი მიმართება არ გამოამჟღავნეთ, თუკი ის კუთხე არ იპოვეთ, რომელიც მაინცადამაინც ამ ნიმუშის გამოყენების აუცილებლობას ადასტურებს, მაშინ თქვენი ნაღვაწი ისევ ეთნოგრაფმა იკვლიოს — ხელოვნებასთან მას საერთო არა გააჩნია რა, რადგანაც მასალა, რომელიც ამიერიდან თქვენს სახელს ატარებს, ფაქტიურად თქვენ არ გეკუთვნით, ხოლო ის, რაც თქვენ მასში უნდა შემოგეტანათ, მუსიკის მიღმა დარჩა. გნებავთ უხეში შედარება?

თუ თქვენ იტყვით, რომ ავეჯი კაკლის ხისგანაა ნაკეთები, ამით მისი ღირებულების მხოლოდ ერთ მხარეს აღნიშნავთ და თანაც არა ძირითადს, რადგან ავეჯი შესაძლოა ტლანქი და სახმარადაც უვარგისი გამოდგეს. ხელოვნების ნაწარმს კი ლაზათი არ უნდა აკლდეს. გარკვეული თვალსაზრისით, იგი განუმეორებელიც უნდა იყოს (ყოველ შემთხვევაში, თვით არ იმეორებდეს უკვე არსებულ ნიმუშს). სწორედ ხელოვნების ნიმუშის ქმნადობისას გამოირკვევა კაკლის ხის, როგორც უძვირფასესი მასალის ღირსებები.

ახლა ისევ ქართულ სიმღერას დავუბრუნდეთ: დიახ, რამდენი კომპოზიტორული ინდივიდუალობაცაა, ეროვნული მუსიკალური წყაროებისადმი იმდენი მიდგომა და ფოლკლორის თავისებურებათა იმდენი ხედვაც უნდა იყოს (მეტნაკლებად ერთმანეთისაგან განსხვავებული). მაგრამ სტილი და საერთო ტენდენცია ის განზომილებებია, რომლებიც ამ „ცალკეულთა“ ერთობლიობას ქმნიან, გარკვეული განწყობის ირგვლივ აჯგუფებენ. შეიძლება გადაჭრით ითქვას, რომ არსებითად 60 წლის მანძილზე, მთელი შინაგანი სხვადასხვაობის მიუხედავად, მიუხედავად იმისა, რომ ფოლკლორთან დამოკიდებულების ყველა ვარიანტი მოისინჯა, გარკვეული თვალთახედვის პოზიციებიდან ეს მიმართებები შეგვიძლია გავამთლიანოთ და ის მთავარი ტენდენცია და შემოქმედებითი პა-

თოსი აღვნიშნოთ, რომელიც, არსებითად, განაპირობებდა ხალხურ მუსიკასთან ურთიერთობის მთელ ამ მრავალფეროვნებას. ფოლკლორი იყო შესატყვისი ჟანრულ-ინტონაციური მასალის, ჰარმონიულ-კილოური თავისებურებების, სახასიათო რიტმულ-ტემბრული, თვით პოლიფონიური ხერხების ამოუწურავი რეზერვუარი, რომლიდანაც ამოტანილი ექვემდებარებოდა ევროპული მუსიკალური აზროვნების (სიზუსტისთვის. მოგაგონებთ — გარკვეული ეპოქის მიერ შექმნილ) კონცეფციას. ეროვნული აზროვნების რეზერვუარიდან ამოტანილი უერთდებოდა ევროპული „კონცეფციისათვის" დამახასიათებელ თავისებურებებს და ამ სახით მკვიდრდებოდა როგორც ახალი ფენომენი, როგორც ჩვენი დროისათვის დამახასიათებელი აზროვნება.

ცხადია, ეროვნული კულტურისათვის ამ ტენდენციას დიდი და დადებითი მნიშვნელობა ჰქონდა. მისი მთავარი მონაპოვარია ახალი ინტონაციური წყობის შექმნა, საკუთრივ მელოდიური აზროვნების განვითარება, რომლის სტრუქტურაში, ეროვნულთან ერთად, ევროპული მუსიკის ნიშან-თვისებებია გათვალისწინებული. ეს ინტონაციური წყობა ეროვნულისათვის შენამატია არა მარტო თავისი წვლილი მუსიკალური თვისებების გამო (თუნდაც იმიტომ, რომ ახალია, წინამორბედი ხანისათვის უცნობი), არამედ თავისი სოციალურ-ფსიქოლოგიური დატვირთვითაც, როგორც ახალი სინამდვილისათვის დამახასიათებელი მოვლენების მხატვრული განზოგადება.

მაგრამ ეს თვით ჩვენს კულტურაში ნაგულისხმევ შესაძლებლობათა მხოლოდ ნაწილობრივი რეალიზაციაა და, სხვათა შორის, ისტორიული განვითარების ლოგიკის თავისებურებით აიხსნება, რომ ჯერ აი ეს, გარკვეული თვალსაზრისით ტრადიციული ნაკადიდან გადახვევის ტენდენცია უნდა განვითარებულიყო, რათა ტრადიციების სხვა მხარეებს თვალსაჩინოება შესძენოდათ. ის მხარე კი, რომელიც პირადად მე ქართული ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ყველაზე მნიშვნელოვან მომენტად მიმაჩნია და რომელიც მისი მრავალხმიანობის ბუნებაში დევს, ჯერჯერობით პროფესიულ მუსიკაში იმ როლს ვერ თამაშობს, რომელიც ხალხურ შემოქმედებაში აქვს. აქ, ახალ მუსიკაში ეს პოლიფონიური პრინციპი მთლიანად დაქვემდებარებული, არსებითად მხოლოდ ერთი მომენტია, იქ — აზროვნების დომინანტა, აზროვნების ძირითადი მოდუსია, რომელიც თვით მასალის ბუნებას, მთელი ეღერადი ქსოვილის ნიშან-თვისებებს განაპირობებს.

მომავალში, ალბათ ისევე, როგორც დღეს, ქართულ მუსიკაში ბევრი ერთმანეთის საწინააღმდეგო სტილისტური ტენდენცია იმოქმედებს. მაგრამ ალბათ

ქართული მრავალხმიანობის აღორძინება უფრო ინტენსიურ ფორმებს მიიღებს. ჩვენმა ერმა შემოინახა და ქართულ პროფესიულ მუსიკას გადასცემს „მრავალნაკადა მელოდირების“ მეთოდს, ისეთი ქსოვილის შექმნისაკენ მისწრაფებას, რომელშიც თუმცა ხმებისა და მასალის გარკვეულ მომენტებს თავისი განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება, მაგრამ არსებითად მხატვრულ სახეს ბგერადი სივრცე ქმნის, რომელშიც ლაპარაკი მიდის არა სხვადასხვა ღირსების ფუნქციაზე, არამედ უფრო მეტის, კანონიერებით ტოლძალოვან კომპონენტთა თანამოქმედებაზე. ხალხურ სიმღერაში ასეთი წონასწორობა თანაშემოქმედების პირობაა, მუდმივი განახლების, სიმღერის ქმნადობის უშრეტი წყარო, პროფესიულ მუსიკაში კი იგი უდავოდ შემოიტანს შემოქმედებითი ენერგიის დინამიკას, სქემებისა და სტაბილური ფორმების განპირობებულობის გადალახვის ძალას.

* *

ჟანრი ზოგადკულტურული კონცეფციის ნაყოფია, სინამდვილის გარკვეული მხარის განზოგადების ტიპი, მოდელი. ამიტომ ჟანრის მეოხებით კომპოზიტორი ორგანულად უკავშირდება კულტურულ ტრადიციას, ამიტომ მისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის ნაყოფი ეროვნული ესთეტიკური თვალთახედვიდან „დასაბუთებულის“ სტატუტს იღებს.

მაგრამ ჟანრის თავისებურებები, ჟანრის სპეციფიკური შტრიხი, კომპოზიტორისათვის შესაძლოა მხოლოდ ამოსავალ წერტილად იქცეს. კომპოზიტორი მას სრულიად ახალ კონტექსტში მოაქცევს, ახალი შინაარსული ასპექტებით დატვირთავს. ამის საილუსტრაციოდ ქართული მუსიკიდან მრავალი მაგალითის დასახელება შეიძლება. მაგალითად, ბალეტ „ოტელოში“ მ. მაჭავარიანმა ოსტატურად გამოიყენა ხალხური „დაიგვიანეს, ჯერ არსად სჩანან“, რომელშიც დრამატული მშფოთვარება, სასოწარკვეთილებისა და მონანიების გრძნობა გამოხატა. ცხადია, თავისი ფსიქოლოგიური დატვირთვით ეს ეპიზოდი სრულიად დამოუკიდებელია ხალხური ტრადიციისაგან, მაგრამ, ამავე დროს, მისი არსებითი მხარეების ორგანული განვითარებაა. კანონიკური ჟანრი ამ შემთხვევაში სრულიად ახალ ჟღერადობას იძენს, ახალი იდეურ-თემატიკური იმპულსითაა გამსჭვალული.

ჟანრულთან დამოკიდებულების მრავალფეროვნებითაა აღბეჭდილი ს. ცინცაძის საკვარტეტო შემოქმედება. „მზე შინა და მზე გარეთა“ მეორე კვარტეტში მთლიანად ხალხურ გასაღებშია დატოვებული და თითქმის კოლაჟის

ხასიათს ატარებს. კომპოზიტორმა სიმღერას ოსტატურად შეუნარჩუნა პირველწყაროს კოლორიტი, მთელი ის ატმოსფერო, რომელიც ამ სტილში მუზიცირებას ახლავს. „მზე შინა და მზე გარეთა“ ცინცაძის კვარტეტში ინსტრუმენტული ხერხებით აღბეჭდილი ხალხური სიმღერაა, დამახასიათებელი მიამიტობით, მელოდიური ხაზის მდორე მდინარებით და მისი განმეორადობით, კოლორიტის გამჭვირვალებითა და შინაგანი გასხივოსნებული ემოციით.

მეექვსე კვარტეტში კი „გაფრინდი, შავო მერცხალოს“ საწყის ინტონაციებზე აგებული საწყისი მოტივი ხალხურ პირველწყაროს იმთავითვე უპირისპირდება უჩვეულო ექსპრესიით, შინაგანი მშფოთვარებით. ამ მოტივში (კვარტეტის მანძილზე კი მისი აღნიშნული თვისებები ხაზგასმულია) ნაკლებად შეიგრძნობა საკუთრივ სასიმღერო: ეს უკვე ინსტრუმენტული რეჩიტატივის ნიმუშია. შესაბამისად დაირღვა ხალხური პირველწყაროსათვის დამახასიათებელი დიატონური სირბილე, ნარნარი მოძრაობა მკვეთრ ინტერვალებზე ნახტომებმა შეცვალა.

რასაკვირველია, მეორე შემთხვევაში უფრო თვალნათლივ ჩანს, რომ კომპოზიტორი საკმაოდ აქტიურად შეიჭრა სიმღერის სტრუქტურაში, თავისი იდეის შესაბამისად გარდასახა იგი. მაგრამ გულუბრყვილობა იქნებოდა, რომ მხოლოდ გარდასხვაფერების „კუთხის“ სიდიდით ვზომოთ ინიციატივური მიდგომა ხალხური პირველწყაროსადმი. „ინიციატივური მიდგომის“ ხარისხი განისაზღვრება უფრო ზოგადი მასშტაბით: იმით, თუ მთლიანობაში აღებული ნაწარმოები როგორ გამოხატავს ისტორიულ აუცილებლობას, თანამედროვე სულისკვეთებას, სოციალურად მნიშვნელოვან ზნეობრივსა თუ სხვა პრობლემებს. შ. მშველიძის „ზვიადაურში“ ე. წ. ფშაური კილო ხომ ამოსავალი წერტილი და არსებითი მომენტია მთავარი გმირის დახასიათებაში. პირველწყაროს კომპოზიტორის პარტიტურაში მთლიანად შემოინახა მისთვის დამახასიათებელი წყობა, სპეციფიკური გამომსახველობა, რაც უფლებას გვაძლევს იგი ციტატის რანგში განვიხილოთ. მაგრამ ეს ციტატა „ზვიადაურის“ არსებითი მომენტია, მისი ნერვი, მისი ფსიქოლოგიური ფოკუსი. კომპოზიტორის დამსახურება ისაა, რომ მან „სნაიპერული“ სიზუსტით მონახა პოეტური სახის მუსიკალური შესატყვისი. მსმენელისათვის კი ბოლოს და ბოლოს სახის წარმომავლობას მნიშვნელობა არა აქვს, მთავარი ისაა, რომ ტრაგიკული ნაღველი, რომელიც ფშაურ კილოს მსჭვალავს, გმირის სიცოცხლის ტრაგიკულ სიკვდილთან ასოციირდება. შესაძლოა ეს აზრი მხოლოდ ჩემს სუბიექტურ პოზიციას გამოხატავს, მაგრამ მე მაინც გამოვთქვამ მას, რომ, ფოლკლორული წარმომავლობის მიუხედავად, „ზვიადაურის“ თემა მშველიძის მუსიკის უმაღლესი მიღწევაა, იმ-

დენად გამომსახველია იგი და ისეთი სიძლიერითაა მასში მხატვრული ჩანაფიქრი რეალიზებული.

ხალხური მასალისადმი დამოკიდებულების დინამიკა კულტურის განვითარების ერთ-ერთი აუცილებელი მხარეა და ამ მხრივ საინტერესო მოვლენებმა იჩინეს თავი განსაკუთრებით უკანასკნელი 20-25 წლის მანძილზე. საქმე იმაშია, რომ თუ მხედველობაში არ ვიქონიებთ იმ შემთხვევებს, როდესაც კომპოზიტორი ხალხურ მასალას საწყის ხასიათს უნარჩუნებს, მაშინ დავრწმუნდებით, რომ ამ პერიოდის ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწარმოებებში ჟანრული მასალა გროტესკიზაციას განიცდის, მსუსხავი იუმორის, ექსცენტრიადისა და მოტორული იმპულსის გამტარი ხდება. ეს ტენდენცია სტილისტურად განსხვავებულ კომპოზიტორთა შემოქმედებას ახასიათებს: ს. ცინცაძეს (ბოლო წლების კვარტეტებში), ს. ნასიძეს (V სიმფონია), რ. გაბიჩვაძეს (არსებითად, II სიმფონიიდან ყველა მომდევნო ოპუსში), ბ. კვერნაძეს (ბალეტ „ბერიკაობაში"), ვ. აზარაშვილს (სონატაში ჩელოსათვის). ასეთნაირ სიბრტყეში გარდატეხილი ჟანრულობა კარგ შესაძლებლობებს შეიცავს მუსიკალური ენის გამძაფრებისა და განახლებისათვის, რადგანაც თითქოს ფსიქოლოგიურად ამართლებს უკიდურესობებს, გაზვიადებას, გაუცნაურებას.

საინტერესო და, ამავე დროს, არცთუ იშვიათია ისიც, რომ კომპოზიტორები ამ შემთხვევაში უმეტესად დასავლეთ საქართველოს, კერძოდ, გურულ სიმღერაში პოულობენ დასაყრდენს... გურულ ხალხურ სიმღერას მრავლად აქვს შემუშავებული რიტმო-მელოდიური ტიპები, რომლებიც იშვიათი სიმახვილით, ჟღერადობის სიმძაფრით გამოირჩევა და, თუ თვით არ გამოხატავს გროტესკულ საწყისს, ყოველ შემთხვევაში, ჩინებულ „ნახევარფაბრიკატებს" შეიცავს მის გადმოსაცემად. ამ მხრივ, მაგალითად, საინტერესოა რ. გაბიჩვაძის მეორე სიმფონია (განსაკუთრებით მისი „კარნავალი", „ფუგა" და „ჩქარი მოძრაობა"), სადაც ხალხური მასალა თუმცა უშუალოდ არაა გამოყენებული, მაინც მახვილგონივრულადაა გარდატეხილი კრიმანჭულისათვის დამახასიათებელი მელოდიური სვლები, მთელ ფაქტურას გზნივარებას რომ სძენენ. საგულისხმოა რ. ქარუხნიშვილის „საცეკვაო იმპროვიზაციები" და სონატა ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის, ვ. აზარაშვილის მთელი რიგი კამერული ნაწარმოებებისა და ინსტრუმენტული კონცერტებიც, სადაც გროტესკული საწყისი თვალსაჩინოებას სძენს ცხოვრებისეული მოვლენების მძაფრ აღქმას.

ის, რაც ეროვნული სტილის გაფართოებას, მხატვრულ განზოგადებათა ახალი ტიპების დამკვიდრებას მოასწავებს, ყურადღების ღირსია. ამ მხრივ „ჟანრულის გროტესკიზაციის" პრინციპსაც არ შეიძლება დაეუკარგოთ დადე-

ბითი მნიშვნელობა. მაგრამ მე ასეთი საკითხის დასმა მსურს: ხომ არ მკვიდრდება ბოლო ხანს ჟანრულისადმი რამდენადმე ერთფეროვანი დამოკიდებულება, ერთგვარი სტერეოტიპი, რომელმაც განსაკუთრებით ინსტრუმენტულ მუსიკაში იმძლავრა? ინსტრუმენტული საგანგებოდ იმიტომ დავასახელე, რომ მუსიკალურ თეატრსა თუ ვოკალურ მუსიკაში ჟანრულთან დამოკიდებულების სხვა ტიპები ჯერ კიდევ ინარჩუნებენ თავიანთ მნიშვნელობას. ის კი არა, ხანდახან ხალხურისა და ტრადიციულისადმი განსაკუთრებული პიიტეტით გამორჩევიან, პიიტეტი ამ კონტექსტში პასიურობის სიმბოლო არ არის, და რომ ეს ასეა, საკმარისია დავასახელოთ ო. თაქთაქიშვილის „გურული“ და „მეგრული“ სიმღერები, ი. კეჭაყმაძის „ძველი თბილისის სიმღერები“, ნ. გაბუნიას „არაკი“, რომლებშიც ხალხური მასალა კომპოზიტორისეული ხედვის ასპექტშია მოწოდებული და, ამავე დროს, თავის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს ინარჩუნებს, არ იმსჭვალება „მეორადი თავისებურებებით“, რომელთაც, ჩვეულებისამებრ, აქცენტი ხალხურიდან ავტორისეულზე გადააქვთ.

ისეთი ტიპები, რომლებშიც ხალხური „მოდელი“ თავის პოტენციასაც ავლენს და, ამავე დროს, ინტენსიურ გარდასხვაფერებას განიცდის, ინსტრუმენტულ ქმნილებებშიც გვხვდება. საკმარისია საამისოდ გ. ყანჩელის მესამე სიმფონია, რომელიც მთლიანად ხალხური „დანამღერებიდანაა“ ამოზიდული, არსებითად ამ მოტივის გაშლა-განვითარება და ახალი ელემენტებით შევსებაა. კომპოზიტორი, ერთი მხრივ, საწყის განწყობილებასაც და მელოდიურ სტრუქტურასაც საგრძნობლად შორდება (კონტრასტს უკიდურესად ამძაფრებს), მეორე მხრივ კი, ერთი წუთითაც არ ივიწყებს სიმფონიის ამ ინტონაციურ საყრდენს. შეიძლება ასეთი მიდგომის სხვა, არანაკლებ მჭევრმეტყველი ფაქტებიც მოვიშველიოთ. მაგალითად, მშვენივრადაა გახსნილი „კეისრულის“ ინტონაცია და ბუნება ს. ნასიძის მეორე საფორტეპიანო კონცერტის პირველ ნაწილში, ოსტატურადაა გამოყენებული ხალხური „განდაგანის“ რიტმული იმპულსი ბ. კვერნაძის „ცეკვა-ფანტაზიაში“.

და მაინც, ინსტრუმენტული მუსიკის სფეროში „გაუცხოების ტენდენცია“ უფრო მკვეთრადაა წარმოდგენილი, რაც ჟანრული საწყისის უფრო ინტენსიური გადასხვაფერებების საფუძველს ქმნის. ჩვენთვის კი, ამ პრინციპის მოქალაქეობრივი უფლებების აღიარებასთან ერთად, ისიც იქნებოდა სასურველი, რომ ჟანრულის ევოლუციის, შინაგანი პოტენციის გამოვლენის სხვა ტიპებსაც შეენარჩუნებინათ თავიანთი მნიშვნელობა.

მთელი რიგი პრინციპებისა, რომელთა მეოხებითაც ა. მაჭავარიანის „ხორუმი“ და „დოლური“, ს. ცინცაძის საკვარტეტო მინიატიურები, ა. ბალანჩივა-

ძის სიმფონიის „ხალხური ეპიზოდები“, ო. თაქთაქიშვილის სკერცო საფორტეპიანო კონცერტიდან, არის შექმნილი, დღეს თითქოს „მიმოქცევიდანაა“ ამოღებული. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მათ ვარგისიანობა დაკარგეს, ანდა ეს ხერხები მოძველდა. არა, ბევრმა მათგანმა დროის შესაბამისად სახე იცვალა, ახალი თავისებურებით გამდიდრდა. ს. ნასიძემ მეოთხედი საუკუნის მანძილზე დიდი გზა განვლო. მისი პირველი საფორტეპიანო კონცერტი, რომელმაც არსებითად მისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისი აღნიშნა ჯერ კიდევ 50-იანი წლების დასაწყისში, და V სიმფონია, რომლის პრემიერაც 1977 წელს განხორციელდა, ამ კომპოზიტორის შემოქმედების პოლარული წერტილებია. მაგრამ ორივე „ნასიძისეულია“, მისი კომპოზიტორული ინდივიდუალობით აღბეჭდილი, მისთვის დამახასიათებელი ინტონაციით ამეტყველებული. როდესაც თუნდაც ამ ნაწარმოებთა სტილის მთლიანობას ვუსვამ ხაზს, უპირველეს ყოვლისა, ჟანრულისადმი კომპოზიტორის მიდგომის პრინციპის სიმყარეს ვითვალისწინებ. პირველ კონცერტსა და V სიმფონიაში იგი სხვადასხვანაირადაა გარდატეხილი, მაგრამ ორივე შემთხვევაში ეროვნულ-სახასიათო მელოდიკის სიმკვეთრეს, მოქნილობასა და შინაგან დინამიკას ვანაპირობებს.

ს. ნასიძე რომ ინსტრუმენტულად აზროვნებს, ეს დასტურდება არა მარტო იმით, რომ ამ ჟანრში მას ბევრი ნაწარმოები აქვს შექმნილი, არამედ თვით მისი ინტონაციური აზროვნების თავისებურებებით, კომპოზიტორის მიდრეკილებით სხარტი, მოკლე სუნთქვის თემატიკისაკენ, მელოდიური სახეების დამუშავებითი ხერხებით გაშლა-განვითარებისაკენ.

ესეც ერთ-ერთი იმ შემთხვევათაგანია, როდესაც კომპოზიტორი ჟანრულის შინაგანი პოტენციის გახსნის უნარს ამჟღავნებს, არ კმაყოფილდება მისი ზედაპირული, წმინდა მუსიკალურ-ტექნოლოგიური თავისებურებების ექსპლუატაციით. ჟანრულისადმი დამოკიდებულებაში ეს უკვე ექსტენსიური პრინციპი კი არ არის, არამედ ინტენსიური, იგი ხელსაყრელ პირობებსა ქმნის თვით ამ ჟანრულის მომავალი კულტივირებისათვის.

VII. ინტერნაციონალური კავშირები

ცხადია, ქართული მუსიკის მიმართება მსოფლიო კულტურულ გამოცდილებასთან დროთა განმავლობაში უცვლელი ვერ დარჩებოდა. კულტურის თვალსაწიერის გაფართოება მისი ბუნებრივი ზრდის დამადასტურებელია. თა-

ნაც კულტურულ ურთიერთობათა დიაპაზონი (ასეთი გამოთქმა უხერხული თუ არ იქნება) ფართოვდება, როგორც განში, ასევე სიღრმეში.

მე საკუთრივ იმას ვეგულისხმობ, რომ, ერთი მხრივ, მრავლდება კულტურათა შეხების წერტილები და „ორბიტაში“ ახალ-ახალი, ჯერ კიდევ უცნობი მოვლენები ხვდება, ხოლო, მეორე მხრივ, დროთა განმავლობაში ხდება თვით ამ მოვლენების სიღრმისეულ ფენებში გასვლა. ასეთი დამოკიდებულების ევოლუცია კულტურათა ურთიერთგაცნობისა და მათ შორის მჭიდრო ურთიერთობის დამყარების შედეგია.

ინტერესი სხვა კულტურისადმი შესაძლოა უბრალო ცნობისმოყვარეობის დაკმაყოფილებითაც შემოისაზღვროს. მაგრამ თუკი ეს ინტერესი შემოქმედებაშია გამოხატული, იგი ასიმილაციის ფაქტია და მაშინ მის მნიშვნელობას ის განსაზღვრავს, რამდენად გაუადვილა მან ხელოვანს საკუთარი მეობის გაგება. სტრავინსკის სტილის პროტეიზმი (ამ შემთხვევაში მართლაც რომ უნიკალურ მაგალითს მივმართე) განპირობებულია კომპოზიტორის დაუშრეტელი ჟინით— მისთვის უცნობ მოვლენებს სიცოცხლე დაუბრუნოს. მაგრამ ამ „ხელახლა აღმოჩენილი“ გიიომ დე მაშოს, პერგოლეზის, ბახის, ჩაიკოვსკისა და სხვათა განუმეორებლობა იმითაა განპირობებული, რომ მათი მუსიკის ძარღვებში თვით სტრავინსკის სისხლი სჩქეფს. ეს ნეოკლასიციზმი (ძალიან უზუსტო გამოთქმაა, ბევრი ურთიერთსაწინააღმდეგო ნიშნით დამძიმებული, მაგრამ უკეთესი არ მოგვეპოვება), არსებითად, თავისი მეობის ძიება, მიკვლევა და გაშუალება იყო. რაველის აღიარებით იგი დიდადაა დავალებული ბალაკირევის პიანიზმისაგან. მაგრამ ფრანგი კომპოზიტორის ნაწარმოებები რომ სულ სხვანაირად ჟღერს, ამაში „ბრალი“ თვით რაველს მიუძღვის. საკუთარი მეობის შემეცნებისათვის, როგორც ჩანს, ფრანგი კომპოზიტორისათვის „ბალაკირევისეულს“ არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა. თუ ვაგნერისა და, საზოგადოდ, გერმანული რომანტიზმის ზეგავლენას გამოვრიცხავთ, ვერას გავუგებთ ფრანგული იმპრესიონიზმის ესთეტიკასა და სტილს. ამ შეფარდებებისა და კავშირების თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ მათ ერთდროულად მემკვიდრეობითიცა და ანტაგონისტურიც შეიძლება ეუწოდოთ.

ალბათ ეკლექტიკოსისაგან ჭეშმარიტ ხელოვანს ის გამოარჩევს, რომ მის მუსიკაში შეთვისებული აღარ მეორდება, იგი გარკვეული თვალსაზრისით პოლემიკურ დამოკიდებულებაშია დედანთან. დიახ, ბარტოკის მუსიკამ გარკვეული ზეგავლენა მოახდინა ს. ცინცაძეზე, მაგრამ ქართველ კომპოზიტორს თვითმყოფობა არ დაუკარგავს. ბარტოკისეული მის, ცინცაძისეულ სტილშია ჩართული, პირველწყაროს ცილდება და უპირისპირდება კიდეც. ასევე შეიძლება

ითქვას იმ შემოქმედებითი მიმართების შესახებ, რომელიც ო. თაქთაქიშვილის მუსიკას გამოჩენილი რუსი კომპოზიტორის გიორგი სვირიდოვის ძიებებთან აკავშირებს. მათი ესთეტიკური პოზიციების მთლიანობის დამტკიცება არავითარ სირთულეს არ წარმოადგენს, „შეუიარაღებელი" თვალითაც კარგად ჩანს: ორივესთვის ამოსავალი წერტილი ეროვნული სასიმღერო ფორმებია, ორივე მიისწრაფვის ხალხური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ჟანრულ-ინტონაციური მასალის არა მარტო გამოყენებისაკენ, არამედ საზოგადოდ ხალხური სტილისტიკის, სახეთა განზოგადების პრინციპების აღორძინებისაკენ, მუსიკალური ენის მაქსიმალური დემოკრატიზაციისაკენ. მაგრამ თითოეული მათგანი შესაბამის ეროვნულ ტრადიციებს ეყრდნობა და სხვა თუ არა, ეს ფაქტორი განაპირობებს მათი მუსიკის ერთმანეთისაგან მკვეთრ განსხვავებას. ამას თუ იმასაც დავუმატებთ, რომ თითოეული მათგანი მჭიდროდაა დაკავშირებული თავის ეროვნულ ლიტერატურასთან და განსაკუთრებით პოეზიასთან (აქედან კი არა მარტო განუმეორებელი ინდივიდუალობით აღბეჭდილი მხატვრული სახეები წარმოსდგება, არამედ მელოდიკა, რიტმი, პოეტური ინტონაცია), გასაგები გახდება, თუ რაოდენ დამოუკიდებელია მათი შემოქმედება ერთმანეთისაგან.

თავისი მრავალფეროვანი ინტერნაციონალური კავშირების მიუხედავად, ჩვენი მუსიკა ითვისებს მხოლოდ იმ თავისებურებებს, გამომსახველ ხერხებსა და მუსიკალური აზროვნების პრინციპებს, რომლებიც აუცილებელია მისი საკუთარი მხატვრული ამოცანების გადასაწყვეტად. ალბათ შემთხვევითი არაა, რომ ჩვენში განსაკუთრებული ინტენსიობით ვითარდება სიმფონიური აზროვნების უმაღლესი ფორმა — სიმფონია და შედარებით ნაკლებად ხდება სიმფონიური პოემის, საზოგადოდ, პროგრამული მუსიკის ჟანრების ევოლუცია. ქართული მუსიკა, არსებითად, გულგრილი დარჩა ჰარმონიული სისტემების ექსტრემიზმის მიმართ, ჩვენში ვერ დამკვიდრდა ატონალური აზროვნება, ვერ იკიდებს ფეხს თორმეტტონიანი სისტემაც, თუმცა მისი ათვისების ცალკეული ცდები გვხვდება. სამაგიეროდ, ქართველი კომპოზიტორები დიდ ინტერესს იჩენენ რომანტიკული ჰარმონიის მიღწევებისადმი, თავისებურად ითვისებენ იმპრესიონისტების გამოცდილებასაც. ბარტოკი, ქართული მუსიკისათვის ნ. გაბუნიამ აღმოაჩინა და მანვე შემოქმედებითად გამოიყენა დიდი უნგრელი კომპოზიტორის მუსიკალური ენის თავისებურებანი, ჟანრისადმი ბარტოკის მიდგომის პრინციპები. მუსიკის სონორულ განზომილებებზე აქცენტის გადატანა ბოლო დროის შემოქმედებითი ძიებების ნაყოფია და იგი განსაკუთრებული ძალით გ. ყანჩელისა და რ. გაბიჩვაძის ნაწარმოებებში იჩენს თავს. სონორული განზომილების ნატიფი გრძნობა თ. ბაკურაძემაც გამოამჟღავნა თავის სიმებიან

კვარტეტში. ამ სფეროში თვალსაჩინო მიღწევები უფრო ადრინდელი ძიებებითაცაა განპირობებული, კერძოდ, ტემბრული მომენტის იმ სიმახვილით, რომელიც ნ. მამისაშვილის მინიატიურებს და ბ. კვერნაძის სიმფონიურ ქმნილებებს ახასიათებდა.

ბოლო დრომდე ქართული მუსიკისათვის არ იყო დამახასიათებელი „გაუცხოების პრინციპი", რომელიც მუსიკალურ ხელოვნებას რომანტიკულმა მიმართულებამ დაუმკვიდრა. „გაუცხოება" ადამიანისეულისადმი საპირისპიროს მუსიკალური განზოგადების ქმედით მეთოდად იქცა. როდესაც ამ საშუალებას ს. ცინცაძემ მიმართა (თუ არ ვცდები, თავდაპირველად I სიმფონიაში, ხოლო მოგვიანებით — IV კვარტეტში), კომპოზიტორი „გაუცხოების მეთოდის" საშუალებით მიღწეული ეფექტებით უფრო იყო გატაცებული, ვიდრე მსოფლმხედველობრივი პრობლემების გადაწყვეტის პერსპექტივით. შემდგომში ამ მეთოდს ბეტ-ნაკლები წარმატებით იყენებენ ს. ნასიძე (ბრწყინვალედაა, მაგალითად, მის V სიმფონიაში ჟანრულის ტონალობა შეცვლილი — იგი აღვირახსნილი ღრეობის, „ანტისულიერი" ძალის მძვინვარების სიმბოლოდაა ქცეული), რ. გაბიჩვაძე, ა. ბაჭავარიანი და სხვ. და მაინც, „გაუცხოების მეთოდს" ჯერჯერობით გადამწყვეტი სიტყვა არ უთქვამს.

ქართული მუსიკის თვალსაწიერისა და მისი ინტერნაციონალური კავშირების გაფართოებასთან ერთად თავს იჩენს ეკლექტიზმის გარკვეული საფრთხე. ორიგინალურისა და სხვისი მონაპოვარის ურთიერთშეხამებათა შესაძლებლობანი უსაზღვროა. ღია კარების შემტვრევის შთაბეჭდილებას დასტოვებდა ამ შესაძლებლობათა შემოქმედებითი რეალიზების, დადებითი მნიშვნელობის ხაზგასმა. მხედველობაში მხოლოდ ის შემთხვევები მაქვს, როდესაც „არათავისი" (ეს აუცილებლად „გარედან" შემოტანილი კი არ უნდა იყოს, იგი რიგ შემთხვევებში ეროვნული ტრადიციიდანაც შეიძლება აღმოჩნდეს ნასესხები) თავის შეუთავსებლობას ამჟღავნებს საკუთრივ კომპოზიტორისეულთან.

ბოდლერს უთქვამს: „დახელოვნებული ეკლექტიკოსი სუსტი ადამიანია,. რადგან მას არ უყვარს, მას არა აქვს იდეალი, მას არა აქვს მიდრეკილება. თავისი ორიგინალური თვალთახედვის პოზიციიდან შექმნილ ნაწარმოებს, რაოდენ მნიშვნელოვანიც არ უნდა იყოს მისი ნაკლოვანებანი, მუდამ გააჩნია დიდი მიზიდვის ძალა".

ამ სიტყვებში ეკლექტიზმის არსი იშვიათი შთაგონებითაა გახსნილი. სიყვარული, რომელსაც ბოდლერი იხსენიებს, ისე უნდა გავიგოთ, როგორც ობიექტურ-შინაარსეულის გამოხატვისკენ სწრაფვა, როგორც ამჯერად უხილავი სამყაროს ქმნადობისკენ მისწრაფება, რომელიც მხოლოდ შენს ფსიქოლოგიურ გა-

მოცდილებაში, შენს ესთეტიკურ განცდაში, სინამდვილისადმი პირადად შენს მიმართებაშია მოცემული და მხატვრულ განზოგადებაში ეძიებს გამოსავალს. ის თუ მართლაც შენია, შენი გრძნობისა და გონების შემოქმედების ნაყოფია, თავის შესატყვის გამომსახველ მასალაში მოგვეველინება, თავის შესატყვის ენასაც გამონახავს. აქ, ვისაც და რასაც არ უნდა დაეყრდნო, თავის „უცხო“ ბუნებას პირველწყაროს ვერ შეინარჩუნებს, აუცილებლად ახალი „გაგების“, ახალი სინამდვილიდან წამოსული იმპულსის ზეგავლენის ქვეშ მოექცევა, გარდასხვაფერდება, „შენით“ გაიჟღინთება. ის „შეუთავსებელი“ კი შესაძლოა რაიმე კონკრეტულ დრამატურგიულ ამოცანას ემსახურება, შესაძლოა თავისთავად მიმზიდველია და რაღაცა მხატვრულ ფუნქციას ასრულებს, ოღონდ მას შენს იდეასთან შინაგანი კავშირი არ გააჩნია.

ჩვენ, კრიტიკოსები, ეკლექტიზმის გამოვლენებისადმი დიდ შემწყნარებლობას ვიჩენთ, არ ვებრძვით მას. ის კი საშიში სენია, რომელიც განსაკუთრებით ახალგაზრდობას ემუქრება. ცხადია, კომპოზიტორი სიმწიფეს ისე ვერ მიაღწევს, რომ ვისიმე გავლენა (პირდაპირი თუ გაშუალებული) არ განიცადოს, მაგრამ მისგან ხელოვანი არ გამოვა, თუ სხვათა ზეგავლენის პარალელურად მას არ გამოუმუშავდა თავისი მეობის დაცვის, ყოველი მხატვრული მოვლენის მიმართ აქტიური პოზიციის დაჭერის უნარი. მეორე მხრივ, მხატვრული ამოცანის გადაჭრისას მან იმაზე კი არ უნდა იზრუნოს, თუ საამისოდ სხვისი არსენალიდან რა გამოადგება, არამედ იმაზე, რომ ამა თუ იმ იდეას თავისივე სტილში მოუძებნოს შესატყვისი, თავისი შემოქმედებითი პოტენციალის მობილიზება მოახდინოს. გონივრული თვითშეზღუდვა ეკლექტიზმის საფრთხისგან საკუთარი შემოქმედების დაცვის წინაპირობაა. მე ამაში იმ სიტუაციას ვგულისხმობ, რომ შემოქმედმა ამა თუ იმ თემის აღებისას კარგად უნდა გაითვალისწინოს თავისი შესაძლებლობანი. თემა, თავის მხრივ, შინაგანი მოთხოვნილების საპასუხოდ უნდა შეირჩეს და არა თავისი ზოგადსაკაცობრიო ავტორიტეტით, ჟანრი ხელოვანის სტილისტურ მიდრეკილებას უნდა შეესატყვისებოდეს და მისი არჩევისას მან მხოლოდ მხატვრული ინტერესებით უნდა იხელმძღვანელოს და არა პრესტიჟული მოსაზრებებით.

გრიგი არსებითად მინიატიურისტი იყო. განა ეს აკნინებს მისი მუსიკის მნიშვნელობას, განა მის დამსახურებას მსოფლიო მუსიკალური კულტურის წინაშე ვინმე სადავოდ ხდის? შოპენი არსებითად მხოლოდ ფორტეპიანოსათვის წერდა. ვინმეს განა თავში მოუვა აზრი მისი ცალმხრივობის შესახებ? გერმანელი ხალხისათვის „ფაუსტი“ იგივეა, რაც ჩვენთვის „ევგენი ონეგინი“. მეორე რა არის, რომ არც ერთი გერმანელი კომპოზიტორი არ შესწვდომია გოლი-

ათს და არ უცდია გოეთეს პოემის მთელი სისავსით მუსიკაზე გადატანა? ვერდი მუსიკაში უბადლო „შექსპიროლოგია“, მაგრამ სრულიად შეგნებულად გაარიდა თავი „ჰამლეტისა“ და „მეფე ლირის“ თემებზე ოპერების შექმნას (თუმცა უკანასკნელს დიდი ხნის მანძილზე უტრიალა).

ახლა ამ პრობლემას სხვა კუთხიდან შევეხოთ: ვთქვათ, თქვენი შემოქმედებითი მეობა გარკვეულ სტილში გამოიკვეთება, დავუშვათ, რომ იგი თქვენს მხატვრულ ბუნებას შეესატყვისება. მაგრამ ჩვენში დრო ახალ-ახალი მოვლენების პირისპირ გაყენებთ, დღემდე თქვენთვის უცნობი მრავალი სტილის გაცნობის საშუალება გეძლევათ. მე იმის თქმა არ მსურს, თითქოს თქვენ ყოველ მათგანს გულდასმით შეისწავლით და ამის შედეგად სიახლეები, როგორც შეცნობილი აუცილებლობა, ისე შემოდის თქვენს მუსიკაში. არა, მე მინდა უბრალოდ მოგაგონოთ, რომ თქვენს თვალში თქვენსავე სტილს იმდენი ავტორიტეტი უნდა გააჩნდეს, რომ ყოველ შემხვედრს უპირატესობა არ მიანიჭოთ. სტილი, გარკვეული თვალსაზრისით, ხელოვანის რწმენაცაა, მისი კრედო. სტილი სრულებითაც არაა შემოფარგლული მოცემულობა, მას შინაგანი გაფართოების გარდაქმნა-გადახალისების რესურსები უნდა გააჩნდეს. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში დაამტკიცებს იგი თავის სიცოცხლისუნარიანობას, მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში გამოამჟღავნებს იგი წინააღმდეგობის გაწევის უნარს.

სტილისტური „ზიგზაგი“, სხვათა შორის, მაინცა და მაინც ნეგატიური მოვლენა არაა, მან შესაძლოა შემოქმედებითი გადახალისებაც გვაუწყოს. ამ უკანასკნელის მშვენიერი ილუსტრაციაა ის გარდატეხა, რომელიც დაახლოებით ამ თხუთმეტიოდე წლის წინათ მოხდა რ. გაბიჩვაძის შემოქმედებაში. ახალი სტილი, რომელიც მის ნაწარმოებებში იჩენს თავს და თანამედროვე ძიებებთან უფრო მჭიდროდაა დაკავშირებული, ვიდრე რ. გაბიჩვაძის მანამდელ შემოქმედებას ახასიათებდა, არსებითად უფრო მეტად შეეფარდება კომპოზიტორის ინდივიდუალობას. ახალ ინტონაციურ და საზოგადოდ გამომსახველ ხერხთა სფეროში კომპოზიტორი უფრო ბუნებრივად გრძნობს თავს, ამიტომაც მისი ძიებები ნაყოფიერი გამოდგა.

როდესაც სტილისტურ „გადართვებზე“ ვლაპარაკობ, მხედველობაში მაქვს სხვა, კერძოდ, ის სამწუხარო ფაქტები, რომ რიგ შემთხვევაში კომპოზიტორები თავისივე სტილის ღირსებებს ივიწყებენ და ამიტომაც ვერ იცავენ მას, ადვილად ექცევიან უცხო ზეგავლენის ქვეშ. მას კი შესაძლოა თავისთავად დიდი ავტორიტეტი აქვს მოპოვებული, მაგრამ კონკრეტული კომპოზიტორისათვის არცთუ გამოსადეგია. ბელა ბარტოკის შემოქმედება გახსნილი იყო სხვადასხვა მხატვრული მიმდინარეობისათვის. სხვადასხვა დროს კომპოზიტორმა ფრანგი

იმპრესიონისტების, შემდგომ სტრავინსკისა და უფრო გვიან შონბერგის გარკვეული გავლენა განიცადა. მაგრამ, ჯერ ერთი, არანაკლებად ავტორიტეტულ სხვა მიმდინარეობათა მიმართ გულგრილი დარჩა და, რაც მთავარია, ყველა ცალკეულ შემთხვევაში თავის „ბარტოკობას" ინარჩუნებდა, აღრმავებდა და ხვეწდა. ამიტომაცაა იგი იშვიათი თვითმყოფობის კომპოზიტორი.

მრავალი სტილის მიმართ ასევე „გახსნილი" იყო ნ. რიმსკი-კორსაკოვი. მისი შემოქმედების უკანასკნელ პერიოდში ადვილად შეიმჩნევა ვაგნერის გარკვეული ზეგავლენა, თუმცა, უნდა ითქვას, რომ როგორც ვაგნერის დრამატურგიული პრინციპები, ასევე საორკესტრო ხერხები რიმსკი-კორსაკოვს ძალიან თავისებურად აქვს გამოყენებული და სიახლოვე გერმანელი კომპოზიტორის ძიებებთან ოდნავ სადავოდაც არ ხდის რუსი კომპოზიტორის თვითმყოფობას. ჩვენს დროში გ. სვირიდოვის მუსიკაზე გარკვეული ზეგავლენა მოახდინა კ. ორფის შემოქმედებამ. მაგრამ კანტატა „ესენინის ხსოვნისა" და „კურსკის სიმღერების" ავტორი ამისდა მიუხედავად განუმეორებელი ინდივიდუალობის მხატვარია, რომელმაც ყოველივე „უცხო" შეძლო თავისი შემოქმედებითი მეობისადმი დაემორჩილებინა.

ა. ბალანჩივაძე არა მარტო ქართული, არამედ რუსული მუსიკის ცხოველმყოფელ ტრადიციებთანაა დაკავშირებული. მან ორგანულად შეითვისა ჩაიკოვსკის, რიმსკი-კორსაკოვის, შოსტაკოვიჩის მუსიკათა მთელი რიგი თავისებურებანი. ამავე დროს, გამოჩენილმა შემოქმედმა ფრანგული კომპოზიტორული სკოლის გარკვეული გავლენაც განიცადა. მაგრამ თუკი სტილისტური სიწმინდის ეტალონის დასახელებას მოვისურვებდით, საამისოდ ა. ბალანჩივაძის შემოქმედება განსაკუთრებით ღირსეული მაგალითი იქნებოდა. მთელი თავისი შემოქმედებითი გზის მანძილზე მან შეძლო საკუთარი ინდივიდუალობის შენარჩუნება. ის მხატვრული ამოცანები, რომელთაც იგი სხვადასხვა დროს მიმართავდა, მისი ხედვის, მისი სტილის შინაგანი ევოლუციის ნაყოფია. ამიტომაც განსაკუთრებული სტილისტური მთლიანობა ახასიათებს მის ისეთ ნაწარმოებებს, როგორიცაა სიმფონიები, ინსტრუმენტული კონცერტები, ბალეტები თუ საფორტეპიანო მინიატიურები. ყველგან ერთი ხელწერაა, ყველგან ერთი მხატვრული მსოფლმხედველობაა, ყოველ თავის ნაწარმოებში კომპოზიტორი მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ენით მეტყველებს. თავისი გამჭვირვალებითა და მონოგენურობით ეს სტილი მართლაც რომ სამაგალითოა და საუკეთესო დადასტურებაა ხელოვანის მიერ თავისი მეობის დაცვის აუცილებლობისა.

სტილისტური სისუფთავე მხოლოდ კომპოზიტორის საზრუნავი არაა.

ეროვნული სტილი ინდივიდუალურ სტილთა ერთობლიობაა და, ცხადია, თვით-მყოფობისათვის ბრძოლა ერთდროულად ეკლექტიზმთან შეუთავსებლობასაც უნდა ნიშნავდეს. ამავე დროს, ეკლექტიზმი საზოგადოებრივი გემოვნების შერყვნის საფრთხესაც ქმნის.

VIII. ისევ გოლბოთა — ისევ მუსიკისმცოდნეობა და კრიტიკა

60 წელი საკმაოდ დიდი ვადაა თეორიული მუსიკისმცოდნეობის სხვადასხვა დარგის განვითარებისათვის. ცხადია, ამ ხნის მანძილზე მუსიკის შესახებ ჩვენმა მეცნიერებამ და კრიტიკულმა აზრმა ბევრ წარმატებას მიაღწია. ქართული მუსიკისმცოდნეობის საგანი მთელი ამ პერიოდის მანძილზე ქართული მუსიკა იყო — როგორც ხალხური, ასევე პროფესიული. პერიოდული პრესისა თუ ინფორმაციის სხვა საშუალებათა მეშვეობით, წიგნებში, რეცენზიებსა თუ სხვადასხვა სახის გამოკვლევებში ჩვენი მუსიკისმცოდნეობა ქმნიდა ქართული მუსიკალური ცხოვრების მატიანეს, სადაც უმნიშვნელოვანეს მოვლენათა ავკარგი ისახებოდა. ქართულმა მუსიკისმცოდნეობამ გარკვეული აზრი შეიმუშავა ეროვნული ტრადიციების, სტილის, დამახასიათებელი მუსიკალური ენის, ჟანრულ თავისებურებათა შესახებ. ჩვენში შეიქმნა სხვადასხვა ღირსების გამოკვლევები ქართული საბჭოთა მუსიკის ისტორიის, ხალხური შემოქმედების, ცალკეულ კომპოზიტორთა თუ მათი უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოებების შესახებ. დიდი სამუშაოა ჩატარებული ხალხური მუსიკის ნიმუშთა შეკრების, ჩანაწერთა გაშიფვრისა და მათი გამოქვეყნების თვალსაზრისით.

ქართული მუსიკისმცოდნეობის სათავეებთან დიმიტრი არაყიშვილი დგას. მომდევნო თაობა (შალვა ასლანიშვილი, ლადო დონაძე, გრიგოლ ჩხიკვაძე, პაველ ხუჭუა) 30-იანი წლებიდან თითქმის დღემდე უმნიშვნელოვანეს სამეცნიერო ცენტრებს განაგებდა, დიდ პედაგოგიურ მუშაობას ეწეოდა. მათ კალამს ბევრი გამოკვლევა ეკუთვნის. ისინი მრავალი საინტერესო სამეცნიერო წამოწყების ინიციატორები არიან. კრიტიკული აზრის ჩასახვისა და განვითარების ისტორია მათ სახელებთანაა დაკავშირებული. მუსიკისმცოდნეთა მომდევნო თაობა — ა. წულუკიძე, გ. ტორაძე, ე. ძიძაძე, მ. ახმეტელი, მ. ფიჩხაძე, ე. მაჭავარიანი, ნ. ქავთარაძე, მ. იაშვილი, ვ. გვახარია, ე. ბალანჩივაძე და სხვები, ფოლკლორისტები — ვ. ახობაძე, ო. ჩიჯავაძე, ა. ერქომაიშვილი, ე. ჭოხონელიძე, კ. როსებაშვილი, მ. ჟორდანია და სხვ. თავის ხელში იღებენ ესტაფეტას. თანა-

მედროვე მუსიკალური შემოქმედების და მუსიკალური ცხოვრების ასახვის მთელი სიძნელე მათ დააწვა. პედაგოგიური და საზოგადოებრივი მოღვაწეობაც ართულებს მათ მისიას. ამ თაობამ მრავალი სიახლე შემოიტანა ჩვენს მუსიკისმცოდნეობაში, მრავალ ახალ თემას მიმართა. არსებითად მან გააგრძელა უფროსი თაობის გზა იმ თვალსაზრისითაც, რომ დაეყრდნო მოსაზრებათა სისტემას, რომელიც ჩვენში მუსიკისმცოდნეობის ფუძემყრელთა მიერაა შემუშავებული.

ცხადია, ახალ თაობას რთული შემოქმედებითი ამოცანების გადაჭრა უხდება. ეს არცაა გასაკვირი: თვით მუსიკალური შემოქმედება გართულდა, გაიზარდა კომპოზიტორთა რაზმი, ახალი დრო სულ უფრო და უფრო მეტი დაჟინებით მოითხოვს ვიწრო სპეციალიზაციას (მაგალითად, საშემსრულებლო ხელოვნების მცოდნეებს, სოციოლოგებს, ესთეტიკოსებს და სხვ.). ინტერნაციონალური კავშირების გაღრმავებაც გარკვეული სირთულეების წინაშე გვაყენებს. უკანასკნელი 15-20 წელიწადი მაინც ხომ ტექნიკური გადაიარაღების, ტექნოლოგიური ნახტომების ხანაა, არაფერი სასიამოვნოა ჩამორჩენაზე და ხარვეზებზე დაუსრულებელი ლაპარაკი. მაგრამ ახალი მუსიკალური გამომსახველობა მოითხოვს ამ მოვლენის გულდასმით შესწავლას, არა მარტო ემპირიულ დაკვირვებებს ცალკულ თავისებურებებზე, არამედ მათი კანონზომიერი ხასიათის დადგენას და სხვ. ჩვენს მუსიკისმცოდნეობას კი ჯერჯერობით უჭირს ამ სირთულეებისათვის თავის გართმევა.

იმ მიზეზთა შორის, რომლებიც აბრკოლებს მუსიკისმცოდნეობის განვითარებას, ერთ-ერთი უმთავრესი ისაა, რომ ჩვენ თვითონ ზუსტად არ ვიცით, რას ველით მისგან, რა ფუნქცია აკისრია მას. მართალია, ხელში შეიძლება ფარგალი დაიჭიროს და კალკულატორიც მოიშველიოს, კარგად გამოზომო, რამდენია შენზე და შენს კოლეგებზე ნათქვამი, დათვალო შენიშვნები და ეპითეტები და ამით გამოიანგარიშო მუსიკისმცოდნის ნაშრომის ღირებულება. მაგრამ მაშინ მუსიკისმცოდნეობის რაობისა და ღირსების შესახებ იმდენივე აზრი გვექნება, რამდენი წევრიცაა კომპოზიტორთა კავშირში გაერთიანებული. ეს, ცხადია, ხუმრობაა, მაგრამ იუმორია იმ ჯოხის მისამართით, რომლითაც გალახული ხარ.

მუსიკისმცოდნეობა არა თუ მრავალ დარგს, არამედ მრავალ ფუნქციას გულისხმობს. მაგალითად, არ შეიძლება ერთმანეთისაგან არ გავმიჯნოთ მეცნიერება და კრიტიკა, პროპაგანდა და ანალიზი, მუსიკისმცოდნეობა ჩვეულებრივი მკითხველისა და მუსიკისმცოდნეობა სპეციალისტისათვის, მუსიკისმცოდნეობა აღწერითი, რეკლამური, მუსიკისმცოდნეობა მეგზურის როლში და მუსიკისმცოდნეობა პრობლემური, სპეციალური საკითხების გამომკვლევი.

თუ თქვენ, მაგალითად, მუსიკალური ცხოვრების თანამედროვე პანორამის გადმოცემა განგიზრახავთ, ვალდებული ხართ მთელი მისი „ნივთიერი“ სინამდვილე გაითვალისწინოთ. თუ საოპერო თეატრში ხუთი თანამედროვე ქართული ოპერა იდგმება, კეთილი ინებეთ და ხუთივე დაასახელეთ. ისიც არ იქნება ურიგო, რომ მკითხველმა მათი ღირებულებაც გაიგოს, ე. ი. ისე მოქცეთ, რომ თვით პანორამამ რეალური პროპორციები შეინარჩუნოს. სინამდვილეში ხომ ასეა: ყოველი ნაწარმოები განსხვავებული ღირსების და ზემოქმედებისაა, ყოველ მუსიკას თავისი საკუთარი იდეურ-ემოციური დატვირთვა გააჩნია. წინააღმდეგ შემთხვევაში თქვენს აღწერას ღირებულება არ ექნება. იქიდან ისეთივე ძნელი გასაგები იქნება „ვინ ვინაა“, როგორც ტელეფონის აბონენტთა სიის დათვალიერებისას. მაგრამ თუკი წერილში შემოქმედების ესთეტიკური ანდა სოციალურ-ფსიქოლოგიური საკითხების კვლევაა, მაშინ ემპირიული მასალა ავტორს მოტანილი ექნება ამა თუ იმ დებულების საილუსტრაციოდ და არა მთლიანი პანორამის შექმნისათვის. თუ თქვენ, მაგალითად, იმის დასაბუთება გსურთ, რომ ქართულ მუსიკაში სიმფონიის ორიგინალური ნიმუშები შეიქმნა, საამისოდ საკმარისია ა. ბალანჩივაძის სიმფონია მიმოიხილოთ, თუმცა ამავე აზრის ილუსტრირება შეიძლებელი იქნებოდა ს. ნასიძის, გ. ყანჩელის და მთელი რიგი სხვა ავტორების ნაწარმოებების მაგალითზე. ქართულ მუსიკაში ფართოდაა გავრცელებული ჟანრული მასალის ტოკატური საწყისით გამსჭვალვის ხერხი, იგი ბევრი კომპოზიტორის ნაწარმოებში გვხვდება (ს. ცინცაძის კვარტეტებში, რ. გაბიჩვაძის კამერულ სიმფონიებში, ს. ნასიძის საფორტეპიანო კონცერტებში, ფ. ღლონტის „რომანტიკულ სიმფონიაში“ და სხვ.). ნუთუ როდესაც ტოკატურობაზე ჩამოვარდება ლაპარაკი, მთელი რეესტრის გაღმოშლაა საჭირო, მსგავსად ხანუმას სამზითვო სიისა?

მუსიკისმცოდნის ნაშრომი სხვადასხვა პროფილისა უნდა იყოს, იმისგან დამოუკიდებლად, მუსიკისმოყვარულისთვისაა იგი გათვალისწინებული, თუ პროფესიონალისთვის. თუ სპეციალისტებზეა გათვალისწინებული, მაშინ აუცილებელი არ არის, რომ ავტორი ნაწარმოების ისეთ მხარეებს შეეხოს, რაც თავისთავად იგულისხმება, რადგან მისი მიზანი იქნება გამომსახველობის ნიშნების აღწერა და გენეტიკური კავშირებისა და მხატვრული ღირსებების დადგენა. ამ მიზნის მისაღწევად კი სპეციალური ტერმინოლოგია, კვლევის სპეციფიკური მეთოდებია საჭირო. ამას ვერც გადმოცემის ფერადოვნება შეცვლის, ვერც ასოციაციების სიუხვე და ვერც თამამი პარალელები. თუ მუსიკა რიტმულად მძაფრია, იმის განმარტებაა საჭირო, რა ხერხებითაა ეს სიმახვილე მიღწეული. თუ მელოდია რაიმე განსაკუთრებულობას წარმოადგენს, ამის გა-

შიფვრაც აუცილებელია. მუსიკისმოყვარულისათვის კი, პირიქით, არსებითი იქნებოდა მხატვრული სახის განმარტება, ყველაფერი ის, რასაც ადორნო, მაგალითად, ზედმეტი სიმკაცრით „მუსიკის ირგვლივს“ უწოდებს. ეს „ირგვლივაც“ საინტერესოა, იგი ნაწარმოების ბიოგრაფიასაც, მის მუსიკალურ ცხოვრებაში არსებობასაც გვამცნობს. და განა ასოციაციები და პარალელები მუსიკის შესახებ თხრობას მხატვრულობას არ ანიჭებს? ეს კი აადვილებს მუსიკის აღქმას, გარკვეულ კონტექსტს აგრძნობინებს მკითხველს.

სამწუხაროდ, ასეთი ფუნქციების გამიჯვნის ნაცვლად, ხშირად ისეთ მუსიკისმცოდნეობით ნიმუშებს ვხვდებით, სადაც მეცნიერულ-პროპაგანდისტული და კვლევით-რეკლამური (ასეთი უცნაური კომპოზიტები შემთხვევით არ მიხმარია) ერთმანეთს ერწყმის. ფუნქციების დუალიზმი აუფასურებს შესაბამის ნაშრომს, როგორც სპეციალისტისათვის (იმიტომ რომ აქ ბევრი ტრივიალური მოსაზრებაა გამოთქმული, ხოლო რაც არსებითია, ბოლომდე არაა განმარტებული), ასევე მოყვარულთათვის (რადგანაც „სპეციალური პასაჟები“ ძნელი გასაგებია და მთლიან მონათხრობს აბუნდოვანებს).

*

კრიტიკული მიდგომის ღირებულებას, უპირველეს ყოვლისა, გაგების სიღრმე და სიმართლე განსაზღვრავს, შემდგომ — შეფასების ფორმები. ეპითეტის პრეტენზია — ღირებულება მიაწიოს ნაწარმოებს — საკმაოდ საეჭვოა, ყოველ შემთხვევაში, იგი შინაარსეულის და იდეური მიმართების განმარტებად ვერ გამოდგება. თითქოს თავისთავად ცხადია, კომპოზიტორი უველაზე მეტად იმას უნდა ნატრობდეს, რომ სწორედ იქნას გაგებული, კრიტიკოსმა ის აღიქვას მუსიკაში, რაც მასში რეალურად დევს. ამ შემთხვევაში კრიტიკოსი კომპოზიტორის მოკავშირედ გვევლინება, მსმენელისათვის მუსიკის სპეციფიკური შინაარსი მეტ თვალსაჩინოებას იძენს, უფრო გასაგები და, ამრიგად, უფრო მისაწვდომი ხდება, უფრო სრულად (სიღრმისეული ფენების უფრო აქტიური მონაწილეობით) შემოდის ესთეტიკურ განცდაში.

თეორიულად თითქოს ყველაფერი ასე უნდა იყოს, სინამდვილეში კი საკმაოდ განსხვავებული სურათი გვაქვს. ჯერ ერთი, კრიტიკოსები საკმაოდ ხშირად ვცოდავთ და მუსიკის ზედაპირულ გაგებას ვჯერდებით. მაგრამ რადგანაც კრიტიკულ-აზრს გარკვეული სოციოლოგიურ-ფსიქოლოგიური მნიშვნელობა ენიჭება, ამიტომ შეფასების გამომხატველი ეპითეტების ღირებულება იზრდება. შემეცნების თვალსაზრისით, ეპითეტები წმინდა სიტყვიერი ბალასტია, მაგ-

რამ მათი ზემოქმედება ე. წ. საზოგადოებრივ აზრზე საკმაოდ დიდია და ეს კარგად იცის როგორც კომპოზიტორმა, ასევე კრიტიკოსმა. ამიტომ ეპითეტებს სამომხმარებლო ღირებულება მაინც გააჩნიათ, ისინი სარეკლამო ფუნქციებს ასრულებენ.

შეიძლება ოდნავ გადაჭარბებულად მოგვეჩვენოს, მაგრამ დასახელებული „სამომხმარებლო ღირებულება" თავის უკუქმედებას ახდენს კრიტიკული აზრის მიმართებასა, შინაარსსა და ხარისხზედაც. თუ „გაგების" აუცილებლობაზე მეტი მნიშვნელობა „შეფასების მომენტმა" შეიძინა, მაშინ თვით კრიტიკულ ნააზრში გაცილებით მეტი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ რ ო გ ო რ ა ა ნათქვამი, ვიდრე იმას, თუ რ ა ა ნათქვამი.

აზროვნების ინტენსიურობა მოვლენებში ჩაღრმავების დინამიკით განისაზღვრება. მხატვრული მოვლენა მრავალჯეროვანია და ამოუწურავი არა მარტო თავისი საკუთარი შინაარსით, არამედ ცხოვრებისეული მიმართებების ცვალებადობის გამო. დღეს ჩვენ ასე გვესმის ეს მუსიკა, მაგრამ კანონზომიერია, თუკი ხვალინდელი დღე მის სხვა განზომილებასაც წარმოაჩენს, უკუაგდებს ან დაადასტურებს მოპოვებულ ცოდნას, მოახდენს მის კორექციას, მხატვრული მოვლენის უფრო ფართო კონტექსტში აღქმისათვის ხელსაყრელ პირობებს შექმნის. სწორედ ეს პროცესი განსაზღვრავს იმის მნიშვნელობას, თუ საკუთრივ რ ა ა კრიტიკული აზრის და მუსიკისმცოდნეობის მიერ გამოთქმული.

ამის საწინააღმდეგოდ, ჩვენში არც თუ ისე იშვიათად ვხედებით მოვლენას, რომელიც „პირველი შეხების ცოდნად" შეგვიძლია მოვნათლოთ. ამ შემთხვევაში აზრი ნაწარმოების შესახებ იქმნება მისი პირველი შემფასებლის მიერ. არა მარტო იქმნება, არამედ ყოველგვარი დისკუსიის გარეშე „ოფიციალური" შეხედულების მნიშვნელობას იძენს. არსებობს, მაგალითად, სერიოზული გამოკვლევა „აბესალომ და ეთერზე". ეს განა შემდგომ კვლევა-ძიებაზე ხელის აღებას უნდა მოასწავებდეს? შ. მშველიძის მთელი რიგი ნაწარმოებების მისამართით სხვადასხვა მუსიკისმცოდნეებს დაახლოებით ერთნაირი მოსაზრებანი აქვთ გამოთქმული (თავისთავად საინტერესო ამოცანაა ამ შეხედულებათა ნამდვილი ავტორის ვინაობის დადგენა). ნუთუ ასეთი ერთიანობა იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ ამ მუსიკაში სადაეო აღარაფერია?

მე, სხვათა შორის, ასეთი მოსაზრებაც მომისმენია: ესა და ეს კომპოზიტორი უკვე გამოკვლეულია, ან არა და, ესა და ეს ჟანრი უკვე შესწავლილია (იგულისხმება, რომ შესაბამის თემაზე დისერტაცია უკვე დაცულია), რაღა საჭიროა უკვე თქმულის გამეორებაო. უკვე თქმულის გამეორებას მართლაც აზ-

რი არა აქვს, მაგრამ კვლევის განგრძობა, არსებული ცოდნის გაღრმავება ჩვენი მეცნიერების განვითარებისათვის არსებით მნიშვნელობას იძენს.

თუკი „რაა ნათქვამი“ ხანმოკლე სუნთქვისაა, „როგორაა ნათქვამიც“ დიდ ავტორიტეტს ვერ დაიქადნის. მართალია, ეპითეტების ძალას ყველა კარგად გრძნობს და მოხერხებულადაც იყენებს, დასანანი ისაა, რომ თვით ეპითეტები საშინელი სისწრაფით ცვდება. საკმარისია ვინმემ უფრო მჭუხარე ზედსართავი სახელი შემოგთავაზოთ (ყველაფერი ხომ ტემპერამენტზე და შინაგანი კონტროლის გრძნობაზეა დამოკიდებული), რომ შედარებით ზომიერი ეპითეტი გახუნდება და მთელ თავის მიმზიდველ ძალას დაკარგავს. ეპითეტები საგაზეთო სტილს უფრო უხდება, მაგრამ ამ უკანასკნელთათვის დამახასიათებელმა ზედაპირულ-სარეკლამო ხასიათმა საკუთრივ სამუსიკისმცოდნეო ნააზრშიც დაიმკვიდრა ადგილი. ეს სტილი ანაგვიანებს ჩვენს აზროვნებას, ნამდვილი ანალიტური მსჯელობის უხეირო შენაცვლებაა და თუ ჩვენ საქმიანი, დინჯი განხილვების ჩვეულების დამკვიდრება გვსურს, იგი ჩვენი მუსიკისმცოდნეობიდან უნდა განიდევნოს.

წმინდა ესთეტიკური ნააზრის სოციალური განპირობებულობა, სხვათა შორის, იმაშიც ვლინდება, რომ მუსიკის შეფასებისას ჩვენ ვითვალისწინებთ პრესტიჟის ინტერესებს. მეცნიერული შეფასებისას ჭეშმარიტების დადგენა უმთავრესი საზრუნავია. პრესტიჟულობის ინტერესების დაცვა კი მთლიანად სოციალურ სფეროს მიეკუთვნება. გულუბრყვილობა იქნებოდა იმის ვარაუდი, თითქოს სოციალური მოტივები მეცნიერულ მსჯელობათა ხარისხზე არ მოქმედებს და თითქოს მუსიკისმცონდეობას უნარი გააჩნია მთლიანად განთავისუფლდეს პრესტიჟის დიქტატისაგან, თუკი საქმე თანამედროვე შემოქმედებას შეეხება.

ჩვენს კრიტიკულ ლიტერატურას თვალი რომ გადავავლოთ, საოცარ სურათს წავაწყდებით: მისი მრავალი ნიმუში ჰიმნოგრაფიის ჟანრს განეკუთვნება, თვით ნაწარმოებები კი უკვალოდ გაქრა. ჩემს კოლეგებს რომ არ ეგონოთ, თითქოს „ვინმეს“ ამაში ბრალი არ მიუძღვის, უნდა ვაღიარო, რომ ხშირად შემიცოდავს. მაგრამ მთავარი ხომ მაინც ისაა, ჭეშმარიტება დავადგინოთ.

ზემოთ დასახელებული გადაფასების სოციალურ-ფსიქოლოგიური მოტივები აღმინიშნავს კიდეც (კერძოდ, ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ 1976 წლის №№ 9 და 10-ში გამოქვეყნებულ წერილში „ქართული მუსიკის დღევანდელობა“). დღეს მათი უკეთ არგუმენტირებისათვის კიდევ რამდენიმე მოსაზრების. გამოთქმა მსურს: გადაფასების სიხშირე ხშირად ჩვენი სამხრეთული მცხუნვარების, თავდაუჭერელი ტემპერამენტის ბრალია. აბა დახედეთ ჩვენს რე-

ცენზიებს, განა თვალში არ გვეცემა, რომ მათ ზომიერება აკლიათ? „ელვარე, ბრწყინვალე, გაცისკროვნებული“, — აი, ასეთი ეპითეტების კორიანტელი დგება და ისეთი შთაბეჭდილება გვექნება, თითქოს ყოველი სიტყვა ღვინით სავსე ყანწიდანაა ჩამოფრქვეული, ანდა იმის სურვილით ნათქვამი, ხვეწნა-ხვეწნით კომპოზიტორს ნეკნები შეულეწო.

მე, მაგალითად, დიდი თაყვანისმცემელი ვარ ჩვენი საკომპოზიტორო სკოლის გამოჩენილი წარმომადგენლების — ა. ბალანჩივაძის, ა. მაჭავარიანის, ო. თაქთაქიშვილის, ს. ცინცაძის, გ. ყანჩელის, ბ. კვერნაძის და სხვების შემოქმედებისა. მაგრამ განა მათ ცალკეულ ნაწარმოებთა შესახებ, თვით საუკეთესო ქმნილებათა სხვადასხვა მხრის შესახებ დავა არ შეიძლება? შესაძლებელია ნაწარმოები რაიმე თვალსაზრისით უნაკლო იყოს. ამ შემთხვევაში უკანონოდ ნუ გამოვაცხადებთ სხვა თვალსაზრისს, რომელიც მუსიკის გარკვეული მომენტების გამო უკმარობის გრძნობას გამოთქვამს. კრიტიკული შენიშვნა სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, თითქოს კრიტიკოსი გაგების უფრო მაღალ საფეხურზე ავიდა, იგი მხოლოდ განსხვავებული შეხედულების არსებობის მაუწყებელია. მაგრამ ის ხომ უფრო დამაფიქრებელია, როდესაც კრიტიკა განსჯის უფლებაზე უარს აცხადებს. რასაკვირველია, ეს ჩვენზეა დამოკიდებული, დავხუჭავთ თუ არა ხარვეზებზე თვალს, მაგრამ მსმენელი, თავის მხრივ, თავს ვალდებულად არ ჩათვლის ბრმად გამოგვყვეს და ჩვენი შეფასებები მორჩილად გაიზიაროს. შეგვიძლია რომელიმე კომპოზიტორის მუსიკის ღირსებები გავაზვიადოთ. მაგრამ მსმენელსაც ხომ შეუძლია საკუთარ თავს უაღრესად ელემენტარული და ბუნებრივი კითხვა დაუსვას: თუ გამოჩენილი სიმფონისტია, რატომ შემსრულებელთა ინტერესს არ იწვევს, რატომ არ სრულდება ჩვენი რესპუბლიკის მიღმა? იმას ხომ ვერ მოვიმიზეზებთ, რომ სხვაგან მისი პარტიტურებისა და ჩანაწერების გაცნობის საშუალება არ ჰქონდათ. ვერ მოვიმიზეზებთ იმის გამო, რომ ეს მტკნარი სიცრუე იქნებოდა. ამ მხრივ ყველა კომპოზიტორი დაახლოებით ერთნაირ მდგომარეობაშია და რომელს რისთვის ანიჭებენ უპირატესობას, ეს კრიტიკოსებმა და თვით კომპოზიტორებმა იკვლიონ.

ჩვენში კრიტიკული აზრის განვითარებას კიდევ ერთი ლოკალური მიზეზი აძნელებს. ქართველ მუსიკოსებს ძალიან ვიწრო ასპარეზზე გვიხდება მოღვაწეობა. ერთმანეთთან მშიდრო პირადი ურთიერთობა გვაქვს და ყოველი ნათქვამი პირველ რიგში სწორედ ამ ურთიერთობას აწვება: იგი ან უფრო გვაახლოებს ან არა და უფრო გადაგვკიდებს (ეს უკანასკნელი, სამწუხაროდ, უფრო ხშირი შემთხვევაა). ერთ გონიერს უთქვამს: კრიტიკოსმა არც იმის შესახებ უნდა დაწეროს, ვინც ძალიან უყვარს და არც იმის შესახებ, ვინც სძაგს. ორივე

შემთხვევაში სუბიექტური იქნებაო. თუ პირადი ურთიერთობა კრიტიკას ვეტოს დაადებს, ჩვენში ეს პროფესია უნდა აიკრძალოს. მართლაც, საშინელებაა, რომ გაკრიტიკებულს გზას ვერ აუქცევ და მისი ტემპერამენტის შესაბამისად საზღაურსაც მიიღებ. კიდევ კარგი, თუ თავის გულისწყრომა შესაბამის მისალმების ფორმაში გამოხატა. მაგრამ არც ისაა გამორიცხული, რომ აგვითვალწუნოს, შურისძიების გრძნობით გონება დაიჩრდილოს და სამაგიეროს გადახდის ფიქრს გადაჰყვეს. ძალიან დიდ სარგებლობას არ მოუტანს. საზოგადოებას აქტიური კრიტიკული მოღვაწეობა ასეთ პირობებში? იქნებ მაინც ის აჯობებდა, სადღეგრძელოებში და გუნდრუკის კმევაში გაგვეტარებინა დრო ლოზუნგით — ჩვენ ხომ ყველა ძმები ვართ და თქვენც კეთილი სიტყვა შეგვაწიეთო.

მხატვრულ მოვლენებზე მსჯელობისას ჩვენ საკმაოდ ხშირად მიედივართ კომპრომისზე, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ჩვენს ესთეტიკურ სინდისთან. მართალია, მხატვრული ნაწარმოები გარკვეული მთლიანობაა, მაგრამ ამ მთლიანობას სხვადასხვა მხარე გააჩნია და ყოველი მათგანი შესაძლოა სხვადასხვა ხარისხით იქნას შესრულებული. პროფესიონალი, და მით უმეტეს კრიტიკოსი, ვალდებულია მხატვრული მოვლენა დიფერენცირებულად აღიქვას. პროფესიონალმა. ბოლოს და ბოლოს თვით სუსტ ნაწარმოებშიც შეიძლება საინტერესო მომენტები აღმოაჩინოს: ან ჟანრულ-ინტონაციური გადაწყვეტა, ან დრამატურგიული ხერხი, ორიგინალური კონსტრუქცია, მუსიკალური ენის რომელიმე მხარე და სხვ. ცოცხალი აღქმის პირობებში მსმენელი ყოველივეე ამას ვერ ითვალისწინებს. მისთვის არსებითი მნიშვნელობა სწორედაც რომ მთლიანობას ენიჭება. მისთვის მუსიკა ცოცხალი ორგანიზმია, რომელსაც იგი ან იღებს, ან არა.

მსურს ამასთან დაკავშირებით ერთი მაგალითი მოვიყვანო. იგი შ. მშველიძეს ეხება და იმედი მაქვს, ჩვენი სასიქადულო კომპოზიტორი მისთვის ჩვეული სულგრძელობით მაპატიებს მას, მით უმეტეს, რომ ბევრჯერ კალმით დამიმტკიცებია მისი შემოქმედებისათვის პატივისცემა. მე, მაგალითად, ერთხელ და სამუდამოდ დამამახსოვრდა საოპერო დარბაზის გულისმომკვლელი სიცარიელე იმ დღეებში, როდესაც იქ შ. მშველიძის „ამბავი ტარიელისა“ ანდა „დიდოსტატის მარჯვენა“ იდგმებოდა. ხანდახან სპექტაკლს სულ რამდენიმე კაცი — მშველიძის მუსიკის განსაკუთრებული ენთუზიასტები ვესწრებოდით ხოლმე.

იმას კი ნუ მეტყვით, რომ ხალხი თეატრში არ დადის. იგივე საზოგადოება რატომღაც „მინდიასაც“ და უფრო გვიან „ლელასაც“ ესწრებოდა.

რაშია საქმე? გულწრფელად ვაცხადებ, რომ მშველიძის ოპერაში ბევრი საინტერესო ინტონაციური მიგნებაა, რომ აქ არის ღრმა და ორიგინალური მუსიკა (ყოველივე ამის შესახებ დამიწერია კიდეც). კომპოზიტორის ოპერები საინტერესოა ვოკალურადაც, რადგან კომპოზიტორი კარგად გრძნობს ქართული სიტყვის ბუნებას, ეროვნულ საწყისს.

მაგრამ ისიც სავსებით გარკვევით უნდა ითქვას, რომ მისი ოპერები უზომოდ გაჭიანურებული და დრამატურგიულად სუსტია. დაუსრულებელი იმპროვიზაციები სხვა ჟანრის ნაწარმოებებსაც აზიანებს, ხოლო მუსიკალური თეატრისათვის მომაკვდინებელია. საზოგადოდ, დრამატურგია მშველიძის ნაწარმოებთა აქილევსის ქუსლია (ამის შესახებ ლაპარაკი კომპოზიტორისადმი მიძღვნილ თვით საიუბილეო წერილშიც კი მომიხდა). თუკი ეს მართალია, რომ ყველა ჟანრი კარგია, გარდა მოსაწყენისა, მაშინ ძნელია სასწორის გადახრა ჩვენი სასიქადულო კომპოზიტორის სასარგებლოდ.

ვითვალისწინებ იმ სირთულეს, რომელიც ნაკლოვანებების აღნიშვნასთანაა დაკავშირებული, მით უმეტეს, თუკი ხელოვანი თვითკრიტიკულად არაა განწყობილი (ამჟამად, რასაკვირველია, შ. მშველიძე აღარ მყავს მხედველობაში, მით უმეტეს, რომ ცნობილია მისი კეთილგანწყობა კრიტიკის მიმართ, მზადყოფნა ყოველი გონივრული შენიშვნა გაითვალისწინოს). სიტუაცია გართულდება, თუკი ხელოვანი შურისმაძიებლური ინსტიქტით განიმსჭვალება და თუ მას საამისო საშუალებებიც გამოუჩნდება.

მე თვითონ საკმაოდ მშიშარა ვარ და სხვას ვერ გავამტყუნებ. მაგრამ თუკი ნაკლოვანებებზე თვალის დახუჭვა ფსიქოლოგიურად შეიძლება აიხსნას, სოციალური ფუნქციის შესრულების თვალსაზრისით კრიტიკოსს ვერაფერი გაამართლებს. ჩვენში, როგორც ითქვა, პანეგირიკული ხასიათის მთელი ლიტერატურა არსებობს, რომლის შესატყვისი მუსიკა უკვალოდ გაქრა. ეს მაგონებს ბაზალტში და მარმარილოში ჩასმულ სასაფლაოს, სადაც გარდაცვლილის ვინაობას ოქროს ასოებიღა გვაუწყებს.

შემოქმედების ნაყოფი მხოლოდ მაშინ აღწევს მხატვრულობის რანგს, როდესაც ყოველივე შემთხვევითისაგან დაიხვეწება, როდესაც ფორმის ყოველ მომენტს აუცილებლობა განაპირობებს. გაანგარიშების უნარი არა მარტო ოსტატობის მიმნიშნებელია, არამედ ფანტაზიის ხარისხისაც. პითაგორელები (ჩვენს დროში კი მათი ესთეტიკის პირდაპირი გადაძახილი სტრავინსკის პოეტიკაა) მუსიკას მათემატიკას უკავშირებდნენ. ეს ალბათ უკიდურესობაა, მაგრამ მუსიკალური სტრუქტურა რომ რაციონალურ საწყისს ეყრდნობა და პროპორციის გარეშე წარმოუდგენელია, დავას არ იწვევს.

მე სპეციალურად იმ ხელოვანთა ჩამოთვლას არ შეუდგები, რომელთაც პროპორციების გამახვილებული გრძნობა აქვთ — ეს ყოველი ჰეშმარიტი მუსიკოსის თვისებაა და ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში თავისებურად გარდატყდება. მაგალითად, ს. ნასიძის სიმფონიაში „ფიროსმანი“ რთული შემოქმედებითი ამოცანაა გადაწყვეტილი. თავისი ჩანაფიქრის შესატყვისად (მხატვრის გარემოსა და მისი შინაგანი სამყაროს თანაარსებობით განპირობებული დრამატიზმი) კომპოზიტორმა ორპლანიანი ჟანრულ-ინტონაციური სტრუქტურა შექმნა: ერთი მხრივ ის, რომელიც „გარე სამყაროს“ შეეფარდება და რაც უხეშ, „ვულგარულ“ საყოფაცხოვრებო მუსიკიდან ველური აღგზნების ჟანრულობამდეა განფენილი. მეორე პლანს კი მხატვრის შინაგან სამყაროსთან დაკავშირებული მუსიკა ქმნის და მისი ემოციურ-იდეური დატვირთვა, მისი ტონალობა სულ სხვა ხასიათისაა. ეს უკვე მუსიკის საკუთრივ ფსიქოლოგიური განზომილებაა. მიუხედავად იმისა, რომ სიმფონიას სიტყვიერი განმარტება არ ახლავს, მისი სახეები იმდენად მეტყველია, რომ „პროგრამა“ ადვილად ამოიკითხება.

ეს ორი ჟანრობრივ-ინტონაციურად განსხვავებული პლასტი, ამავე დროს, არც „გეოგრაფიულად“ და არც ფსიქოლოგიურად არაა ერთმანეთისაგან დაშორებული. კომპოზიტორის დრამატურგიული ოსტატობა სწორედ იმაში ვლინდება, რომ იგი ქმნის ამ ორი საწყისის ურთიერთობის უაღრესად საინტერესო სურათს. მთელი თავისი ნაწარმოების მანძილზე ფსიქოლოგიური წვდომის იშვიათი ძალით გვიჩვენებს იგი მხატვრის ტრაგედიას, მისი შთაგონების ძალას და სულიერ მარტოობას. სიმფონიის მოსმენის დროს ფორმის ყოველი მომენტი მოულოდნელი და ამიტომაც დრამატურგიულად საინტერესოა, ამავე დროს, ყველაფერში აზროვნების დისციპლინა და სამაგალითო ლოგიკა იგრძნობა.

მე კვლავ ვუბრუნდები მთლიანობის პრობლემას, რომლიდანაც არსებითად ჩვენი მსჯელობა დაიწყო. მთლიანობის საკითხი ამჟამად მსურს რამდენადმე განსხვავებულ ასპექტში დავაყენო. ის, რაც ზედმეტია, არა მარტო აი ამ, კონკრეტული ნამუშევრის ნაკლია, იგი აღგილობრივი „ღირსშესანიშნაობის“ მნიშვნელობით უნდა დაკმაყოფილდეს, რადგან მოცემულობის მიღმა ვერ აღწევს. „ზედმეტი“ ესთეტიკურ მოვლენათა რიგს არ ეკუთვნის, იგი სტრუქტურის გარეთ რჩება, მსგავსად ხორცმეტისა. მხატვრული ღირებულების მსაზღვრელი ისიცაა, რომ იგი მარტო აი ამ კონკრეტულ მოვლენას არ ეკუთვნის, არამედ „საერთო ესთეტიკურ გამოცდილებას“ უერთდება. ამიტომ მე იძულებული ვარ ზემოგამოთქმული ჩემივე აზრის გარკვეული კორექცია მოვახდინო: თუ მართლაც აღმოჩენა და მიგნებაა, მაშინ მას მხატვრულ სტრუქტურაში ადგილი უნდა

დაეკავებინა, რადგან აბსტრაქტულად მთლიანობისაგან, ნაწარმოების დედააზრისაგან მოწყვეტით, ნაწარმოების რომელიმე მხარის შეფასება შეუძლებელია. მაგალითად, ნ. გაბუნიას „არაკში“ გურული სიმღერისათვის დამახასიათებელი „ვოკალური ბგერის სპეციფიკა“ მხატვრული სახეების შინაარსისა და ფორმის არსებითი მსაზღვრელია. ეს მსაზღვრელი შედის მხატვრულის სტრუქტურაში. მაგრამ ნ. გაბუნიას აღმოჩენის მნიშვნელობა სცილდება „არაკის“ ფარგლებს, იგი „საერთოესთეტიკურ“ გამოცდილებას უერთდება. პრაქტიკულ-შემოქმედებითი თვალსაზრისით კი მან, კერძოდ, ის როლი შეასრულა, რომ ეროვნული მუსიკის წმინდა საშემსრულებლო ინტონაციისადმი მუსიკოსთა ყურადღება გაამახვილა.

სხვათა შორის, მასალის დამორჩილება, მისი ერთი, ღერძის მნიშვნელობის იდეისადმი დაქვემდებარება, ინდივიდუალური თვისებაცაა და საზოგადოდ კომპოზიტორული აზროვნების დონის მაუწყებელიც. ხშირად მომხდარა, რომ კომპოზიტორი გარკვეული დრამატურგიული ფუნქციისათვის შესაბამის ფოლკლორულ მასალას მიმართავს და მერე კი თითქოს ივიწყებს საწყის მიზანს და. ჟანრული საწყისის შესაძლო სისრულით გამოვლენისაკენ მიისწრაფვის. სწორედ ასეთი შემთხვევა ქმნის ჭარბსიტყვაობის საშიშროებას. მასალის შეკუმშვა, ფორმის ლაკონურობა მისი ტევადობის წინაპირობაა. იგი კომპოზიტორული აზროვნების აქტივობის საცდელი ქვაა. თუ ქართული მუსიკის მთელ პანორამას გავითვალისწინებთ, უდავოდ დავრწმუნდებით იმაში, რომ მის პროგრესს მასალის დამორჩილების, მისი საკუთრივ კომპოზიტორისეული იდეებისადმი დაქვემდებარების მკვეთრად გაზრდილი უნარიც ადასტურებს.

კიდევ ერთიც. ჩვენს მუსიკისმცოდნეობას და კრიტიკას მხოლოდ მაშინ ექნება მეცნიერული ღირებულება, თუ ისინი კონკრეტულ შეფასებებთან ერთად საერთო მეთოდოლოგიურ პრინციპებსაც შეიმუშავებენ. არ შეიძლება ორიგინალური მოვლენების ბუნებაში ბოლომდე გარკვევა მხოლოდ ნასესხები მეთოდოლოგიის საფუძველზე, საერთოს კონკრეტულზე დაყვანის ლოგიკურ-მექანიკური გზით. ყოველი მხატვრული ფაქტი თავის განუმეორებლობას გულისხმობს და მეთოდოლოგია ამ მომენტსაც უნდა სწვდებოდეს. თუ ტრადიციულ ანალიტურ აპარატს ყველა მომენტის ახსნა შეუძლია, მაშინ მხატვრულ ნაწარმოებში ყველაფერი რიგზე არ ყოფილა, მასში სიცოცხლეს თავისი განუმეორებლობა არ შეუტანია.

ამას მე იმისათვის ვამბობ, რომ ქართველ მკვლევართა ყურადღება საკუთარი მეთოდოლოგიის გამომუშავების აუცილებლობაზე გავამახვილო. მუსიკის

განვითარება გარკვეულ კანონზომიერებებს ემორჩილება, მაგრამ, მეორე მხრივ, მუსიკა თვით ქმნის ამ კანონზომიერებებს. გაგვაჩნია კი დღეს ის მეთოდოლოგია, რომელიც აღმოცენებულია ქართული ფოლკლორის და ეროვნული მუსიკის კვლევის პროცესში, რომელიც უპირველეს ყოვლისა მის სპეციფიკურ თავისებურებათა გამოვლენაზეა გამიზნული?

ტერმინში „მთლიანი" ანალიზი (იგი, როგორც ცნობილია, თეორიულ აზროვნებას ცნობილმა საბჭოთა მუსიკისმცოდნეებმა ლ. მაზელმა და ვ. ცუკერმანმა დაუმკვიდრეს) ჩვენთვის უპირველეს ამოცანას „მთლიანის" გათვალისწინება წარმოადგენს. ის კი სწორედ რომ განსაკუთრებულის მნიშვნელობაზე ამახვილებს ყურადღებას. ჩვენს ფოლკლორში თავისი განუმეორებლობაა. ანალიზმა, სხვათა შორის, ესეც უნდა დაადგინოს. მაგრამ მან იგი უნდა შეისწავლოს არა როგორც იზოლირებული ფენომენი, არამედ მის მრავალმხრივ კავშირში სოციალურ-ფსიქოლოგიურთან, ისტორიულთან. ჩვენ ამის არა მარტო კონსტატაცია გვჭირდება, არამედ შესაფერისი მეთოდოლოგიის გამომუშავებაც, რომელიც ახსნასთან ერთად ასაბუთებს კიდეც.

IX. ბოლოსიტყვაობა

სტილისტური მრავალფეროვნება დღევანდელი ქართული მუსიკის რეალობაა, მისი დამახასიათებელი თავისებურება. თუ არა მხოლოდ კომპოზიტორულ შემოქმედებას ვიქონიებთ მხედველობაში, არამედ საზოგადოდ, მთლიანად მუსიკალურ ყოფას, ჩვენ შეგვეძლება იმის თქმა, რომ სურათი ჭრელი და ურთიერთსაწინააღმდეგო მოვლენებითაა აღსავსე. მთავარი, რასაც განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს (და რასაც ჩვენი საზრგადოება საკადრისი გულისყურით ეკიდება), ეს არის ხალხური სიმღერის არა მარტო შემონახვა, არამედ მისი კულტივირება, მისი ფართოდ გავრცელება, მისთვის ეროვნული სააზროვნო მუსიკალური ენის მნიშვნელობის დაბრუნება. ჩვენ ბედნიერნი ვართ, რომ ქართული ხალხური შემოქმედება ჯერჯერობით სამუზეუმო ექსპონატად არ ქცეულა. მისი ცოცხალი კერები გაფანტულია ხალხში, სოფლად თუ ქალაქად. ჯერჯერობით იგი წარმატებით იგერიებს მასობრივი საინფორმაციო საშუალებების სტანდარტიზებული პროდუქციის შემოტევას. ეს კერები უნდა გავაძლიეროთ და მოვამრავლოთ. გვეყოფა დაუსრულებელი ლაპარაკი ხალხური შემოქმედების მნიშვნელობის შესახებ. ყველასათვის ცხადია, რომ ხალხური მუ-

სიკის მეურვედ, სხვებთან ერთად, მხატვრული თვითშემოქმედება უნდა იქცეს. გამართეთ კონკურსები ხალხური სიმღერის უცნობი ნიმუშების გამოსამზეურებლად, ასაღორძინებლად და საუკეთესო შესრულებაზე — ნახეთ, რა ნაყოფიერ მოსავალს მოიმკით! დაეხმარეთ ხალხური სიმღერის მოყვარულებს პედაგოგიური ფირფიტებით და შედეგი აქაც არ დააყოვნებს. ფართოდ გაუღეთ ხალხურ სიმღერას სკოლის კარები და იგი მოზარდთათვის აუცილებელი სულიერი საზრდოს მნიშვნელობას შეიძენს.

დიახ, ჩვენი ბედნიერებაა, რომ ქართული სიმღერა კიდევ ცოცხლობს ქართველი კაცის ბუნებაში, რომ იგი მისი სული და ხორცია — არსებითი და მნიშვნელოვანი, ჩვენი აზროვნების და ახალი შემოქმედებითი პროცესების საიმედო დასაყრდენი. ყველაფერი ის, რაც ამ საინტერესო სფეროს ეხმაურება, უერთდება და აძლიერებს მას, ჩვენი „მხატვრული ბალანსის“ აქტიური მხარეა და მუდამ მხარდაჭერას ჰპოვებს ჩვენი კულტურის გულშემატკივართა შორის.

მაგრამ (და ესეც აღინიშნა) დღეს მის გვერდით ვითარდება ეროვნული კულტურის სხვა სექტორებიც, რომლებშიც ბევრი სიახლე მკვიდრდება. აქ ისეთი მოვლენებიც იჩენს თავს, რომელთაც გაშუალებული კავშირები აქვთ ხალხურ შემოქმედებასთან, ანდა, როგორც ვთქვით, დამოუკიდებელნი არიან მისგან. ჩვენ ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, თითქოს ეს „უცხო სხეულია“, თავისთავადი და ავტონომიური, და რომ იგი თითქოს საფრთხეს უქმნის საკუთრივ ეროვნულს. არა, მათ შეხების მრავალი წერტილი გააჩნიათ და მათ შორის „ნივთიერებათა ცვლის“ პროცესი არ წყდება. ასეთი ვითარება რეალობაა და ყველაფერი იმაზე იქნება დამოკიდებული, შეძლებს თუ არა ავტენტურ-ეროვნული ეპოქას არ ჩამორჩეს, დროის მიერ წამოჭრილი ამოცანების საპასუხოდ აუცილებელი მოქნილობა და პოტენცია გამოამჟღავნოს.

საქმის ვითარება არც ისე უნდა წარმოვიდგინოთ, თითქოს ქართული მუსიკის ყოველი ახალი მოვლენა ზეაღმავალ ხაზზე დევს და თითქოს იგი აუცილებლად აღემატება ადრე მიღწეულს. არც ჟანრის და არც ცალკეული შემოქმედის განვითარებაში გვიანდელი გარდუვალად არ ხსნის ადრეულს. „აბესალომ და ეთერი“ ჟანრის სათავესთან შეიქმნა, ა. ბალანჩივაძის სიმფონიის მნიშვნელობა დროს არ გაუხუნებია, შ. მშველიძის „ზვიადაური“ (ალბათ ყველა მუსიკოსი დამეთანხმება) ქართული სიმფონიური პოემის საუკეთესო ნიმუშია. ს. ცინცაძის მინიატიურებს დრომ ვერაფერი დააკლო, მიუხედავად კომპოზიტორის სტილის ინტენსიური ევოლუციისა. ის პრინციპები, რომელთაც თავი ა. ბალანჩივაძისა და ვ. ჭაბუკიანის „მთების გულში“ იჩინეს, ქართული მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ხელოვნების მაცოცხლებელი ძალის მნიშვნელო-

ბას ინარჩუნებს მისი შემდგომი განვითარების რამდენიმე ათწლეულის მანძილზე. ა. მაჭავარიანის რამდენიმე ვოკალური მინიატიურა და მათ შორის „მზეთა მზის სახეო“ ამ ჟანრის საუკეთესო მიღწევათა რიცხვს განეკუთვნება. სიმღერაზე ამბობენ, იგი დღევანდელი დღის ხელოვნებაა, პეპელასავით ლამაზი და ხშირად მასავით დღემოკლეო. მაგრამ რ. ლაღიძის საუკეთესო სიმღერებს ყოერადობის მიმზიდველობა არ დაუკარგავს, ძვალ-რბილში გაუჯდა ჩვენს ხალხს, მისი მუსიკალური ცნობიერების გარკვეულ ფენაში დაისადგურა.

ამასთან ერთად, ხელოვნების წინსვლამ ისეთი მომენტებიც იცის, რომლებიც თავისი შექმნის დროს ვერ გაცდა, რომელთაც იმთავითვე მცირე ანდა არავითარი ღირებულება არ ჰქონია, რომელთა მნიშვნელობაც კომპოზიტორის ბიოგრაფიისთვის უფროა საინტერესო, ვიდრე კულტურის საერთო მასშტაბისათვის. კარგია, თუ თავის დროზე მაინც მათ რაიმე სიახლის დამკვიდრებას შეუწყვეს ხელი, კარგია, თუ მათ ცალკეულ ელემენტებს მუსიკალური ცნობიერების ჩამოყალიბებისათვის რაიმე როლი ითამაშეს. კარგია, თუ მათ იმ ექსპერიმენტის როლი მაინც შეასრულეს, რომლის ეფექტიც შემდგომ მოვლენებში მაინცაა გათვალისწინებული.

რისთვის მოგვიხდა ამ სიტუაციის შესახებ ლაპარაკი? ამჟამად საკმაოდ განვითარდა გრამფირფიტების მრეწველობა, ადვილად ზდაღდება ხშირად თვით საკონცერტო შესრულების ჩანაწერები და თუ ისე მოხდა, რომ პირველი შესრულება უკანასკნელიცაა, ჩანაწერების მრავალგზის გამეორება არავითარ სიძნელეს არ წარმოადგენს. სამწუხაროდ, ისეთი მუსიკა, რომელიც „მორალურად მოძველდა“ და მსმენელისათვის აღარავითარ ინტერესს აღარ წარმოადგენს, უხვად ყღერს რადიოსადგურებიდან. მე ვიცი რადიოს მუშაკთა თავდადებული შრომის შესახებ ქართული მუსიკის პროპაგანდისათვის, მე ვიცი, რომ მათი ყურადღება არც ერთ ღირსშესანიშნავ ქმნილებას არ აკლდება. მაგრამ ყოველდღიურად ეთერში გადასაცემად მათ ბევრად მეტი მუსიკა სჭირდებათ, რადგანაც, თუ არ ვცდები, მარტო მუსიკისათვის განკუთვნილი საათების რაოდენობა 16-ს აღწევს და ქართულ მუსიკას ამ დროის საკმაოდ დიდი წილი ეთმობა.

მსმენელისათვის ბრძოლაში რადიოსა და ტელეხედვის როლის გადაფასება ძნელია. ცოდვა გამხელილი სჯობს, ამ მხრივ ბევრი რამ გვაქვს გასაკეთებელი, საჭიროა უფრო მეტი გამომგონებლობა, მუსიკის უფრო თამამი დაკავშირება თანამედროვეობასთან, თანამედროვე საზოგადოებრივ ინტერესებთან. ძნელია, მაგრამ სოციოლოგიური გამოკვლევების გარეშე მსმენელს რეალურად ვერ გავიცნობთ, ალღოს ვერ ავუღებთ იმას, რა იზიდავს მას ტელე თუ რადიო-

გადაცემაში და რა აიძულებს გამორთოს ისინი. მსმენელთა კონფერენციები, მსმენელთა ანკეტები, მსმენელთა და მუსიკოსთა შეხვედრები მრგვალ მაგიდასთან, დისკუსიები მუსიკალურ-საგანმანათლებლო პრობლემებზე, რომლებშიც ჩვენ ელემენტარული პედაგოგიური საკითხების განმარტებას გავცდებოდით, — ყველაფერი ეს ჯერ კიდევ სურვილების სფეროს ეკუთვნის, ჯერ კიდევ ელის თავის დროს.

მაგრამ ერთი რამ კი ნათელია: ესთეტიკურად ნეიტრალურის, უხარისხოს პროპაგანდა დაუშვებელია. ცხრთალია, ბრძოლა მდგომარეობაა — ამ ნაწარმოებთა უკან ცოცხალი ავტორები დგანან და გამოცდილება გვარწმუნებს, რომ მათ თავისი ინტერესების დაცვის უნარიც გააჩნიათ და საბრძოლო ტემპერამენტიც. მაგრამ თუკი პირადულსა და საზოგადოებრივ ინტერესს შორის საკონფლიქტო სიტუაცია შეიქმნება, დაე ისევ უკანასკნელმა აჯობოს. საქმისათვის, კულტურის წინსვლისათვის ეს უკეთესია. დრო განსჯისო. ეს აფორიზმი შეიძლება ჰკვიანმა ადამიანმა შემოგვთავაზა, მაგრამ იგი პასიური მოცდის ფორმულაა. ჩვენ კი დროსთან აქტიური დამოკიდებულების მომხრენი ვართ. თუ დროს დავეხმარებით უღირსი ჩამოიფერთხოს, მაშინ იგი უფრო დიდ მანძილს გაივლის, უფრო ღრმა და საინტერესო შინაარსით დაიტვირთება, მეტ ღირებულებას შეიძენს.

ქართული მუსიკის მერმისი დიდადაა იმისგან დამოკიდებული, გაითვალისწინებენ თუ არა კომპოზიტორები მსმენელს, როგორც შემოქმედებითი პროცესის აქტიურ, ქმედით ძალას. რასაკვირველია, თანამედროვე მსმენელის ზნეობრივ-ინტელექტუალური თავისებურებანი მუდამ ერთ ადგილზე არ რჩება. მის განვითარებას ხელს უწყობს ჩვენს ქვეყანაში არსებული სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება, მაგრამ ამ პროცესში მუსიკამ თავისი წვლილი უნდა შეიტანოს. მან მსმენელს სინამდვილის „გაგება“ უნდა შეასწავლოს, სილამაზისადმი სიყვარული უნდა ჩაუნერგოს. მუსიკამ მსმენელში შემოქმედებითი ნატურა უნდა გაბსნას. ეს არის მისი ყველაზე საპატიო მისია და ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებაც მხოლოდ ამ საზომით შეიძლება იქნას შეფასებული.

რასაკვირველია, ყველა ნაწარმოებისაგან ერთნაირად ვერ მოითხოვ სოციალურ-ფსიქოლოგიური პრობლემატიკის აქტუალობას. მხატვრულ პროდუქციას ცხოვრების მხოლოდ „ცხელი უბნები“ არ ქმნის. კლავაც ალბათ ბევრი დაიწერება მუსიკა, რომელიც უფრო ლოკალური მიზნების განხორციელებისათვისაა მოწოდებული. ადამიანი უსაზღვროა და მუსიკა ხშირად მისი ემოციური ცხოვრების მხოლოდ ცალკეული მხარეების ასახვით კმაყოფილდება. ბოლოს და ბოლოს, ინტიმური ცხოვრების აღბეჭდვისას მუსიკას არა ერთი და ორი გამარჯვება უზეიმია. მეტიც, ისიც მომხდარა, რომ სუბიექტური სამყაროს

ასახვისას კომპოზიტორს დიდი ნოვატორული ალღო გამოუჩენია და მუსიკალური ხელოვნება ახალი მხატვრული სახეებით, განწყობილებებით და თემებით გაუმდიდრებია. დებიუსი-ნოვატორი ბისი ვოკალური და საფორტეპიანო ციკლიტიურებიდან იწყება. ინტიმური ცხოვრების წვდომის იშვიათი ძალითაა აღბეჭდილი შუბერტისა და შუმანის სიმღერები და საფორტეპიანო პიესები. ასეთ მუსიკასაც დიდი საარსებო მნიშვნელობა ენიჭება ხელოვნების განვითარებისათვის.

ჩვენშიც ბევრი საინტერესო ნიმუში შექმნილა, რომელშიც ადამიანური ურთიერთობების პოეზიაა გადმოცემული, რომელშიც ჩვენი ცხოვრების ფერადოვნებაა აღბეჭდილი, ჩვენი ბუნებისა, დაბოლოს, ჩვენი დედაქალაქის კოლორიტი გამოსჭვივის. ცნობილი ქართველი კომპოზიტორის გ. ცაბაძის სიმღერებში სწორედ ეს სიმებია აღერებული. „ა იმ მთანედა", „მინდა გაკოცო, მაკოცო", „თბილისური სერენადა", „ახალი მუხამბაზი", „ხელოვნება" და მრავალი სხვა მისი სიმღერა ლირიკული სითბოთია გამსჭვალული, გვიზიდავს გრძნობიერებით, უშუალობით, მე ვიტყოდი, ინტიმური ურთიერთობისათვის დამახასიათებელი სიწრფელით, მელოდიური სისავსით, ექსპრესიით.

მაგრამ დღევანდელობა, ამასთან ერთად, დიდი სოციალურ-ფსიქოლოგიური ჟღერადობის მუსიკას ითხოვს. დღეს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ის, რაც მთლიანად კაცობრიობის წინაშე დგას, დღეს ზნეობრივი პრობლემატიკა ვერ შემოიფარგლება მხოლოდ ინტიმური სფეროთი, მასში პირადულისა და სოციალურის ისეთი კვანძები წარმოქმნილა, რომელთა გახსნაშიც ხელოვნებამ თავისი სიტყვა უნდა თქვას. ისტორიზმი, ფართო სოციალური ხედი, აქტუალური საზოგადოებრივი მოვლენების ფართო საზოგადოებრივი ცხოვრების კონტექსტში ჭვრეტა — აი, რა ამოცანა დგას ხელოვნებისა და, კერძოდ, ქართული მუსიკის წინაშე. ამ ამოცანის საკადრისი გადაწყვეტა განაპირობებს მის მნიშვნელობას ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. მხოლოდ მაშინ იქნება შესაძლებელი ლაპარაკი მუსიკაზე, როგორც სულიერ აუცილებლობაზე, სწორედ მაშინ შეძლებს იგი ვიწროკორპორაციული, ვიწროცეხობრივი მასშტაბების დაძლევას და მაშინ მტკიცედ დაიმკვიდრებს იგი ადგილს დიდ საზოგადოებრივ სარბიელზე.

რთული პროგლემების წინაშე

ამ წერილის ავტორს განზრახული არა აქვს მკითხველზე პირველმჭქმელისა და ყველა სატკივარის ?კურნალის შთაბეჭდილება დატოვოს. მისი მიზანი საკმაოდ მოკრძალებულია: ჩვენი მუსიკალური კულტურის საჭირბოროტო საკითხებზე გასაუბრება, მით უმეტეს, რომ ყველას კარგათ გვესმის: თვით ამაღლებული მიზნები და მათი შესატყვისი კანონები, ე. წ. ობიექტური პირობები და ადმინისტრაციული ღონისძიებანი თავისთავად ნაყოფს ვერ გამოიღებს, თუ ყველაფერი ეს საზოგადოების ინიციატივას, მის თვითმოქმედებას არ დაემყარა.

მოდით, გულახდილად ვისაუბროთ ჩვენი მუსიკის მდგომარეობაზე. მოდით, ამჯერად წარმატებების აღნუსხვას მოვეშვათ — ასე თუ ისე, ქებათა ქება ჩვენში არავის დაჰკლებია და ადვილად მისახვედრი სიამოვნებით ღირსეულს ხშირად მეტსაც მივუზღავთ, ვიდრე ის იმსახურებს. ახლა კი მეტი გულისყური იმ მოვლენებს დავუთმოთ, რომლებიც უკმარისობის გრძნობას იწვევს, ის საკითხები განვიხილოთ, რომელთა გადაჭრაც ჩვენი გადაუდებელი ამოცანაა.

წინამდებარე წერილში არსებითად მუსიკალური ხელოვნების „პროზაულ" ასპექტებზე გვექნება საუბარი.

ცნობილია, რომ ინდუსტრიული ეპოქის სუნთქვა მუსიკასაც მისწვდა. შე-

იძლება ტერმინოლოგია გეეხამუშოს (მუსიკა ხომ უფაქიზესი ხელოვნებაა), მაგრამ პრინციპში იგი გიგანტურ წარმოებას შეიძლება შევადაროთ თავისი საწარმოო ძალებითა და ურთიერთობით, მწარმოებლებითა და მომხმარებლებით.

მაგრამ თუ ეს „ინდუსტრიაა", იგი მართვის გარკვეულ ხერხებს, დაგეგმარებას და სხვადასხვა უბნის თანშეწყობილ მოქმედებას მოითხოვს. რასაკვირველია, გარკვეული თვალსაზრისით, ყველა ეს მხარე ქართულ მუსიკალურ „ინდუსტრიასაც" ახასიათებს, მაგრამ, რბილად რომ ვთქვათ, არ ღირს მიღწეულით დაკმაყოფილება და არ უნდა მოვითმინოთ რომელიმე უბნის თვითდინების წესით მოქმედება.

აბა დავაკვირდეთ თუნდაც ჩვენი მუსიკალური „ინდუსტრიის" გეოგრაფიას. თუ არ ჩავთვლით მუსიკალური სასწავლებლების ქსელს (ხშირად უხარისხო უკრედებით წარმოდგენილს), იგი არსებითად თბილისით ისაზღვრება. საქართველოს დანარჩენ კუთხეებში მხატვრული კოლექტივები კანტიკუნტად გვხვდება. ძირითადად თვითმოქმედების სტატუტით და ხარისხით. ეს სომ შეუწყნარებელია! ცხადია, დედაქალაქის ხვედრითი წონა, ჩვეულებრივ, კულტურის ყველა ასპექტში აღემატება პერიფერიისას. მაგრამ თუ თბილისი ყველაფერს შთანთქავს (კადრებსაც და მათ მიერ გამოშვებულ პროდუქციასაც), დაზიანდება სხვა კუთხეები და ჩვენს დედაქალაქსაც მასაზრდოებელი წყაროები დაეშრიტება.

დღესდღეობით ბევრი ჩვენი ისეთი ქალაქიც კი, როგორიცაა ბათუმი, თელავი, ფოთი და მრავალი სხვა, როგორც იტყვიან, ბედის ანაბარადაა მიტოვებული. თვით ქუთაისიც, თანამედროვე ქართული მუსიკის ერთ-ერთი სავანე — დღეს ჩამქრალ კერას დაემსგავსა. პირდაპირ ვთქვათ: საოპერო თეატრის გახსნამ აქ ამინდი ვერ შექმნა. ნორჩ დაწესებულებას თბილისელები ცოტა არ იყოს, არ პრინციპით მოეკიდნენ, ერთ რუსულ ანდაზაში რომ არის ნათქვამი. უფალო იბოძე ის, რაც მე არ გამომადგებაო. ანალბედას მაშინაც უპირს ფეხზე დადგომა, როდესაც კარგია, ხოლო როცა თავიდან უხარისხოა, მაშინ იგი, ბუნებრივია, უპერსპექტივოდ გამოიყურება.

„ინდუსტრიის გეოგრაფიას", ცხადია, ხელის ერთი მოსმით ვერ გააფართოებ. მუსიკალური კერის წარმოქმნა შინაგანმა მოთხოვნილებამ უნდა შეამზადოს. ამ მოძრაობაში მუსიკალურ სასწავლებლებს თავისებური ბირთვის როლის შესრულება შეუძლიათ. ამისათვის მათ სჭირდებათ გონივრული და თანამიმდევრული დახმარება, კულტურის მშენებლობის გარკვეული სტრატეგიიდან გამომდინარე დახმარება. დღესდღეობით კი დაწესებულებები, რომელთაც პე-

რიფერიის მუსიკა მოეკითხებათ, მოწოდების სიმაღლეზე ვერ დგას. კულტურის სამინისტროს შესაბამის უწყებებს რაიონული სასწავლებლების ფუნქციონირება ევალებათ, რაც არსებითად იმაზეა დაფიქრებული. შეძლებენ თუ არა თბილისიდან ახალგაზრდა მუსიკოსის დაძვრას და შესაბამისი ერთეულის დაკომპლექტებას. განათლების სამინისტროს თავისი სატკივარი აქვს — აქ მშვენივრად იციან: მოსწავლეთა თვითშემოქმედება მარტო თბილისით რომ იყოს წარმოდგენილი, ეს კარგ შთაბეჭდილებას ვერ მოახდენს. ფილარმონიას თავისი გეგმები აქვს. აქ არ ივიწყებენ სალაროს ინტერესებს (და ბოვალენც არიან ახსოვდეთ), უფრო „განყენებული“ პრობლემებისათვის კი ვერ იცლიან. საგუნდო საზოგადოება შეძლებისდაგვარად ეხმარება თვითშემოქმედებას, მაგრამ მისი ღონისძიებები ძალით დელეგატური მოკრძალებით ხორციელდება, რომ „რევოლუცია“ აქედანაც ძნელი მოსალოდნელია.

ამრიგად, დედაქალაქში განლაგებული ცენტრალური დაწესებულებანი „მუსიკალურ პოლიტიკას“ ახორციელებენ თავისი ორგანიზაციის პროფილის, თავისი საუწყებო ინტერესებისა და საზოგადოებრივი ამოცანების თავისებური ხედვის შესაბამისად, არ ხდება ღონისძიებათა კოორდინაცია. ამიტომაცაა, რომ თუმცა არცთუ მცირე რესურსები გვაქვს, მაგრამ მათი რეალური ეფექტი უმნიშვნელოა.

*

საკმაოდ მოუწესრიგებელია კადრების მომზადების საკითხიც. რესპუბლიკაში მუსიკოსთა რიგები შეუჩერებლივ ივსება. მაგრამ სპეციალისტთა რიცხვის ზრდა მუდამ როდი ნიშნავს წინსვლას. აქ გადამწყვეტი როლი ენიჭება მუსიკოსთა კვალიფიკაციას და იმასაც, რამდენად შეესაბამება მათი პროფილი წარმოების კონკრეტულ მოთხოვნას.

ამ ბოლო ხანს თბილისის კონსერვატორია ყოველწლიურად საგზურს აძლევს ასზე მეტ დიპლომირებულ პიანისტს. საქმეში ჩახედული კაცისათვის ეს ციფრი შემზარავია, რადგანაც იგი ბევრად აღემატება რეალურ საჭიროებას. სუსტი პროფესიული მომზადების გამო ამ პიანისტთა დიდი უმრავლესობა საკონცერტო-საესტრადო მოღვაწეობაზე ვერც კი იოცნებებს. გამოსავალს ჩვეულებისამებრ იმაში პოულობენ, რომ ახალგაზრდა სპეციალისტთა უმრავლესობას პედაგოგიურ ქსელში რთავენ. ეს კი მომავალში პიანისტების მეტი პრეტენდენტის გამოჩენას გვიქადის.

მეორე მხრივ (და ამასაც არანაკლები მნიშვნელობა ენიჭება), თეით კონ-

სერვატორიის პედაგოგთა რიცხვი მხოლოდ ღირსეული წარმომადგენლების ხარჯზე როდი ივსება. იქმნება თავისებური მოჯადოებული წრე: სტუდენტთა რიცხვის მატება პედაგოგთა რიცხვის ზრდას იწვევს, პედაგოგთა დატვირთვის უზრუნველსაყოფად კი საჭირო ხდება მოსწავლეთა დიდი კონტინგენტის შენარჩუნება. ისეთი მკაცრი ზომაც კი, როგორიც იყო წლევანდელი — სასწავლებლის პირველ კურსებზე პიანისტები საერთოდ აღარ მიუღიათ — გაუმართლებელია, რადგანაც ამ დრაკონულმა კანონმა თვით ნიჭიერ ახალგაზრდობასაც გადაუღობა გზა.

ამრიგად, სპეციალისტთა მომზადება არ ითვალისწინებს წარმოების რეალურ მოთხოვნებს: ერთი მხრივ, პიანისტთა მოზღვავება და მეორე მხრივ — სხვა ინსტრუმენტალისტთა მწვავე დეფიციტი, რაც, კერძოდ, ორკესტრების დაკომპლექტებას აფერხებს. სიმფონიური დირიჟორების რაზმი დიდდება და მის შესაბამისად, ბუნებრივია, ორკესტრების რიცხვი ვერ გაიზრდება. ამავე დროს, კვალიფიციური ლოტბარების, განსაკუთრებით ქართული ხალხური სიმღერის მცოდნეთა მომზადებაში მოვიკოჭლებთ!

წარმოების სპეციფიკის გაუთვალისწინებლად ხდება მუსიკისმცოდნეთა გამოშვებაც. ამჯერად ნურაფერს ვიტყვით მათი მომზადების ხარისხზე. აქ სხვა ასპექტებიც საგულისხმოა. თვალში გეცემათ, რომ კონსერვატორია არსებითად ერთი პროფილის მუსიკისმცოდნეებს უშვებს — პედაგოგებს. ასეთი სპეციალისტის აღზრდის მთავარი მომენტია სამეცნიერო გამოკვლევის პრეტენზიების მქონე სადიპლომო ნამუშევრის შესრულება. თითქოს იგულისხმება, რომ ამიერიდან ახალგაზრდა სპეციალისტმა უნდა იმასწავლებლოს და მხოლოდ ტრაქტატები წეროს.

ნაკლებად ვფიქრობთ იმაზე, რომ თანამედროვე „მუსიკალურ ინდუსტრიას" უპირველეს ყოვლისა სჭირდება მუსიკისმცოდნე ჟურნალისტები, პროპაგანდისტები, რადიო-ტელეხედვის სპეციფიკას დაუფლებული მუშაკები, სოციოლოგები. ზემოთ ჩამოთვლილ პროფესიებს ახალგაზრდა მუსიკოსი კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ კი არ უნდა ეუფლებოდეს (რასაც იგი ჩვეულებისამებრ ვეღარ ახერხებს, ანდა „გარდატეხის" წლებს ანდომებს და უზარმაზარ ენერგიას ალევს), არამედ მის კედლებშივე. საჭიროა სპეციალიზაცია უფრო გარკვეული იყოს, საჭიროა, სხვათა შორის, მუსიკისმცოდნეები არა მარტო კომპოზიტორების შემოქმედებას სწავლობდნენ, არამედ საშემსრულებლო ხელოვნებასაც, თუ კი მომავალში ამ საკითხებზე წერას აპირებენ პერიოდულ პრესაში. სამწუხაროდ, საკმაოდ ხშირია, რომ სწორედ ის ხალხი, რომელსაც რეა-

ლურ პრობლემებზე წარმოდგენა არა აქვს, განსაცვიფრებელ უნივერსალობას იჩენს და მზად არის ყველაფერს გამოეხმაუროს. უეცობა და პრეტენზიულობა ხელიხელჩაკიდებულები დადიან და აი ამის შედეგიც: ფუჭი ფრაზეოლოგიით დატენილი წერილები, რომლებიც მიამიტ მკითხველს თუ გააცურებს, სპეციალისტს კი კრიტიკისადმი პატივისცემის გრძნობას უკარგავს. დიპლომირებულ მუსიკისმცოდნეთა ათეულები — ერთი მხრივ და თითზე ჩამოსათვლელი რეალურად მოქმედი სპეციალისტები მეორე მხრივ, განა ეს არსებული პოტენციალის მიუტევებელი ფლანგვის ნიმუში არ არის?

მუსიკისმცოდნეობა ქართული მუსიკალური კულტურის ყველაზე ჩამორჩენილი უბანი, რომ არის და რომ მისი პროდუქცია ძირითადად უხარისხოა (მცირე გამონაკლისი ამინდს ვერ ქმნის) — დღეს ამაში ძნელად რომ ვინმე დაეჭვდეს. განსაკუთრებულ შეშფოთებას იწვევს ჩვენი მუსიკისმცოდნეების ნაშრომთა უმრავლესობის დაბალი თეორიული და მხატვრული დონე. ბოლო ათწლეულის მანძილზე არა თუ შემცირდა, არამედ თითქმის შეწყდა ახალგაზრდა მუსიკისმცოდნეთა ნაკადი, რომელიც პუბლიცისტურ თუ სამეცნიერო სარბიელზე თავს გამოიჩენდა.

ჩვენი მუსიკისმცოდნეები იშვიათად თუ ეხმაურებიან მოვლენებს, რაც უშუალოდ არაა დაკავშირებული ქართულ სინამდვილესთან (ეს მათ მხოლოდ დიდი პატრიოტიზმით არ მოსდით). ამავე დროს, ჩვენი მუსიკალური კულტურის შესახებაც თითქმის არაფერი არ გაგვაჩნია: არა გვაქვს მეცნიერულად დამუშავებული ქართული მუსიკის ისტორიის კურსი, გამოკვლევები ჩვენი მუსიკის სტილის პრობლემებზე, მონოგრაფიები გამოჩენილ მოღვაწეებზე, თვით ახალი საინტერესო ნაწარმოებების უდიდეს უმრავლესობაზეც კი. ჩვენს მუსიკისმცოდნეობას არა თუ საერთაშორისო, საკავშირო ასპარეზზეც არ იცნობენ.

კიდევ კარგი, არ გვაკლია კომპოზიტორები, რომელთაც საკუთარი თავის მოვლა ეხერხებათ და გაზეთების რედაქციებს თვითვე აწვდიან მასალებს, თორემ მათი წარმატების შესახებ საზოგადოება ვერაფერს გაიგებდა.

მუსიკისმცოდნეებისაგან, ჩვეულებისამებრ, დროულ რეაგირებას და სწორ შეფასებას მოითხოვენ („ყოველგვარი ზედმეტი ფილოსოფიის გარეშე" — როგორც ერთმა კოლეგამ განმიმარტა). თანაც ეს სისწორე ყველას თავისებურად ესმის. თუ ასეთ შეფასებას კვლევა არ უსწრებს წინ, კრიტიკოსი იმ მსაჯულს

დაემსგავსება, თავის გულისთქმის მიხედვით რომ გამოიტანს განაჩენს. სინამდვილეში კი თვით გულისხმიერი მუსიკოსებიც კი (და მათ შორის კრიტიკოსებიც) არ არიან შეცდომებისაგან დაზღვეულნი. შეფასების სისწორეს ისევ დრო ამოწმებს და ხშირად თვით ავტორიტეტულ განაჩენშიც შეაქვს კორექტივები, რამდენიც გნებავთ უკმიეთ გუნდრუკი ნაწარმოებს — ამაზე უკეთესს არ მოვსწრებივარო, — დრო ულმობელია და ყველაფერს კუთვნილ ადგილს მიუჩენს.

ამიტომაც კრიტიკოსის შრომაში მსჯავრთან ერთად განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს იმ პრობლემების განხილვა, რომელთაც ნაწარმოები აღძრავს, იმ ტენდენციის თვალსაჩინოება, რომელიც ხელოვნების კონკრეტულ ფაქტში გამოვლინდა. შეფასება შეიძლება უაპელაციო განაჩენს დაემსგავსოს. მისი გამოტანა კრიტიკოსის უფლებაა, მაგრამ მან იმაზეც უნდა იზრუნოს, რომ ხელოვნებასა და მსმენელს შორის შუამავალის როლი შეასრულოს, ნაწარმოების იმ მომენტებს მოჰფინოს შუქი, რომლებიც მასთან კონტაქტს ადვილებს, მუსიკის აღქმის სისწორეს უზრუნველყოფს. რასაკვირველია, კრიტიკის საბოლოო მიზანია ღირებულების დადგენა, მაგრამ ეს უკანასკნელი თვით ნაწარმოების თავისებურებებიდან უნდა გამომდინარეობდეს.

თუ კრიტიკა ამ ამოცანებს თავს ვერ გაართმევს, მასში მეცნიერული აღარა დარჩება რა. კრიტიკა მეცნიერული ამოცანების გარეშე ძალაუნებურად იზღუდება სარეკლამო ამოცანებით და რაც უფრო დამოკლდება მანძილი კრიტიკულ შეფასებასა და რეკლამას შორის. მით უფრო შორს აღმოჩნდებით ჭეშმარიტებისაგან.

კრიტიკა რომ მეცნიერული იყოს, მას ღირებულებათა საზომი უნდა გააჩნდეს. თვით კრიტიკოსისათვის, თუნდაც ზოგადად, გარკვეული უნდა იყოს მიზანი და მისკენ მიმავალი გზები. ასეთი შინაგანი პოზიციისა და მხატვრული ხედვის გარეშე წარმოუდგენელია ნაწარმოების შეფასება. თანამედროვე პირობებში ინფორმაცია იმდენად ინტენსიური და ხელმისაწვდომი გახდა, რომ პროფესიონალი მუსიკოსისათვის ძნელი არ არის ტექნოლოგიური სიახლეების გაცნობა და მათი რეპროდუცირება. მაგრამ ტექნოლოგიური აღჭურვილობის შეძენის გაადვილებამ ვერ მოხსნა შინაგანი სამყაროს, ნიჭიერების, მხატვრული ხედვის სიღრმის აუცილებლობის პრობლემა.

ეს სწორედ ის მხარეები გახლავთ, ნაწარმოებს აზრს რომ ძენს და მის არსებობას ამართლებს, მეორე მხრივ, „ტექნოლოგია“ და საკუთრივ „მხატვრულობა“ ხელოვნების ნაწარმოებში ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლივ კი არ არსებობენ, არამედ დიალექტიკურ მთლიანობას ქმნიან. მუსიკალური გამომსახველობა მუსიკალური აზროვნების სავსებით რეალურ მხარეებში ვლინდება და მათი გაუთვალისწინებლობა კრიტიკას საფუძველს აცლის, დილეტანტიზმის დო-

ნემდე ამცირებს მას. ჩვენი მუსიკისმცოდნეობის (კვლავ გამონაკლისებს არ ვგულისხმობ) „ტექნოლოგიური აპარატი“ ზუსტად არ. ვიცი გუშინდელია თუ გუშინწინდელი, მაგრამ დღევანდელი რომ არ არის, ეს კი ცხადია. და სანამ ამ ჩამორჩენას არ დავძლევთ, ნაყოფიერ მუშობაზე ოცნებაც კი ძნელია.

ცხადია, ჩვენი მოქალაქეობრივი ვალია კონკრეტული ღონისძიებებით გამოვასწოროთ მდგომარეობა მუსიკისმცოდნეობაში. ამჟამად კი თქვენი ყურადღება ამ პრობლემის მორალურ მხარეზე მსურს გავამახვილო. კრიტიკის (და, კერძოდ, მუსიკალურის) კრიზისში თავისებური როლი ითამაშა ზნეობრივი ნორმების უგულებელყოფამ, რასაც ადგილი ჰქონდა ჩვენი რესპუბლიკის ცხოვრებაში. ამიტომ კრიტიკული აზრის დაქვეითებაში მხოლოდ მუსიკისმცოდნეობას ვერ დავდებთ ბრალს. თუ პრინციპულ პოზიციებს და აზრის სიმართლეს ვიგულისხმებთ, მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ კომპოზიტორთა შორისაც იყვნენ ისეთები, მისაბაძ მაგალითებს რომ არ იძლეოდნენ. პანეგირიკი, თეორიულად დაუსაბუთებელი „მომწონს“, „არ მომწონს“, არსებითისა და შემთხვევითის განურჩევლობა, მოვლენების განხილვა ყოველგვარი კონტექსტისა და კულტურის სხვა მხარეებთან მიმართების გარეშე — აი სიმპტომები იმ სენისა, რომლებიც მუსიკის შესახებ ჩვენს მსჯელობებში იჩენდა თავს.

კრიტიკული აზრის მდგომარეობა, სხვათა შორის, ეთიკური დონის მაჩვენებელიც არის და თუ ამ თვალსაზრისით ჩვენი კომპოზიტორთა კავშირის თუნდაც უკანასკნელი წლების მუშაობას შევაფასებთ, შეუძლებელია სინანულის გრძნობა არ გაგვიჩნდეს.

კომპოზიტორთა კავშირის მთელ რიგ წევრთა უპრინციპობა განსაკუთრებით მაშინ მჟღავნდებოდა, როდესაც ახალი ნაწარმოების ბედი წყდებოდა. ამ შემთხვევაში ყალბად გაგებული კოლეგიალობის გრძნობა ანდა შიში (მომავალში სამაგიერო არ მომიზღონო), მსჯელობის მონაწილეებს აიძულებდა რეკომენდაცია გაეწიათ ხანდახან აბსოლუტურად უსუსური, ყოველგვარ მხატვრულ ღირებულებას მოკლებული მუსიკისათვის. ამას ჩავდიოდით იმისდამიუხედავად, რომ ვიცოდით, თუ რაოდენ ძვირად დაუჯდებოდა ჩვენი უპრინციპობა საზოგადოებას. თუ ნაწარმოები რეკომენდირებულია, კულტურის სამინისტრო იძულებულია იგი შეისყიდოს, ხოლო შემსრულებლებს ადრე თუ გვიან უხდებათ მისი სცენაზე თუ საკონცერტო ესტრადაზე გამოტანა. ახლა წარმოიდგინეთ დანაკარგების მასშტაბი, თუკი საქმე უსუსურ ოპერას ეხება: წყალში გადაყრილი სახსრები, უზარმაზარი კოლექტივის მრავალთვიანი ფუჭი მუშაობა და, რაც მთავარია, აუნაზღაურებელი მორალური ზარალი, რომელსაც ასეთი ნაწარმოების მსმენელთან შეხვედრა იწვევს.

უპრინციპობა ერთი განზომილებით არ იფარგლება. იგი „ჯაჭვურ რეაქციას“ იწვევს. ზემოთქმულის საფუძველზე გასაგებია, რომ კომპოზიტოთა კავშირის ცხოვრებაში არცთუ იშვიათი იყო დაჯგუფებები, ინტრიგები. უპასუხისმგებლობა გამოთქმული აზრისა თუ მოქმედების მიმართ. ასე განსაჯეთ, რომ თვით ფარული კენჭისყრის პროცედურაც კი უპრინციპო ადამიანებისათვის საშუალებად იქცა ანგარიში გაესწორებინათ ყველა მათთან, ვისიც შურდათ ან ვისაც თავის წარუმატებლობაში ბრალსა სდებდენ. კომპოზიტორთა უკანასკნელი ყრილობის მასალები ამ მხრივ განსაკუთრებულ შეშფოთებას იწვევს: თითქმის ყველა მოწინავე მუსიკოსმა უარყოფითი ხმების დიდი რაოდენობა მიიღო, ხოლო სიის სათავეში ისინი აღმოჩნდნენ, რომელთაც ღირსებად ჩაეთვალათ პასიურობა შემოქმედებაში და ნეიტრალური საზოგადოებრივი პოზიცია.

•

მუსიკალური კულტურის განვითარებისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება რეალურად არსებული შემოქმედებითი ძალების ინტენსივობას. კვლავ წარმოებასთან რომ გავაველოთ პარალელი, ლაპარაკია არსებულ საწარმოო სიმძლავრეთა გამოყენებაზე. შეიძლება ის, რაც გაგვაჩნია, შორს იყოს იდეალისაგან, მაგრამ გაცხოველებული მუსიკალური ცხოვრების საწინდარია.

სამწუხაროდ, დიდ მიღწევებს ამ მხრივაც ვერ დავიქადნით. თუ ტრადიციულ ფილარმონიის სიმფონიურ ორკესტრსა და საგუნდო კაპელას, რადიოკომიტეტის ორკესტრს არ ჩავთვლით, უნდა ვაღიაროთ, რომ კოლექტივთა უმრავლესობა ეფემერულია. ენთუზიასტებს შეკრება უფრო უჭირთ, ვიდრე დაშლა, სტაციონარული სიმებიანი კვარტეტების რიცხვი ვერ იქნა და ვერ ასცდა ერთს. ქართული სიმღერების შემსრულებელი ვაჟთა ვოკალური ჯგუფები მშვენიერია, უფრო უნივერსალური ხასიათის ანსამბლების ჩამოყალიბება კი გვიჭირს.

კარგა ხნის წინათ გვყავდა ინსტრუმენტული ტრიო. მის ნაცვლად შექმნეს ახალი, რომლისთვისაც თამამად შეიძლებოდა გვეწოდებინა „ვარსკვლავთა ტრიო“, რადგანაც სამივე მუსიკოსი ლაურეატია (მ. მდივანი, ლ. ისაკაძე, თ. გაბარაშვილი). როგორც ვარსკვლავებს შეშვენით, ეს ჩვენი სახელოვანი მუსიკოსები შორიდან ბრწყინავდნენ, ესე, რომ ჩვენამდე მათ მიერ დარხეული ჰანგი ვერ აღწევდა, კომპოზიტორები ამაოდ ოცნებობდნენ მათთან თანამშრომლობას, ხოლო მსმენელები — შეხვედრას. მომავალში, ცხადია, ახალი ტრიო შედგება, მაგრამ ფილარმონიამაც უნდა გაითვალისწინოს მწარე გაკვეთილი. უკვალოდ

გაჰქრა „ნონეტიც“, რომელმაც შინაგან ვნებათა ღელვას ვერ გაუძლო. ღმერთმა ნუ ქნას, რომ მომავალში იგივე ბედი ეწიოს კამერულ ორკესტრსაც.

საკითხს მარგი ქმედების კოეფიციენტის თვალსაზრისით რომ მივუდგეთ, საქართველოში ბევრი მუსიკალური კოლექტივი მეგულება, რომელიც გაკიცხვას იმსახურებს, და უპირველეს ყოვლისა, ჩვენი მუსიკალური კულტურის ფლაგმანი — საოპერო თეატრი. წაქცეულს არ ურტყამენო — ჰკუას გვასწავლის ცნობილი ანდაზა. დღეს მართლაც უხერხულია გააკრიტიკო კოლექტივი, რომელიც სტიქიური უბედურების შემდეგ მძიმე მდგომარეობაში აღმოჩნდა. მაგრამ მანამდე?

ასეთი შესანიშნავი სოლისტები გყავდეს და არ გაგაჩნდეს სანიმუშო სპექტაკლი, რომელიც თითქმის ასოცი წლის ტრადიციების საკადრისი იქნებოდა; ზრდის ნაცვლად რეპერტუარი სასაცილო მინიმუმამდე ჩამოიყვანო; იქამდე დაეშვა, რომ ორკესტრისა და გუნდის უხარისხობას უბრალო მსმენელიც გიკიჟინებდეს; XX საუკუნე თანამედროვე დასავლური ოპერისათვის უკაცრიელ უდაბნოდ მიგაჩნდეს და XVIII საუკუნე კი ქვის ხანად (მოცარტის „დონ ჟუანი“ სასიამოვნო გამონაკლისი იყო, მაგრამ მთელი თავისი ღირსებების მიუხედავად, რატომღაც მართლაც და ელვასავით გაკრთა სცენაზე). რომელი ერთი მოგახსენოთ!

წლების მანძილზე აგონია და წლების მანძილზე გულგრილი მაყურებლის პოზიცია — აი ჩვენი საოპერო თეატრისა და ჩვენი საზოგადოების დამოკიდებულების ფორმულა. იმასაც ნუ იფიქრებთ, რომ პრესას მაინც შემოენახოს განგაშისა და შეშფოთების დამმოწმებელი საბუთები. გაზეთების ჩაყვითლებულ ფურცლებს დღესაც გამარჯვებათა რელაციების ექო აშრიალებს. თვითდამშვიდებისა და თვითკმაყოფილების საამო ჰანგები. ჟრუანტელის მომგვრელი ქებათა ქება და მილოცვები, მილოცვები და დაპირებები, დაპირებები და მადლიერება, მადლიერება და სიამაყე, სიამაყე და ბედნიერება... კარგია, არა?

მართალია, ფრანგები გვაფრთხილებენ — შედარება საბუთად არ გამოდგებაო, მაგრამ მე მაინც არითმეტიკული მაჩვენებლების შედარების პრიმიტიულ ხერხს მოვიშველიებ ერთი მხატვრული კოლექტივის ღირსების დასადგენად. ჩემს წინაა ორი სარწმუნო საბუთი საქართველოს სახელმწიფო კაპელის მაშინდელი (ხელმძღვანელი — ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე გ. ბაქრაძე) და სომხეთის სახელმწიფო აკადემიური კაპელის (ხელმძღვანელი სომხეთის სახალხო არტისტი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი ო. ჩექიჯიანი) მიერ უკანასკნელი სამი წლის (1971—1973) მანძილზე ჩატარებული მუშაობის შესახებ.

ამ მასალებიდან, სხვათა შორის, ირკვევა, რომ თუ ეროვნულ რეპერტუარს

არ ვიანგარიშებთ (იგი ორივე კოლექტივის მოღვაწეობაში საპატიო ადგილს იკავებს), საქართველოს კაპელას აღნიშნულ პერიოდში დიდი ფორმის სულ ორი ნაწარმოები მოუმზადებია — ვერდის „რეკვიემი“ და პროკოფიევის „ალექსანდრე ნეველი“ (ამას უნდა დაემატოს ორფის „კარმინა ბურანა“, რომელიც ადრე იდგმებოდა და 1971 წელს განაახლეს).

ამავე დროის მანძილზე, სომხეთის კაპელის მიერ შესრულებულ დიდი ფორმის ნაწარმოებებს შორის გვხვდება ბეთჰოვენის IX სიმფონიის ფინალი, მისივე ფანტაზია გუნდისა, ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის, ბერლიოზის „რეკვიემი“, ფორეს „რეკვიემი“, შუბერტის კანტატა, როსინის „სტაბატ მატერ“, ვერდის „რეკვიემი“.

ამ წლების საგასტროლო მოგზაურობებიდან აღსანიშნავია თბილისელთა ტურნე რუსეთის ფედერაციის ქალაქებში 1971 წელს. ამავე პერიოდში ერევნელები ექვსჯერ ეწვივნენ მოსკოვს, სადაც საგუნდო კლასიკის რამდენიმე პრემიერით წარდგნენ, ორ-ორჯერ იყვნენ თბილისსა, ლენინგრადსა და კიევში, კონცერტები გამართეს კიშინიოვში, მინსკსა და ბალტიისპირეთის რესპუბლიკებში, ჩვენი ქვეყნის მრავალ სხვა ცენტრში.

ერევნელებს მონაწილეობა მიუღიათ ისეთ ავტორიტეტულ ფესტივალებში, როგორიცაა „რუსული ზამთარი“; ისიც აღსანიშნავია, რომ მათ საშემსრულებლო ხელოვნებას მიეძღვნა რამდენიმე გრამფირფიტაც, რომელთაგან ერთ-ერთმა 1970 წელს პარიზის გრამფირფიტების აკადემიის დიდი პრიზი დაიმსახურა.

ვფიქრობთ, რომ ყოველივე ამის ფონზე საქართველოს სახელმწიფო კაპელა უფერულად გამოიყურება. მისი მხატვრული შესაძლებლობანი მოკრძალებულია, შესრულების დონე — დაბალი, მისი საჯარო გამოსვლები — უღიმღამო. ამ კოლექტივის საქმიანობაში არავითარი სარეპერტუარო პოლიტიკა არ იგრძნობა. კაპელის დავალიანება ჩვენი მუსიკალური კულტურის წინაშე იზრდება და არც იმის პერსპექტივა სჩანს, რომ იგი ამ ვალს ახლო მომავალში გაისტუმრებს.

„სიმძლავრეთა გამოყენების საკითხის“ შუქზე სხვა მომენტებიც არ შეიძლება გამოვგრჩეს მხედველობის არიდან. როცა მატერიალურ პროდუქციაზეა ლაპარაკი, რაოდენობრივი მხარე ადვილი დასადგენია და იგი შეფასების გარკვეულ კრიტერიუმად გამოდგება. სულიერი პროდუქცია გაანგარიშების უფრო მოქნილ, ფაქიზ ხერხებს მოითხოვს. ერთი სიმღერის მხატვრული ღირებულება შეიძლება მეტიც აღმოჩნდეს, ვიდრე ორი სიმფონიისა, კონცერტის ხარისხმა შეიძლება გაამართლოს არტისტის თვეობით დუმილი და მეტი მნიშვნელობა

იქონიოს კულტურისათვის, ვიდრე კლავიატურის ჩემპიონის დაუსრულებელმა ჯირითმა.

და მაინც, მაინც... მოვეშვათ ამ უკიდურესობებს და რეალურად შევხედოთ არსებულ მდგომარეობას. ხომ არ მოიჯარბებს ჩვენთან ჩამქრალი ვულკანები, მდინარეების დამშრალი კალაპოტები, ელსადგურები, რომელთაც იქით უნდა მიაწოდო დენი, სიბნელეში ვინმე რომ არ დაეჯახოს.

მუსიკოსის დუმილს სხვადასხვა მიზეზი შეიძლება იწვევდეს. თუ ხელოვანში ძირეული გარდატეხა ხდება, ცხადია, იცვლება მისი მუშაობის რიტმი, არც ის არის გამორიცხული, რომ პროდუქციის გამოშვებაც გარკვეული ხნით შეწყდეს. სხვა შემთხვევაში განა მოსათმენია, რომ ხელოვანს ხანგრძლივი პაუზა ხელს აძლევდეს? განა ნამდვილი მუსიკოსი მიაჩერდება თავისივე წარსულის ბედნიერ წუთებს და თვლემას მიეცემა? განა ძიება, სულიერი მოუსვენრობა, გამოთქმის დაუცხრომელი წყურვილი მუსიკოსს ენერგიას არ უნდა უორკეცებდეს და მისი ცხოვრების ერთადერთ რეალობად განა შრომას და შთაგონებას არ უნდა აქცევდეს?

არ შეიძლება პატივისცემის გრძნობით არ გაიმსჭვალო მთელი რიგი ჩვენი მუსიკოსების მიმართ, რომელთაც დიდი შრომის ნაყოფიერება, პროდუქტიულობა ახასიათებთ. მათგან მხოლოდ რამდენიმეს შეგახსენებთ — შ. მშველიძეს, ო. თაქთაქიშვილს, ს. ცინცაძეს, ს. ნასიძეს, შემსრულებელთაგან — ე. ვირსალაძეს; ჯ.კახიძეს, მ. იაშვილს, მ. ამირანაშვილს.

სამწუხაროდ, ბევრი ისეთი მუსიკოსიც მოგვეპოვება, რომელთაც შემართება აკლიათ, რაღაც მიზეზი ხელ-ფეხს უბორკავთ და წლობით ინერტულ მდგომარეობაში იმყოფებიან. განსაკუთრებით შეურიგებელ გრძნობას იწვევს ნიჭიერი და ახალგაზრდა მუსიკოსის პასიურობა, მით უმეტეს, თუ მისმა პირველივე ნაბიჯებმა ყურადღება მიიქცია, ხოლო შემდეგ, სპორტის ცნობილ სიტუაციასთან ანალოგიით, იგი „ტრასიდან ჩამოვიდა".

არასოდეს არ დამავიწყდება ნუგზარ ვაწაძის სიმებიანი კვარტეტის პრემიერა მოსკოვში, კომპოზიტორ არამ ხაჩატურიანის აღფრთოვანებული სახე, როგორც კი ნაწარმოების შესრულება დაიწყო. მაშინ ნუგზარ ვაწაძემ ახალგაზრდა კომპოზიტორების შემოქმედების საკავშირო დათვალიერების უმაღლესი ჯილდო — პირველი პრემია დაისაკუთრა.

მას შემდეგ ათმა წელმა განვლო. ვაწაძე მიეძალა კინომუსიკას. მისი შესაძლებლობების ადამიანისათვის კინოს სფეროში გადანაცვლება მცირე წინააღმდეგობის გზით სიარულს უდრიდა. სხვა სახის მუსიკა მან სრულიად დაივიწყა.

და თუ ასეთი მდგომარეობა მომავალშიც გაგრძელდა, მაშინ თვით მის პროფესიონალიზმსაც საფრთხე ემუქრება.

განა ეს საგანგაშო არაა? ახალგაზრდა კომპოზიტორი პოზიციებს თმობს და ჩვენში ეს არავითარ რეაქციას არ იწვევს. განა ჩვენი კომპოზიტორების ორგანიზაცია იმსახურებს პატივს „კავშირად“ იწოდებოდეს, თუ კი მას თავისი წევრების მიმართ ელემენტარული პასუხისმგებლობის გრძნობა არ ექნება? ან იქნებ გგონიათ რომ ვაწაძის შემთხვევა გამონაკლისია? სამწუხაროდ, ვხედებით წარსულში იმედის მომცემ და მართლაც ნიჭიერ შემსრულებლებს, ესტრადისაკენ გზა რომ დაკარგეს, მუსიკისმცოდნეებს, რომელთაც კალამი დაუჩლუნგდათ, კომპოზიტორებს, რომელთაც შემოქმედების შინაგანი მოთხოვნაც კი დაუკრათ.

მუსიკა მართლაც „ინდუსტრია“ რომ იყოს, იგი ვერ გაუძლებდა ასეთი მასშტაბის დანაკარგებს, რომელზედაც ზევით გვქონდა საუბარი. დროა მეტი გულისყურით მოვეკიდოთ ჩვენი სამუსიკო მეურნეობის უაღრესად მნიშვნელოვან პრობლემებს, თორემ ჩვენი ხალხი არ გვაპატიებს უმოქმედობასა და გულგრილობას.

*

...ესთეტიკურის ძიებად ჰვრეტას, წყლულების გაღიზიანების საეჭვო სიამოვნება ვარჩიე, მაგრამ უკმარობის გრძნობას იმის შეგნებაც მიძლიერებს, რომ ამ წერილში თვით პირველი რიგის მნიშვნელობის საკითხების განხილვაც ვერ მოვასწარი (მათ შორის ისეთების, როგორიცაა: მსმენელი და მუსიკა, გასართობი ინდუსტრიის სახიფათო მომძლავრება, იმ ახალგაზრდობის მუსიკალური აღზრდა, რომელიც მუსიკასთან სპეციალობით კი არაა დაკავშირებული, არამედ წმინდა ესთეტიკური ინტერესით, მუსიკის გავრცელების უფრო მოქნილი ფორმების ძიება და მრავალი სხვა). ყველა ეს პრობლემა ყურადღებას იმსახურებს და თუკი მთელი სერიოზულობით მოვეკიდებით მუსიკალური კულტურის განვითარების ამოცანებს, სიძნელეებთან შებმა არ უნდა დავაყოვნოთ.

ჩვენს მუსიკას უაღრესად მნიშვნელოვანი მისია აქვს შესასრულებელი: მან თავისი ღირსეული წვლილი უნდა შეიტანოს თანამედროვე ადამიანის სულიერი სამყაროს ჩამოყალიბებაში. მოგაგონებთ, რომ პარტიის XXIV ყრილობაზეც ხაზგასმით აღინიშნა, რომ კომუნიზმის მშენებლობის დიადი საქმის განხორციელება შეუძლებელია თვით ადამიანის ყოველმხრივი განვითარების გარეშე, კულტურის მაღალი დონის, განათლების, საზოგადოებრივი ცნობიერების, ადა-

მიანთა შინაგანი სიმწიფის გარეშე, ისევე როგორც შეუძლებელი იქნებოდა მისი განხორციელება შესატყვისი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის გარეშე.

ამოცანა, რომელიც საბჭოთა მუსიკის წინაშე დგას — საპატიოცაა და რთულიც, უველაფერი, რაც ხელს უშლის ამ ამოცანის წარმატებით გადაწყვეტას, ჯეროვნად უნდა იქნას გაშუქებული, შეფასებული, შეურიგებელ გრძნობას უნდა აღძრავდეს. მეტიც: გულხელდაკრეფილებმა კი არ უნდა ეუცადოთ მდგომარეობის გამოსწორების დროსა და ჟამს, არამედ თვით ჩვენივე შრომით გადაეღახოთ დაბრკოლებები. ამას გვავალებს ჩვენი მოქალაქეობრივი სინდისი.

ზოგადი და კერძო ქართველი მუსიკისმცოდნის თვალთახედვით

თანამედროვე ქართული მუსიკა ზეაღმავალ კულტურად მიგვაჩნია და ეს — ხაზგასმით უნდა ითქვას — სავსებით შეესატყვისება სინამდვილეს. ოღონდ ურიგო არ იქნებოდა, რამდენადმე უფრო ვრცლად განგვემარტა, თუ რას ვგულისხმობთ სიტყვა პროგრესში და უფრო დაგვეზუსტებინა ის მხარეები, რომლებიც ზეაღმავლობის შთაბეჭდილებას ქმნის. ამ შემთხვევაში მუსიკალური კულტურის მრავალი მხარის გათვალისწინება მოგვიხდებოდა.

ავიღოთ, თუნდაც, მხატვრული შემოქმედების ისეთი მხარე, როგორიცაა ჟანრულ-თემატური ქართული მუსიკის განვითარების სხვადასხვა პერიოდის შედარებისას, ადვილად შეიმჩნევა, რომ მისი ჟანრულ-თემატური დიაპაზონი განუხრელად იზრდება, ეს ვლინდება ახალი თემატიკის დაფუძნებაში, ახალი მუსიკალურ ინტონაციური წყაროების მოზიდვაში, ახალი თემებისადმი ინტერესის გაცხოველებაში და ამ თემატიკის მუსიკალურ სახეებში რეალიზების ფაქტში.

თემატური დიაპაზონის გაფართოება, გარკვეული თვალსაზრისით, ლიტერატურულ-მუსიკალური კავშირების დამყარება-გაღრმავებითაც განიზომება. ურთიერთობის ამ არეშიც მრავალი საგულისხმო პროცესის მოწმენი ვართ, ქართული პოეზიის „ათვისებასთან" ერთად ჩვენი კომპოზიტორების შემოქმედებითი ინტერესები მსოფლიო ლიტერატურის შედევრებს მისწვდა — შექსპირს, პუშკინს, ანტიკურ ავტორებს. იზრდება თუ არა მუსიკალური სახეების ხარისხიანობაც ლიტერატურულ ურთიერთობათა გაფართოების კვალდაკვალ, ეს სულ

სხვა საკითხია. მაგრამ, თავისთავად, მხატერული შემეცნების სხვადასხვა ფორმასთან ცხოველი ურთიერთობის დამყარება — ბუნებრივი პროცესი და პროგრესის მომასწავებელია.

ცხადია, თემატური დიაპაზონის გაფართოებას მხოლოდ ლიტერატურული სახეების „გახმოვანებაზე" ვერ დავიყვანთ. ანდრია ბალანჩივაძის სიმფონიის, ალექსი მაჭავარიანის სავიოლინო კონცერტის, სულხან ცინცაძის ნებისმიერი კვარტეტის გამომსახველობას ლიტერატურული პირველწყარო არ უდევს საფუძვლად. მაგრამ ამ ქმნილებებმა თავის დროზე ეროვნული მუსიკის წინსვლის გარკვეული საფეხურები აღნიშნა. დღეს ჩვენ მათ აღვიქვამთ, როგორც თავისებურ ნიშანსვეტებს ეროვნული მუსიკის გაღრმავების, მასში ახალი მხატერული განზოგადებების შემოტანის და მისი თემატური გამდიდრების თვალსაზრისით. ახალი სახეები, ეროვნულ მუსიკისათვის ჯერ კიდევ უცნობი ემოციური ტონუსი დრამატურგიული სიმძაფრე განპირობებული იყო ჩვენი საბჭოთა სინამდვილის თავისებური ხედვით, მისი პულსის მძაფრი შეგრძნობით თანამედროვე ადამიანის ზნეობრივი და ესთეტიკური სამყაროს გააზრების სურვილით.

ქართული მუსიკის ჟანრობრივ-თემატური მხარე გაფართოვდა იმ თვალსაზრისითაც, რომ ეროვნული ხალხური ინტონაციური მასალა ამჟამად უფრო გლობალურად გამოიყენება, ვიდრე ადრე, ჩვენი ეროვნული მუსიკალური კულტურის ფუძემდებლებისათვის „მთის მუსიკა" არსებითად მიუვალი დარჩა. „მთის მუსიკის" რეალური ათვისება შალვა მშველიძის დამსახურებაა. ეს პროცესი ჩვენს დროში სულ უფრო და უფრო ძლიერდება. ამაში არაფერია უცნაური და მოულოდნელი. მთამ შემოინახა თვითმყოფი და შორეული საუკუნეებიდან მომდინარე ფორმები, რომელთაც „გამაუცხოებელი" სიო არ მიჰკარებიათ და დღესაც გვხიბლავენ საოცარი განზოგადებულობით, ბრძნული სისადავით, დახვეწილობითა და თავისთავადობით.

ხალხურ სასიმღერო თუ საცეკვაო მასალასთან ერთად პროფესიულ მუსიკაში სულ უფრო თამამად მკვიდრდება მისი ინტონირების თვითმყოფი ხერხები. ეს პრობლემა საინტერესოდაა გადაწყვეტილი სულხან ცინცაძის საკვარტეტო მინიატიურებში, რომლებშიც კომპოზიტორმა „აიძულა" ხემიანი ინსტრუმენტები შეექმნათ ქართული საკრავების ხმიანობის ილუზია. ამ ნაწარმოებებში უაღრესად ახლებური იყო ტემბრის, როგორც ფორმის ქმნადობის უმნიშვნელოვანესი საშუალების, ხაზგასმა.

„ტემბრული ლოკალიზაციისა" და მისი მეშვეობით „მხატერული განზოგადების" პრობლემის გადაწყვეტა უმნიშვნელოვანესი მიღწევაა, რომლითაც

განიზომება ნოდარ გაბუნიას „არაკის“ მნიშვნელობა ეროვნული მუსიკალური აზროვნების თვითმყოფი თავისებურებების ჩამოყალიბებაში.

ამ ვოკალურ-ინსტრუმენტულ ანსამბლში მასალის სიმახვილე მთლიანად ინტონირების მანერითაა განპირობებული. უფრო გვიან, სახასიათო ინტონირების მეშვეობით დიდ მხატვრულ შედეგს აღწევს ჯანსუღ კახიძე. ეს არცაა გასაკვირი, თუკი გავითვალისწინებთ, რომ ამ მუსიკოსში ორგანულადაა შერწყმული ხალხური სიმღერების ოსტატი, დირიჟორი და კომპოზიტორი. ჯანსუღ კახიძე თავისივე სიმღერების ბრწყინვალე შემსრულებელია და მისი შემოქმედება, სხვათა შორის, იმითაცაა ღირსშესანიშნავი, რომ ხალხური შესრულების მანერის აღორძინებითაა აღბეჭდილი. ქართული სიმღერის ინტონირების თავისებურებანი ოსტატურადაა გამოყენებული გია ყანჩელის მესამე სიმფონიაშიც, რომლის სტრუქტურა ისეა აგებული, რომ თითქოს ინსტრუმენტული მუსიკა სიმღერის წიაღში იშვა და მასვე უბრუნდება.

მუსიკალური კულტურის ჟანრულ-თემატური ზრდა ინტონაციური არის გაფართოებას მოასწავებს არა მარტო ეროვნული მუსიკის წყაროების ინტენსიური ათვისების, არამედ მის მიღმა მდებარე ინტონაციური მასალის მოზიდვის, მოთვინიერების თვალსაზრისით, ეროვნულ სააზროვნო არეში მისი გაბედული ჩართვით. ცხადია, ასეთი „ჩართვის“ ხარისხიანობა განისაზღვრება იმით, მიაღწია თუ არა კომპოზიტორმა სხვადასხვა შრის ორგანულ სინთეზს, შეუნარჩუნა თუ არა ეროვნულ ენას სტილისტური მთლიანობა, მიაღწია თუ არა „უცხოურის“ იმდაგვარ ინდივიდუალიზებას, რომ იგი არ იწვევდეს სიჯრელის საფრთხეს.

ბოლო 30-40 წლის მანძილზე ჩვენი მუსიკალური ესთეტიკა ზედმეტად რიტორიკული იყო და ხშირად ასკეტურად მკაცრი პრინციპებით ხელმძღვანელობდა. არა თუ არაეროვნულ, არამედ თვით ქალაქური წარმომავლობის სასიმღერო ტრადიციებზე დაყრდნობასაც ალმაცერად უყურებდნენ. ყოველ შემთხვევაში, ქალაქური, სოფლურის ესთეტიკურად ტოლფასოვანის შთაბეჭდილებას ვერ ტოვებდა. მართლაც, თუ მასალას თვითმყოფობისა და სიხასხასის თვალსაზრისით მივუდგებით, სვანური „ლილე“ გაცილებით უფრო ღირებულია, ვიდრე ნებისმიერი ქალაქური სიმღერა.

მაგრამ, როგორც ჩანს, თავისი გარკვეული დადებითი მხარეები ქალაქურ ფოლკლორსაც გააჩნია. ამით აიხსნება ის, რომ იგი მუსიკისმოყვარულთა და თვით კომპოზიტორთა დიდ ყურადღებას იპყრობს. ქალაქური სიმღერის ღირსებები, უპირველეს ყოვლისა, მისი კონტაქტაბელურობით განისაზღვრება. პირადულ-სუბიექტური საწყისიც აქ უფრო მკაფიოდაა გამოხატული, რაც ემო-

ციურ საწყისში, მუსიკალური ენის თავისებურებაში შეიგრძნობა. თანაც, ქალაქური სიმღერა უფრო ახალი დროის პირმშოა, გარდასახვის თვალსაზრისითაც უფრო დინამიკურია და სოციალურ-ფსიქოლოგიური ტემპერამენტისადმი უფრო მგრძნობიარე, ამიტომაცაა, სხვათა შორის, რომ თანამედროვე სასიმღერო მოძრაობას, ჩვენშიც და სხვაგანაც, საფუძვლად ქალაქური სიმღერა უდევს.

ქართული მუსიკისათვის პრობლემური იყო არაეროვნული წარმომავლობის ინტონაციური და საზოგადოდ მუსიკალური სამეტყველო ენის ელემენტების მოზიდვა (ისეთი ჰარმონიული, რიტმული თუ პოლიფონიური ნაგებობების ტიპების შექმნა, რომლებიც ადრე სხვა მუსიკალური კულტურებისთვის იყო დამახასიათებელი).

მართლაც, როდესაც ქართული მუსიკის ინტონაციურ სტრუქტურაზეა ლაპარაკი, შეუძლებელია მთელი რიგი ფაქტორების უგულებელყოფა. ცხადია, დღევანდელი თვალსაზრისით ხალხური კულტურა მონოგენურია (თუმცა არსებითი განსხვავება არსებობს ქართულ მუსიკალურ დიალექტებს შორის. მაგალითად, აღმოსავლეთ მთიელთა შემოქმედება სულ სხვა ტიპისაა, ვიდრე გურულ-მეგრული ამ სხვადასხვაობის მიუხედავად, შესაძლებელია მათი საერთო მნიშვნელზე დაყვანა, იმ საერთოს გამონახვა, რაც მათ აერთიანებს და რაც საფუძველს გვაძლევს მთელი ეს მრავალფეროვნება ერთი კულტურული ნაკადის განშტოებათა სახით წარმოვიდგინოთ). ის, რაც უშუალოდ ხალხური შემოქმედების საფუძველს ეყრდნობა მონოგენურია და სტილისტური მთლიანობის უტყუარი პირობაა. ისევე როგორც მრავალი სხვა ერის კულტურა, ქართული პროფესიული მუსიკაც ხალხური წყაროების ათვისებით დაიწყო. ამიტომაც გასაკვირი არაა, რომ იგი, გარკვეული თვალსაზრისით, ახალ ისტორიულ პირობებში, ახალ ჟანრულ და სტრუქტურულ, ახალ მუსიკალურ ფორმებში ხალხური მუსიკის ტრადიციების თავისებური გარდატეხა იყო.

მაგრამ, ჯერ ერთი, პროფესიული მუსიკის და ხალხური წყაროების სიახლოვის მიუხედავად მათ შორის ტოლობის ნიშანი ვერ დაისმება (წინააღმდეგ შემთხვევაში, მათ გამიჯვნას ტერმინოლოგიური თვალსაზრისითაც კი დაეკარგებოდა მნიშვნელობა), მეორეც, თანამედროვე შემოქმედებაში სულ უფრო იზრდება ხალხური მუსიკის „გარდატეხის კუთხე". ხალხური მუსიკისადმი მიდგომა სულ უფრო და უფრო ინდივიდუალური ხდება. ფოლკლორული მასალა მაგალითად, იმდენადაა ინდივიდუალიზირებული, რომ შესაძლოა ერთმა და იმავე სიმღერამ სხვადასხვა კომპოზიტორთან, სხვადასხვა ნაწარმოებში სხვადასხვა აზრი შეიძინოს.

ჩვენ შეგვიძლია დავადასტუროთ, რომ ხალხური სიმღერები ზაქარია ფალიაშვილის, დიმიტრი არაყიშვილისა და მელიტონ ბალანჩივაძის შემოქმედებაში ინარჩუნებდა „თანდაყოლილ“ თვისებებს, ჟანრულ და დრამატურგიულ ფუნქციას. კომპოზიტორი მათ იყენებდა „პირდაპირი აზრით“, რაც სრულებითაც არ აკნინებს არც სიმღერის ღირსებას და არც კომპოზიტორის შემოქმედებით პასიურობას ნიშნავს. პირიქით, ზ. ფალიაშვილმა გამოამჟღავნა თანაშემოქმედების საოცარი უნარი, უნარი მოცემული ფორმის და ინტონაციური წყობის იმავე მიმართულებით განვითარებისა, რაც ხალხურსავე პირველწყაროებშია ნაგულისხმები.

დროთა განმავლობაში მკვიდრდება ხალხური მასალისადმი დიფერენცირებული მიდგომის მეთოდი, რომლის დროსაც შემოქმედი თავისი მხატვრული ამოცანების გადასაწყვეტად არ იყენებს სიმღერის მთელ გამომსახველ სისტემას, არამედ სჯერდება მის რომელიმე ელემენტს, რომელიც შესაძლოა, სულ სხვა დრამატურგიული მნიშვნელობით დაიტვირთოს, ვიდრე ეს ხალხურ შესატყვისში იყო. ამ შემთხვევაში ტრადიციული ფორმა თითქოს თავის ფარულ პოტენციალს გამოამჟღავნებს. ალექსი მაჭავარიანის სავიოლინო კონცერტის მეორე ნაწილში ერთ-ერთ მელოდიურ-ინტონაციურ სახეს ქმნის სიმღერის „გუშინ შვიდნი გურჯანელნის“ დამახასიათებელი მოტივი, რომელიც ბუნებრივად უერთდება კომპოზიტორის ორიგინალურ თემას და მასთან მთლიანობაში სრულიად სხვა სახეს ქმნის, ვიდრე ეს ხალხურ პირველწყაროში იყო ნაგულისხმები. სულხან ცინცაძის VI კვარტეტში თემატური მასალის ბირთვია ხალხური „გაფრინდი შავო მერცხალოს“ საწყისი ინტონაცია, რომლის ექსპრესიაც და მელოდიური რელიეფიც განვითარების პროცესში არსებითად სცილდება პირველწყაროს. ანდრია ბალანჩივაძის პირველი სიმფონიის ცენტრალური ინტონაციური მომენტია მოტივი, რომელიც ქართული საგალობლიდან მომდინარეობს (ე. წ. კარბელაანთ კილოს რომ განეკუთვნება), მაგრამ პირველწყაროსთან შედარებით ეს მოტივი რადიკალურ სახეცვლას განიცდის ფსიქოლოგიური და შინაარსობრივი დატვირთვითაც.

მესამე, ინტონაციური ენის ჩამოყალიბება დღეს უკვე მხოლოდ ჰომოგენური კულტურის საფუძველზე არ ხდება. ამ პროცესში დიდ და თანაც მზარდ მონაწილეობას იღებს დროის ინტონაციური ატმოსფერო, რომელიც ჩვენს სინამდვილეზედაც ვრცელდება. ამ ატმოსფეროს მრავალი, ხანდახან საპირისპირო ინტონაციური ნაკადი ქმნის — მაღალიც და მდაბალიც, სერიოზულიც და მსუბუქიც, და, რაც განსაკუთრებით ხაზგასმულია, მსოფლიო მუსიკალური კულ-

ტურის მრავალი არხიდან მომდინარეც. რადიო და ტელეხედვა, საკონცერტო დარბაზები და მუსიკალურ-საგანმანათლებლო დაწესებულებების მთელი სისტემა, და, ბოლოს, თვით მუსიკალური ყოფა — ყველა ის არეა, რომელთა გამტარუნარიანობა იშვიათი ინტენსიურობით გამოირჩევა. და რომლებიც კომპოზიტორებზე უშუალო ზეგავლენას ახდენს.

მართალია, ნაწარმოების მასალის შერჩევისას, კომპოზიტორი დიდ სიფრთხილეს და სიმკაცრესაც იჩენს, ითვალისწინებს მის ორიგინალობას, სახიერებას, განვითარების შესაძლებლობებს. მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ გემოვნებისა და „ინტონაციური ინტელექტის“ ჩამოყალიბება წინ უსწრებს საკუთრივ ნაწარმოების შექმნას. ამიტომ „არჩევანი“ ხშირად თვითდინებას მოგვაგონებს, ქვეცნობიერია. გარედან შემოსული იმპულსი, შთაბეჭდილება, მელოდიურ-რიტმული თუ ჰარმონიულ-ტემბრული თავისებურება ყოველგვარი წინასწარი გააზრების გარეშე ჩამოყალიბებულა და შესაძლოა თვით ავტორისთვისვე მოულოდნელად თავის ნამდვილ ფენებს გამოამჟღავნებს.

კომპოზიტორმა რომ უცხო წარმოშობის მასალა არ შეითვისოს, მისი მეობა რომ ამ მასალის ზეგავლენისათვის სრულიად მიუწვდომელი დარჩეს, ეს მაინც და მაინც დიდებული არ იქნება ამ ინტელექტისა და მისი ადაპტაციის უნარის დასახასიათებლად. ამიტომ არ უნდა გვიკვირდეს, როდესაც ინტონაციურ სტრუქტურაში მზარდი რაოდენობით ეხვედებით ისეთ მომენტებსაც, რომელთაც შესაძლოა პარალელები გამოეძებნოთ სხვა ეროვნულ ტრადიციებში. ეს მრავალფეროვანი ინტერნაციონალური კავშირების უშუალო შედეგია და უფრო კულტურის სიმძლავრეზე, მის მრავალმხრივობასა და სიღრმეზე მეტყველებს, ვიდრე სისუსტესა და ეროვნული ხასიათის ნიველირებაზე.

ჩვენში უხვად იქმნება ისეთი მუსიკალური ნაწარმოები, რომელიც სხვადასხვა მიზეზის გამო, ისეთ ვითარებას ასახავს, რომ აშკარა ხდება — მხოლოდ ეროვნულ ტრადიციებზე დაყრდნობა მიზანშეწონილი არ იქნებოდა. მაგალითად, თეატრალურ დადგმებში და კინოხელოვნებაში, ეპოქისა თუ მოქმედების ადგილის დასახასიათებლად, ჟანრული საწყისის ზუსტი გადმოცემისათვის კომპოზიტორებს საკმაოდ ხშირად უხდებათ ეროვნული ტრადიციების საზღვრების გადალახვა. ისეთივე სიტუაცია იქმნება, როდესაც თვით წმინდა მუსიკალურ ჟანრებშიც არაქართულ სიუჟეტებს მიმართავენ. ამის მაგალითები კი ამ ბოლო დროს საკმაოდ გახშირდა.

ყველა ეს ფსიქოლოგიური მოტივი ინტონაციურ მასალასაც თავისებურ მოთხოვნას უყენებს და, ხშირად მისი ძირფესვიანად გადახალისების მიზეზი ხდება. ამასთან დაკავშირებით, ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს „ინტერნაციონალი-

ზმის პროცესის“ მეორე მხარეც. თუკი ის მასალა, რომელიც მომდინარეობს უცხოურიდან, ორგანულად არ უერთდება ეროვნულს, თუკი „უცხო“ კომპოზიტორის ინდივიდუალობის შესაბამის იერს არ მიიღებს, თუ იგი ისეთი თვისებებით არ გაიმსჭვალება, რომ შეთავსებადი გახდეს ზოგად-ეროვნულ სტილისტურ ბუნებასთან, თუკი იგი ისე არ გადამუშავდება, რომ მთლიანად „ტრადიციაში ჩაჯდეს“ და სინამდვილისადმი მხატვრის დამოკიდებულება ამ ქვაკუთხედით გახსნას, თუკი „უცხოური“ ნედლი მასალის სახით შემოვა და ნედლი მასალის სტატუტს შეინარჩუნებს, მაშინ იგი ეკლექტიზმისა და ეპიგონობის საბუთად თუ გამოდგება. მაშინ მას არავითარი პრეტენზია აღარ უნდა ჰქონდეს სინამდვილის ახლებურ გახსნაზე, მაშინ იგი კომპილაცია, ციტატა, სხვისი ნახატის რეპროდუქცია იქნება და უცხო სხეულად დარჩება ქართული კულტურისათვის. დადგით იბსენი გრიგის შესანიშნავი მუსიკით. თუ გნებავთ შექმენით ორიგინალური მუსიკალური პარტიტურა, მაგრამ სწორედ რომ ორიგინალური, თუკი სურვილი გაქვთ, რომ თქვენი მუსიკა ისე აღიქვან როგორც ხელოვნება. ამის პირობაა შემოქმედებითი დამოკიდებულება მასალისადმი, ისეთი, რომ თქვენი ვინაობა თქვენს მუსიკაში მკაფიოდ ვიგრძნოთ.

ეროვნულ სტილს ამ მოთხოვნის დაცვა რომ არ შეეძლოს, მისი ნიველირება გარდუვალი იქნებოდა. მაშინ იგი რაღაცა საერთაშორისო სტანდარტის უხეირო ფილიალად გადაიქცეოდა. ასეთი მუსიკა ვერც თავის ხალხს ვერ მოემსახურება (იმიტომ რომ რეალისტური ასახვა განუმეორებელ თავისებურებათა აღბეჭდვასთანაა დაკავშირებული) და ხალხთა შორის კულტურული ურთიერთობის გაღრმავების თვალსაზრისითაც დაკარგავს მნიშვნელობას. რადგანაც ხელოვნებას მხოლოდ მაშინ შეუძლია ინტერესი გამოიწვიოს, როდესაც მასში რაღაცა განსაკუთრებული, სხვისთვის უცნობი და მოულოდნელი დევს, თორემ თუკი ვინმეს მისი კუთვნილი დედნის ასლი მიაწოდე, არა მგონია ასეთმა საჩუქარმა მადლიერების გრძნობა გამოიწვიოს.

ამიტომაც, როდესაც კომპოზიტორი შეგნებულად მიმართავს უცხოურ ინტონაციურ წყაროებს, დიდ მნიშვნელობას იძენს მის მიერ საკუთარი ძალების ისეთი გამოანგარიშება, რომ უხერხული სიტუაცია არ შეიქმნას, თუკი ნედლი მასალა არსებითად შემოქმედის ინდივიდუალობას და მის ამოცანებს არ დაემორჩილება. ამგვარ შემთხვევაში შეიძლება ეროვნული შეზღუდულობა ამჯობინო მოდურ გატაცებებს და წარმატებისადმი სწრაფვა სიხარბით განპირობებულ კონტაქტაბელურობას.

როდესაც ნებისმიერი, და მათ შორის, ქართველი ხალხის კულტურის თვითმყოფობას ვსწავლობთ, როდესაც გვსურს ამ თვითმყოფობის კანონზომი-

ერებანი დავადგინოთ, მისი ძირ-ფესვი გამოვიკვლიოთ, არ შეიძლება განსაკუთრებით არ აღვნიშნოთ მასში ეროვნული წყაროების მნიშვნელობა. ჭეშმარიტად მყარ საფუძველზე ის მუსიკა დგას, რომელიც ეროვნულ ნიადაგთანაა ორგანულად დაკავშირებული და მისგან მაცოცხლებელ ძალებს იღებს, კულტურის დღევანდელობისა და მის ტრადიციებს შორის ისეთივე კავშირია, როგორც დედამიწის ქალღმერთ გეასა და მის შვილს, ანთეოსს შორის. ეროვნულ საწყისებს მოწყვეტილი ხელოვანის ბედი კი იკაროსის ბედს მაგონებს: მას სხვის მზეში დაფერფლა ელის, ანდა ნამსხვრევებად დედამიწაზე დაბრუნება. ამავე დროს, ე. წ. „მშობლიური ნიადაგი" ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, როგორც თავისებური საკუმპანო, რომლის სიმდიდრეებიც გამოულეველია და საიდანაც საშუალება გაქვს დაუსრულებლად ზიდო ხორაგი. არა, ამ სიმდიდრეებთან აქტიური დამოკიდებულებაა საჭირო, მათი დაცვა და პატრონობა. მათდამი შემოქმედებითი მიდგომის კულტურის გამომუშავება მთელი საკომპოზიტორო სკოლის მოვალეობაა. შალვა მშველიძის შემოქმედების ირგვლივ ცხარე კამათის გამართვაა შესაძლებელი, რომლის დროსაც ძნელი არაა კომპოზიტორს ფორმის და სტრუქტურის პრობლემებზე გამოედავო, გარკვეულ ხარვეზად ჩაუთვალო იმპროვიზაციის სიჭარბე, ჰარმონიტყვაობა და სხვ. მაგრამ არ შეიძლება მუხლი არ მოიდრიკო კომპოზიტორის უდიდესი ინტონაციური ალღოს წინაშე, პატივი არ სცე ქართული მელოსის სათაეებში შეჭრის მის განუმეორებელ უნარს, მის ინსტინქტს — ისეთი ინტონაციური ფორმების აღორძინებისა, რომლებიც თითქოს საუკუნეებს ქვეშ დაუტანებიათ და დღეს მოულოდნელად კვლავ აღერებულან მშველიძისეულ პარტიტურებში. სწორედ ეს გახლავთ თვითმყოფობის რეალური საწინდარი, მისი მყარი ფუძე.

ქართული მუსიკის წინსვლის უდავო დადასტურებაა მისი ტექნოლოგიური შეიარაღების კონკრეტული შედეგებიც. აქვე ხაზგასმით მსურს აღვნიშნო, რომ თავისთავად, ტექნოლოგიური სიახლე სრულებითაც არაა პროგრესის სინონიმი; ახალი ტექნოლოგიური თვისებების შეძენა არ გულისხმობს იმ სიმაღლეების გადაფარვას, რომელთაც ეროვნულმა კულტურამ მანამდე მიაღწია. ეს რომ პირიქით იყოს, მაშინ ბახი დიდი ხანია განვლილი ეტაპი იქნებოდა, ბეთჰოვენს „მოხსნიდნენ" რომანტიკოსები და ასე შემდეგ. ჩვენ სრული უფლება გვაქვს განვაცხადოთ, რომ ჭეშმარიტად მხატვრული, მომდევნო თაობებისათვის მიუღწეველი რჩება არა მარტო თავისი შინაარსეული მხარეებით, არამედ წმინდა

ტექნოლოგიური თვალსაზრისითაც, რადგანაც ტექნოლოგია ეს არა მარტო გარკვეული წესებია, არამედ მისი გამოყენების არსებითად დაუსრულებელი შესაძლებლობანი, რომელთა არჩევანსაც ხელოვანის განწყობა, მისი მხატვრული ხედვა განაპირობებს. შესაძლოა წესების ბრმად, ფოტოგრაფიულად ზუსტი რეპროდუცირება, მაგრამ შეუძლებელია განწყობის მექანიკური იმიტირება, მსოფლმხედველობისა და მხატვრული ხედვის ფალსიფიცირება. ტექნოლოგიური საშუალებების სწორედ ეს მხარე განაპირობებს მათ განუმეორებლობას.

რაც შეეხება ახალ ტექნოლოგიას, მას ახალი ამოცანები და ახალი ადამიანური ყოფის მხატვრული განზოგადების საჭიროება ამკვიდრებს. ახალი ტექნოლოგია მხოლოდ და მხოლოდ დამატებითი შანსია, რომელიც გარკვეულ პირობებში მხატვრულ აუცილებლობად იქცევა.

ბახის ხელოვნებას არ მისწვდენია რევოლუციურ გარდაქმნათა ალი, რომლის ელვარებამაც გადამწყვეტი როლი ითამაშა ბეთჰოვენის შემოქმედების ჩამოყალიბებაში. ბახი რაციონალისტური ესთეტიკის გარკვეულ ზეგავლენას განიცდის, მისი მუსიკა გამსჭვალულია გონების კულტით, გრძნობიერებისა და ინტელექტუალურის თანაფარდობის რწმენით. აქ წმინდა ადამიანური საწყისი მუსიკალურად მაინც არ უპირისპირდება ზოგად-კანონზომიერს, ნებისყოფასა და განპირობებულობას კონფლიქტური სიტუაციის ორ მოწინააღმდეგე საწყისად არ შეუმეცნებიათ საკუთარი თავი. ბახის ტექნოლოგიური კონცეფცია რაციოს ეფუძნება, იგი პოლიფონიური აზროვნების ის საფეხურია, სადაც კონტრაპუნქტი ლოგიკურია და ფუნქციონალური არა მარტო ჰორიზონტალურ პრილში, არამედ ვერტიკალურშიც (მაშინ როდესაც თანამედროვე, ე. წ. ლინეარული პოლიფიონია მეტი თავისუფლებით გამოირჩევა და ვერტიკალურის ფუნქციონალურ გარკვეულობას ვერ დაიჩემებს).

ცხადია, ბახიდან ბეთჰოვენამდე მუსიკამ განვითარების რთული გზა განვლო, რომლის დროსაც ძველი ტექნოლოგიური კონცეფცია ერთი ხელის დაკვრით კი არ მოიხსნა, არამედ თვისობრივი დაგროვების მეოხებით შეიცვალა. ბეთჰოვენი ამ პროცესის ყველაზე მნიშვნელოვანი მომენტია, რომლის ტექნოლოგიური კონცეფცია სრულიად სხვა საწყისებზეა აღმოცენებული, სხვა ამოცანების გადაჭრას, სინამდვილის განსხვავებული მხარეების გახსნას ემსახურება, ბახის მუსიკასთან შედარებით. მე არ შევუდგები ამ ტექნოლოგიების შედარება-დახასიათებას, მით უმეტეს, რომ მუსიკის მეცნიერებას ორივე სისტემა ზედმიწევნით აქვს შესწავლილი. აღვნიშნავ მხოლოდ იმას, რომ თვით ბეთჰოვენის შემოქმედება საინტერესოა არა მარტო მათი გამიჯვნის სიმახვილით, არამედ მათი სინთეზის დამაჯერებლობითაც. ბოლო საფორტეპიანო სონატები და

სიმებიანი კვარტეტები, რომლებიც ერთდროულად რომანტიკული მუსიკის ნაკადს და, ამავე დროს, ბახის დამახასიათებელი აზროვნების აღორძინებას აღნიშნავენ. ამ მხრივ ეს მართლაც საგულისხმოა, როგორც ნიმუში დიამეტრალურად საწინააღმდეგო ტექნოლოგიური სისტემების თანაარსებობისა, ამავე დროს, შეთავსებადობის დამაჯერებელი დადასტურებაა.

ახლა ისევ ქართულ მუსიკას რომ დავუბრუნდეთ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ მისი ტექნოლოგიური შეიარაღება, თუნდაც ვიწრო პროფესიული თვალსაზრისით, წინსვლის მაჩვენებელია. აქაც, ახალი ტექნოლოგიის დაფუძნება (იმის მიუხედავად, ნასესხები იყო იგი, თუ საკუთარი ძიების გზით მიგნებული), უპირველეს ყოვლისა, ახალი ამოცანების გადაჭრისადმი სწრაფვას აღნიშნავს. აქაც, ერთი მხრივ, უფრო „მოწინავე" წარმოშობის თარიღის მიხედვით ვერ ფარავს უკვე განვლილს. უახლესი ტექნოლოგიის დამკვიდრება სრულებითაც არ მოასწავებს მხატვრულ განზოგადებათა ღირებულების ზრდას. ტექნოლოგიურად, მაგალითად, ა. მაჭავარიანის მეორე სიმფონია უფრო ახალი ხერხებითაა დაწერილი, ვიდრე მისივე შესანიშნავი საფორტეპიანო თუ ვოკალური მინიატიურები. მინიატიურები მართლაც რომ მომხიბვლელია თავისი ორიგინალობით, თვითმყოფობით, წმინდა მხატვრული თვალსაზრისით — საქმეში ჩახედული ყველა მუსიკოსი დამეთანხმება, მეორე სიმფონიის წინაშე უპირატესობას მინიატიურები იმსახურებს. სხვა შემთხვევაში, როგორც ეს, მაგალითად, რევაზ გაბიჩვაძის შემოქმედებაში შეიმჩნევა, რადიკალური ტექნოლოგიური განახლება შესაძლოა წინსვლის უშუალო დადასტურება იყოს. კომპოზიტორმა მონახა თავისი ბუნებრივი ენა და გამომსახველი ხერხების ის ტექნოლოგია, რომელიც მის მხატვრულ მისწრაფებებს შეესაბამებოდა.

ტექნოლოგია მხოლოდ შესაძლებლობებს ქმნის და დაახლოებით მოხაზავს იმ წრეს, რომლის განსახიერებაცაა შესაძლებელი ამ ტექნოლოგიაზე დაყრდნობით. მაგრამ თავისთავად ტექნოლოგია ვერაფერს ვერ უზრუნველყოფს. უფრო მეტიც: ლაპარაკი „ჩამორჩენილ" და „პროგრესულ" ტექნოლოგიაზე ფუჭი და უსაგნოა, რაგინდ არ უნდა დაშორდეს კაცობრიობა მოცარტისა და ბახის დროს, მათი ტექნოლოგია სამაგალითო იქნება ყველა ეპოქისათვის თავისი უნივერსალობით, სრულყოფით, იშვიათი გონივრულობით და მოქნილობით.

არის მხატვრული მიმდინარეობანი, რომელთაც ჩვენ უკუვაგდებთ მსოფლმხედველობითი მოსაზრებების გამო, მაგრამ თუკი მათთვის დამახასიათებელი ტექნოლოგიის საფუძველზე შესაძლებელი გახდა ისეთი ცხოვრებისეული მხარეების განზოგადება, რაც სხვა ტექნოლოგიური სისტემებისათვის მიუღწეველ ამოცანად დარჩა, მაშინ რაღაც რაციონალური ამ ტექნოლოგიაშიც დევს და

მომავალში მაინც, მისი პოტენციალი შეიძლება რეალიზებულ იქნას, თუ მას სინამდვილის გახსნის ამოცანას დავუმორჩილებთ. აჩქარებული დასკვნები ტექნოლოგიური სისტემების ავკარგიანობის შესახებ განსაკუთრებით მაშინაა საჭირო, როდესაც მათზე მხატვრული სახისაგან მოწყვეტით, იზოლირებულად მსჯელობენ.

ტექნოლოგიურად ვერაფერი ვერ მოგვხიბლავს სასიმღერო ჟანრის ბევრ ცნობილ ნიმუშში და, საზოგადოდ, ვეჭვობ, რომ დასახელებული ჟანრი ტექნოლოგიური თვალსაზრისით ოდესმე მაინც წინ უსწრებდა მუსიკალური ხელოვნების სხვა დარგებს (შესაძლოა ეს შუბერტის შემოქმედებაში მოხდა, რომელიც სასიმღერო ჟანრის უდიდესი რეფორმატორი იყო მუსიკის ისტორიაში). ამავე დროს, კარგი სიმღერა საზოგადოებრივი ცხოვრების ემოციური ტონუსის საუკეთესო ბარომეტრია, საზოგადოებრივი ინტონაციური აზროვნების დონეს და გემოვნებას უშუალოდ გამოხატავს, კარგი სიმღერის ნოვატორული ხასიათი სწორედ ინტონირების ბუნებაში ვლინდება, მელოსის სფეროში მყღავნდება, სიტყვის შეგრძნობასა და მისი აყღერების თავისებურებაში იჩენს თავს.

მე პირადად, განსაკუთრებულს ვერაფერს ვამჩნევ რევაზ ლაღიძის სიმღერების ტექნოლოგიას, მაგრამ მათი დიდი თაყვანისმცემელი ვარ. ჩემი აზრით, მათი ზემოქმედების ძალა არა მარტო მათი ბუნებრიობით, ხალასი და გულწრფელი გრძნობებითაა განპირობებული, არა მარტო მელოდიის ცოცხალი სუნთქვითა და მისი ეროვნული იერით, არამედ თავისებური „დოკუმენტურობით", ჩვენი დღევანდელი დღის შესაბამისი ინტონაციური სიმართლით, ამ სიმართლის პოეტურობით.

ტექნოლოგიურ მომენტებზე სიტყვა იმიტომ გამიგრძელდა, რომ ხშირად სწორედ მასზე ამახვილებენ ყურადღებას და სრულიად უსაფუძვლოდ მასში ეძიებენ წარმატებისა თუ წარუმატებლობის ძირს. ტექნოლოგია თავისთავად არაფრის საწყისი მიზეზი არ შეიძლება იყოს, რადგან მხატვრულის ღირებულება, არსებითად, მსოფლმხედველობითი, ესთეტიკური პოზიციით და ცხოვრებისეულისადმი სიმართლით განპირობდება.

თუმცა ამ შემთხვევაშიც ერთმანეთისაგან ორი მომენტი არ უნდა გავმიჯნოთ. უფრო ზუსტი იქნებოდა იმის განცხადება, რომ ტექნოლოგიას მსოფლმხედველობითი დაკვეთა უნდა განაპირობებდეს. ჩვეულებისამებრ კი ისეთ სიტუაციასაც საკმაოდ ხშირად ვხვდებით, როდესაც „ნასესხები ტექნოლოგია" ვერ მიესადაგება ავტორისეულ ხედვას და ამიტომაც მთლიანად ნაწარმოები ხელოვნური და არაორგანულია. ასეთი ტექნოლოგიის გამოყენების ფსიქოლოგიური მოტივი არც თუ ისე ძნელი გამოსაცნობია. ხერხს ხშირად ირჩევენ მისი

წარსული ავტორიტეტის გამო. მაგრამ ხერხს თავისი ბუნება და შესაძლებლობანი გააჩნია, თავისი „აშკარა“ და „ფარული“ უნარი, იგი შეიძლება კომპოზიტორს „დაემორჩილოს“, ანდა წინააღმდეგობა გაუწიოს მას. თავისი ბუნების კვალობაზე იმოქმედოს. ეს განსაკუთრებით გამოუცდელ ავტორებს მოსდით ხოლმე, რომელთაც როგორც ეს არც თუ ისე იშვიათად ხდება — მათ მიერ არჩეული ტექნოლოგია ვერ დაუმორჩილებიათ და იძულებულნი არიან კომპრომისებზე წავიდნენ. მთელი რიგი თავისებურად არგუმენტირებული მოსაზრებების გამო, დოდეკაფონიური სტილი გაურბის კეთილხმოვანი ინტერვალების გამოყენებას, თავიდან იცილებს ტერციებს, სექსტებზე და ოქტავებზე სვლებს, და პირიქით, ეს სტილი განსაკუთრებულ ინტერესს ამჟღავნებს ტრიტონის, სეკუნდისა და სეპტიმისადმი, ჰორიზონტალური მწკრივის ისეთნაირად აგებისადმი, რომ ვერავითარმა ბგერამ ვერ დაიჩემოს სისტემის ცენტრალური ტონის პრეტენზია. ბგერათა ფუნქციების ამდაგვარი განეიტრალება დოდეკაფონიური სისტემის არსია. აქედან მომდინარეობს სპეციფიკური აკორდიკა, რიტმული ნახატების თავისებურება, ამით განპირობდება მელოდიური ხაზის არქიტექტონიკა, რომელშიც საკმაოდ თანამიმდევრულად მჟღავნდება ცენტრიდანული ძალა.

როცა ამდაგვარი ინტერვალიკა ისეთ ნაწარმოებში გადმოდის, რომელიც სულ სხვა წარმომავლობისაა და დოდეკაფონიასთან არც ესთეტიკურად და არც რაიმე ტექნოლოგიური იდეებით არაა დაკავშირებული, როდესაც ასეთი ინტერვალიკა ობერტონულ კანონზომიერებებზე დაფუძნებულ აკორდიკასთანაა შეერთებული (უკანასკნელში კი მიზიდულობის ცენტრები საკმაოდ რელიეფურადაა ხაზგასმული), ეკლექტიკური შთაბეჭდილება იქმნება, მით უმეტეს, თუ ეს სტრუქტურულ-ინტონაციური თვისებები შერწყმულია ორკესტრობასთან, რომელიც სონორული წარმომავლობისაა და რომელშიც ამის გამო გამომსახველობა ტემბრულ სახეცვლილებებზეა დაფუძნებული და არა მუსიკალური მეტყველების ისეთ ელემენტებზე, როგორიცაა მელოდიკა, აკორდიკა, პოლიფონია და სხვ.

ვებერნი ბრწყინვალე ორკესტრატორია, მის პარტიტურებში თითოეული ბგერა მათემატიკური სიზუსტითაა ტემბრულად გაშუქებული, მაგრამ ძალიან ვეჭვობ, რომ ამ კომპოზიტორის მეთოდი მოუხდეს ისეთი მუსიკის საორკესტრო გადაწყვეტას, როგორსაც მაგალითად, ჩაიკოვსკი ქმნიდა, მისთვის დამახასიათებელი „ტალღისებური“ დრამატურგიით. იყო დრო, როდესაც ცდილობდნენ ქართული მრავალხმიანობისათვის დამახასიათებელი ინტონაციურ-თემატიკური მასალის განვითარებას ევროპული პოლიფონიური სტილის ტიპიური ხერხების

მეშვეობით. ამ ხერხებით შექმნილი სტრუქტურებიდან არც ერთი არ მეგულება, რომ ბოლომდე დამაჯერებელი იყოს, თუმცა, შთამბეჭდავი ფურცლები გვხვდება შ. მშველიძის ფუგაში ორატორიიდან „კავკასიონი“, სულხან ცინცაძის VI კვარტეტის ფუგატოში, სულხან ნასიძის „პოლიფონიურ სონატაში“. პირიქით, დასახელებულ პიესებში ყველგან, სადაც ავტორებს ალღო უკარნახებთ მხატვრული ამოცანა გადაწყვიტონ არა შეთვისებული სქემის და ფუგის კანონიკური ხერხების მიხედვით, არამედ ქართული პოლიფონიური აზროვნების ბუნების შესაბამისად, ყველგან შესამჩნევი მხატვრული შედეგია მიღწეული. ასეთი შედეგის ჩინებული ნიმუშია ნ. გაბუნიას „არაკიდან“ ერთ-ერთი ეპიზოდი, სადაც ფუგის კლასიკური სქემა არსებითად დაძლეულია გურული სიმღერებისათვის დამახასიათებელი პოლიფონიური სიმღერების ტექნოლოგიის შემოქმედებითად გამოყენების გზით (ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, კრიმანჭული ნ. გაბუნიას ფუგაში სტრუქტურულ-ფუნქციონალურ მნიშვნელობას იძენს, თავისებური ოსტინატოა, რომელიც ინტონაციურ-გამომსახველობითი ხერხების მრავალფეროვნებაში ბირთვის როლს თამაშობს).

აქვე უნდა ითქვას მთელტონიანი გამის გამოყენების შესახებაც. მისი სურნელი ქართულ მუსიკას დებიუსის შემოქმედებიდან მისწვდა. მაგრამ მთელტონიანი ბგერათა სისტემა მოითხოვდა გარკვეულ სახეცვლილებას, რომ ეროვნული აზროვნების ნორმებს შეთავსებოდა. მე ვფიქრობ, რომ ამ შედეგს ნ. მამისაშვილმა მიაღწია თავის ადრეულ საფორტეპიანო პრელუდიებში, სადაც ეროვნული თავისებურებანი ორგანულადაა შერწყმული მთელტონიანობასთან, ამ პიესების მუსიკაში ჩვენ ვამჩნევთ ტექნოლოგიურისა და ესთეტიკურის შინაგან მიზეზ-შედეგობრივ კავშირს.

რადგან იმპრესიონიზმის ტექნოლოგიასთან ქართული მუსიკის ორგანულ კავშირზე ჩამოვარდა ლაპარაკი, შეიძლება გავიხსენოთ ბიძინა კვერნაძის ორკესტრობაზე რაველის კეთილსასურველი ზეგავლენა. საერთოდ, ბ. კვერნაძის შემოქმედების ძლიერი მხარეა პოეტურობა, ინტონაციური სიფაქიზე, სილამაზის (ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით) კულტი. მისი ლირიკა გულღია და წრფელია. კვერნაძეს გააჩნია ყოფითი, ყოველდღიური დანალექიდან განწმენდის უნარი. იგი თვით ინტონაციის პირველქმნილ სილამაზეს გრძნობს, ამაღლებს მას რომანტიულ განცდამდე. მისი საუკეთესო პარტიტურების დრამატურგია ფაქიზი ლირიკის და ჟანრული, ფერსავსე სურათების გონებამახვილურ დაპირისპირებაზეა აგებული. დრამატურგიის არსს კი მსოფლმხედველობით-ესთეტიკური პოზიცია განსაზღვრავს. სწორედ ამ პოზიციით განპირობებული იდეების რეალიზაციაში კომპოზიტორს დიდი სამსახური გაუწია რაველის და, უფრო გვიან,

ონეგერის გამოცდილების შემოქმედებითმა ათვისებამ. კერძოდ, რაველმა კომპოზიტორს გაუმახვილა საორკესტრო ფერების გრძნობა, განსაკუთრებით ხელი გაუწაფა ხის ჯგუფის სოლოების ვირტუოზულ გამოყენებაში, განტვირთა მისი ორკესტრი ზედმეტი ბგერადი შრეებისაგან და ამით მის ფერადოვნებას სიმსუბუქე და სილაღე შესძინა. კოლორიტული ფუნქციის გაძლიერებამ ზეგავლენა იქონია თვით მელოდიურ აზროვნებაზე, შეკუმშა თემატური იმპულსების სივრცე და სამაგიეროდ, გაზარდა „ბგერადი ატმოსფეროს“ მნიშვნელობა, გაუფართოვა ასპარეზი ჰარმონიულ და ტემბრულ ფანტაზიას. რაველის ხელოვნებისათვის ესოდენ დამახასიათებელი რეჩიტატულის და დინამიკურ-საცეკვაოს პარადოქსული კავშირი თავს იჩენს კვერნაძის ისეთ პარტიტურებში, როგორიცაა „ცეკვა-ფანტაზია“ და „სერაფიტა“.

ბ. კვერნაძის ტექნოლოგიაში ჩვენ გავამახვილეთ ყურადღება იმ მომენტებზე, რომლებიც მას ფრანგული ხელოვნების გარკვეულ საწყისთან აკავშირებს. ამასთან ერთად, იგულისხმება, რომ ასეთი კონტაქტები სრულებითაც არ ბღალავს მისი მუსიკის ეროვნულ ხასიათს, მის თვითმყოფადობას. პირიქით, ხშირად თვითმყოფობის უფრო მკაფიოდ გამოვლენისთვის აუცილებელიც ხდება, რომ ეროვნულმა თავი შეიმეცნოს უცხო გამოცდილების მეშვეობით. ჩვენ შეგვიძლია მართლაც რაველის ზეგავლენით ავხსნათ რიტმული საწყისის გამძაფრებისადმი სწრაფვა, მაგრამ როდესაც თვით რიტმულ ნახაზებს ჩავუკვირდებით, აღმოვაჩენთ მათ პირდაპირ და უშუალო კავშირს ეროვნულ ხალხურ შემოქმედებასთან. დიახ, მელოდიური აზრის ბირთვამდე შეკუმშვა და მისი განზავება ტემბრულ-რიტმული თამაშის ფეერიაში—იმპრესიონისტული აზროვნების ერთერთი პრინციპია, მაგრამ თვით ეს ბირთვიც, თავისი ინტონაციური თავისებურებებით, ქართული წარმომავლობისაა, ბუნებრივად, თუმცა საკმაოდ გაშუალებული. სახით უკავშირებს ეროვნულ ტრადიციას მის მიღმა მდებარე კულტურულ მიღწევებს. დიახ, კომპოზიტორმა უდავოდ რაველისაგან შეითვისა ხის ჯგუფის იშვიათი გამომსახველობისა და სიმსუბუქის გრძნობა. მაგრამ ტემბრულის თამაშში ქართული ხალხური მუსიკისათვის დამახასიათებელი ჟღერადობის სურნელი მჟღავნდება.

ტექნოლოგიურ კონცეფციას, ამრიგად, სხვა შემოქმედებითი კომპონენტებისაგან მოწყვეტით ვერ განვიხილავთ თუ იგი გონივრულადაა შერჩეული. უფრო სწორად, თუ იგი ბუნებრივად გამომდინარეობს კომპოზიტორის მრწამსიდან, მისი შემოქმედებითი მისწრაფებიდან, თუ იგი „დაკებულია“, მაშინ ტექნოლოგიურ კონცეფციას პროდუცირების უნარი გააჩნია, იმისდა მიუხედავად, უახლოეს დროშია იგი შექმნილი თუ ძალიან ხანდაზმულია. სხვათა შორის, ე. წ.

ნეოკლასიცისტურმა მიმართულებამ დაამტკიცა, რომ ძველი ხერხების აღორძინება არა თუ შესაძლებელია, არამედ, გარკვეულ შემთხვევაში, მხატვრული პროგრესის წინაპირობად იქცევა. ეს კია, რომ ხელოვნებაში აღორძინებასა და რეპროდუცირებას შორის სადემარკაციო ხაზი დიდი გარკვეულობით გამოირჩევა. რეპროდუცირების შემთხვევაში ტექნოლოგია საკუთარ თავს მხოლოდ იმეორებს, ახლის თქმა აღარ შეუძლია, რადგანაც მას აღარ კვებავს ახალი იდეები, მისწრაფებები, თემატიკა, ამიტომაც, ტექნოლოგიური პასიურობა, სხვათა შორის, იმასაც მოწმობს, რომ მუსიკოსს ახლის თქმის უნარი აღარ გააჩნია. ესეც ხდება, რომ სიახლისადმი მისწრაფება უფრო პათოსია და რიტორიკა, ვიდრე ნამდვილი შემოქმედებითი პოტენციალის რეალური გამოხატულება.

ახლა დროა, დავუბრუნდეთ ჩვენი წერილის საწყის თეზისს ქართული მუსიკის წინსვლის შესახებ და უფრო ზუსტად გავიზიაროთ მისი სხვადასხვა განზომილების რეალური ღირებულება. დიახ, ქართული მუსიკის განვითარებაში წინსვლა საჭირბოროტოა, რაც უპირველესად ჩვენი ხელოვნების თვალსაწიერის გაფართოებასა და მისი თვითმყოფი თავისებურებების დამკვიდრებაში ინდივიდუალური სტილების ჩამოყალიბებასა და მათ დახვეწაში გამოიხატება. ეს მიღწევები შესაფერისი ტექნოლოგიური სისტემებითაა განმტკიცებული. ამრიგად, ტექნოლოგიური აღჭურვილობაც წინსვლის გარკვეული საწინდარია. ამასთან ერთად, თუკი ნაწარმოების სიახლე და ღირსებები მხოლოდ ტექნოლოგიურ სიახლეზე დაიყვანება, მხოლოდ ამის საფუძველზე, ვეღარ ვილაპარაკებთ პროგრესის უტყუარ მაჩვენებლებზე. ხაზგასმით უნდა აღვნიშნო, რომ წინსვლის არსებითი განზომილებაა ცხოვრებისეული მოვლენებისადმი მუსიკალური ხელოვნების მიმართებათა ისეთი დინამიკა, რომლის დროსაც ახალი სოციალური ვითარების, ზნეობრივ-ფსიქოლოგიური პრობლემების გათვალისწინების პირობებში ადამიანური საწყისი შესაძლო სისრულით ვლინდება. ქართული მუსიკის პროგრესს ყველაზე დამაჯერებლად ის ადასტურებს, რომ იგი უფრო კონკრეტული და სინამდვილისეული გახდა, რომ მასში ზოგადადამიანურის სანაცვლოდ უფრო კონკრეტული, უფრო „დოკუმენტური", რეალობას მიახლოებული სახე მკვიდრდება, რომელიც კომპოზიტორის შიდა ხედვის და ცხოვრებისეული მასალის უფრო რთულ დიალექტიკას გამოხატავს, ვიდრე ეს მაშინ ხდებოდა, როდესაც ქართული მუსიკა ის-ის იყო იდგამდა ფეხს.

ჩვენი მუსიკის წინსვლის დამადასტურებელი ისიცაა, რომ აქვნიდან სიმწიფისაკენ მიმავალ გზაზე მას თვითმყოფობა არ შელახვია და მასაზრდოებელ ეროვნულ წყაროებთან კავშირი არ დაუკარგავს. გზა თანამედროვეობისაკენ

მისთვის, გარკვეული თვალსაზრისით, აღნიშნავდა გზას ხალხური შემოქმედების სიღრმეებისაკენ, მათი პოტენციალის ათვისებისაკენ.

ქართულ მუსიკაში ევროპული მუსიკალური ფორმების შემოჭრა გარდაუვალი იყო. სიმფონია და სიმფონიური მუსიკა, ოპერა და საოპერო მუსიკა, კამერულ-ინსტრუმენტული ხელოვნება და მისი მრავალფეროვანი ჟანრები ყოველი ცივილიზებული ერის კუთვნილებაა, მისი თანამედროვე დონის (ანდა სტანდარტის, თუ ასე ჯობებს) აუცილებელი მხარეა. მაგრამ ნამდვილი წინსვლის დამადასტურებელია ის, რომ ჩვენ საკუთარი თვითმყოფი ოპერა, სიმფონია, კვარტეტი და სხვა ჟანრებიც გაგვაჩნია; ჩვენი წინსვლის დამადასტურებელია ისიც, რომ ამ ფორმებში ძიება გრძელდება ეროვნული ტრადიციების გაღრმავების ნიშნით, რასაც კვლავ და კვლავ სინამდვილისადმი დაახლოების, მისი ბუნების და კანონზომიერებათა გაგებისადმი მისწრაფება იწვევს.

დღევანდელი ადამიანი ისტორიისა და სინამდვილის შედუღაბებაა. წარსულს ჩაბარდა ის მიამიტური წარმოდგენა, თითქოს ჩვენს სოციალისტურ ვითარებაში მოქმედი ადამიანი ფესვმოკვეთილია, მხოლოდ და მხოლოდ ახალი დროის პირმშოა. იგი მართლაც ძალიან ახალია, თვისობრივად განსხვავებული, ახალი საზოგადოების მშენებელია, მომავლისადმი მიზანსწრაფვითაა გამსჭვალული, მაგრამ მთელი თავისი ავკარგიანობით რთული ისტორიული პროცესების შედეგია. იგი შორეული წარსულიდან მოდის და თუკი ხელოვნება ამ წარსულს სუბლიმაციაა, მისი არსებითი და ცოცხალი მხარეების განზოგადებაა, მაშინ იგი დღევანდელობას უფრო თვალსაჩინოდ უკავშირდება, ვიდრე ადამიანის საქმიანობის ნებისმიერი სხვა მხარე. ახლის ქმნადობა ამ ძველის გაუთვალისწინებლად, ტრადიციული საინჟინრო ხელოვნების წარმოდგენებით რომ ვიმსჯელოთ, უსაძირკვლო ნაგებობის მშენებლობას მიაგავს. ქართულ მუსიკას იმიტომ გააჩნია თავისი ოპერაც, სიმფონიაც და კვარტეტიც, რომ იგი არ მიმართავდა ნასესხები სქემების სტილიზაციას. ისტორიამ შემოუნახა თანამედროვეობას ცოცხალი ინტონაციური მასალა, სილამაზის ის გაგება, რომელიც წარსულსაც ეკუთვნის და აწმყოსაც. უცხო წარმომავლობის ფორმა მაშინაა სქემა და უცხო, სანამ მას საკუთარ თავში არ მოაქცევს და თავისი ნიშან-თვისებებით არ გამსჭვალავს, ამიერიდან სქემა დაძლეულია, ხოლო ფორმას კი თვით ინტონაციური განვითარების ლოგიკა ძერწავს.

ასეთია წინსვლის ზოგიერთი პირობა და ქართული მუსიკის განვითარებაში ჩვენ ამ ვითარებას ვადასტურებთ.

• • •

სხვაგანაც და ამის ზეგავლენით ჩვენშიც, უკანასკნელ დრომდე მუსიკალური ხელოვნების განვითარებას შეისწავლიდნენ ე. წ. სერიოზული ჟანრების მაგალითზე. ოპერა და სიმფონია, ბალეტი და ინსტრუმენტული კონცერტი, კამერულ-ინსტრუმენტული და ვოკალური ჟანრები — აი, ის, რაც განსაზღვრავდა მუსიკალური კულტურის მდგომარეობას. რაც შეეხება სიმღერას და ოპერეტას, მათ უფრო „ზრდილობისა" და სურათის სისრულისათვის განიხილავდნენ, ვიდრე მათ დიდ მნიშვნელობაში რწმენის გამო.

ის, რაც დიდი სამართლიანობით არც უწინ გამოირჩეოდა, ჩვენს დროში დაუშვებელი ცალმხრივობის შთაბეჭდილებას ტოვებს, მხოლოდ „სერიოზული მუსიკის" შესწავლა საკმარისი არაა, რომ ჩვენი კულტურის რეალური მდგომარეობა გავითვალისწინოთ. უნდა ითქვას, რომ ასეთი მიკერძოებისას თვალთახედვის არიდან ამოვარდნილია ისეთი დიდმნიშვნელოვანი სფეროები, როგორიცაა ყოფითი მუსიკა, პოპულარული ჟანრები, საესტრადო ხელოვნება, მუსიკა კინოსა და თეატრისათვის, რომელთა ზემოქმედებაც საზოგადოებაზე გაცილებით აღემატება ე. წ. სერიოზული ჟანრების გავლენას. და თუ მუსიკას განვიხილავთ არა მარტო როგორც ესთეტიკურ, არამედ სოციოლოგიურ ფაქტსაც, მაშინ ჩემს მიერ დასახელებული სფეროები გაცილებით მეტ ყურადღებას იმსახურებს ვიდრე ეს დღემდე ხდებოდა.

საქმე ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, თითქოს მუსიკალური აზრის მოძრაობა მხოლოდ სერიოზულ ჟანრებში ხდება, სოლო საესტრადო ხელოვნებას კი მხოლოდ გამოყენებით-სამომხმარებლო ღირებულება გააჩნია. სხვას რომ თავი გავანებოთ, ესტრადის, კინოსა და თეატრისათვის თითქმის ყველა ჩვენი მოწინავე კომპოზიტორი ქმნის და ბევრ ამ მუსიკოსს თავისი ღირსეული წვლილი შეუტანია ამ ჟანრების განვითარებაში. თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ კინომუსიკის ცალმხრივობა, მაგალითად, გვაიძულებს თითქმის ტოლობის ნიშანი დავსვათ მასა და ესტრადას შორის. ამისდა მიუხედავად, სამართლიანობა მოითხოვს ვაღიაროთ, რომ ესტრადისა და კინომუსიკის განვითარება ბევრი ინტონაციური მიგნებით აღინიშნა. კინო სინამდვილისეულია, სხვათაშორის, იმ გაგებითაც, რომ აქ სახვითი მასალის კონკრეტულობა, სოციალურ-ფსიქოლოგიური სიტუაციების რეალობა მუსიკალური ფანტაზიისათვის მყარ დასაყრდენს ქმნის; ადეკვატური მუსიკალური ფორმების ძიებისაკენ უბიძგებს მას. ბოლომდე ობიექტურები რომ დავრჩეთ, ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ მასალით განპირობებულ შესაძლებლობებს კომპოზიტორები არცთუ ისე ხშირად იყენებენ ჯე-

როვნად. მაგრამ, ასეა თუ ისე, კინომ და ესტრადამ ის მუსიკალურ-სამეტყველო ენა შეიმუშავეს, რომელიც ყოფით-მუსიკალურს ბუნებრივად შეეთვისა, მის სახეობად და თავისებურ ასპარეზად იქცა. დღეს ისინი ერთმანეთს ავსებენ და უფრო სოციალური ზემოქმედების მუსიკალურ სფეროს ქმნიან.

ამ ჟანრების ავკარგიანობის, მათი განვითარების თავისებურებათა შესწავლა იმიტომაცაა აუცილებელი, რომ მხოლოდ ცუდის განქიქებით არ დავკმაყოფილდეთ, ანდა (როგორც ეს არცთუ იშვიათად ხდება) უღირსის კიდევ უფრო უღირსი ქებით მის მორალურ-ესთეტიკურ რაობაში გარკვევა არ გავართულოთ. შესწავლა იმიტომაცაა აუცილებელი, რომ ამ მართლაც და მნიშვნელოვან ჟანრებზე ეფექტური ზემოქმედების გზები მოიძებნოს.

ჩვენ ისიც არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ყოფით მუსიკაში, მთელი მისი დეზორგანიზებულობის მიუხედავად, ეროვნული ხალხური შემოქმედების მთელი რიგი ტრადიციები ცოცხლობს, რომ თვით საესტრადო, კინო და თეატრალური მუსიკაც მათთვის შესაფერის ფორმებში ამ ტრადიციებს აგრძელებს. ამავე დროს, კინომუსიკის ერთ-ერთი დამსახურება ის გახლავთ, რომ ბგერად მასალას იგი სახეითი საწყისის კონკრეტულობას ანიჭებს. თითქოს აღადგენს იმ სოციალურ-ფსიქოლოგიურ სიტუაციას, რომლის ბგერადი გამოხატულებაც ესა თუ ის ჟანრი იყო. მაგალითად „ივანე კოტორაშვილში" ნოდარ გაბუნიამ მთელ რიგ ყოფით სურათებს ზუსტი ისტორიულ-ფსიქოლოგიური მუსიკალური დასაბუთება მისცა.

ამიტომაცაა, რომ დღესდღეობით იმდენად კინომუსიკა არაა დავალებული სჯესტრადო ხელოვნების ტრადიციებისაგან, რამდენადაც ესტრადა კინომუსიკისაგან, რადგანაც კონკრეტული, ცხოვრებისეულად უფრო ცოცხალი კინომუსიკა ესტრადას შველის განთავისუფლდეს სტერეოტიპისა და მხატვრულად ძალაგამოცლილი ფორმებისაგან, გაიახლოს სამეტყველო ენა მოცვეთილი მიმოხვრებისაგან, დაუახლოვდეს თანამედროვეობას თემატურ-ინტონაციური შინაარსის თვალსაზრისითაც. ეს, რაც შეეხება კომპოზიტორულ შემოქმედებას.

მუსიკალური კულტურის შესწავლისას ასეთივე ცალმხრივობას გამოვიჩენდით, თუკი მხოლოდ კომპოზიტორული შემოქმედების კვლევით დავკმაყოფილდებოდით და მხედველობის არიდან გავუშვებდით ისეთ მნიშვნელოვან სფეროს, როგორიცაა საშემსრულებლო ხელოვნება. ალბათ აზრსაა მოკლებული იმის მტკიცება, რომ ერთი მეორის გარეშე არ არსებობს და რომ კომპოზიტორული სკოლის თვითმყოფობა აპირობებს საშემსრულებლო სკოლის თვითმყოფობასაც და მისი ორიგინალურობის საფუძველს ქმნის.

თუკი ჩვენში წლების მანძილზე კრიტიკა და, მითუმეტეს, მუსიკისმცოდნეობა საშემსრულებლო ხელოვნებას ჯეროვან ყურადღებას ვერ უთმობდნენ, ეს განპირობებული იყო ჩვენი მუსიკის განვითარების მთელი რიგი თავისებურებებით. ცნობილია, რომ თანამედროვე ქართული მუსიკალური ხელოვნების ისტორია არსებითად საოპერო და კამერულ-სასიმღერო ჟანრების შექმნით დაიწყო. ჩვენი საოპერო მუსიკის ფუძემდებლებს კარგი შემსრულებლები ჰყავდა და მათი ნაწარმოებების ინტერპრეტაციის ტრადიციები თავიდანვე კარგი საფეხურიდან დაიწყო. შემდგომში, მართალია, საოპერო ჟანრში აღარ შექმნილა აბსოლუტური ღირებულების პარტიტურები. ამის მიუხედავად, ქართული თეატრი ინახავდა იმ საშემსრულებლო ტრადიციებს, რომელთა სათავეც, „აბესალომ და ეთერის", „დაისის", „ქეთო და კოტეს" აღერების ფაქტში უნდა ვეძიოთ.

სამწუხაროდ, 70-იანი წლების მეორე ნახევრამდე ვერ იქნა და ვერ მოგვარდა არაქართული საოპერო ნაწარმოებების ქართულ ენაზე შესრულების პრობლემა. ეროვნული საშემსრულებლო საკითხების მოგვარებისათვის კი იგი გადაუდებელი ამოცანაა. დღესაც მოცარტის „ჯადოსნური ფლეიტის" ქართულ ენაზე აღერება ექსპერიმენტ-გამონაკლისის შთაბეჭდილებას უფრო ტოვებს, ვიდრე თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკის სასიცოცხლო პრინციპის განხორციელებისას. პრინციპისას, რომელსაც მომავალში აღარ გადაუხვევენ.

ოთარ თაქთაქიშვილის „მინდიას" და შალვა მშველიძის „დიდოსტატის მარჯვენის" დადგმებმა ეროვნული საწყისი კიდევ უფრო შეამაგრა საოპერო თეატრში და ამ მიმართულებით ძიებისათვის უფრო ხელსაყრელი ვითარება შექმნა, მაგრამ თეატრის დაკნინების პირობებში, მის რეალურ წვლილზე ლაპარაკი საოპერო-საშემსრულებლო ხელოვნების განვითარებაში, გადაჭარბებული იქნება.

ასევე ითქმის ჯერჯერობით საბალეტო დასზედაც. მას ჰქონდა თავისი ოქროს ხანა, რომლის ნიშანსვეტებია — „მთების გულის", „სინათლის", „გორდას" და „ოტელოს" ჭაბუკიანისეული დადგმები. ამ ნაწარმოებებმა თავისი დიდი როლი შეასრულეს ეროვნული მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ხელოვნების დამკვიდრება-განვითარებაში. მაგრამ უკვე მათსავე წიაღში ჯერ შეუმჩნეველად და შემდგომში სულ უფრო და უფრო თვალსაჩინოდ მომძლავრდა არასასურველი მოვლენები, რომლებიც საბოლოო ჯამში იმაში გამოიხატა, რომ ქართულ საბალეტო სცენაზე ცეკვას პანტომიმამ აჯობა, მან დაკარგა პლასტიკური გამომსახველობა, არტისტიზმი და შინაგანი მხატვრული დამოუკიდებლობა. ბალეტის

„ლიტერატურიზების“ პროცესმა ქორეოგრაფიას აზრი გამოაცალა, მისი როლი სიუჟეტის უხერხულ ილუსტრაციამდე დაიყვანა.

ახალი გზა, რომლის დასაწყისი დასში გიორგი ალექსიძის მოსვლით აღინიშნა, რთული და წინმავალი მოვლენების გამო მოუმზადებელი აღმოჩნდა. დასის ქორეოგრაფიული ოსტატობის სისუსტე მისი გათიშვა საკუთრივ მუსიკალურისაგან, მისი უკიდურესი სიღარიბე და ჩამორჩენა „საერთაშორისო სტანდარტთან“ შედარებით, ყველაფერი ეს გამომზეურდა ალექსიძის პირველსავე დადგმებში, რადგან ახლებურ რეჟისორულ ჩანაფიქრსა და მის სცენურ განხორციელების შესაძლებლობათა შორის გათიშვა საკმაოდ თვალსაჩინოა და დასს დიდი ბრძოლა, პირდაპირ ტიტანური მუშაობის ჩატარება მოუხდება ამ „ნაპრალის“ ამოსავსებად. ამას ისიც უნდა დაემატოს, რომ თუმცა ალექსიძემ ენერგიულად მოჰკიდა ხელი ახალი რეპერტუარის შექმნას, უკვე დადგა კიდეც ს. ცინცაძის, ბ. კვერნაძის და ო. თაქთაქიშვილის ნაწარმოებები, ამჟამად ახალი ქორეოგრაფიის შემუშავება დიდ სიძნელეებს აწყდება და მრავალ ღირსებასთან ერთად მოიცავს საკამათო მომენტებსაც. ყოველ შემთხვევაში, ალექსიძის მიერ ბახისა და პროკოფიევის, მოცარტის პარტიტურების ქორეოგრაფიული წაკითხვა ჯერჯერობით უფრო მიმზიდველი აღმოჩნდა, ვიდრე „ბერიკაობის“ თემის რეალიზაცია, რომელშიც იყო დაუდუღებელი მომენტებიც. თუკი ყველაფერი ეს ასეა, შესაძლოა განა საბალეტო მუსიკის განვითარების გზებზე კანონზომიერებასა და ამა თუ იმ მოვლენის წარმოშობის მიზეზ-შედეგზე რეალური წარმოდგენა შევიმუშაოთ, თუკი ქორეოგრაფიული ხელოვნების ზიგზაგებს არ გავითვალისწინებთ?

ასევე შეიძლება ითქვას ინსტრუმენტულ მუსიკაზეც. მაგალითად, ეროვნული პიანისტური სკოლა არსებითად ევროპული და რუსული მუსიკის ტრადიციებზე შეიქმნა. ჩვენ, მართალია, ქართული საფორტეპიანო მუსიკის ბევრი საინტერესო ნიმუში გაგვაჩნია (ა. ბალანჩივაძის, ა. მაჭავარიანის, ო. თაქთაქიშვილის, ს. ნასიძის, ბ. კვერნაძის, და სხვ. საფორტეპიანო პიესები), მაგრამ არ შეიძლება გავაზვიადოთ მათი როლი ქართული პიანიზმის ისტორიაში. ის კი უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენს დროში ეროვნული კულტურის ამ ორ მნიშვნელოვან მხარეს შორის ძალიან მჭიდრო კავშირის პრობლემა განსაკუთრებული სიმწვავით დადგა.

რაც შეეხება საკვარტეტო შემსრულებლობის განვითარებას, აქ თავისი სიტყვა თქვა სახელმწიფო კვარტეტმა. მართალია, წლების მანძილზე მისმა შემადგენლობამ არსებითად იცვალა სახე, მაგრამ საშემსრულებლო მანერის გარკვეული ტრადიცია შენარჩუნებულ იქნა სტილის მთლიანობისათვის.

ცხადია თავისი დადებითი როლი ითამაშა იმან, რომ ჩვენი ცნობილი ვიოლონჩელისტი გიორგი ბარნაბიშვილი კვარტეტში უკრავდა ამ კოლექტივის დაარსების დღიდან და მან დიდი მონაწილეობა მიიღო კვარტეტის ახალგაზრდული ცვლის წვრთნაშიც, მაგრამ კვარტეტის საშემსრულებლო მანერის თავისთავადობა მნიშვნელოვნადაა განპირობებული იმით, რომ ეს ჯგუფი ს. ცინცაძის თავისებურ შემოქმედებით ლაბორატორიადაც იქცა. ეს კოლექტივი კომპოზიტორის რვავე კვარტეტის პირველი შემსრულებელი იყო, ამ ნაწარმოებთა საუკეთესო პროპაგანდისტი. ცინცაძის კვარტეტები დიდი ფერადოვნებით, ჟანრული კოლორიტის სიმკვეთრით, ქართული სახასიათო ინტონაციის გამოკვეთილობით გამოირჩევა და ყველა ეს თვისება ჩვენი სიმებიანი კვარტეტის საშემსრულებლო მანერის თვითმყოფობას განსაზღვრავს.

თავის დროზე ს. ცინცაძე თვით უკრავდა კვარტეტში (ჩელოზე). მან იმდენად ორგანულად შეითვისა საკვარტეტო ჟღერადობა, რომ თავისი იდეების განხორციელებისას, არა მარტო იცავდა „შემსრულებელთა ინტერესებს“, არამედ ზედმიწევნით იყენებდა კიდეც წმინდა საშემსრულებლო გამომსახველობით ხერხებს. რადგანაც იდეებს და მათ შესატყვის მასალას ორგანული კავშირი ჰქონდა ეროვნულ ნიადაგთან, ეროვნული ტემპერამენტი, ფსიქოლოგიური ტონი და ინტონაცია ჩვენი სიმებიანი კვარტეტის საშემსრულებლო სტილის ერთერთ უმთავრეს მომენტად იქცა.

აქ მე ეროვნული მუსიკალური კულტურის რამდენიმე სფეროდან აღვნიშნე საკმაოდ ცნობილი ფაქტები, რის საფუძველზეც დავინახეთ, რომ კომპოზიტორულ შემოქმედებასა და საშემსრულებლო ხელოვნებას შორის კონტაქტები თითოეულ მათგანში სხვადასხვანაირად ხორციელდება. ზოგჯერ ჟანრი შესაძლოა ისე ჩამოყალიბდეს და განვითარდეს, რომ მას საშემსრულებლო ხელოვნება ვერავითარ პრაქტიკულ დახმარებას ვერ უწევდეს (როგორც ეს დავინახეთ საფორტეპიანო მუსიკის მაგალითზე). სხვა შემთხვევაში საშემსრულებლო სპეციფიკამ შესაძლოა განაპირობოს თვით ძიებათა მიმართულება წმინდა კომპოზიტორულ სფეროშიაც როგორც ეს აღინიშნა ნ. გაბუნიას „არაკის“ მაგალითზე. კვარტეტის მაგალითზე ადვილად დავრწმუნდით იმაში, რომ ეროვნული საშემსრულებლო სტილის შემუშავება დიდადაა იმაზე დამოკიდებული, თუ როგორ დამოკიდებულებას იჩენს თვით კომპოზიტორი ეროვნული საფუძვლებისადმი, ქმნის თუ არა იგი იმის საშუალებას, რომ შემსრულებელმა ინტონაცია თვით მასალის რეპროდუცირების ტრადიციულ მანერაში ეძიოს და, ამრიგად, განავითაროს ხალხური მუსიკის ტრადიცია მხატვრული შემოქმედების ამ სფეროშიც.

საშემსრულებლო ხელოვნების პროცესის გაუთვალისწინებლობა იმითაცაა საბიფათო, რომ კომპოზიტორული შემოქმედების შესწავლისას შესაძლოა ამა თუ იმ აქციის რეალური ღირებულება ვერ დავადგინოთ, მისი ნამდვილი იმპულსები მხედველობის არიდან გამოგვრჩეს.

ცხადია, საშემსრულებლო ხელოვნების ღირსება, თავის მხრივ, მრავალი განზომილებით განისაზღვრება, მაგრამ თუკი ეროვნული ტრადიციების გაღრმავების აუცილებლობას მხედველობაში ვიქონიებთ, მაშინ არ შეიძლება რომ საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო სკოლების ურთიერთობას დიდი მნიშვნელობა არ მივანიჭოთ. ეს ურთიერთობა კი პრაქტიკულად იმ მომენტიდან მყარდება, როდესაც კულტურის ეს ორი სფერო საერთო ამოცანის გადაჭრას ლამობს.

ისიც შეიძლება ითქვას, რომ უწინ მაღალი კლასის ინსტრუმენტალისტები არა გვყავდა და ვინც გვყავდა, ისიც თითქმის არავითარ ინტერესს არ იჩენდა ეროვნული რეპერტუარისადმი ამ უკანასკნელის არცთუ ისე მაღალი მხატვრული ღირსებების გამო. ამჟამად მდგომარეობა არსებითად შეიცვალა: ეროვნული რეპერტუარი საგრძნობლად გაუმჯობესდა და ისეთი ინსტრუმენტალისტებიც გამოჩნდნენ, რომელთაც მისი ძალიან საინტერესო ინტერპრეტაციის შემოთავაზება ძალუძთ. ეროვნული შემსრულებლის უპირატესობა კი სხვა ნებისმიერთან შეიძლება იმაში გამოიხატოს, რომ მუსიკალური ნაწარმოების ინტონაცია მისთვის ბუნებრივი და „თავისეულია".

მე ალექსი მაჭავარიანის სავიოლინო კონცერტის მრავალი შემსრულებელი მომისმენია, მაგრამ მარინე იაშვილი ჩემთვის ამ ნაწარმოების ყველაზე საინტერესო ინტერპრეტატორია. იგი სწორუპოვრად გრძნობს მუსიკის თავისებურებას, უნარჩუნებს მას მგზნებარებას და განსაკუთრებულ სიფაქიზეს, რომანტიკულ არსს. ასევე ითქმის პეტრე ამირანაშვილის მიერ ჩალხიას ბალადის შესრულებაზე ოთარ თაქთაქიშვილის ოპერიდან „მინდია". მომღერალმა მოუნახა ამ როლს შესატყვისი ტემბრულ-ინტონაციური სტილი, მთის სურნელებით გაჟღენთილი ადამიანის ენით ააჟღერა მისი მუსიკა. პეტრე ამირანაშვილის ტემპერამენტმა და არტისტულმა მეობამ ტრაგიკული ხასიათი გაუძლიერა მუსიკას. ანდა, გავიხსენოთ სულხან ცინცაძის ჩინებული მინიატიურები „მწყემსური" და „საშიდაო" ჩვენი სიმებიანი კვარტეტის შესრულებით. აქაც საშემსრულებლო სტილს განაპირობებს არა მარტო პარტიტურის ტექსტი, არამედ კვარტეტის წევრთა ცხოვრებისეული მუსიკალური შთაბეჭდილებები, რაც ტექსტთან მუსიკოსების თავისუფალ დამოკიდებულებას განსაზღვრავს და იმპროვიზაციისა თუ კომპოზიტორთან თანაშემოქმედების საშუალებას იძლევა.

შემსრულებლისა და კომპოზიტორის შემოქმედებითი ურთიერთობის მნიშვნელობის საილუსტრაციოდ არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ გია ყანჩელისა და ჯანსუღ კახიძის თანამშრომლობა. იგი ნაყოფიერი გამოდგა ორივე მუსიკოსისათვის. აქ საქმე მხოლოდ ის კი არაა, რომ ჯანსუღ კახიძეს გია ყანჩელის ყველა სიმფონიის და მნიშვნელოვანი ნაწარმოების პრემიერა ეკუთვნის და რომ, არსებითად, ეს თანამშრომლობა კინოსაც მისწვდა, მაგალითად, ელდარ შენგელაიას „შერეკილებისათვის" მუსიკა გია ყანჩელმა და ჯანსუღ კახიძემ ერთობლივად დაწერეს. ორივემ შეინარჩუნა თავისი დამახასიათებელი სააზროვნო მანერა და ასეთმა თანამშრომლობამ სრულიადაც არ გამოიწვია სტილისტური ეკლექტიზმი, პირიქით, მან მუსიკალური საწყისის თავისებური ორფეროვნება განაპირობა, რომელშიც კონტრასტთან ერთად გარკვეული კოორდინაციაც ჩანს.

მე ვფიქრობ, ამ თანამშრომლობას უფრო მნიშვნელოვანი ნაყოფიც მოჰყვა. გია ყანჩელისთვის, რომლის შემოქმედებითი გზა ძალიან თავისებურად დაიწყო და რომელიც სიმფონიური მუსიკის ჟანრში საესტრადო მუსიკაზე გავლით მოვიდა, ჯანსუღ კახიძესთან თანამშრომლობას ის მნიშვნელობა ჰქონდა, რომ მან ქართული მუსიკის ეროვნული ტრადიციები უფრო უშუალოდ შეისისხლხორცა; ქართული მუსიკის პირველწყაროების მშვენიერებას და აზრს ეზიარა. გ. ყანჩელი ინსტრუმენტული აზროვნების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელია საბჭოთა მუსიკაში. მაგრამ მისი ნაწარმოებების სტრუქტურა გულდასმით რომ შეეისწავლოთ, დავინახავთ ეროვნული საგუნდო და საერთოდ სასიმღერო ტრადიციების ცხოველმყოფელ ზეგავლენას, მათთვის დამახასიათებელი მდგრადი „ბირთვების" და „საერთო მოძრაობის" ორგანული ურთიერთგადასვლებით, მდორე ტემპისა და აქტიური მოძრაობის პარადოქსული სინთეზით.

ამაზე თქვენ შეგიძლიათ მომიგოთ, რომ ხალხური წყაროების წვდომამდე გ. ყანჩელი სხვა გზითაც მივიდოდაო. შესაძლოა, მაგრამ ხელოვანის გზა მუდამ კონკრეტულია და, ამ შემთხვევაში, მიზიდულობის ძალა ჯანსუღ კახიძის არტისტიზმმა და ტემპერამენტმა შექმნა და მე არ ვიტყოდი, რომ ამ გზას რამე დაეწუნოს. ასეა თუ ისე, როგორც ჩანს, ეროვნული, თანდაყოლილი თვისებაა, რომ იტყვიან, დედის რძესთან ერთად შეთვისებული. მაგრამ ეს ის თვისებაა, რომელიც სტატიკურ მოცემულობას არ წარმოადგენს. მას აღზრდა-განვითარება ესაჭიროება, გაღრმავება და, რაც მთავარია, თანამედროვეობის „ნერვულ სისტემასთან" დაკავშირება, მხოლოდ ასეთ პირობებშია შესაძლებელი ეროვნულის აქტიური ფუნქციონირების იმედი ვიქონიოთ. სწორედ ეს ახასიათებს გია ყანჩელის შემოქმედებას და მისი მუსიკის ამ თავისებურების ჩამოყალიბე-

ბაში კომპოზიტორის თანამშრომლობამ კახიძესთან თავისი დიდი წვლილი შეიტანა.

თავის მხრივ, ვფიქრობ, ჯანსუღ კახიძის არტისტული მეობის ჩამოყალიბება-დამკვიდრებაში გარკვეული როლი ითამაშა მის მიერ გია ყანჩელის შემოქმედების სისტემატურმა პროპაგანდამ. ჯანსუღ კახიძე კლასიკური და თანამედროვე რეპერტუარის ბრწყინვალე ინტერპრეტატორია. გავიხსენოთ თუნდაც მისი შესრულებით ჰაიდნის სიმფონია № 87, სტრავინსკის „პეტრუშკა“, „ფასკუნჯი“ და „გრძნეული გაზაფხული“, შოსტაკოვიჩის სიმფონია, რაველის მეორე სიუიტა „დაფნისი და ქლოადან“, ვერდის „რეკვიემი“ და მთელი რიგი სხვა პარტიტურები, როგორც ხელოვანს, მას მყარ საფუძველს უქმნის ოჯახში შესისხლხორცებული და დამოუკიდებელი მუზიცირების პირობებში (სხვადასხვა ანსამბლში, საგუნდო კოლექტივში თუ სიმფონიურ ორკესტრში კინომუსიკის სფეროში ინტენსიური მუშაობისას, საოპერო თეატრებში მუშაობით და სხვ.), ჩამოყალიბებული სასიმღერო ტრადიციები, მისი, როგორც მუსიკოსის, ჩამოყალიბებაში ძნელია გადავაფასოთ ორიგინალური ეროვნული პარტიტურების შესრულების მნიშვნელობა. მით უმეტეს, რომ საკმაოდ ხშირად იგი მათი პირველი ინტერპრეტატორის როლში გვეელინება და ამრიგად, მთელი რიგი ქართული ნაწარმოებების საშემსრულებლო კონცეფციის შექმნა მთლიანად მის ინტუიციასა და ოსტატობაზეა დამოკიდებული. ამ მხრივ ჯანსუღ კახიძისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობის იყო გია ყანჩელის შემოქმედებასთან შეხვედრა. რასაკვირველია, კახიძის სადირიჟორო სტილის ჩამოყალიბებისათვის გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდა ყანჩელის მუსიკისათვის დამახასიათებელ საორკესტრო აზროვნების სითამამესა და გამომსახველობას, მისი მუსიკისათვის ჩვეულ კონტრასტების სიმახვილეს, მელოდიური საწყისის და ინტონაციური ენის სიფაქიზესა და რიტმულ გარდასახვათა დინამიკას. და ბოლოს, ჯ. კახიძისათვის მიმზიდველი უნდა ყოფილიყო ყანჩელის ეროვნული ტემპერამენტის თავისებურება, მისთვის დამახასიათებელი გროტესკისა და ლირიკის შუზავებით, თავდაუჭერელი მოძრაობის და ხანგრძლივი გარინდებისა თუ თვითჩაღრმავების ეპიზოდების შეპირისპირებით.

აქ დასახელებული ფაქტები შეიძლება დაუსრულებლივ გავაგრძელოთ და უფრო შთამბეჭდავი მაგალითებითაც გავამდიდროთ. მაგრამ ეროვნული საშემსრულებლო სტილის დიდმნიშვნელოვნებისა და მისი საკომპოზიტორო შემოქმედებაზე ზეგავლენის შესახებ მოსაზრება ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ეს უგულებელყოფდეს არაქართველი მუსიკოსების დიდ დამსახურებას ჩვენი ეროვნული კულტურის მიღწევათა პროპაგანდაში. პირიქით, ეროვნული ხე-

ლოვნების ავტორიტეტის ამაღლებისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მის აღიარებას ეროვნული სინამდვილის მიღმა და ამ შემთხვევაში აღიარების ერთ-ერთი უტყუარი გამოხატულებაა ეროვნული ნაწარმოების დამკვიდრება სხვა ქვეყნების შემსრულებელთა რეპერტუარში. ბახის ხელოვნების ცხოველმყოფელობის და თანამედროვე კულტურებში ცოცხალი ფუნქციონირების ყველაზე შთამბეჭდავი დადასტურება ის გახლავთ, რომ არც ერთი თანამედროვე ცივილიზებული მუსიკოსი არ ყალიბდება დიდი გერმანელი კომპოზიტორის ხელოვნების ამა თუ იმ სიღრმით დაუფლების გარეშე. იტალიური ოპერის აღიარების და საოპერო ხელოვნების ერთ-ერთ დედაბოძად მიჩნევის უტყუარი დადასტურებაა ის, რომ დედამიწის ზურგზე არც ერთი საოპერო თეატრი არ მოიძებნება იტალიური რეპერტუარის გარეშე.

ჩვენი, ქართული პროფესიული მუსიკა — ახალგაზრდა კულტურაა და ჯერჯერობით მისი წარმატებებისა და აღიარების ზომვა „გლობალური" მასშტაბებით ნაადრევია. ამის საგანგებოდ აღნიშვნა იმისთვის დაგვჭირდა, რომ, ხშირად სარეკლამო იერი დაჰკრავს ჩვენი ზოგიერთი მუსიკოსის განცხადებას ქართული მუსიკის საყოველთაო აღიარებასა და მსოფლიო ასპარეზზე წარმატების შესახებ. ნეტამც ასე იყოს, მაგრამ ეს დღესდღეობით უფრო ოცნებაა, ვიდრე რეალობა.

ისიც არ შეიძლება არ შევამჩნიოთ, რომ ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებები იწვევენ სხვა ქვეყნების შემსრულებელთა მზარდ ინტერესს. თავდაპირველად ჩვენი რესპუბლიკის ფარგლებს მცირე ფორმის ნაწარმოებები გასცდა, ბოლო წლებში კი ოპერაცა და ბალეტიც. ეს პროცესი, იმედია, დროთა განმავლობაში გაღრმავდება. ცოდვა გამხელილი სჯობს და, ჩვენ რომ საკუთარი ხელოვნების პროპაგანდას უფრო მოხერხებულად, აქტიურად, სისტემატურად და ყველა შესაძლებლობის გამოყენებით ვეწეოდეთ, მაშინ შედეგებიც უფრო თვალსაჩინო გვექნებოდა.

ჩვენი, ქართული ხელოვნების პროპაგანდის საქმეში სადღეისოდ განსაკუთრებული წვლილი აქვთ შეტანილი რუსული საშემსრულებლო სკოლის წარმომადგენლებს: ა. ბალანჩივაძის, ო. თაქთაქიშვილის, ს. ცინცაძის, ა. მაჭავარიანის და სხვა კომპოზიტორების ნაწარმოებები არაერთგზის აღუერებულა მოსკოვსა და ლენინგრადში, რუსეთის სხვა ქალაქების სხვადასხვა საშემსრულებლო კოლექტივების მიერ, თეატრებსა და მუსიკალურ სასწავლებლებში, კონკურსებზე და ფესტივალებზე. ეს მოვლენები დადებით ზეგავლენას ახდენს ქართული მუსიკის თვითდამკვიდრების პროცესზე.

ამავე დროს, ჩვენი მუსიკალური კულტურის განვითარების თვალსაზრისით

დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ეროვნული საშემსრულებლო სკოლის მიერ არა-ქართული რეპერტუარის ათვისებას და მისი შემოქმედებითი ინტერპრეტაციის ტრადიციების დამკვიდრებას. ზევით აღინიშნა კახიძის სადირიჟორო ხელოვნების ერთ-ერთი მიმზიდველი მხარე — მის მიერ გამომუშავება ორიგინალური საშემსრულებლო სტილისა, რომელიც თვით კლასიკური და თანამედროვე რეპერტუარის აღღერებისას თვითმყოფობას ინარჩუნებს. საფორტეპიანო რეპერტუარის ურთულეს ქმნილებათა და, განსაკუთრებით, მოცარტის მუსიკის უაღრესად თავისებურ შემსრულებლად გვევლინება ელისო ვირსალაძე — პირველი რანგის პიანისტი, რომლის განუმეორებელი არტისტიზმი და საშემსრულებლო სტილი ეროვნული ტემპერამენტითაც არის განპირობებული. ვინც ელისო ვირსალაძის ინტერპრეტაციას დაკვირვებია (განურჩეველად იმისა, შუმანს ასრულებს იგი თუ შოსტაკოვიჩს, დებიუსის თუ ჰაიდნს), უდავოდ მიაქცევდა ყურადღებას პოეტური ინტონაციის თავისებურებას, მის „გამორჩეულობას“ სხვა საშემსრულებლო ნიმუშებისაგან. როგორ ღრმადაც არ უნდა შეიჭრას პიანისტი მსოფლიო შედევრების იდეურ-მხატვრულ არსში, იგი მათთან მიდის თავისი განუმეორებელი განწყობით, თავისი დამახასიათებელი ადამიანური ინტერესით, ესთეტიკურის ხილვის მხოლოდ მისთვის ჩვეული მანერით. ყოველივე ამ მხარის ჩამოყალიბებაში კი თავისი სიტყვა თქვა ეროვნული ხელოვნების ტრადიციებმა, იმ ატმოსფერომ, რომელშიც ელისო გაიზარდა და მომწიფდა. ჩემთვის ელისო ვირსალაძის ხელოვნება დღეს იმითაცაა სასიქადულო, რომ იგი სხვა ერთა შემოქმედებაში წვდომის თავისებური ეტალონია. ამიტომაც, ქართული პიანიზმის განვითარებისათვის ე. ვირსალაძის საშემსრულებლო ტრადიციების განგრძობას დიდი და საპატიო მოვალეობა ენიჭება.

ნიჭიერი ქართველი ინსტრუმენტალისტებისა თუ ვოკალისტების წარმატება დიდ შემოქმედებით ასპარეზზე მარტო იმიტომ კი არ გვეამაყება, რომ ისინი რესპუბლიკის პრესტიჟს ამაღლებენ, არამედ იმიტომაც, რომ ზოგადსაკაცობრიო საშემსრულებლო ხელოვნებაში ეროვნული ტრადიციებით განპირობებული სიახლე შეაქვთ. და ამრიგად, „უკუქმედებისთვის“ დიდ დამატებით ძალასაც იძენენ.

ამასთან დაკავშირებით, არ შემიძლია არ გავიხსენო ერთ-ერთი დიდი შთაბეჭდილება, რომელიც ოდესმე ქართველი ვოკალისტისაგან მიმიღია. როგორც ცნობილია, მთელი სამოციანი წლების მანძილზე ზურაბ ანჯაფარიძე დიდი თეატრის აღიარებული პრემიერი იყო — გერმანის, ხოზეს, რადამესისა და დონ კარლოსის პარტიების ყველაზე თვალსაჩინო შემსრულებელი. მე ზურაბ ანჯაფარიძე ყველა ამ როლში მომისმენია და იგი ყოველ მათგანში მომწონდა.

ყველგან და ყველაფერში ზურაბს თავისი ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი დიდი შინაგანი მგზნებარება და რომანტიკული აღმაფრენა შეჰქონდა, ყველგან განუმეორებელი იყო სცენური პლასტიკით, ნამდვილი ოსტატის უტყუარი უნარით, ყველგან და ყველაფერში ყურადღების ცენტრში მოქცეულიყო.

სამწუხაროა, რომ აღფრთოვანებული რეცენზიები, რომლებიც ზ. ანჯაფარიძეს არ დაჰკლებია, ნაკლებად შეიცავს მისი ოსტატობის, მისი არტისტული გამარჯვებების მიზეზების მეცნიერულ კვლევას. მაშინ მკვლევარი იძულებული იქნებოდა ჩვენთვის ამჟამად ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი — მისი არტისტიზმის ეროვნული თვითმყოფობის პრობლემა გაეშუქებინა.

არასოდეს არ დამავიწყდება ზ. ანჯაფარიძის გერმანი. გერმანი ხომ ჩაიკოვსკის მიერ ასახული რუსული სინამდვილის ტიპური წარმომადგენელია. ამ სინამდვილის წინააღმდეგ ამხედრებული და მისივე მსხვერპლი, მორალური პრინციპების მხრივ ამ სინამდვილით დეტერმინირებული და მასზე აღზევების დაუოკებელი ჟინით შეპყრობილი. ეს ხომ ის პერსონაჟია, რომელიც გარესოციალურმა ისე მოყინა, რომ თვით სიყვარულმაც კი ბოლომდე ვერ გაალხო მისი ბუნება. ეს ხომ ის პერსონაჟია, რომელსაც განპირობებულობასთან სამკვდრო-სასიცოცხლო შეტაკებისას მოკავშირედ მხოლოდ ბანჭოს თამაშის ციებ-ცხელება გამოუჩნდა. გერმანმა სიყვარულს ვერაგულად უღალატა, ბანჭოს ფორტუნამ კი თვით მასზე იძია შური..

გერმანი ის პერსონაჟია, რომელმაც გოგოლის შემოქმედებაშიც გვამცნო თავისი თავი და დოსტოევსკისთანაც და რუსული სინამდვილის გარკვეული მხარის წარმომადგენლობის უფლება მოიპოვა. ასეთია გერმანი, რომელიც ეროვნული ტკივილის — ადამიანური ოცნების და მისი განუხორციელებლობის იდეის თავისებურ სიმბოლოდ იქცა. და აი, მე ვუსმენ ზ. ანჯაფარიძისეულ გერმანს: ეს როლი მან მოამზადა დიდი თეატრის იმდროინდელი ბრწყინვალე შუსიკალური მესაჭის — მელიქ-ფაშაევის ხელმძღვანელობით. მრავალი ათეული წლის მანძილზე დაგროვილ გერმანის შესრულების ტრადიციების ციტადელში — დიდ თეატრში — ათასობით მსმენელი ყოველი სპექტაკლის შემდგომ აღფრთოვანებულ ოვაციებს უმართავს ზ. ანჯაფარიძეს. თქვენ ალბათ ეიმას ელით, რომ ახლა ზ. ანჯაფარიძის საპატივცემულოდ ჰიმნებს ვიმღერებ, რომელთა საერთო აზრი ის იქნება, რომ თითქოს დიდ თეატრში უკეთესი გერმანი არ ყოფილა, და რომ ჩვენი თანამემამულის არტისტიზმიც და ხმაც თავისი გამომსახველობით ყველაფერ აქ ნანახსა და გაგონილს აღემატებოდა და ა. შ. და ა. შ.

არა, ეს ასე არ არის. რასაკვირველია, ზ. ანჯაფარიძე სამაგალითო საოპერო მომღერალია, მაგრამ მას ბევრი ღირსეული მეტოქეც ჰყავდა, რომელთაც იმავე

თეატრის სცენაზე დიდი გამარჯვებები უზეიმიათ. ის, რაც ზ. ანჯაფარიძეს გამოარჩევდა (ცხადია, ამ ბსახიობის სხვა ღირსებებთან ერთად) არის მისი გა-. ნუმეორებელი ვოკალური და უფრო ფართოდ — არტისტული ინტონაცია. მას ისეთი სამეტყველო პლასტიკურ-ვოკალური სტილი აქვს, რომელიც სხვა ეროვნული ტრადიციებიდან მომდინარეობს. რასაკვირველია ზ. ანჯაფარიძემ დაუმორჩილა იგი ახალ მხატვრულ ამოცანებს, შეისისხლხორცა გერმანის შესრულების რუსული კლასიკური ტრადიცია. მაგრამ მისმა სიმღერამ ის ინტონაცია შეინარჩუნა, რომელიც ქართული სიმღერის მთქმელს გამოუმუშავდება მისი აღზრდისა და არტისტული მომწიფების პერიოდში. მე ბევრი ისეთი შემსრულებელიც მინახავს, რომელსაც ცდა არ დაუკლია ეროვნული სპეციფიკური ხურნელის გასანეიტრალებლად და ამ გზაზე გარკვეული წარმატებაც ჰქონია. ანჯაფარიძეს, როგორც ჩანს, „ეროვნული სპეციფიკა“ ხელს არ უშლიდა, ხელ-ფეხს არ უბორკავდა. სწორედ ამიტომაცაა, რომ ანჯაფარიძეს გერმანის პარტიაში ამ უკანასკნელისათვის უჩვეულო სამხრეთული ტემპერამენტი და მგზნებარება შეჰქონდა. ეს ის ინტონაციაა, რომელიც გერმანის ფსიქოლოგიურ მიმართებებში უშუალობისა და გულწრფელობის გრძნობას აძლიერებს, ახალი დამაჯერებელი ფერებით ავსებს ადამიანური ოცნების გამომხატველ მუსიკას.

წმინდა ადამიანური ჩაიკოვსკის მუსიკის ღია ემოციურობაში ვლინდება, მისი გამომსახველობის გარკვეული მხარეებისათვისაა დამახასიათებელი. მაღალი „ემოციური ტემპერატურით“ ქართული ხალხური სიმღერაც გამოირჩევა, განსაკუთრებით მისი „სადიდებელ-ჰიმნისებური“ ჟანრები, რომელთა სწორუპოვარი ნიმუშია ჩვენი სუფრული სიმღერები. შეიძლება ითქვას, რომ ჩაიკოვსკის ხელოვნებასთან ანჯაფარიძე მოვიდა თავისი საშემსრულებლო ოსტატობის ისეთი რესურსებით, რომლებშიც ზოგადევროპული და რუსული კლასიკური ტრადიციიდან მომდინარესთან ერთად, მოქმედებას განაგრძობდა ეროვნული ნიადაგიდან გამოჟონილიც. ეროვნულად სპეციფიკურმა კი არ შერყვნა ჩაიკოვსკის მუსიკის დედააზრი და ემოციური ტონუსი, არამედ თავისებური შუქი შეიტანა მასში.

ასევე ითქმის ზ. ანჯაფარიძის შესრულების წმინდა აქტიორულ მხარეზეც. დიახ, სცენური მოძრაობის მთელი ნახაზი ზ. ანჯაფარიძეს, ცხადია, რეჟისორმა უკარნახა. მაგრამ სცენური პლასტიკა ისევე არ დაიყვანება ნახაზზე, როგორც ცოცხალი ადამიანი მის ჩონჩხზე. ანჯაფარიძის გერმანის მიხრა-მოხრაში, მშფოთვარე ჟესტიკულაციასა, უეცარ აფეთქებებსა და თავისებურ სილაზათეში, ქართული სცენურ-ქორეოგრაფიული ხელოვნების ტრადიციული მოტივებიც შეიგრძნობა.

ყველა ზემოთ დასახელებული მაგალითის მოტივი ერთია: გავამახვილოთ ყურადღება საშემსრულებლო ტრადიციების, მათი ეროვნული ბუნების მნიშვნელობაზე მუსიკალური კულტურის ქმნადობა-განვითარებაში. რამდენადაც შესაძლებელია, საფუძველი გამოვაცალოთ კულტურის სხვადასხვა მხარის — ამ შემთხვევაში საკომპოზიტორო შემოქმედების და საშემსრულებლო ხელოვნების იზოლირებულად კვლევის ტრადიციას. დღევანდელი ქართული მუსიკის თვითმყოფობას, მასშტაბსა და ზემოქმედების სიმძლავრეს განაპირობებს. საშემსრულებლო ხელოვნების პროგრესი დამოკიდებულია მის მრავალფეროვან და ღრმა კავშირზე საკომპოზიტორო შემოქმედებასთან, რომელიც ფუნქციონალურად აქტიურ როლს თამაშობს საშემსრულებლო ხელოვნების ჩამოყალიბებაზეც და თავის მხრივ, აუცილებელ იმპულსებს იღებს საკუთარი პოტენციალის განვითარებისა და თავის წინაშე მდგომი ამოცანების გადასაწყვეტად.

მეცნიერება კულტურის ორგანული ნაწილია. იგივე ითქმის მუსიკისმცოდნეობაზე. მუსიკა ბგერად ფორმებში ცხოვრების თავისებური, მხატვრული განზოგადებაა. ე. ი., იგი შემეცნების გარკვეული ფორმაა. იგი, თავის მხრივ, თავისებურად, საკუთარი ბუნების შესატყვისად იაზრებს სინამდვილეს. მუსიკის შემეცნების აპარატი სმენაა. უფრო ზუსტად, დახელოვნებული სმენა, რომელიც გაარჩევს ბგერადი ფორმების სხვადასხვა განზომილებას. ასე მაგალითად, თუ მუსიკა მრავალხმიანია, ხოლო სმენა კი ამ მრავალხმიანობას ვერ აღიქვამს, ანდა, თუ მუსიკას საფუძვლად ბგერათა ურთიერთმიმართების ისეთი სისტემა აქვს, სადაც გარკვეული მიზიდულობის კანონზომიერებანი მოქმედებს, ხოლო სმენისათვის კი ეს იერარქია გამოუკვეთელია და ბგერების მნიშვნელობაც განურჩეველია, მაშინ „აღმქმელი აპარატი“ მოუმზადებელი ყოფილა და, უკეთეს შემთხვევაში, იგი ცალმხრივად თუ შეიმეცნებს მუსიკას.

აპარატის უუნარობას ვერავითარი კომპენსაციით ვერ გააბათილებ, როგორც ბრმას ვერ განუმარტავ პეიზაჟს, ასევე, შეუძლებელია ცნებებით დახასიათებამ ნამდვილად გაგრძნობინოს მუსიკის გამომსახველობა. მოსმენა — მუსიკის შემეცნების საფუძველია.

მაგრამ საკითხი შეიძლება ასეც დაისვას: შემოიფარგლება თუ არა მუსიკის შემეცნება, ზოგადად მუსიკალური აზროვნება მხოლოდ მოსმენით, მხოლოდ ინტონირებით (ე. ი. მუსიკის აჟღერებით)? რასაკვირველია, არა. თუკი მუსიკა შემეცნების ფორმაა და შემეცნების სხვა ფორმებთან ორგანულ კავშირშია, ამ შემთხვევაში თვით მისი შინაარსი და ფორმა მოაზრებადია, მუსიკის არსი მხოლოდ ცნებების ენაზე შეგვიძლია განვმარტოთ. ჩვენ შეგვიძლია ყურით განვასხვავოთ ორი სხვადასხვა ნაწარმოები, მაგრამ იმისათვის, რომ განსხვავება

ბოლომდე გარკვეული და ფიქსირებული იყოს, ცნებების ენის გარეშე ვერას გაეხდებით. ასევე, მუსიკალური კანონზომიერებანი, ცხადია პირველ რიგში ყურით აღიქმება, მაგრამ მათი კლასიფიკაცია, ანალიზი ცნებების სფეროა.

მე აღარას ვამბობ იმაზე, რომ სიტყვიერი ინტერპრეტაცია თუმცა უშუალოდ გაგონილს ვერ შეცვლის, მაგრამ დიდი ძალის მქონეა და მან შესაძლოა მოსმენილის ზემოქმედება გააძლიეროს. მუსიკის შეფასებაც ცნებების ენაზე ხდება, მასში კარგისა და ავის აღნუსხვით, ტრადიციების და ისტორიის დახასიათებით, სიახლის თავისებურებათა მინიშნებით.

არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ მუსიკა იდეოლოგიური კონცეფციების თავისებური გამტარია. „მარსელიოზას" რევოლუციური ბუნება არა მარტო ამ სიმღერის ტექსტშია გამოხატული, არამედ თვით მუსიკაშიც, მისი ენის თავისებურებებში. ამიტომაცაა, სხვათა შორის, რომ ამ სიმღერის მთელმა რიგმა მხარეებმა რევოლუციური ზეგავლენა მოახდინა მუსიკის განვითარებაზე (კერძოდ, ბეთჰოვენის შემოქმედებაზე, რომელიც იდეოლოგიურადაც და მუსიკალურადაც საკმაოდ მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ფრანგული რევოლუციის განმანთავისუფლებელ პათოსთან). მეორე მხრივ, მეშჩანური ფსიქოლოგია იავის გამოხატულებას იღებს არა მარტო შესაბამის ტექსტებში, არამედ წმინდა მუსიკალური გამომსახველობის ხერხებშიც. მუსიკალური ენის მოჭარბებულ გრძნობიერებაში, განცხრომისადმი და ნირვანისადმი სწრაფვასა და განცდების მელოდრამატიზმში.

სხვათა შორის, როდესაც ამდაგვარი ცხოვრების პრინციპის, ანდა მის უკან მდგომი უფრო ზოგადი მოტივების მხილება სურთ, მიმართავენ ე. წ. მეშჩანური საწყისის გროტესკიზაციას, ცხოვრებისეული მასალის ირონიულ სიბრტყეში გადაყვანის ხერხს (ასე ხდება ალბან ბერგის „ვოცეკში", ბელა ბარტოკის „საოცარ ძანდარინში", შოსტაკოვიჩის „ცხვირში", ჰენცეს „ახალგაზრდა ლორდში"). რასაკვირველია, ამ მუსიკის მოსმენისას ჩვენთვის ნათელი ხდება ავტორისეული დამოკიდებულება ცხოვრების გარკვეული მხარეებისადმი. ჩვენ უშუალოდ შევიგრძნობთ კომპოზიტორის ესთეტიკურ თუ ეთიკურ პოზიციას, მაგრამ უშუალო შეგრძნება არაა შემეცნების უკანასკნელი საფეხური, მუსიკის რაობაში გარკვევის უმაღლესი დონე. მოსმენილის მოაზრებაა საჭირო, საჭიროა მუსიკალურ-დახშული სისტემიდან მისი გამომწვევი მიზეზებისაკენ გასვლა. იმ მთლიანობის, თავისებურებების გარკვევა, რომელიც ერთი მხრივ, მხატვრულ ნაწარმოებსა და მეორე მხრივ, სინამდვილის გარკვეული მხარის ურთიერთკავშირს გამოხატავს. სმენით, ჩვენ, ცხადია, მივუხვდებით რა ანსხვავებს ერთმანეთისაგან „მავრასა" და „ცხვირს", ან რა არის საერთო „ცხვირსა"

და „ვოცეკს“ შორის. მაგრამ სმენა ვერ ჩასწვდება ასეთი „თანადამთხვევების“ და „განსხვავებულობათა“ მიზეზებს. ამ შემთხვევაში ცნებების ენის მოშველიება გარდუვალია. მხოლოდ მისი მეოხებითაა შესაძლებელი მუსიკის მიღმისეული მოტივების გარკვევა.

ლოგიკური აპარატი, ცნებების ენა საჭიროა არა მარტო შინაარსეული მხარეების შესასწავლად, არამედ საზოგადოდ, მუსიკალური ფენომენის დასადგენად. ამა თუ იმ კულტურისათვის დამახასიათებელი ბგერადი სისტემა არა მარტო „სმენით ძიების“ შედეგია, არა მარტო ემპირიული ცდისა და ბუნებრივი ევოლუციის შედეგად წარმოიქმნება, არამედ ამ გამოცდილების გარკვეული განზოგადებაა და აგრეთვე, თეორიული ალღოს აქტივობის გამოხატულებაა. ინტელექტის ასეთი მოქმედების ნიმუშია ე. წ. „ტემპერირებული წყობა“, რომელშიც ინტერვალების ობერტონული და ბუნებრივი თანაფარდობა ისეთნაირადაა შეცვლილი, რომ საფეხურთა შორის მანძილი ერთნაირი გახდეს. ტემპერირებული წყობა თორმეტი ნახევარტონისაგან შედგება და ე. წ. პითაგორისა თუ სუფთა წყობისაგან, მაგალითად, იმით განსხვავდება, რომ სასრულია — მასში მეცამეტე საფეხური იდენტურია პირველის, მეთოთხმეტე — მეორის და ა. შ. ტემპერირებული წყობა ევროპულ მუსიკაში არსებითად XVI საუკუნიდან დამკვიდრდა და მუსიკალური აზროვნების განვითარების თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი მიღწევა იყო. სწორედ ტემპერირებულმა წყობამ გახსნა ენჰარმონიზმის საიდუმლოება და მოდულირების, ჰარმონიული სტრუქტურის განვითარების უდიდესი პერსპექტივები შექმნა. მაგრამ ეს ხომ ნათელია, რომ ასეთი „თეორიულად მოაზრებული“ სისტემის მუსიკალურ პრაქტიკაში დანერგვა მუსიკის „ინტელექტუალიზაციის“ ნიმუშია, ტემპერირებული წყობა-გაანგარიშების ნიმუშია და გვიჩვენებს ამ უკანასკნელის, და ამრიგად, „ზოგადლოგიკურის“ მნიშვნელობას წმინდა მუსიკალური ამოცანების გადასაწყვეტად.

ასევე შეიძლება ითქვას კონტრაპუნქტული ტექნიკის ზოგიერთი თანამედროვე ხელოვნური სისტემის შესახებ, რომლებშიც გამოთვლის მომენტი დიდ როლს თამაშობს, სადაც კანონზომიერება სმენითი შთაბეჭდილების საფუძველზე კი არ დგინდება, არამედ ცნებების, ლოგიკური ოპერაციების მეოხებით. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ საპირისპიროდ გავრცელებული ცრურწმენისა, თითქოს „ინტელექტუალური“ აკნინებს მუსიკას, საფუძველს აცლის მის უშუალობას, არღვევს მხატვრული სახეების მთლიანობას და თითქოს იგი საზოგადოდ ზღუდავს ფანტაზიასა და ინტუიციას, „ინტელექტუალური“ ყველა დასახელებული თვისების საუკეთესო მოკავშირეა, აძლიერებს და აღრმავებს

ხელოვნების ზემოქმედებას, ზრდის ხელოვნების გამომსახველობით რესურსებს და შესანიშნავი დასაყრდენია ფანტაზიისათვის, რომელსაც მთელი „ინტელექტუალური სიმდიდრეების“ გამოყენების უნარი აქვს.

ცხადია, ცნებების ენა გარდუვალია, თუკი მუსიკის ესთეტიკური ბუნების განხილვას დავისახავთ მიზნად, თუკი მუსიკას შევისწავლით როგორც სოციოლოგიურ ფენომენს.

მე უნდა მოვიბოდიშო ამ საკმაოდ ზერელე და ფრაგმენტული ჩანართისათვის, რომელიც მუსიკის შესახებ აზრის მნიშვნელობას ეხება. ეს იმიტომ დამჭირდა, რომ მუსიკალური კულტურისათვის მუსიკისმცოდნეობის მნიშვნელობის შესახებ მსჯელობას უფრო ზოგადი საფუძველი, ისტორიული პერსპექტივა შესძენოდა.

საქმე ისაა, რომ არა მარტო ჩვენში, არამედ სხვაგანაც, მუსიკისმცოდნეობას არ განიხილავენ, როგორც კულტურის აქტიურ ფაქტორს, მის ისეთ ნაწილს, რომელიც ზეგავლენას ახდენს ხელოვნების სხვა მხარეებზე. აზრი მუსიკის შესახებ კი მაშინაც მონაწილეობდა „კულტურის ქმნადობაში“, როდესაც მუსიკისმცოდნეობა და კრიტიკა ცალკეულ დარგებად არ იყო გამოყოფილი. დიდი კომპოზიტორები და შემსრულებლები, ფილოსოფოსები და ხელოვნების თეორიტიკოსები იკვლევდნენ ხელოვნების რაობას, მის საგანს, გამომსახველი ხერხების ბუნებას, ინტერპრეტაციის სხვადასხვა ტიპს. სწავლობდნენ უფრო სპეციფიკურ საკითხებსაც, ისეთებს, როგორიცაა აკუსტიკა, აღქმის ფიზიოლოგია და ფსიქოლოგია, საკრავთმცოდნეობა და სხვ.

ამ დარგებმა კიდევ უფრო მეტი მნიშვნელობა მოიპოვეს თანამედროვე მეცნიერების პროგრესის და ხელოვნების განვითარების კვალდაკვალ; ჩამოყალიბდნენ დამოუკიდებელ სამეცნიერო დისციპლინებად; განსაკუთრებული მნიშვნელობა კი შეიძინა საკუთრივ მუსიკისმცოდნეობამ, მუსიკის და სინამდვილის რთული და მრავალმხრივი კავშირების, მუსიკალური ფორმების, სამეტყველო ენის, სტილისტიკისა და შინაარსობრივი მხარის კვლევამ; მხატვრული სახეების შინაარსის გახსნის მეთოდებმა დაბოლოს, მუსიკისმცოდნეობის ყველა ამოცანას შორის ყველაზე აქტუალური და საპასუხისმგებლოა—აღიარება, შეფასება.

მუსიკისმცოდნეობის აზრს სწორედ უკანასკნელი განსაზღვრავს და ძნელია ამ ფაქტორის მნიშვნელობის გადაფასება კულტურის განვითარებისათვის. იგი შუქს ჰფენს თანამედროვე ხელოვნების ტენდენციებს, მათი შეფასების სისწორის შესაბამისად, ან ხელს უწყობს მათ განვითარებას, ანდა, პირიქით, ამუხრუჭებს გარკვეულ პროცესებს. მეცნიერებას ძალუძს სანიმუშო დააყენოს ყუ-

რადღების ცენტრში და ზეგავლენა იქონიოს მის არა მარტო საზოგადოებრივ აღქმაზე, არამედ ამ მოვლენის ტრადიციის შექმნაზე. მეორე მხრივ, თუ მუსიკისმცოდნეობა არ დაეხმარა კარგს, მიჩქმალა იგი ან თუნდაც ზედმეტი სიმკაცრით და უსამართლოდ შეაფასა, ამან, შესაძლოა გარკვეული ტენდენციების ბედ-იღბლის თვალსაზრისით ტრაგიკული როლიც ითამაშოს. ასე მაგალითად, ჩვენ სრული საფუძველი გვაქვს ვთქვათ, რომ ვერც „აბესალომ. და ეთერის“ და ვერც „დაისის“, ვერც ანდრია ბალანჩივაძის I სიმფონიის გამოჩენისას კრიტიკამ თავისი მისია ვერ შეასრულა, ვერ შესძლო იმის დანახვა, რაც ამ ქმნილებებს განსაკუთრებულ ღირსებას, ეროვნული მუსიკალური კულტურის დედაბოძების მნიშვნელობას ანიჭებს.

თუ სხვაგან არა, მუსიკისმცოდნეობაში მაინც, მეცნიერებასა და კრიტიკას შორის სადემარკაციო ხაზი არც თუ ისე მკაცრადაა გავლებული. ისე, რომ, თითოეული მათგანი მეორეში იჭრება და სხვის ფუნქციებს საკუთარ თავზე იღებს. ასე მაგალითად, სტილის, მუსიკალური აზროვნების შესახებ განზოგადებანი, შესაძლოა ნაწარმოებზე პირველსავე რეცენზიაში ისეთი სისრულით იყოს მოცემული, რომ შემდგომში სამეცნიერო ლიტერატურა მათ უცვლელი სახით გაიმეორებს. ხელოვნებათმცოდნეობის ამ ორ შტოს ისიც აახლოვებს, რომ ორივეს მიზანია მხატვრული ქმნილების ღირებულების დადგენა. ამ ამოცანის გადაჭრა დამოკიდებულია არა მარტო იმაზე, კრიტიკოსი თავის პირად შთაბეჭდილებებს გვიზიარებს თუ მეცნიერულ მოსაზრებებზე დაყრდნობით ასაბუთებს თავის შეხედულებებს, არამედ იმაზეც (მე ვიტყოდი, არსებითად ამაზე) თუ როგორია მეცნიერის ან კრიტიკოსის ხედვა, მისი აზროვნების სიღრმე, აღქმის სიმახვილე და სხვა ობიექტურ-სუბიექტური ფაქტორები.

მე არ შევეხები ყველა თავისებურებას და არც მის ყველა ნაკლს, მინდა მხოლოდ ზოგიერთი არსებითი მხარე აღვნიშნო, რომელიც ჩვენი ხელოვნებათმცოდნეობის ამ დარგის მუშაობას ახასიათებს. მაგრამ ამისათვის ჩვენ უნდა შევეცადოთ პასუხი გავცეთ კითხვას: რას ემსახურება კრიტიკა, რისთვისაა იგი გამიზნული? ამ შემთხვევაში უნაყოფო იქნებოდა რაღაცა აბსტრაქტული მოსაზრებების ნიადაგზე დადგომა, რადგან შეიძლება იმდენი მიზანი დავასახელოთ, რომ კრიტიკა, ფაქტიურად, უნივერსალურ ლინზას დაემსგავსოს, რომელშიც ყველაფერი აირეკლება და რომელიც შუქს ყველა მიმართულებით გზავნის. უნდა ვიხელმძღვანელოთ სინამდვილით, ჩვენი კულტურული ვითარებით, მისთვის დამახასიათებელი მასალით. სწორედ ამ მასალიდან ირკვევა, რომ კრიტიკოსები არც თუ ისე ხშირად ითვალისწინებენ თავისი ნააზრის კონკრეტულ ადრესატს და თავისი წერილების მთავარ დანიშნულებას. ქართულ თა-

ნამედროვე მუსიკალურ კრიტიკას ინფორმაციულობა და შეფასების სიცხადე აკლია. მკითხველი მიისწრაფვის გაეცნოს შესაძლო სისრულისა და შესაძლო სისხარტის მქონე კრიტიკულ ლიტერატურას, მკაფიო წარმოდგენა შეიქმნას ამა თუ იმ ნაწარმოების რაობაზე. იგი სრულებითაც არაა მოწადინებული თვით კრიტიკოსის განცდებს გაეცნოს და ის ასოციაციები ფსიქოლოგიურად მიიღოს, რომელთაც მუსიკა მუსიკისმცოდნეში აღძრავს. მკითხველს არც ტექნოლოგიური დეტალები აინტერესებს და არც ეპითეტების სიტკბო ხიბლავს.

აბა, კარგად „გაცხრილეთ" წერილები, რომლებიც ჩვენში იბეჭდება. ხელთ შეგრჩებათ ურიცხვი სიტყვიერი სამკაული, რომლებიც კრიტიკოსის აღტაცების დასადასტურებლად თუ გამოდგება და ეს სამკაულები არათუ უზომოდ, არამედ მეტისმეტად გულუხვადაცაა ხანდახან ნახმარი. ტერმინოლოგიური მეურნეობის გამოჯანსაღება ისეთი პრობლემაა, რომელსაც მხოლოდ მუსიკისმცოდნეობა ვერ მოუვლის. შეფასების გამომხატველი სიტყვების დევალვაცია საერთო სენია და არის შემთხვევები, როდესაც კრიტიკული „ბუმი" აუქციონს მოგვაგონებს, — აუქციონს, რომელშიც იძენს ის, ვინც მეტს გადაიხდის.

ამ ეპითეტების რახარუხში საკმაოდ ხშირად მკღავნდება კრიტიკოსის დამოკიდებულება არა მარტო მუსიკის, არამედ მისი ავტორის და შემსრულებლის მიმართ. ასეთ სიტუაციას ჯაჭვური რეაქციის სურნელი დაჰკრავს. მე ამ შემთხვევაში მსმენელთა დამოკიდებულებას კი არ ვგულისხმობ (ისინი მსგავს იერიშებს შეჩვეულნი არიან და ეპითეტებით მათ უკვე ეეღარ დააზანზარებ), არამედ თვით პროფესიული კრიტიკოსებისას, თვით ავტორების და ისეთი პირებისაც, რომელთაც თითქოს, კონკრეტულად აი ეს წერილი არ შეეხებოდათ.

კრიტიკაზე კრიტიკულ და ნეგატიურ რეაქციას იმდენი მიზეზი იწვევს, რომ არ ვიცი, რომელი მათგანი დავასახელო. ჯერ ერთი, ყველასათვის კარგადაა ნაცნობი დასაწყისში აღნიშნული სიტყვის მაგია. ჩვენში მუსიკალური ნაწარმოებების შესახებ არც თუ ისე დიდი ლიტერატურა იქმნება (მე აღარას ვამბობ შემსრულებელთა ხელოვნებაზე, რომელთა შესახებ კიდევ უფრო ნაკლები იწერება). ამიტომ პირველად თქმულის მნიშვნელობა ძნელია გადავაფასოთ. (თანაც, რატომღაც, ნაწარმოების შეფასებისას კრიტიკოსები საოცარ ერთსულოვნებას იჩენენ) განსხვავება ტემპერამენტის, წარმოსახვის ძალის და ლიტერატურული სტილის სხვადასხვაობით უფროა განპირობებული, ვიდრე პრინციპული მოსაზრებებით. ამიტომ ერთი და იგივე აზრის ხშირ გამეორებას შეუძლია უტყუარი, ობიექტური შეფასების შთაბეჭდილება დასტოვოს. გასაგებია, რომ პირველად ნათქვამს (რომელიც, თანაც, როგორც ირკვევა, ერთადერთ ნათქვამად რჩება) ემოციურად მძაფრად აღიქვამენ.

ახლა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ კრიტიკოსი თავის შეფასებაში ბოლომდე თავისუფალი არაა. სწორედ რომ გამიგოთ, ამ მომენტს საგანგებოდ განვმარტავ: ერთია ნაწარმოების ღირებულების სწორი აღქმა (რაც თავისთავად, დიდი ვაჟკაცობაა და მთავარი კრიტერიუმი, თვით კრიტიკული წერილის ღირებულების დასადგენად). მაგრამ, მასთან ერთად, არსებობს მოვლენათა შეფასების ინერცია (ან ტრადიცია, როგორც გნებავთ, ისე უწოდეთ). დავუშვათ, წლების მანძილზე არცთუ ისე საინტერესო ნაწარმოების შესახებ უსამართლოდ დაკანონდა დადებითი აზრი. უფრო მეტიც: ამ ნაწარმოებს რატომღაც სანიმუშო მოვლენად მიიჩნევენ. დღეს კი პრემიერაა მართლაც და საინტერესო ნაწარმოებისა, რომელიც, შესაძლოა, სანიმუშო არ არის და ვერც კლასიკურ სრულყოფილობაზე განაცხადებს პრეტენზიას. თქვენ გსურთ მას სამაგიერო მიუზღათ. თქვენ გსურთ მკითხველს რამენაირად აუწყოთ (ისე რომ, „თამაშის წესები არ დაარღვიოთ“ და აღიარებულს არ ეტაკოთ), რომ აი, ესა და ეს ნაწარმოები უფრო დიდი ღირებულებაა, ვიდრე ის, რომელზედაც ასე უსამართლოდ და ასე ხანგრძლივად არასწორი აზრი არსებობს. თქვენს ხელთ მხოლოდ სიტყვაა და თქვენ მას იყენებთ ისეთნაირად, რომ მკითხველისთვის ამჯერად მაინც ნათელი გახდეს, რა არის კარგი და რა არის ცუდი. ამ ქვეყნად მიამიტების რიცხვი კატასტროფული სიჩქარით იკლებს და თავი იმით არ ინუგეშოთ, რომ თქვენი ფანდი შეუმჩნეველი დარჩა. ყოველ შემთხვევაში, „დაინტერესებული პირნი“ საკადრისს მოგიზღავენ. ჯერ ერთი, თქვენი ეშმაკობა დიდი ორიგინალობით არ გამოირჩევა, მას თქვენამდეც იყენებდნენ და არცთუ უშედეგოდ. აქ ყველაფერი ზომიერების გრძნობასა, ტაქტსა და მოქნილობაზეა დამოკიდებული. აი, ჰეშმარიტად საბედისწერო წერტილი, რომელშიც იშვიათად რომ ვინმეს არ წაეფორხილოს. ის, ვისაც თქვენ აქებთ (მე არ ვამბობ „აძაგებთ“, იმიტომ რომ ნეგატიური შეფასების ტრადიცია სულს ღაფავს და სადაცაა უსიამოვნო მოგონებადღა დარჩა), მოელის თქვენგან მაქსიმუმს. მან ხომ კარგად იცის, რომ ამ შემთხვევაში თქვენი კოლეგები თავს არ ზოგავენ და რადგანაც კალამს მოჰკიდეთ ხელი, მდგომარეობა თქვენც „გავალდებულებთ“. მაგრამ უყურადღებოდ არც ისინი რჩებიან, ვინც თქვენ უსამართლოდ აღზევებულთა რიგს მიაკუთვნეთ. მართალია, მათთვის ხელი არ გიხლიათ, მაგრამ „სიტყვიერი დოპინგის“ წყალობით მაინც თქვენსას მიაღწიეთ და თქვენთვის სანუკვარი გაცილებით მაღლა შეაფასეთ, ვიდრე მათი ნაწარმოებები. მათ სრული მორალური უფლება აქვთ ბრალი დაგდონ მაამებლობასა და ზომიერების გრძნობის დაკარგვაში. არც თქვენი კოლეგები დაგრჩებიან დიდად ნასიამოვნები, რადგანაც თქვენმა „ფანდმა“ მათაც გაურთულა პრესაში შემდგომი გამოსვლა, და ცხადია,

თავისი პოზიციების სიმტკიცისათვის ისინიც არ უნდა დაერიდონ „სიტყვიერი რესურსების“ ხარჯვას.

კრიტიკოსს ყველაზე ნაკლებად ახატიებენ მენტორულ-დიდაქტიკურ ტონს, თვით მაშინაც, როდესაც იგი მოუმწიფებელი ახალგაზრდობის შემოქმედებას ემსახურება. კრიტიკოსი თუ მსჯულს დაემსგავსა თავისი შეხედულებების კატეგორიულობითა და „დანაშაულის“ გამოვლენისადმი სწრაფვით, საკუთარ თავს უხერხულ მდგომარეობაში ჩაიგდებს, რადგანაც ყველაზე დიდ სასჯელს მასვე მიუზღავენ.

ამ საფრთხეს გამოცდილი კრიტიკოსები მშვენივრად გრძნობენ, ამიტომაც ჩვენი კრიტიკული წერილების ტონი სულ უფრო და უფრო რბილდება, ხოლო თითოეული მსჯელობა ისეთ უნივერსალურ რესორებზეა მორგებული (ერთი მხრივ... მეორე მხრივ „...უკეთესი იქნებოდა“... „სხვა მომენტებთან შედარებით ნაკლებად მაკმაყოფილებს“... „თუმცა, თავისთავად, ესეც შესანიშნავია“ და სხვ.), რომ, როგორსაც გნებავთ, ოღრო-ჩოღროს გაუძლებს.

ამჟამად ჩვენი მუსიკალური კრიტიკა სავალალო დღეშია და თავის მოვალეობას მუსიკალური კულტურის წინაშე ვერ ასრულებს. ამას ბევრი მიზეზი განაპირობებს, რომელთაგან ზოგიერთი მაინც განსაკუთრებით აშკარაა, მაგალითად:

ჩვენი მუსიკალური კრიტიკა არსებითად მტკიცე თეორიულ ბაზას არ ეყრდნობა. მსჯელობა, რომელიც მხატვრული ნაწარმოების შესახებ გამოითქმის, არსებითად სუბიექტური გემოვნების და ემპირიული აღქმის შედეგია, ვიდრე ღრმა თეორიული კვლევისა. ცხადია, ყოველი ადამიანი სუბიექტურია და გემოვნება ხრსებითად სუბიექტური შეფერილობისაა, ინდივიდუალური მოვლენაა. მაგრამ მუსიკის მოყვარულის გემოვნება არსებითად განსხვავდება პროფესიონალის გემოვნებისაგან. განსხვავდება არა მარტო იმიტომ, რომ პროფესიონალის ინტელექტი უფრო ფართოა, არამედ იმიტომაც, რომ ვინც მუსიკას იკვლევს, ვისაც მისი ტექნოლოგიისა გაეგება და კომპოზიტორის მიერ ჩატარებულ სამუშაოს გათვალისწინება უხდება, სულ სხვანაირად აღიქვამს მუსიკას, ვიდრე მოყვარული. უკანასკნელი მხოლოდ მოცემულობას სჭერდება და ყველაფერს, რაც მუსიკაში „დევს“ „ჯერარსეულად“ წარმოიდგენს. პროფესიონალს თავისი ცოდნისა და გემოვნების საფუძველზე იმის არგუმენტირება არ გაუჭირდება, რამდენად სერიოზულია და საინტერესო თვით ამოცანა, რომლის გადაწყვეტაც კომპოზიტორმა განიზრახა და არც იმის გარკვევა, შესძლო თუ არა მან თავისი ჩანაფიქრის რეალიზაცია.

მოყვარულის ფანტაზია ფაქტს ვერ სცილდება. მას, შესაძლოა, მუსიკალური ქსოვილი მოსწონს (ან არ მოსწონს). მან შეიძლება რაღაც საინტერესო სვლაც შეამჩნიოს. მაგრამ იმისათვის, რომ ამ „სვლის“ ნამდვილი ღირებულება დაადგინო, საჭიროა იგი არა მხოლოდ მოცემული ნაწარმოების კონტექსტში აღიქვა, არამედ ადგილი მიუჩინო საერთო მუსიკალურ-კულტურულ პროცესში. მოკლედ რომ ვთქვათ, მხატვრულის გენეზისის უნარი უნდა გაგაჩნდეს, ამისათვის კი აუცილებელია პროფესიული ინტელექტი, შესაბამისი მუსიკალური მახსოვრობა და ანალიტური მეთოდოლოგიის ცოდნა.

გადაჭრით უნდა ითქვას, რომ ჩვენი მუსიკისმცოდნეობის ტექნოლოგიური აპარატი სუსტია, დროს ჩამორჩა და ვერ ასრულებს საიმედო დასაყრდენის როლს. ძველად ჩვენში ეროვნულ სპეციფიკასთან დაკავშირებულ ტექნოლოგიურ აპარატთან ერთად პროფესიულ მუსიკაში მკვიდრდებოდა რუსული მუსიკის XIX საუკუნის სხვადასხვა მიმდინარეობის, რომანტიკული და, გარკვეული თვალსაზრისით, იმპრესიონისტების შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ტექნიკური რესურსები. მე არ ვიტყოდი, რომ მუსიკისმცოდნეობა ასეთივე წარმატებით ეუფლებოდა ამ ტექნოლოგიის ცოდნას, თუმცა, ეს ამოცანა არცთუ ისე ძნელი დასაძლევი იყო (თუ გავითვალისწინებთ, რომ, სხვას რომ თავი გავანებოთ, რუსული მუსიკისმცოდნეობა თავისი დროის მოწოდების სიმაღლეზე იდგა და გულდასმით სწავლობდა მშობლიური და ევროპული ხელოვნების ტექნოლოგიურ კონცეფციებს).

ჩვენი მუსიკალური მეცნიერების ასეთი ჩამორჩენა მხოლოდ იმით შეგვიძლია ავხსნათ (გამართლებით კი ვერ გავამართლებთ), რომ ქართული მუსიკისმცოდნეობა (და, კერძოდ, თეორიული) ეს-ესაა ფეხს იკიდებდა, ღარიბი იყო როგორც კადრებით, ასევე გამოცდილებით, რომ ის ორგანიზაციის მხრივაც მოისუსტებდა. კვლევითი საქმიანობის გეგმაზომიერი მიმართება ჩვენს მუსიკისმცოდნეობას არ გააჩნდა. უფრო მეტიც. ჯერ კიდევ უსუსურმა საკვლევ-სამეცნიერო ერთეულებმა (მე ვგულისხმობ თბილისის კონსერვატორიის მუსიკის ისტორიისა და თეორიის კათედრებს) არა თუ ვერ მოახდინეს თავისი მუშაობის კოორდინაცია, არამედ წლების მანძილზე ელემენტარული კონტაქტების გარეშე მოქმედებდნენ. ასეთი დამოკიდებულება საერთო საქმისადმი თავისთავად მეტყველი ფაქტია, მაგრამ ამჯერად მის ზნეობრივ მხარეზე ვერ გავამახვილებ ყურადღებას. ამჟამად, ჩვენთვის საინტერესოა აღწერილი მდგომარეობის პრაქტიკული შედეგი. იგი სავალალოა და არსებითად იმაში გამოიხატება, რომ ტექნოლოგიური პროცესები, რომლებიც თვით შემოქმედებაში ჩქარდებოდა, ჩვენთვის უცნობი დარჩა. ჩვენი მუსიკათმცოდნეობა დაემსგავსა ბალა-

დას ხუროთმოძღვრების შესახებ, რომელშიც კრინტიც არაა დაძრული საშენებლო ტექნიკაზე და მსჯელობა მხოლოდ ნაგებობათა ესთეტიკური ღირსების აღნიშვნით კმაყოფილდება.

რადგანაც „ზოგადესთეტიკური მსჯელობები“ მოკლებულია ტექნოლოგიურ საყრდენს, ამიტომაც არც კვლევის ტრადიცია არსებობს. დღეს თუ „ზვიადაურის“ ანდა „აბესალომ და ეთერის“ მხატვრული ღირებულების გააზრება გვსურს, დილემის წინაშე ვდგავართ: ან ბრმად უნდა მისდიო არსებულ წარმოდგენას, ანდა, მთელი ანალიტური კვლევა შენ თვითვე უნდა ჩაატარო, რადგანაც არსებულ მოსაზრებათა თავისებურება სწორედ ის გახლავთ, რომ არც ერთი მათგანი ტექნოლოგიური ანალიზით არაა გამყარებული (მე იმის თქმა კი არ მინდა, თითქოს არც ერთ მკვლევარს თავისთვის მაინც არავითარი კვლევა, ავაღ თუ კარგად, არ უწარმოებია, არამედ იმისა, რომ მუსიკისმცოდნეთა შრომებში მისი კვალი სრულიად წაშლილია, ხოლო რაც შემონახულია, უკმარისობის გრძნობას იწვევს).

ამრიგად, მე არ უარვყოფ იმ დახასიათებათა ღირებულებას და სისწორეს, რომლებიც არსებობს მთელი რიგი ქართული ნაწარმოებების შესახებ, პირიქით, ვაღიარებ ბევრი მათგანის სიზუსტეს და სიღრმეს, გულწრფელად მჯერა, რომ ბევრ მათგანს ახასიათებს კრიტიკული ხედვის სიმახვილე, მაღალი გემოვნება. ჩვენს მუსიკისმცოდნეობაში ბევრი ისეთი მოსაზრებაცაა გამოთქმული, რომელმაც „მოძრული ჰეშმარიტების“ ძალა შეიძინა და ჩვენს მეცნიერებას ალბათ მომავალშიც შერჩება. საუბარი ეხება მხოლოდ ტექნოლოგიურ დასაბუთებას და „ტექნოლოგიური პოტენციალის“ კვლევაში ჩართვის აუცილებლობას. ეს კი აუცილებელია ნაწარმოების ღირებულების შეფასების სიზუსტისათვის.

ჩვენი მუსიკისმცოდნეობის ტექნოლოგიურმა სისუსტემ განსაკუთრებით უკანასკნელი 10—15 წლის მანძილზე იჩინა თავი, როდესაც ქართული მუსიკის ტექნიკური გადაიარაღების პროცესი განსაკუთრებით აჩქარდა, გლობალური და აშკარა გახდა. ჩვენში შეუჩერებელ ნაკადად მოედინება მუსიკალური „საჭურველი“, რომელიც შემოქმედებაში XX საუკუნემ შემოიტანა. იგი ჩვენში მკვიდრდება როგორც პირდაპირი მიბაძვის და რეპროდუცირების მეოხებით, ასევე, გარკვეული კრიტიკული შეფასებისა და გადასხვაფერების გზით. ცხადია, შემოქმედებითი პროცესი ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ, თითქოს ტექნოლოგიური კონცეფციის შეცვლამ გამოიწვია შინაარსეული მხარეების გარდასახვა. პირიქით, ახალი ტექნოლოგიის დამკვიდრება არსებითად ნაკარნახევია შინაარსეულის ახალი ხედვით.

მაგრამ ამ პროცესში ტექნოლოგია მხოლოდ პასიური კომპონენტის როლს არ თამაშობს. იგი, თავის მხრივ, გარკვეულ ზეგავლენას ახდენს თვით შინაარსეულ მიდგომაზეც. ამიტომაც, გულუბრყვილობა იქნება მხატვრულის განხილვისას მხოლოდ სმენითი შთაბეჭდილებებით გვეხელმძღვანელა, მაღალ მატერიებზე გვემსჯელა და მთლიანად უგულებელგვეყო ტექნოლოგია. ის, რაც მუსიკაში დევს, მთლიანად ფორმალიზებულია, ფორმადაა ქცეული, ენის, სტრუქტურის, ინტონაციური განვითარების სიბრტყეშია გარდატეხილი და, ამიტომაც მხატვრულზე მსჯელობა ამ მხარეების გათვალისწინების გარეშე უსაფუძვლო იქნებოდა, ზოგადის ფარგლებს ვერ გასცილდებოდა. ამიტომაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მუსიკალური მეცნიერების და, კერძოდ, თეორიის განვითარებას.

აბა, ერთი გავითვალისწინოთ თუნდაც ორკესტრული აზროვნება. როგორი დიდიც არ უნდა იყოს ამ სფეროში კლასიკოსთა დამსახურება, ეჭვს არ იწვევს ის, რომ საორკესტრო აზროვნების დონე ბოლო დროს ქართულ მუსიკაში შეუდარებლად ამაღლდა. ახლა უკვე შესაძლებელია გარკვეულ საორკესტრო სტილზეც ლაპარაკი, რომელიც ამა თუ იმ კომპოზიტორის ხელწერისთვისაა დამახასიათებელი. ორკესტრი არა მარტო აითვისეს, არამედ მასში თავისი ინდივიდუალობის გამოვლენის რესურსები გამონახეს, ორკესტრული აზროვნება თავის შემოქმედებით მეობას მიუსადაგეს. ჯერ კიდევ შალვა მშველიძემ მთის კოლორიტის სიმძაფრისათვის გარკვეული საორკესტრო ტექნოლოგია, გამოიყენა, რომელსაც ნაწარმოებიდან ნაწარმოებამდე ხვეწდა. ამ ტექნოლოგიისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელი იყო ჩასაბერი ინსტრუმენტებისადმი ყურადღების გამახვილება, ხის ჯგუფის მელოდიზებული რეჩიტატივების სიხშირე, მათი ორნამენტების შერწყმა დაბალ რეგისტრში „ჩაცვენილ“ სიმებიანთა და ლითონის ჯგუფთა საორღანო პუნქტებსა და ქორალებთან. ყველა ამ მხარეში, შესაძლოა, შტრაუსის საორკესტრო სტილიცაა გათვალისწინებული, მაგრამ მათში არსებითად, ქართული ეროვნული მუზიცირების კოლორიტი შეიგრძნობა.

სულ სხვა პრინციპებზეა დაფუძნებული ისეთი ოსტატების ორკესტრი, როგორიც არიან რევაზ გაბიჩვაძე და გია ყანჩელი. მათ მუსიკაში საკმაოდ დიდ როლს თამაშობს სონორული ეფექტები, ბგერის თავისთავადი გამომსახველობა. რევაზ გაბიჩვაძეზე გარკვეულ გამანაყოფიერებელ ზეგავლენას ახდენს თანამედროვე ლინეარული აზროვნება, ფორმის ორგანიზების გარკვეული რაციონალიზმით, უშუალოდ ინტონაციურზე კონსტრუქციის უპირატეხობით, ყანჩელისათვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ხერხთა დრამატურგიული სიმძაფრე, საორკესტრო სივრცის პრობლემა, ინტონაციური ბირთვის ქმნადობის

პროცესი. ორივე ოსტატურად ფლობს საორკეხტრო აპარატს, მაგრამ მათი ორკესტრები პრინციპულად განსხვავებულია მთავარი მხატვრული იდეების სხვადასხვაობის, მათი ინდივიდუალური შემოქმედებითი თვისებების განსხვავებულობის გამო.

ჩვენ მრავალი სხვა ოსტატიც შეგვიძლია დავასახელოთ, რომელთაც საკუთარი საორკესტრო ხელწერა გააჩნიათ (სულხან ცინცაძე, ბიძინა კვერნაძე, სულხან ნასიძე და სხვ.), მაგრამ სამწუხაროდ ვერ დავასახელებთ შრომებს, სადაც მეცნიერულადაა შესწავლილი ქართველ კომპოზიტორთა საორკესტრო სტილი. ორკესტრის პრობლემა ლოკალურია ეროვნული კულტურის რაობის შესწავლისას. მაგრამ საორკესტრო აზროვნება ხომ ეროვნული ესთეტიკური მრწამსის გამოვლენის მომენტია, მისი რეალური მჭარე. მაშ, როგორღა შეგვიძლია მთლიანად „ეროვნული" სტილი შევიმეცნოთ. ამ მეტად ლოკალური, მაგრამ მაინც არსებული მხარის გაუთვალისწინებლად?

სიტყვამ მოიტანა და იძულებული ვარ ეროვნულის საკითხსაც შევეხო. ისე ხშირად წერენ ჩვენში ამ საკითხზე, რომ ზომიერების გრძნობა, ცოტა არ იყოს, შელახულადაც გამოიყურება. გაუთავებლად გვესმის ლოზუნგები, რომ ეროვნული უნდა დავიცვათ, განვავითაროთ, ახალგაზრდობას მისდამი პატივისცემის გრძნობა ჩავუნერგოთ და სხვ. ეს ყველაფერი კარგია, მაგრამ როგორ გაიშიფრება ჩვენში ეროვნულის ფენომენი? კონკრეტულად როგორ ვლინდება იგი მუსიკალური აზროვნების სხვადასხვა ფორმაში? არსებობს თუ არა მისი სტაციონარული ანდა გარკვეული ეპოქებისათვის თუ სტილისათვის სტაბილური ფორმები, თუ ეროვნული იმდენად დინამიკური და გარდასახვადია, რომ ყოველად შეუძლებელია მისი წარმოდგენა, ნორმისა და ხელშესახები კანონზომიერების სახით?

რა პირობებს უნდა აკმაყოფილებდეს მუსიკა, რომ იგი ეროვნულად მივიჩნიოთ? როგორია ეროვნულისა და ტექნოლოგიურის ურთიერთმიმართება? საერთოდ, არსებობს ასეთი მიმართება, თუ ეს მხოლოდ სუბიექტური მიდგომის შედეგია, როდესაც რომელიმე ტექნოლოგიას მიიჩნევენ ეროვნულის შესატყვისად, ხოლო სხვა ტექნოლოგიას კი აპრიორულად ართმევენ უფლებას ეროვნულის წარმოდგენის პრეტენზია განაცხადოს.

ზემოდასახელებული საკითხები სრულებითაც არ განეკუთვნება მოცლილი ტვინის სავარჯიშოთა რიგს. ამ კითხვებზე პასუხს თვით ცხოვრება, თვით შემოქმედებითი პრაქტიკა ითხოვს. ჩვენი მეცნიერება, სამწუხაროდ, ამ კითხვებზე პასუხს ვერ იძლევა. ეს მაშინ, როდესაც ეროვნულის რაობა ნაწარმო-

ების ღირებულების განსაზღვრისას დიდ როლს თამაშობს. აქაც ყველაფერი მეცნიერულად ობიექტურ ანალიზზე და გამოანგარიშებაზე კი არაა დამყარებული, არამედ პირადი წარმოდგენების სიძლიერეზე, ინტუიციასა და, ბოლოს, კრიტიკოსის ავტორიტეტზე.

უკეთესი, რასაც ჩვენ ვაღწევთ, ის გახლავთ, რომ ეროვნულობას ვადგენთ მისი წარმომავლობის საფუძველზე. შესაბამისი შეფასება მსჯელობის ასეთ ლოგიკაზეა დამყარებული: ამ შემთხვევაში ეროვნულ მოვლენასთან გვაქვს საქმე, რადგანაც მისი მასალა ამ და ამ წყაროდან მოდის, ანდა, აი, ასეთი და ასეთი ხერხი, კილო თუ გამომსახველი საშუალება ეროვნულ ტრადიციასთან არის დაკავშირებული.

არის თუ არა ტრადიცია აუცილებელი, საკმარისი ეროვნული რაობის დასადგენად, ეს სხვა საკითხია, რომელზედაც ამჟამად ვერ შევჩერდებით. ჩვენთვის ამჟამად საინტერესოა იმ ფაქტის აღნიშვნა, რომ თვით ისეთი ზოგადესთეტიკური პრობლემის გადაწყვეტა, რომელთა რიგსაც „მხატვრულის ეროვნულობა" მიეკუთვნება, მყარ თეორიულ ბაზას მოითხოვს, პრობლემის მრავალი სხვა ასპექტის კვლევასთან ერთად, ტექნოლოგიური მხარის გათვალისწინებასაც.

ახლა, როდესაც ასე ბევრი ითქვა მუსიკისმცოდნეობისათვის ტექნოლოგიური ბაზის მნიშვნელობაზე, დროა ისიც განვსაზღვროთ, იძლევა თუ არა „ტექნოლოგიური ანალიზი" საკმარის საფუძველს ნაწარმოების ღირებულების დასადგენად.

თუ ჩვენ მიზნად ვისახავთ ნაწარმოების მხატვრულობის ხარისხი დავადგინოთ, მაშინ სწორედ ის ნიშნები უნდა გამოვიძიოთ, რომლებიც მის განუმეორებელ ხასიათს განაპირობებს. ეს განუმეორებელი და განსაკუთრებული მუსიკაში წინააღმდეგობრივია, თავის მხრივ, იგი რეალიზებულია ფორმისა და ენის თავისებურებაში, რომლის რაღაც ნიშნები უდავოდ ისეა ინდივიდუალიზებული, რომ, გარკვეული თვალსაზრისით, „ერთადერთის" მნიშვნელობას იძენს.

მხატვრულობა გამომსახველობითი სისტემის ყველა მომენტის მთლიანობაში ვლინდება. ჩვენ ამ სისტემას დიფერენცირებულად წარმოვიდგენთ, როგორც მრავალი ელემენტის კავშირს, მუსიკალური ენის, ფორმის, სტრუქტურის, გახვითარების ხერხების, სოციალურ-ზნეობრივი ფუნქციების თანაშეფარდებას.

ცხადია, ამ ელემენტების ცალ-ცალკე კვლევა სავსებით დასაშვებია. მუსიკალური მეცნიერების მრავალსაგნობრიობა არსებითად მუსიკის ცალკეულ ელემენტთა არა მარტო სირთულით, არამედ გარკვეული ავტონომიურობითაც აიხსნება. მაგრამ მხატვრულობა არ დაიყვანება ცალკეულ გამომსახველობით

ხერხთა უბრალო ჯამზე. მის დასადგენად აუცილებელია მთლიანად „სისტემის“ — თავისებურების გაგება. რადგანაც თვით სისტემა არსებითად განპირობებულია შინაარსის ხასიათით, მხატვრულ განზოგადებათა ტიპით.

მუსიკის ანალიზის ნებისმიერ ეტაპზე შესაძლებელია სისტემის დაშლა და მისი ელემენტების ცალ-ცალკე მოაზრება. ერთ შემთხვევაში, მუსიკას განიხილავენ, როგორც თავისებურ ნიშანთა სისტემას, მეორეში ამ ხელოვნებას სწავლობენ ინფორმაციის თეორიის ბაზაზე, მესამეში — მუსიკის ბუნების მსაზღვრელად მიიჩნევენ ფიზიოლოგიურ პროცესებს, მეოთხეში — წმინდა ლოგიკურ კანონებს ანდა აკუსტიკურ კანონზომიერებებს.

თავისთავად, თითოეული ასეთი ანალიტური მეთოდი ამოსავალი წერტილის მნიშვნელობას ანიჭებს მუსიკის ობიექტურად არსებულ თვისებას და, ამრიგად, თვით ჩვენს ცოდნასაც. თითოეული რეალურ ვითარებას ასახავს, მაგრამ ვერც ერთი ვერ საზღვრავს მხატვრულობას და, ამრიგად, მუსიკის ღირებულებას. ყოველი მათგანი საბოლოო ჯამში აბსტრაქციაა, რომელსაც ცოცხალი სული ამოართვეს, რადგანაც მხატვრული ეს ისეთი განზოგადებაა, რომელშიც, როგორც ითქვა, განუმეორებლის ეფექტს შინაარსეული ქმნის, ხოლო დიფერენცირებული კვლევის პირობებში, უპირველესად, მთლიანობა ირღვევა, ე. ი. ირღვევა მხატვრული ღირებულების დადგენის ძირითადი პირობა. ამიტომ, თეორიულ დისციპლინებს გამთლიანების, ინტეგრირების უნარიც უნდა გააჩნდეთ.

ცხადია, მუსიკაზე მსჯელობისას კრიტიკოსს შეუძლია „ანალიზის“ ილუზიის შექმნა: იგი ტონალობებს დაასახელებს, მუსიკალური ფორმის ამა თუ იმ ნაწილებს და მათ ფუნქციებს აღნიშნავს, მუსიკალური მეტყველების ზოგიერთ მხარეს განსაზღვრავს და მკითხველს იმის შთაბეჭდილებას შეუქმნის, თითქოს მუსიკალური ნაწარმოების მექანიზმი თვალსაჩინოება შეიძინა. ასეთი მკითხველისათვის არსებითი მხარე გამოუცნობი რჩება, თუკი ანალიზის დროს მან ვერ გაიგო რა ანიჭებს ნაწარმოებს განუმეორებლობას.

მხატვრული ქმნილება სიცოცხლის გარკვეული მხარის ანარეკლია. ეს ქმნილება შეიძლება განვიხილოთ როგორც გარკვეული სისტემა. თუ როგორი ღირებულებისაა სისტემა მთლიანად, ეს მხოლოდ სისტემისა და ცოცხალი რეალობის ურთიერთმიმართების შესწავლით შეგვიძლია გამოვიკვლიოთ. მაშინ რეალურად წარმოგვიდგება სისტემის ცალკეული მხარეების ფასეულობაც.

თუ სისტემა მუსიკის მიღმა, რეალობისაგან იზოლირებულად განვიხილეთ, როგორც თავისთავადი მოცემულობა, მაშინ როგორც მთლიანად სისტემის, ასევე მისი ცალკეული მხარეების ღირებულებისათვის სულ სხვა საზომი გაჩ-

ნდება. ამ სხვა საზომს ფორმალური ეწოდება, რადგანაც მისი გამართლება მასშივეა მოცემული. მისი ღირებულებაც აგრეთვე რაღაცასთან მიმართებაში განისაზღვრება, მაგრამ ეს რაღაცაც ფორმალური უნდა იყოს.

აი, მაგალითად, ჰარმონიული კომპლექსი, ჩემთვის განურჩეველია სინამდვილის რა მხარეა სისტემაში არეკლილი და ამ ამოცანის გადაწრისათვის ეს ჰარმონიული კომპლექსი რა ფუნქციას და როგორ ასრულებს. მე ამოვგლიჯე იგი მხატვრული კონტექსტიდან (ამას წინ უსწრებდა ის, რომ თვით სისტემაც მოვწყვიტე იმ მოტივებს, რომლებმაც მისი შექმნა გამოიწვიეს). დასახელებული ჰარმონიული კომპლექსის ღირებულებას ვადგენ არა მისი დრამატურგიულ-ფსიქოლოგიური ფუნქციის მეოხებით, არამედ კვლავ ჰარმონიულ კომპლექსთან შედარებით და მის მიხედვით ვმსჯელობ მოცემული ელემენტის ავკარგიანობაზე.

მსგავსი ანალიზის ტრადიცია ხელოვნებათმცოდნეობისათვის უცხო არაა, განსაკუთრებით მუსიკისმცოდნეობის სპეციალური დარგებისათვის... ამ ტრადიციის დადებითი მხარე ის გახლავთ, რომ მას შეუძლია გარკვეული ფორმალური ცვლილებების აღნუსხვა. მაგალითად, თუკი ჰარმონიული აზროვნების ისტორიასთან გვაქვს საქმე, ამ ტრადიციას შეუძლია გარკვეული დოკუმენტაცია წარმოგვიდგინოს: დაგვისაბუთოს, როდის და როგორ მოხდა ობერტონული რიგის კანონზომიერებაზე დაფუძნებული აკორდიკის დამკვიდრება, როგორ იზრდებოდა დიატონური რიგის ქრომატიზაცია, მუსიკის განვითარების რა ეტაპზე დაიწყო ფუნქციონალურ მიზიდულობათა ჯერ დასუსტება და შემდგომ მთლიანად ნეიტრალიზება. ასეთი დოკუმენტაცია იმასაც ცხადყოფს, როგორ მკვიდრდებოდა ევროპულ მუსიკაში ტერციულ მიმართებებზე დაფუძნებული აკორდიკის სანაცვლოდ კვარტულ ინტერვალიკაზე აგებული მრავალმხრივი კომპლექსები. სტატისტიკური ცნობების საფუძველზე ჩვენ ბგერადი სისტემების ევოლუციის სრული სურათი წარმოგვესახება — ნატურალური კილოებიდან ხელოვნურ სისტემამდე. მაჟორისა და მინორისაგან თორმეტტონიან ბგერათრიგამდე.

მაგრამ ფორმალური თანაფარდობების აღნუსხვა მისი შინაარსეულისაგან მოწყვეტით, როგორც უკვე აღინიშნა, ვერ უზრუნველყოფს მხატვრულობის კვლევას და, ამრიგად, თვით მხატვრულობის ღირებულების დადგენას. ამიტომ, განსაკუთრებული მნიშვნელობა თვით შინაარსეულის ანალიზს ენიჭება, მუსიკალური გამომსახველობის სისტემის სინამდვილესთან სასიცოცხლო კავშირების დადგენას.

ეს ისე პრიმიტიულად არ უნდა გავიგოთ, როგორც ზოგიერთი მუსიკის-

მცოდნეს, ჩვენია, რომელიც ძალას არ იშურებს, რომ ნაწარმოების შინაარსი სიტყვიერი პროგრამით გამოხატოს, იგი თანამედროვეობის აქტუალურ პრობლემებს და მოვლენებს დაუკავშიროს, მიუხედავად იმისა, მუსიკა საამისო საშუალებას იძლევა თუ არა.

მუსიკა, შესაძლოა, ცხოვრებისეული ფაქტის უშუალო ემოციური გამოძახილი იყოს, მაგრამ მუსიკალური გამომსახველობა მხატვრული განზოგადებისა და გაშუალების შედეგია. ცხოვრებისეული იმპულსები აქ სპეციფიკურ, მუსიკალურ იმპულსებად გარდაიქმნება, შეიძლება ითქვას, „ითარგმნება" მუსიკის ენაზე. მუსიკაში, როგორც ითქვა, შინაარსი ფორმალიზებულია, ფორმადაა ქცეული. მას თავისებური კანონზომიერებანი, საკუთარი ენა და თავისებური სემანტიკა გააჩნია. მუსიკისმცოდნეობის მთელი სირთულე ის არის, რომ ამ ცხოვრებისეულ აზრს ისე უნდა ჩასწვდე, მუსიკას არაფერი უცხო არ მოახვიო თავს, და მაინც, შენი ინტერპრეტაცია გაგაჩნდეს, შენი მეობისაგან დაუცილებელი და, ამავე დროს, განუმეორებელი. მუსიკისმცოდნეობა არა მარტო მეცნიერული ხედვის, არამედ ფანტაზიის ნაყოფიც უნდა იყოს. თუ მხატვრულის ღირებულების შეფასების პრეტენზია გაქვს, მუსიკა ისე უნდა განიხილო, რომ მისი მთლიანობა არ დაგერღვეს, შინაარსეული ხელიდან არ დაგისხლტეს და ფორმალურის ანალიზისას იგი არ იქცეს მეტხორცად, რომელიც აბუნდოვანებს წვინდა მუსიკალურ ფენომენს.

ცხადია, ეს რთული საკითხია, მაგრამ შესაბამისი ანალიტური აპარატის დაუფლების გარეშე ღირებულების შესახებ ჩვენი მსჯელობა ვერ გასცდება არაფრისმთქმელ სჯა-ბაასს, რომლის დროსაც დებულებები არავითარ არგუმენტაციას არ ითხოვს.

ზემოთქმულის შუქზე შეიძლება ყურადღების გამახვილება მუსიკისმცოდნეობის ერთ საკმაოდ გავრცელებულ ნაკლზე. მე მას პირობითად „წილობრივი განხილვის" ტრადიციას ვუწოდებდი. მისი განმარტებისათვის ანალოგიის მოშველიება მომიხდება. დავუშვათ, თქვენ დახასიათებას აძლევთ პიროვნებას, რომელიც სკოლაში მასწავლებლად უნდა მოეწყოს. თუ თქვენ იტყვით, რომ იგი ძალიან ნიჭიერია, რომ მას დიდი ცოდნა გააჩნია და რომ მისთვის არც შემოქმედებითი მისწრაფებებია უცხო, გამოქვეყნებული აქვს რამდენიმე შრომა და თანაც კარგადაც მეტყველებს ბავშვისათვის გასაგებ და მიმზიდველ ენაზე, ამით დაასაბუთებთ სკოლაში მისი მოწვევის მიზანშეწონილობას.

მე მაინტერესებს, როგორ შეაფასებდა სკოლა თქვენს რეკომენდაციას და თავდებას, თუ უტყუარი წყაროებიდან იმასაც გაიგებდა, რომ თქვენი პროტეჟე

გამოუსწორებელი ლოთია, რომ, როდესაც სმის პერიოდი ეწყება, თვითკონტროლს კარგავს, ადვილად ტეხს ჩხუბს და არაფრად არ აგდებს ნებისმიერი პიროვნების შეურაცხყოფას. როგორ შეაფასებდნენ ამ შემთხვევაში თქვენს ზნეობას, თუკი იმასაც მიხვდებოდნენ, რომ თქვენ ყოველივე ამის შესახებ ინფორმირებული იყავით და არჩიეთ მასწავლებლობის მაძიებლის ნაკლოვანი მხარეები არ გაგემხილათ.

ასეთი უცნაური პარალელის შემდეგ დავუბრუნდეთ მუსიკას. განა ჩვენში იშვიათია „წილობრივი" შეფასებანი? ჩვენ განა არ ვამჯობინებთ ესა თუ ის ნაწარმოები, ვთქვათ, ინტონაციურად თვითმყოფი, ხალხური ჟანრების კარგი შეგრძნებითაა შექმნილიო და ამავე დროს, განა არ გვიპირს ამავე ნაწარმოებას სტრუქტურის საკმაო უსუსურობის აღნიშვნა? ანდა, განა არა გვქონია საწინააღმდეგო შემთხვევებიც, როდესაც კომპოზიტორს ვუქებთ საორკესტრო ოსტატობას, ენის სიმახვილეს, მასალისადმი თანამედროვე მიდგომას და ამავე დროს, კრინტსაც არა ვძრავთ მის მელოდიურ უსუსურობაზე?

ეს რა საშინელი ტრაფარეტი, დამკვიდრდა მუსიკისმცოდნეობაში: ეპითეტების ფეიერვერკს ვანთებთ და მობოდიშებით და თანაგრძნობის ცრემლების ყლაპვით რაღაცა არაარსებით ნაკლოვანებებზე ვლუღლუღებთ. ეს მაშინ, როდესაც მოვალენი ვართ (კრიტიკოსებზე მოგახსენებთ) მკურნალი ექიმის მსგავსად მთელ ორგანიზმზე გვქონდეს ზუსტი წარმოდგენა, რათა გაგვაჩნდეს ზუსტი დიაგნოზის დასმის უნარი. კარგი თვისებების აღმოჩენა ხელოვნების ნებისმიერ ნაწარმოებშია შესაძლებელი (ისე რა ღმერთი გაუწყრება მუსიკოსს, რომ მის ქმნილებაში რაიმე მაინც არ არის საინტერესო და მიმზიდველი). სხვათა შორის, არც ისაა დიდი ვაჟკაცობა, დადგე და ყველაფერი მისი მნიშვნელობის მიუხედავად აღნუსხო. მკითხველს, მსმენელს და, ბოლოს, თვით ავტორს კრიტიკოსმა არსებითის ღირებულება უნდა განუმარტოს და, თუ საქმემ მოითხოვა, მკვლევარს არც ის დეტალები უნდა გამორჩეს, რომლებიც თვით არსებითისთვის არსებითია, მაგრამ მთავარის მივიწყება, მთლიანობის კვლევაზე უარის თქმა და მხოლოდ „წილობრივის" განხილვა — თვალთმაქცობა იქნება.

ჩვენი პროფესიული მუსიკა სულ რამდენიმე ათწლეულს ითვლის და ჩვენი მუსიკისმცოდნეობა კი კიდევ უფრო ახალგაზრდაა. შეიძლება კანონზომიერი მოვლენაა, მაგრამ ჩვენი მუსიკისმცოდნეობა თავის გზას ისე იწყებდა, თითქოს ჭართული მუსიკის სახით მას იზოლირებულ და სავსებით ავტონომიურ კულტურულ არესთან ჰქონდა საქმე. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა თითქოს ქართული მუსიკა მხოლოდ ეროვნულ ნიადაგს ეყრდნობა და მხოლოდ თავის-

თვის დამახასიათებელი წინაგანი ნორმების მიხედვით ვითარდება. რას იზამ? თვალსაწიერის გაფართოება კრიტიკისათვის, როგორც ჩანს, არანაკლებ რთული ამოცანაა, ვიდრე თვით შემოქმედებისათვის.

მაგრამ გავიდა წლები, ქართული მუსიკა მჭიდრო საერთაშორისო ურთიერთობათა სფეროში აღმოჩნდა, მასში ბევრი ისეთი თვისება დამკვიდრდა, რომელიც დასაბამს და თავდაპირველ აზრს სხვაგან იღებს. ჩვენი მუსიკა დღეს უფრო ცოცხლად ეხმაურება იმ პროცესებს, რომლებიც თანამედროვე ხელოვნების განვითარებას ახასიათებს. ყველაფერს რომ თავი გავანებოთ, ქართული მუსიკა საბჭოთა მუსიკის ორგანული ნაწილია და მისი განვითარების უზოგადეს ნორმებს ემორჩილება.

ამჟამად უკვე უნაყოფოა და შეუძლებელი ჩვენს სინამდვილეში მომხდარი მხატვრული პროცესები ისე შევაფასოთ, თითქოს მათ კავშირი არა აქვთ ქართული მუსიკის მიღმა სფეროებთან. პირიქით, დრომ მოითხოვა ამ საერთო კონტექსტების გათვალისწინება, იმ მიმართებათა კვლევა, რომლებსაც ჩვენი ხელოვნების რთული და მრავალფეროვანი კონტაქტები განაპირობებს.

აიღეთ ისეთი, შედარებით შეზღუდული სფერო, როგორიცაა საესტრადო ჟანრი. განა შესაძლებელია მისი ბუნების გაგება, თუ არ გავითვალისწინებთ მასზე „გარედან შემოტანილის“ ზეგავლენას? განა მრავალი მისი რიტმულ-მელოდიური, საორკესტრო და ბოლოს, საშემსრულებლო თავისებურებანი არ ყალიბდებოდა არაეროვნულის გავლენით და მასთან მჭიდრო ურთიერთობის გზით? ამის საწინააღმდეგოდ, შეადარეთ, ერთი მხრივ, „მთების გული“, და „გორდა“, მეორე მხრივ კი, ცინცაძისა და კვერნაძის ერთაქტიანი ბალეტები. განა იმ დიდ სტილისტურ გარდატეხაში, რომელიც ამ ჯგუფებს შორის შეიმჩნევა, თავისი მნიშვნელოვანი როლი არ ითამაშა „საწყისი ნიმუშების“ სხვადასხვაგვარობამ? განა ა. ბალანჩივაძის, გ. ყანჩელის, რ. გაბიჩვაძის სიმფონიური მუსიკის ბუნება მხოლოდ ეროვნული ტრადიციებით აიხსნება და განა მათ შორის განსხვავებას სხვა ფაქტორებთან ერთად არაეროვნული წყაროების სხვადასხვაგვარობა არა ქმნის? თითოეულ ამ შემთხვევაში, ცხადია, გადამწყვეტ როლს თამაშობს კომპოზიტორის თვითმყოფობა, მაგრამ, მასთან ერთად, ქართული მუსიკის სტილისტური გაფართოების საერთო ტენდენციაც, სხვა ერებთან კულტურული კონტაქტების გაღრმავებისადმი სწრაფვაც.

სამართლიანობისათვის უნდა ითქვას, რომ უკანასკნელ წლებში ქართველ მუსიკისმცოდნეთა შრომებში პარალელების რიცხვი მატულობს და თქვენ აქ შეხვდებით მითითებას „რაველის ორკესტრობის გარკვეულ ზეგავლენაზე“, „ეროვნულ ნიადაგზე ბარტოკისა და ონეგერის ტრადიციების დამყნობის შესა-

ხებ" და უფრო ზოგადთეორიულ მსჯელობებსაც სერიულ, დოდეკაფონიურ, პუანტილურ და სხვა ხასიათის ანალოგიებზე.

მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ჯერჯერობით ჩვენი მუსიკისმცოდნეობა ზედაპირული და არაარსებითი პარალელიზმების აღნუსხვით კმაყოფილდება (რასაკვირველია, არის სასიამოვნო გამონაკლისებიც, როდესაც შინაგანი კანონზომიერება გამოვლენილია შემოქმედებითი კონტაქტით, მაგრამ ასეთი შემთხვევები არცთუ ისე ხშირია). გაცილებით ხშირია ისეთი მაგალითები, როდესაც ურთიერთკავშირების აღნიშვნისას, მუსიკისმცოდნეები უფრო თანადამთხვევების ფაქტებით ხელმძღვანელობენ, ვიდრე გამაერთიანებელი ტენდენციის გამოვლენით, ზოგადში გამთლიანების პერსპექტივას ვერ ხედავენ. ძნელი არ არის, მაგალითად, ნოდარ გაბუნიას მუსიკაში სტრავინსკისა და ბარტოკის დამახასიათებელი თავისებურებების დადგენა და სვირიდოვისა — თაქთაქიშვილის შემოქმედებაში. გაცილებით რთული მეცნიერული ამოცანაა იმ შინაგანი მოტივის ნათელყოფა, რომელიც, ერთი მხრივ, ამ პარალელს იწვევს, ხოლო მეორე მხრივ, მის ფარგლებს საზღვრავს და კომპოზიტორის მეობას ავლენს.

ასეა თუ ისე, ცხადია, რომ დღეს ჩვენ უკვე აღარ შეგვიძლია ქართული მუსიკის ღირებულების და მნიშვნელობის, განვითარების ტენდენციებისა და წარმატებების ხარისხის დადგენა, თუ არ განვიხილავთ მას ფართო კულტურულ ფონზე, მისი ინტერნაციონალური კავშირების კონტექსტში.

მაგრამ იგულისხმება, რომ ამ ამოცანის გადასაჭრელად აუცილებელია სხვა კულტურების ღრმა ცოდნა, მათი შემოქმედებითი კვლევა. მუშაობის ამ პირობების შექმნა აუცილებელია, რომ ეროვნულმა მუსიკისმცოდნეობამ მოვლენების ფართო კულტურულ ასპექტში შეფასებით უნარი გამოიმუშავოს. ფართო კულტურული ხედვა სწორედ უცხო ტრადიციების შემოქმედებითად გააზრებას გულისხმობს და ეს უაღრესად საჭირო თვისება აკლია ჩვენს მუსიკისმცოდნეობას.

არაქართული მუსიკალური კულტურების შესწავლის აუცილებლობის შესახებ მტკიცება ჩვენში არ უნდა იწვევდეს ღია კარების შეტეხვის ასოციაციებს. ჩვენში სამწუხაროდ, დამკვიდრდა მუსიკისმცოდნეთა აღზრდისა და მათი შემდეგდროინდელი მოღვაწეობის თავისებური ტრაფარეტი, რომელიც თითქმის უკლებლივ ყველა შემთხვევაში ხორციელდება. კონსერვატორიის სტუდენტობა მომეტებულად სპეცრალიზაციას ევროპულ და რუსულ მუსიკაში იღებს და კურსდამთავრებულთა სადიპლომო სამუშაოებიც მუსიკის ამ სფეროებს ეძღვნება. ასპირანტები და კანდიდატის ხარისხის მაძიებლები კი მხოლოდ ქართული მუსიკის დარგებში მუშაობენ. შემდგომშიც, თუკი ვინმე კვლევითი

მოღვაწეობით დაინტერესდა, არსებითად, ქართული მუსიკის პრობლემებით იფარგლება.

მთელი ამ სისტემის გაკრიტიკება და მისი უსუსურობის დამტკიცება ძნელი არ არის, ჯერ ერთი, მიაქციეთ ყურადღება იმას, რომ მთელი სტუდენტური წლების განმავლობაში ქართულ მუსიკას სტუდენტი მხოლოდ პასიურად ეცნობა (ცხადია, ქართული მუსიკის შესახებ მათ ეკითხებათ სათანადო კურსები, ხოლო სემინარებისთვის სტუდენტები გარკვეულ სამუშაოებსაც ასრულებენ, მაგრამ დაგვეთანხმებით, რომ ჰეშმარიტად დამოუკიდებელი და გარკვეული სამეცნიერო ღირებულების მქონე — სადიპლომო შრომა იქნებოდა).

თვით სადიპლომო თემების „გეოგრაფიაც" და „დროის დიაპაზონიც" საკმაოდ შემოფარგლულია. ძირითადად, ეს გახლავთ მუსიკისმცოდნეობაში კარგად გაღეჭილი XIX საუკუნე, რომელსაც ბოლო წლებში ემატება მონოგრაფიული ნარკვევები XX საუკუნის კომპოზიტორთა შესახებ. არც თემატურ არჩევანსა და არც შესრულების ხარისხზე აქ არაფერს ვიტყვი, თუმცა კი მესმის, რომ ეს საკითხი იმდენად დიდი მნიშვნელობისაა, რომ სპეციალურ განხილვასაც კი ითხოვს. მე მხოლოდ იმას ვიტყვი, რომ ასეთი დიდმნიშვნელოვანი პრობლემების შესახებ შესრულებულ სადიპლომო ნამუშევრებს არავითარი პრაქტიკული მნიშვნელობა არა აქვთ, ისინი არც იბეჭდება და არც საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან ფორუმზე განიხილება (მაშინ, როდესაც მოსკოვის კონსერვატორიის მუსიკისმცოდნეთა დიპლომების უმეტესი წილი იბეჭდება და მას თავისი წვლილი შეაქვს ჩვენს მეცნიერებაში თუნდაც ვიწრო ინფორმაციული თვალსაზრისით). ჩვენი სტუდენტობის სადიპლომო ნამუშევრებს არსებითად მხოლოდ ერთი ფუნქცია აქვს: ისინი სტუდენტთა გარკვეულ წერთნას ადასტურებენ.

მაგრამ თავი გავანებოთ სტუდენტებს და ვიკითხოთ, რატომაა, რომ მომწიფებული ქართველი მუსიკისმცოდნის მოღვაწეობა მხოლოდ ქართული მუსიკის კვლევით იფარგლება? ამის განმარტება თითქოს სიძნელეს არ წარმოადგენს. ქართული მუსიკა ინტენსიურად ვითარდება, გროვდება ახალი მასალა, მას მეცნიერული შესწავლა და განზოგადება სჭირდება. ეს არის ჩვენი მეცნიერების უპირველესი ამოცანა. მაგრამ პარადოქსულია, რომ ჩვენს ახალგაზრდა მუსიკისმცოდნეებს (და მათ უფროს კოლეგებსაც) სწორედ ეს სიძნელეები რჩებათ ყურადღების მიღმა. განა კურიოზი არაა, რომ მოსკოვში სხვადასხვა ავტორის მიერ შექმნილია და დაბეჭდილი მონოგრაფიული ნარკვევები ოთარ თაქთაქიშვილსა და სულხან ცინცაძეზე, ხოლო ჩვენში არაფერი არ გაკეთებულა ამ მიმართულებით? განა ეს ნორმალურია, რომ პირველი სადიპლომო

ნამუშევარი გია ყანჩელის შემოქმედების შესახებ შესრულებულია ისევ მოსკოვის და არა თბილისის კონსერვატორიაში? ქართველ მუსიკისმცოდნეთა მთელი პატივისცემა სულხან ნასიძის ბოლო წლების მონაპოვრებისადმი ზეპირსიტყვაობის ხელოვნებაში, სადღეგრძელოებსა და მილოცვებშია ფიქსირებული და არა ქაღალდზე. 60-იან წლებში რევაზ გაბიჩვაძე თითქოს მეორეჯერ დაიბადა. მან საკუთარ თავში იპოვა ძალა, რათა დაეძლია თავისი შემოქმედების თითქმის სამი ათეული წლის ინერცია და მთელი რიგი საინტერესო პარტიტურები, შექმნა, რომელთაც ფართო მუსიკალური საზოგადოების ყურადღება მიიპყრეს როგორც ჩვენში, ასევე სხვაგანაც. და მერე სადაა ყველაფერი ეს აღნუსხული და ვის მიერ? ისევ სხვაგან და სხვა მუსიკოსების მიერ. ამ კომპოზიტორს ჩვენი მუსიკისმცოდნეობა არც ადრე სწყალობდა მაინც და მაინც და მის „მეორე დაბადებასაც“ არ მიგებებია დაფდაფებით. ასე რომ, კომპოზიტორი „მესამე ლიანდაგზეც“ რომ აღმოჩნდეს, შესაძლოა, კრიტიკამ ეს ფაქტიც არ ჩათვალოს ყურადღების ღირსად.

ამიტომაც, თეზისი თითქოს ქართული მუსიკის აღმავლობის გაშუქების ამოცანა მთელი მუსიკისმცოდნეობის ძალების კონცენტრირებას ითხოვს, რეალური ვითარების გათვალისწინებისას, საეჭვოდ გამოიყურება.

მაგრამ, ესეც რომ არ იყოს, ეროვნულ პრობლემატიკაზე ყურადღების კონცენტრირება ჩვენს მუსიკისმცოდნეობას სრულებითაც არ ათავისუფლებს მოვალეობისაგან, შემოქმედებითად შეისწავლოს არაქართული კულტურებიც. ჩვენში არავითარ ეჭვს არ იწვევს ქართველი გერმანისტების, არაბისტების, რუსული და იტალიური ფილოსოფიის, ევროპული ხელოვნების სპეციალისტთა არსებობის აუცილებლობა. შესაბამისი მკვლევარები (და არა მხოლოდ პედაგოგი-დიქტორები, რომლებიც სტუდენტობასა და კვალიფიციურ ლიტერატურას შორის თავისებური მედიუმების როლს თამაშობენ) ესაჭიროება მუსიკალურ კულტურასაც.

მახსოვს სხდომის დროს ღვაწლმოსილმა ქართველმა კომპოზიტორმა უსაყვედურა ერთ-ერთ მუსიკისმცოდნეს, რომ იგი ძალიან დიდ ყურადღებას უთმობს რ. შტრაუსის შემოქმედების შესწავლას და ქართულ მუსიკაზე არა აქვს ყურადღება კონცენტრირებული. ბოლომდე სამართლიანობა რომ გამოვიჩინოთ „ბრალდებული“ მუსიკისმცოდნის მიმართ, ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ იგი არაქართული მუსიკის ბევრ, საკმაოდ მნიშვნელოვან პრობლემასაც იკვლევს და, სხვათა შორის, ქართული მუსიკის ისტორიაშიც მუშაობს. სამწუხარო ისაა, რომ „ბრალდებულს“ მოულოდნელი განქიქების გამო ენა მუცელში ჩაუვარდა

და იმის თქმაც ვერ მოახერხა (რაშიც სრულიად დარწმუნებული იყო), რომ რ. შტრაუსის შესწავლა ქართული მუსიკისმცოდნეობისათვის არა თუ ზედმეტია, არამედ აუცილებელიცაა. თუ თქვენ კარგად იცნობთ რ. შტრაუსის საოპერო დრამატურგიის, საორკესტრო აზროვნების, პროგრამულობის პრობლემებს, ამ შესანიშნავი შემოქმედის ნეოკლასიციზმის თავისებურებებს და საყოფაცხოვრებო მუსიკის სტიქიასთან დამოკიდებულების პრინციპებს, შესაძლოა თვით ქართული მუსიკის აქტუალური საკითხებიც უფრო ღრმად და უფრო უნივერსალური პოზიციებიდან დაინახოთ. მაგრამ განა საქმე მხოლოდ რ. შტრაუსშია? ამ ლოკალური პოლემიკური სიტუაციიდან კარგად ჩანს კულტურის ხედვის სხვადასხვა მასშტაბი.

ის კი არ იფიქროთ, რომ შტრაუსის შემოქმედებითად შესასწავლად (მე ისევ შტრაუსზე ვაგრძელებ ლაპარაკს, რადგან თავიდანვე ეს კომპოზიტორი დავასახელე) საკმარისია იმ ლიტერატურას გაეცნოთ, რომელიც შესაბამისი მოვლენის შესახებ არსებობს. ამ ლიტერატურის შემქმნელებისთვის „ფენომენი შტრაუსი" მეღავნდება მათთვის საინტერესო მიმართებებში (სწორედ ამ პუნქტში განსაკუთრებულ სიცხადეს იძენს განწყობის უაღრესად ინდივიდუალური, განუმეორებელი როლი). თქვენთვის კი ქართული მუსიკის პრობლემატიკაა ორგანული და იგი მთელი თქვენი აზროვნების საგანს თუ არ წარმოადგენს, ყოველ შემთხვევაში, მის ფონს ქმნის; თქვენს კვლევით მუშაობაში რ. შტრაუსის შემოქმედების ისეთი მხარეები გამომჟღავნდება, რომლებიც კოორდინირებული იქნება თქვენს კულტურასთან.

სხვათა შორის, იგივე კანონზომიერება ახასიათებს კომპოზიტორის დამოკიდებულებებს ინტერნაციონალურ გამოცდილებასთან. თუ რაიმე იდეა კომპოზიტორში მომწიფდა, თუ იგი მის აზრს დაეუფლა, მაშინ ყველა გარეშე შთაბეჭდილება ამ იდეის „მაგნიტურ ველში" მოექცევა. „გარეშე" ან უკუმიიქცევა, ან ისე ლაგდება, ისეთ სახეს იღებს, რომ თვით კომპოზიტორის აზროვნების თავისებურებად აღიქმება. უკვე აღინიშნა, რომ თავის დროზე რ. შტრაუსმა გარკვეული ზეგავლენა მოახდინა შალვა მშველიძის შემოქმედებაზე და ბათი ურთიერთკავშირი, კერძოდ „ზვიადაურის" პარტიტურაში მეღავნდება. მაგრამ შ. მშველიძე ისეთი ორიგინალურ ხელწერის ავტორია, ის იმდენადაა „თავის სამყაროში" მოქცეული, რომ ყველაფერი, რაც კი აქ შემოდის, მისი თვითმყოფობის განუმეორებელი სურნელით იმსჭვალება.

ანდა, აიღეთ სულხან ნასიძის ისეთი სრულყოფილი ნაწარმოები, როგორიცაა მესამე კამერული სიმფონია. მასში ორგანულადაა შეზავებული ქართული ხალხური შემოქმედებიდან მომდინარე და შემოქმედებითად ათვისებული იმ-

პულსები. მეორე მხრივ კი — ფსიქოლოგიური ინტელექტუალიზმი, რომელიც ქართველ კომპოზიტორს დიმიტრი შოსტაკოვიჩის ტრადიციებთან აკავშირებს. აქაც ყველაფერი თვითმყოფია და გააზრებული, ავტორისეული მხატვრული ხედვით განპირობებული, მისი სტილის „საზღვრებში“ მოქცეული.

ასევე ითქმის ანდრია ბალანჩივაძის შემოქმედების შესახებაც, რომლის მუსიკაც გარკვეული თვისებებით ნ. რიმსკი-კორსაკოვის სკოლის ტრადიციებთანაა დაკავშირებული, მაგრამ, ამის მიუხედავად, უაღრესად თვითმყოფია და სტილის განსაკუთრებული სიწმინდით სანიმუშოა თანამედროვე ქართულ მუსიკალურ კულტურაში.

როცა ავტორი „შინაგანი იდეით“ ხელმძღვანელობს, საკუთარი პოზიცია გააჩნია და ინტერნაციონალურ კავშირებში თვითმყოფობას ინარჩუნებს, აქ უკვე ყველაფერი შთაგონების ძალაზე, გარდასახვის უნარსა და შთაბეჭდილებების სიმახვილეზეა დამოკიდებული. როცა შინაგანი ფაქტორი უმოქმედოა, მაშინ კომპოზიტორი ან გულგრილად ჩაუვლის „გარეშე გამღიზიანებელს“ (მე ვგულისხმობ ყოველივე გარეშე გავლენისადმი იმუნიტეტს, კომპოზიტორის შემოქმედების „სტერილურ“ უნაყოფობას), ანდა, უცხოსადმი წმინდა გამოყენებით, კომერციულ ინტერესს გამომაჟღავნებს. ამ შემთხვევაში გარეშე გარეშედ დარჩება, იგი მექანიკურად ჩაერთვება უცხო სისტემაში, მისთვის უნაყოფო იქნება. თავი რომ გავანებოთ ამ პრობლემის ზნეობრივ მხარეს, ავტომატური დანერგვა მაინც უნდა დავძრახოთ, როგორც უვარგისი ხერხი, როგორც ნიმუში გაიოლებული გზით წარმატების ძიებისა.

აქ უკვე, ჩემდაუნებურად ყურადღება პრობლემის ნეგატიურ ასპექტზე გამახვილდა, არსებითად კი ნათელი უნდა იყოს, რომ მსოფლიო გამოცდილების არა პასიური, არამედ შემოქმედებითი აღქმა (მეცნიერებაში კი შემოქმედებით აქტივობა კვლევის სიღრმეში მჭღავნდება) ჩვენი მუსიკისმცოდნეობისათვის უქმი ცნობისმოყვარეობა კი არ არის, არამედ პური არსობის.

- ფართო კულტურული ხედვა ჩვენს მუსიკისმცოდნეობას დაეხმარებოდა შედარებით ზომიერი ტონის გამომუშავებაში, რაც ნაწარმოებთა ღირებულების დადგენისას დიდ როლს თამაშობს. შეფასებათა დევალვაციისა და ეპითეტების გამოყენებაში თავდაუჭერელი ტემპერამენტის მიზეზის დადგენა ძნელი არ არის. მუსიკისმცოდნე საზოგადოებრივ აზრს მიმართავს და ამრიგად, მისი სიტყვა ნაწარმოების პრესტიჟის შექმნისათვის გარკვეულ მნიშვნელობას იძენს. თუკი ძირითადი მისია დავიწყებას მიეცა (მეცნიერების და თვით კრიტიკის ძირითადი მისია, მაპატიეთ ჰეშმარიტების დადგენაა), მაშინ მუსიკისმცოდნეობა საოცრად ემსგავსება რეკლამას. ამიტომ თვით შეფასების ხარისხმაც, შესაძ-

ლოა, თავისი როლი შეასრულოს. ერთი და იგივე ნაწარმოებს, შეგვიძლია კარგიც უწოდო, ჩინებულიც, განუმეორებელიც, გენიალურიც და ეპოქის შემქმნელიც. ასევე ადვილად გადასაჭრელია ნეგატიური შეფასების პრობლემაც. ერთ შემთხვევაში იგი ნაკლი და შეცდომა იქნება, უგემოვნების და მოუაზრებლობის გამოვლენა, ავტორის სერიოზული მარცხის მაუწყებელი. მეორე შემთხვევაში, ამავე მოვლენას სხვანაირად დაახასიათებენ: იტყვიან, რომ, ნაწარმოების მთელ რიგ სხვა მხარეებთან შედარებით, იგი ნაკლებ შთაბეჭდილებას ახდენს. კრიტიკამ ისეთი „ილეთები" გამოიმუშავა, რომ ზოგიერთი მათგანი აღტაცებაში მოგიყვანს. თუ არ სურს უარყოფითი აზრის გამოთქმა, კრიტიკოსი იმასაც იტყვის, რომ ამა და ამ მხარის უკეთესად გააზრებისათვის მან იგი მეორედ უნდა მოისმინოს, გულდასმით შეისწავლოს და სხვ.

შეფასებათა დევალვაციას თავისი სოციალურ-ფსიქოლოგიური შედეგები აქვს, რომელთა მნიშვნელობაც სცილდება მხოლოდ კონკრეტული ნაწარმოების ღირებულების დადგენას და მის პროპაგანდას. საქმე იმაშია, რომ თუ მკითხველს შედარების დამოუკიდებელი შეფასების და კრიტიკული აზრის სისწორის შემოწმების უნარი აქვს, იგი, რბილად რომ ვთქვათ, ზედმეტად აღფრთოვანებული კრიტიკისადმი სკეპტიკურად განეწყობა და მის ყოველ ახალ დეკლარაციას ეჭვის თვალით შეხვდება. გადამეტებული ქება იმდენად ნაწარმოებს არა შველის, რამდენადაც თვით კრიტიკას უტეხს სახელს.

მეორე მხრივ, დაუზოგავად გაცვეთილი ეპითეტები ასპარეზიდან ჩამოდის და უფრო მყვირალა სიტყვებს უთმობს ადგილს. მთელი ეს შეჯიბრი აუქციონს ემსგავსება. მისი თავისებურება ის გახლავთ, რომ ფასის აწევასთან ერთად, ნაწარმოების მხატვრული ღირებულება სულ უფრო და უფრო ეცემა. ჩახჩახა და მყვირალა ეპითეტები; უზომო ქებათა ქება უშნო სადღეგრძელოს მაგონებს იმ უხეირო თამადისა, რომელიც თავის თანამესუფრეს (ხშირად უცნობს) დიდ ქართველს, ჩვენი ერის მშვენებას, მის სინდისსა და გონებას უწოდებს. სიტყვების ორომტრიალი იმდენად დაუოკებელ ტემპერამენტზე არ მეტყველებს, რამდენადაც უგემოვნებასა და უცოდინარობაზე. აზრს ხმაური არ სჭირდება, იგი მაშინ უფრო გვარწმუნებს, როდესაც მშვიდად გამოითქმის. ბუნება ადამიანის ფანტაზიას აღვიძებს და შედარებებისთვის უშრეტი წყაროა. მაგრამ პრიმიტიული და უაზრო მსჯელობებისათვის ყავარჯნად მისი გამოყენება ხელს არავის მისცემს. არადა გადაიკითხეთ ჩვენი მუსიკისმცოდნეების ნაწერები, რას არ შეხვდებით აქ — აცმაცმებულ მთვარის შუქიდან — მოლაპლაპე, სიცხით გამძვინვარებულ მზემდე, ხასხასა დანამული ბალახის თრთოლიდან — მთიდან მო-

ვარდნილ ნიაღვრებამდე. ნეტავი მართლაც მოვარდნილიყო და თან წაეღო სიტყვების მთელი ეს კულინარია!

•

ფოლკლორისა და პროფესიული მუსიკის მიმართებათა კვლევა ჯერჯერობით როგორც სხვაგან, ისევე ჩვენშიც, საკმაოდ ზედაპირულია და უფრო იმის კონსტატაციას წარმოადგენს, რით არის კომპოზიტორი ხალხური შემოქმედებისაგან დავალებული, ვიდრე იმის გარკვევას, მიეცათ თუ არა ფოლკლორული გამომსახველობის სხვადასხვა მხარეს შესაძლებლობა მთელი თავისი პოტენციალი გაეშიფრა. ნიუხედავად აღფრთოვანებული ეპითეტებისა, ფოლკლორული საწყისი კომპოზიტორისეულ „ოპუსში“ განიხილება, როგორც ინერტული. მასალა ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით. ფოლკლორული წყაროდან ჩამონაჟონი სწორედ ისაა, რასაც კომპოზიტორი თავის შეხედულებისამებრ სხვადასხვა ფორმას მისცემს. მართლაც, ავტორს სრული უფლება აქვს ხალხური ნიმუშის ციტირებით დაკმაყოფილდეს, ანდა ამ ხერხის საპირისპიროდ, მისი გადამუშავება მოისურვოს. კომპოზიტორის ნება-სურვილზეა დამოკიდებული მიუდგება თუ არა იგი ფოლკლორულს, როგორც გამომსახველობის მთლიან, ურღვევ სისტემას, თუ ყურადღებას მიაქცევს ამ სისტემის ცალკეულ ელემენტებს. კომპოზიტორს შეუძლია „ფოლკლორისეული“ ისეთ პირობებში ჩააყენოს, რომლებიც არა თუ არ იგულისხმება ამ სისტემის ბუნებაში, არამედ მისი პირდაპირი უარყოფაა. ფოლკლორისტული სისტემის მთლიანობის დაშლაა მასში „უცხო“ ელემენტების შეტანა, რომლებიც აძლიერებენ სისტემის დამრღვევ ტენდენციებს, აიძულებენ მას ადაპტაციას შეეგუოს, შინაგანი დუალიზმი დაუშვას. ფოლკლორულისადმი ასეთი დამოკიდებულების ნიმუშია ქართული სიმღერისათვის დამახასიათებელი ბგერათა წყობის შერწყმა მაჟორ-მინორულ სისტემასთან; პოლიფონიური ქსოვილებისათვის დამახასიათებელი ვერტიკალების შეფარდება ტერციული წყობის აკორდიკასთან; კილოური წყობისათვის ჩვეული ფუნქციების „აღრევა“ ევროპული ჰარმონიული აზროვნების კანონზომიერებებთან.

უნდა ითქვას, რომ ფოლკლორისადმი დამოკიდებულების მთელ ამ ნაირსახეობაში აპრიორულად ვერც ერთს ვერ მივიჩნევთ მხატვრულად გაუმართლებლად. შეიძლება ხალხურ ნიმუშს კომპოზიტორის ხელი ოდნავ შეეხოს და, ამის მიუხედავად მცირეოდენი რეტუშე მხატვრულად სრულიად გამართლებული აღმოჩნდეს. სხვა შემთხვევაში, პირიქით, ნატურისადმი მოწიწებამ და რეპრო-

დუცირებამ შესაძლოა არ გაამართლოს (მართლაც, რეპროდუცირება მეორადობის მომასწავებელია და თუ რაიმე განსაკუთრებულ დრამატურგიულ ამოცანასთან არაა დაკავშირებული, მხატვრულის ღირებულებას ეჭვის ქვეშ აყენებს). ფოლკლორული ელემენტის საერთო კონტექსტიდან ამოხლეჩაც სხვადასხვა სიტუაციაში დიამეტრულად საწინააღმდეგო შედეგებს აღწევს. მაგალითად, ს. ცინცაძის VI კვარტეტში ქართული ხალხური სიმღერის „გაფრინდი, შავო მერცხალოს“ ინტონაცია ფსიქოლოგიური განცდების მოქნილი და ტევადი ფორმულაა და იგი ოსტატურად მუშავდება. ამავე კომპოზიტორის საფორტეპიანო კონცერტში კი „მრავალჟამიერის“ დამახასიათებელი მოტივის გამომსახველობა რეალიზებული არ არის; იგი ვერ ერწყმის ნაწარმოების სხვა თემატურ იმპულსებს.

ფოლკლორული ტრადიცია არამდგრადი სტრუქტურების ტრადიციაა, პროფესიული მუსიკა — სტაბილურის. ცხადია, კომპოზიტორის ხელში „ფოლკლორული“ ავტორის შემოქმედებით ინტერესებს უნდა დაემორჩილოს. კომპოზიტორი კი საკუთარი აღღოთი ხელმძღვანელობს. ფოლკლორული აზროვნებისათვის დამახასიათებელ თავისუფლებას შელახავს, ხალხურ მასალას თავისი სტილის მარეგულირებელ კანონზომიერებებს დაუმორჩილებს, თუნდაც ფორმის ფიქსირებისათვის.

ამა თუ იმ კომპოზიტორისადმი მოწიწება ხელს არ უნდა გვიშლიდეს რეალურად წარმოვიდგინოთ მისი ქმნილების და ფოლკლორული ტრადიციის მიმართებანი. ხომ ცხადია, რომ პროფესიული მუსიკის განვითარებასთან ერთად ყველაზე ადრე და ყველაზე მეტად საშემსრულებლო ინტონაცია დაზარალდა. ისიც ხომ ცხადია, რომ სიმღერის ევროპულ ყაიდაზე გადაყვანისას, ანდა უფრო რბილად რომ ვთქვათ, ევროპული და ქართული სასიმღერო ტრადიციების შეხამებისას ყველაფერ იმას, რაც სინთეზს ეურჩებოდა — უკუაგდებდნენ. სპეციფიკური, თუკი იგი ვერ ჯდებოდა ევროპულის მიერ შემოთავაზებულ არტახებში, პროფესიული ხელოვნებისათვის განწირული იყო და თავი ხალხური მუსიკის მოყვარულთა ყურადღებით უნდა დაემშვიდებინა.

ისიც ხომ კანონზომიერი მოვლენაა, რომ ფოლკლორის განსაკუთრებული გრძნობით დაჯილდოებული კომპოზიტორები სულ უფრო მზარდი შეუპოვრობით ცდილობენ ბორკილებისაგან გაანთავისუფლონ რეგლამენტირებული „ფოლკლორული ნაკადი“ და, უპირველეს ყოვლისა, აღადგინონ მისი სონორული ხასიათი. შალვა მშველიძის საუკეთესო ოპუსების საუკეთესო ფურცლების ღირსებად აი თავისებურება მიმაჩნია. ამიტომ, პირადად ჩემთვის

განსაკუთრებით ძვირფასია „ზვიადაური“, „ხევის ამბოხების“ სცენები „დიდოსტატის მარჯვენიდან“, მესამე სიმფონიის მთელ რიგი ეპიზოდები.

ო. თაქთაქიშვილის „გურული სიმღერები“ ჩემთვის ხალხური მასალისათვის მთლიანობის, ინტონაციური და სახასიათო გამომსახველობის შენარჩუნების სწორედ მაგალითია. ამ ნაწარმოებში კომპოზიტორმა პიროვნული განზრახ შეარბილა ეროვნული აზროვნების სპეციფიკის შესაძლო სისრულით გამოვლენის მიზნით. ამ მიზნითაა განპირობებული საკუთრივ „კომპოზიტორული მუშაობაც“, რომელიც სახასიათოს გამოვლენისათვის უფროა მოწოდებული, ვიდრე სიმღერების ამ თაიგულში ავტორისეულის შესატანად.

საერთო შეფასებით, თემურ ბაკურაძის კვარტეტს მთელი რიგი კონსტრუქტიული ნაკლოვანებები ახასიათებს (მეორე ნაწილი მთლიანად „ამოვარდნილია“ ციკლიდან, პირველიც საკმაოდ „დამძიმებულია“ მრავალსიტყვაობის გამო), მაგრამ ავტორს ვერ წავართმევთ ეროვნული მუზიცირების ხასიათში წვდომის, მისი უაღრესად თავისებურად წარმოსახვის, და ამ გზით, ღრმა განზოგადების უნარს. პროფესიული შემოქმედების მრავალი ასპექტიდან ჩვენთვის ინტერესს მოკლებული არაა ის, თუ რა პირობებია ხელსაყრელი ხალხური აზროვნების თავისებურებათა გამოსავლენად და მის სხვა ტრადიციებთან ორგანული სინთეზისათვის, რომლის დროსაც თვით „ფოლკლორულის“ გამომსახველობა არ იზღუდება.

ასეთნაირად საკითხის დასმა არც ეროვნულ განკერძოებად უნდა ჩაგვეთვალოს და არც სინთეზის როლის უარყოფად. იგი ფოლკლორული ტრადიციის — როგორც ეროვნული კულტურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაკადის — შენარჩუნებისადმი სწრაფვითაა გამსჭვალული. ცხადია, ფოლკლორულის ბედის ასეთნაირი გადაწყვეტა კულტურის განვითარების ალტერნატივას არ წარმოადგენს. შემოქმედების ამ სფეროს ღირებულების მოაზრებისათვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება კომპოზიტორისა და ფოლკლორის მიმართების ზუსტ ანალიზს, არა მიღწევების, არამედ დანაკარგების თვალსაზრისითაც. დანაკლისი მხედველობაში მისაღები შეიძლება არ იყოს კონკრეტული მხატვრული ფაქტის შეფასებისას, რადგან უდავოა, რომ მრავალი შესაძლებლობიდან კომპოზიტორი მხოლოდ ერთს ირჩევს — მისადაგს თავისი მხატვრული ამოცანის გადასაწყვეტად. „დანაკლისზე“ საუბარს გაამართლებს მხოლოდ საერთო პერსპექტივის გათვალისწინება. პოტენციალისა და რეალიზებულის ურთიერთმიმართება. ხელოვნება არა მარტო იმის სურათს იძლევა, თუ რა შესაძლებლობაა რეალიზებული, არამედ იმისაც, თუ რა საშუალებანი დაიკარგა. ცხადია, ამგვარი ანალიზი მოითხოვს პროფესიულ შემოქმედებაში ფოლკლორულის გა-

მოყენების დინამიკის ზედმიწევნით ცოდნას, მისი შეფასების უნარს, კომპოზიტორისეული ვარიანტის და ხალხური „მოდელის“ შეპირისპირების მეთხებით.

თანამედროვე მუსიკალური კულტურის განვითარება მოითხოვს უმნიშვნელოვანეს პროცესებში გონივრულ ჩახედვას, თვითდინებისათვის დამახასიათებელი ქაოსის თავიდან აცილებას. ერთ-ერთი ასეთი პრობლემათაგანი, რომელიც სულ უფრო და უფრო მტკივნეული ხდება, გახლავთ მსმენელის საკითხს ჩვენ საკმაოდ ხშირად ვაწყდებით და უნდა ითქვას, რომ მისი გადაჭრა სულ უფრო და უფრო ძნელდება. ჩვენი დარბაზები, როგორც ცნობილია. არსებითად მაშინ ივსება, როდესაც მასში საესტრადო მუსიკა ჟღერს, ტელემაყურებელთა და რადიომსმენელთა დაკვეთების უდიდესი უმრავლესობა ისევ ამ ჟანრის სიყვარულს ამჟღავნებს, სერიოზული მუსიკის ფირფიტები კონკურენციას ვერ უწევს შლაგერებს, რომლებიც თვალის დახამხამებაში ქრება დახლიდან.

ყოველივე ეს ხდება.მაშინ, როდესაც მუსიკალური სკოლების რიცხვი კატასტროფულად იზრდება და, ამჟამად, ეგონებ, ასტრონომიულ ციფრს აღწევს. ყოველივე ეს ხდება მაშინ, როდესაც ჩვენი რადიო სერიოზული მუსიკის პროგრამებს განუხრელად ზრდის, მაგრამ შედეგები ეთერის კუთვნილებად რჩება რადგან რადიოს გამოთიშვაზე ადვილი არაფერია, თუ კი მუსიკა არ მოგწონს. სერიოზული მუსიკის მცირერიცხოვანი მოყვარულები ვერც რეკლამის ფანდებს დაემდურებიან. სერიოზულსაც და მსუბუქ მუსიკასაც ერთნაირად ცუდი რეკლამა აქვს. მაგრამ ერთი მის გარეშეც იოლად გადის, მეორეს კი რეკლამა ძალიანაც რომ გავუძლიეროთ, არა მგონია, სასურველ შედეგს მივაღწიოთ.

მე უკვე მქონდა შემთხვევა ამ სავალალო მდგომარეობაზე მემსჯელა (ცერძოდ „ლიტერატურული საქართველოს“ ფურცლებზე. იხ. 1974 წლის 8 მარტის ნომერი). აქ ამიტომ აღარ გავიმეორებ მაშინ თქმულს და შევეცდები პრობლემის სხვა მხარეები აღვნიშნო. თუ ძირფესვიანად არ შეიცვალა არაპროფესიონალ ბავშვთა მუსიკალური აღზრდა, თუ არ შეიქმნა ნამდვილად მოქმედი (და არა ფორმალურად არსებული) მუსიკალური წრეები, რომლებიც მოზარდ თაობებს ჰეშმარიტი ხელოვნების გაგებას შეასწავლიან, მაშინ ამ საკითხის გადაწყვეტისაგან მომავალშიც ისევე შორს ვიქნებით, როგორც დღეს.

შეიძლება მუსიკალურ სკოლებთან დაკავშირებულ მოღვაწეებს ჩემი მოსაზრება უსამართლოდ მოეჩვენოთ, მაგრამ მე ვიტყოდი, რომ პროფესიონალთა აღზრდის პროცესში არცთუ დიდი ყურადღება ექცევა საკუთრივ მუსიკალური ინტელექტის თანამედროვე კულტურისადმი შემოქმედებითი დამოკიდებულების უნარის გაღვიძებას. საბავშვო მუსიკალური ლიტერატურის ერთ-

ერთი თავისებურება ის გახლავთ, რომ ერთი მხრივ, მას თავისი დამოუკიდებელი მხატვრული ღირებულება გააჩნია, გათვალისწინებულია ნორჩი თაობის აღქმის უნარზე მისი საერთო წარმოდგენების შესაბამისია: მეორე მხრივ (და ეს არანაკლებ პასუხსაგები ნიშანია), საბავშვო მუსიკალური ლიტერატურა არსებითად მოსამზადებელი საფეხური უნდა იყოს ხელოვნების სირთულეთა დაუფლების გზაზე. შემთხვევითი არ არის რომ პროკოფიევის, ბარტოკის, ჰინდემიტის პიესები ნორჩებისათვის გარკვეული თვალსაზრისით უკომპრომისოა. თითოეული ამ კომპოზიტორთაგანი ჭეშმარიტად პედაგოგიურ ტაქტს ავლენს — გამიზნულად შეჰყავს ბოზარდი თანამედროვე სტილისტიკაში, ჟანრებისა და ინტონაციური მიმოხვრების იმ სამყაროში, რომელიც მათ დახვდებათ, როგორც კი დიდი ხელოვნების პირისპირ აღმოჩნდებიან.

თუ მუსიკას გამოკვეთილი სახიერება გააჩნია, თუკი მას ჟანრული სიმახვილე და ბუნებრივი სამეტყველო ენა აქვს, მას შეუძლია სირთულეებს არ შეუშინდეს — ბავშვები მას ძალდაუტანებლად აღიქვამენ, იმიტომ, რომ სადა — რთულის გამტარია და შემეცნებისათვის დაბრკოლებების გადალახვას აადვილებს. მთავარია, ბავშვთან კონტაქტი დაამყარო თვით მუსიკის სახიერებით, აიძულო ნორჩი „გამოგყვეს“ სულიერად აამაღლო იგი და ისე არ იმოქმედო, რომ თავი მოიბავშვო და, ამრიგად, შენი თავიც არაბუნებრივ სიტუაციაში ჩააყენო და ბავშვსაც ვერაფერი არგო.

ჩვენს საბავშვო მუსიკაში ბევრია მიმზიდველი ნიმუში, მისასალმებელია, რომ ბევრი კომპოზიტორი ბავშვთათვის ნაწარმოების შექმნის ამოცანას სერიოზულ ყურადღებას უთმობს. ამ მხრივ, ძნელია სათანადოდ არ შეაფასო კომპოზიტორ მერი დავითაშვილის მოღვაწეობის მნიშვნელობა. იგი არა მარტო თვით ქმნის საინტერესო მუსიკას ბავშვთათვის (სიმღერებს, საფორტეპიანო პიესებს, ოპერებს), არამედ თავის კოლეგებსაც აღანთებს ამ ეროვნული საქმისათვის.

და მაინც, უნდა აღინიშნოს, რომ ამოცანის „მეორე ასპექტი“ ჯერჯერობით გადაუწყვეტელია, ინტელექტის ამაღლება, მისი ისეთნაირი აღზრდა, რომ თანამედროვე მუსიკა მოზარდთათვის უცხო, „საწვალებელი“ კი არ იყოს, არამედ ესთეტიკური ინტერესების ბუნებრივი გამოხატვის სფერო — ეს დიდმნიშვნელოვანი ამოცანაა. მისი გადაწყვეტისათვის საჭიროა, ყველაფერთან ერთად, თანამედროვე მუსიკისათვის დამახასიათებელი ტექნოლოგიური აპარატის დაუფლება, თორემ ყურის გაუწვრთნელობა გზას დაუხშობს მუსიკისმოყვარულს თანამედროვე მუსიკის ჭეშმარიტი შედევრებისკენ. გაუგებარი მუსიკა ისევე ვერ მიანიჭებს ადამიანს სიამოვნებას, როგორც უცხო შრიფტით დაბეჭ-

დილი წიგნი. შესაძლოა ეს შედარება ბოლომდე გამართლებული არ არის, რადგან ტექნოლოგია სულ სხვა ბუნებისაა, ვიდრე შრიფტი (ტექნოლოგია არსებითი მხარეა, მუსიკალური აზრის რეალობაა, მისი ბუნების შესატყვისი ფენომენი, მაშინ, როდესაც შრიფტი კონვენციონურია, მისი ცვლილება ვერავითარ ზეგავლენას ვერ მოახდენდა თვით ნაწარმოების არსზე); მაგრამ გარკვეული თვალსაზრისით, ასეთი „სხვადასხვაგვაროვანი" მომენტების შედარება მაინც გამართლებულია, რადგან ყურადღებას ამახვილებს გაგებაზე, როგორც მუსიკის განცდის აუცილებელ პირობაზე. ამიტომაც, გარკვეული თვალსაზრისით მუსიკოსის აღზრდა — მისი ტექნოლოგიური წვრთნაა, ხელობის დაუფლებაა.

რაც შეეხება მასობრივ მუსიკალურ განათლებას, იგი ჯერჯერობით საეალალო დღეშია. ჩვენ გვეხერხება „დამრტყმელი რეკლამისათვის" ორიგინალური ანსამბლების შექმნა (მაგალითად, „მზიურის", „ნერგების", პიონერთა სასახლესთან მოქმედი საცეკვაო ჯგუფის და სხვ.), ამ კოლექტივებში მართლაც ნიჭიერი ბავშვები არიან გაერთიანებულნი, თუმცა საკმაოდ სადავოა თვით მათი მუზიცირების პროფილი, რომელიც არსებითად საესტრადო ხელოვნების ზეგავლენას განიცდის. „დამრტყმელ კოლექტივებს" თავისი გააქვთ. ისინი კონცერტებს მართავენ, გასტროლებზეც გადიან. ტელეხედვა მათ სიამოვნებით უთმობს ეკრანს, კინოფირს, ბავშვებს აღტაცებით ხვდებიან შერეული პროგრამის კონცერტებზე. როგორც ნორჩთა, ასევე მოზრდილთა აუდიტორიაც. აი, ესეც მთელი თქვენი საბავშვო ხელოვნება, რომლის უკანაც სიცარიელეა. მისი ამოვსება კი არცთუ ისე ადვილია. იგი დიდ მოთმინებას და, რაც ყველაზე საეალალოა, ისეთ მუშაობას მოითხოვს, რომ ვერავინ ვერ შეგამჩნევს რა დიდ ჯაფაში ხარ მუსიკოსისათვის კი ის შრომა რა შრომაა, რომელიც უჩინრად, დაფდაფების გარეშე ჩაივლის.

სად არის ის სახელმძღვანელოები, რომლებიც მოზარდებს შეაჩვევს მუსიკას? განა ბავშვებს აჩვევენ ისე აღიქვან მუსიკა, როგორც გარკვეული ღირებულება, ადამიანის ყოფისა და რაობის უტყუარი სარკე, ხელოვნება, რომელიც ისე თავისთავადი და განუმეორებელია, რომ მას ვერაფერი ვერ შესცვლის? თუ სახელმძღვანელოები არა გვაქვს (ნამდვილად რომ ასეა), მაშინ სადღაა „ზეპირი პედაგოგიკა" — რადიო და ტელეუნივერსიტეტი, კონცერტის წინა საუბრები, რომელიც მარტო ანოტირებით კი არ კმაყოფილდება, არამედ მსმენელს კარგისა და ცუდის გარჩევას ასწავლის, შეაჩვევს მუსიკალური კატეგორიებით აზროვნებას?

რას ვაკეთებთ იმისათვის, რომ ბავშვის მუსიკალური კულტურის საძირკველშივე ეროვნული „მასალა" გამოვიყენოთ, რათა იმ მიზიდულობის ცენტრი

შეექმნათ, რომელიც მას „მუსიკალურ პიროვნებად“ აქცევს? თუ ჩვენ მისგან მომავალში მოველით სწორ ესთეტიკურ არჩევანს, თუ ჩვენ იმედებს ვიმაზე ვამყარებთ, რომ იგი გარკვეულ ტრადიციებს გააგრძელებს და განავითარებს კიდეც (ამის გარეშე კი სოციალისტური კულტურის მშენებლობა წარმოუდგენელია), თუ ჩვენ, ბოლოს და ბოლოს, მიგვაჩნია, რომ მწვავე იდეოლოგიურ ბრძოლაში იგი ჰეშმარიტ მუსიკალურ ღირებულებებს დაიცავს და მოამრავლებს, მაშინ ახლავე უნდა ვიზრუნოთ აუცილებელი საყრდენის შექმნაზე, ამ საყრდენის სიმტკიცეზე.

ჩვენ ხომ იმდენი გვესმის, რომ სამეტყველო ენა ადამიანს სჭირდება არა მარტო ყოველდღიური ურთიერთობისათვის, არამედ მეცნიერებისა და განათლებისათვის. ასევეა სამუსიკო ენაც, რომელიც არ შეიძლება მხოლოდ სუფრასთან აშლილი გრძნობების გამოხატულებად ვაქციოთ. ამავე დროს, სკოლაში ქართული სიმღერის სწავლების პრობლემა არსებითად გადაუწყვეტელია და უნდა ითქვას, ამ საკითხის მოგვარება ბევრი დაბრკოლების გადალახვას მოითხოვს.

ერთ-ერთ სირთულეს ქართული სიმღერის მრავალხმიანობა ქმნის. ყოფის პირობებში სიმღერას ადამიანი მიბაძვით სწავლობს. მრავალხმიანობას ის თავისებურება აქვს, რომ თუმცა ყოველ მომღერალს საკუთარი ხაზი გააჩნია, მუსიცირების დროს ხმები ერთმანეთს ედუღაბება და გაუწაფავი ყურისათვის მათი ინტონაციურად ზუსტი მიბაძვა საკმაო სირთულეს წარმოადგენს. ერთხელ, კონორექისორმა ო. იოსელიანმა ასეთი რჩევა მომცა: ჩაიწერეთ ხალხური სიმღერა მთლიანად, მომღერალთა მთელი ანსამბლის შესრულებით, ხოლო შემდგომ იმავე ფირფიტაზე თითოეული ხმა ცალ-ცალკე. იმ მიზნით, რომ ქართული სიმღერის სწავლის მოსურნემ უკეთ დაიხსომოს მისი სხვადასხვა ხაზი. მაშინ ცალკეული ხმების ურთიერთდაკავშირებაც არ გაუჭირდებაო. მე ვიცი, რომ ქართული სიმღერის შესანიშნავ სპეციალისტს ჯანსუღ კახიძეს განზრახული აქვს სწორედ ასეთი წესით ჩაწეროს ჩვენი სასიმღერო კულტურის რამდენიმე შედევრი. მას სურს ამ სიმღერებს გარკვეული ახსნა-განმარტებაც თან დაერთოს.

ძალიან კარგი აზრია და ვფიქრობ, რომ ამ ეროვნულ საქმეში სიმღერის სხვა ოსტატებმაც უნდა მიიღონ მონაწილეობა. მაგრამ კიდევ უკეთესია პროექტებიდან საქმეზე გადავიდეთ და მოზარდებს მივაწოდოთ აუცილებელი მასალა, რომლის უქონლობასაც ვერავითარი ახსნა-განმარტება ვერ გაამართლებს.

მუსიკის დარგში ჩვენი სისუსტეების ერთ-ერთი წყაროა პურიტანული რიტორიზმი მსუბუქი, საესტრადო ხელოვნების მიმართ, ჩვენი უუნაროობა სწო-

რად გავიგოთ მისი სოციალური ფუნქცია და მნიშვნელობა და გამოვიყენოთ იგი ჩვენი კულტურის საკეთილდღეოდ. კიდევ კარგი, ესტრადამ მოქალაქეობრივი უფლებები მოიპოვა და დღეს, ალბათ, არავის მოუვა თავში ყოფიდან მისი გაძევების იდეა. ისეთიც არავინ მეგულება, რომელიც სერიოზულად დაიწყებს იმის მტკიცებას, რომ მსუბუქი გასართობი მუსიკა სოციალისტური კულტურისათვის შეუფერებელიაო. ესტრადა იმკის მისდამი კეთილმოსურნეობითი დამოკიდებულების მოსავლიან ნაყოფს. სოკოებივით მრავლდება საესტრადო კოლექტივები, რომლებიც ბევრ ნიჭიერ მუსიკოსს აერთიანებს. აბა, ფილარმონიის მესვეურებს ჰკითხეთ, რაში სჭირდებათ ამდენი საესტრადო კოლექტივი. პასუხს არ დაგიგვიანებენ: ესტრადის შემოსავალს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სერიოზული მუსიკის კერების კეთილდღეობისათვის — სიმფონიური ორკესტრის, კაპელის, სიმებიანი კვარტეტის, კამერული ორკესტრის შესანახად. სერიოზული ხელოვნება პატივისცემის ღირსია, მაგრამ მას უარყოფითი ბალანსი აქვს და ნებით თუ უნებლიედ, ესტრადა მის მიმართ ქველმოქმედის როლს ასრულებს.

აბა, ახლა კინოს და ტელეხედვას მიხედეთ. იშვიათი გამონაკლისის გარდა, დღეს კინომუსიკა — საესტრადო ხელოვნების სფეროა. ტელეხედვის პროგრამებში ესტრადის როლი განუხრელად იზრდება. თანაც საინტერესოა, რომ ამ დინამიკას ვამჩნევთ არა მარტო საკუთრივ მუსიკალურ პროგრამებს, არამედ მისგან შორს მდგარსაც. ეკონომიკურ თუ სასოფლო-სამეურნეო საკითხებისადმი მიძღვნილ, ახალგაზრდობისათვის გამიზნულ გადაცემებს, უკანასკნელი ცნობების პროგრამებს და სხვ. გასაგებია: რედაქტორები და ავტორები დაინტერესებულნი არიან გადაცემა შეძლებისამებრ უფრო მიმზიდველი გახადონ. ამისათვის, როგორც მათ სწამთ, ესტრადა საუკეთესო საშუალებაა.

ესტრადის ჟანრში ბევრი საინტერესო კომპოზიტორი და არანჟირების ოსტატი მუშაობს. უნდა ვაღიაროთ, რომ ჩვენ გაგვაჩნია კარგი სიმღერები, რომლებიც ჟამთა სიავეს უძლებენ. ჩვენს ესტრადას თავისი თვითმყოფი ხელწერაც აქვს, თავისი კარგი ტრადიციები გააჩნია. ამიტომაც, მის თაყვანისმცემელთა რიგები სწრაფად იზრდება.

ქართულ ესტრადას თავისი განვითარების გზა აქვს, რომლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურება ის გახლავთ, რომ ამ გზაზე მან საკუთარი ინდივიდუალობა ჰპოვა. ჩვენი ესტრადა, მართლაც, თვითმყოფი, ნიჭიერი კომპოზიტორების სიმრავლით გამოირჩევა. ცხადია, ის წყაროები, რომლებიც ჩვენს ესტრადას ასაზრდოებს, მრავალფეროვანია. სწორედ ამ წყაროებმა განაპირობეს ჩვენი ესტრადის თავისებურება. ეს წყაროები ახლაც არ აკლებენ ქართულ

ესტრადას თავის ზეგავლენას. ცხადია, მათი მნიშვნელობა ერთგვაროვანი არაა და თანაც, სხვადასხვა პირობებში მათი ხვედრითი წონა იცვლება. რამდენიმე სიტყვა უნდა ითქვას მათ შესახებ, რათა ჩემი წერილის მთავარი პრობლემა გავაშუქო ამ ჟანრის მაგალითზეც.

ყველა დროში და დღესაც, საესტრადო მუსიკისთვის არსებითი ფაქტორის როლს ინარჩუნებს ყოფითი მუსიკა, შინაურული მუზიცირების ფორმები, რომლებითაც (თუ დავუჯერებთ მდიდარ ისტორიულ მასალებს) ჩვენი ქვეყანა მუდამ გამოირჩეოდა. ე. წ. ქალაქური სიმღერა, რომელიც, თავის მხრივ, აგრეთვე მრავალ განშტოებას ქმნის — ჩვენი ესტრადის ყველაზე ადრეული ფენაა. მან მოუტანა ქართულ ესტრადას განუმეორებელი სურნელი, თავისებური მუსიკალური ენა. თვით მშვენიერების თავისებური საზომი და შესატყვისი მუსიკალური ფორმები.

საუკუნეების მანძილზე თბილისში შემოდიოდა, ირეოდა და ერთმანეთს ეჯახებოდა მრავალი მუსიკალური ნაკადი. ხანდახან იგი ე. წ. თბილისურ ფოლკლორს ქმნიდა, ეროვნული მუსიკალური შემოქმედების ორგანულ ნაწილს, ხანდახან კი თავის პირველწყაროებთან უშუალო კავშირს ინარჩუნებდა და იქიდან საზრდოობდა. პოეზიის მსგავსად, თბილისური მუსიკა ისეთი. მაღალი განზოგადების უნარს ვერ დაიჩემებდა, რომელიც ქართულ კლასიკურ ფოლკლორში გვხიბლავს, მაგრამ მას თავისი ღირსებები გააჩნდა და, როგორც ითქვა, უფრო პირადული და კონტაქტაბელური იყო (თუნდაც თავისი სიმარტივის გამო), არც ეშხსა და ლაზათს იყო მოკლებული და ლირიკული განცდებისა თუ მახვილგონივრული იუმორისტული სახასიათო სურათების გადმოცემის თვალსაზრისიც ფასდაუდებელ ღირებულებას წარმოადგენდა; ამას დაუმატეთ მისი „სონორული" სირბილე (მკაცრი, მხოლოდ მამაკაცთა ა. კაპელის ნაცვლად შერეული ხმების ანსამბლი, გიტარის თუ სხვა საკრავთა ჟღერადობა).

ეროვნული ქალაქური მუსიკის ამ შედარებით ძველ ფენას მომდევნო პერიოდში დაემატა რუსული ქალაქური და განსაკუთრებით ბოშური რომანსი. ამ ნაკადმაც გარკვეული ზეგავლენა მოახდინა ჩვენს ქალაქურ მუსიკაზე. ისიც არ უნდა დავივიწყოთ, რომ თბილისის საოპერო თეატრის რეპერტუარიდან ყოფითი მუსიკის არეში მთელ ათწლეულთა მანძილზე „ჟონავდა" მელოდიური სახეები, რომლებიც ადაპტირების და მათში ეროვნული სახასიათო მომენტების გადმონერგვის წყალობით ჩვენი საქალაქო მუსიკალური კულტურის ორგანულ ნაწილად იქცა.

დასახელებული წყაროები ქმნის ჩვენი ყოფითი მუსიკის საძირკველს, რომელიც განახლების პროცესში, ცხადია, გარკვეულ მონაწილეობას იღებდა,

მაგრამ, ამასთან ერთად, თავისი სახასიათო ნიშნებიც არ დაუკარგავს. ასე მაგალითად, რადიოსა და, უფრო გვიან, კინოსა და ტელეხედვის ერამ შემოიტანა ესპანური და ლათინური ამერიკის მუსიკალური ნაკადი, ჩრდილო ამერიკის ზანგების ხელოვნების ელემენტებიც. ჩვენს საესტრადო კულტურაზე ნაყოფიერ ზეგავლენას ახდენს საბჭოთა ლირიკული სიმღერაც (განსაკუთრებით ის, რომელიც გენეტიკურად ბოშური სიმღერის სამყაროსთანაა დაკავშირებული). უკანასკნელი ათი-თხუთმეტი წლის მანძილზე ფრანგი შანსონიეს ხელოვნებაც მოსწვდა ჩვენს ესტრადას (მისი ეროვნული ვარიანტის საუკეთესო ნიმუშია ვ. კიკაბიძის საშემსრულებლო მანერა, რომელშიც „თბილისური" ორგანულადაა დაკავშირებული ამერიკული „რევიუს" და შანსონიეს ვოკალურ სტილისტიკასთან.

ჩვენ ყველა ამ ნაკადსა და ტალღას ვამჩნევეთ უშუალოდ კომპოზიტორთა შემოქმედებაშიც. ერთისთვის ამოსავალი წერტილი აღმოსავლური მუხამბაზია და იგი სულ უფრო და უფრო გარკვევით მიიწევს „აღმოსავლეთისაკენ", მეორისათვის — ბოშური რომანსი და შანსონიეს სხარტი კუპლეტებია მიმზიდველი, მესამე — უფრო „ჯაზის" ორიენტაციისაა და ინსტრუმენტულად აზროვნებს, მეოთხე (ამ მეოთხეს დაგისახელებთ — რევაზ ლაღიძეა) საოჯახო მუზიცირების ტრადიციებს ეყრდნობა. ყოფითი ინტონაციის „გაწმენდის" უნარითაა დაჯილდოებული. მასში სარომანსო კულტურისათვის დამახასიათებელი კანტაბილე შეაქვს და სტილისტურად უფრო მონოგენურია, მეხუთე (ამჯერად სულხან ცინცაძის ხანმოკლე გატაცებას ვგულისხმობ კინო-საესტრადო მუსიკით) თავის შემოქმედებაში თავისებურად გარდატეხს 30-იანი წლებისათვის დამახასიათებელი ე. წ. „ახალგაზრდული სიმღერების" ტრადიციებს და ა. შ.

ადრე ესტრადის კომპოზიტორები „კლასიკურ ფოლკლორს" „ინდობდნენ", არ იყენებდნენ მას და თუ ამ ტაბუს მაინც გატეხდნენ, სავალალო შედეგებს იღებდნენ. ფოლკლორიც „ჟანრული შეუთვისებულობის" ყველა სიმპტომს ამჟღავნებდა და მგონი, არც ერთი მათგანი არ ჩქარობდა პოზიციების დათმობას.

მდგომარეობა არსებითად შეიცვალა, როდესაც ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლისათვის ჯ. კახიძემ შექმნა „კრიმანჭული" და ესტრადისაკენ გზა გაუხსნა არა მარტო სახასიათო რიტმო-ინტონაციურ მასალას, არამედ ხალხური სიმღერისათვის დამახასიათებელ საშემსრულებლო მანერასაც. „კრიმანჭულის" გზა ყველაზე ნაყოფიერად თვით მისმა ავტორმა განაგრძო, მაგრამ მას ნიჭიერი მიმდევრებიც გაუჩნდა.

რისთვის დაგვჭირდა მთელი ეს ექსკურსი, რომელიც, დაგეთანხმებით, ზერელეც არის და, არსებითად, საყოველთაოდ ცნობილ ფაქტებზეა დამყა-

რებული? ესტრადა, მიუხედავად თავისი თვალსაჩინო მიღწევებისა, ვერც ხარისხის და ვერც რაოდენობის მხრივ, თავის დროის მზარდ მოთხოვნებს ვერ აკმაყოფილებს. ესტრადის ავკარგიანობის განსაზღვრისას ჩვენ მხოლოდ დადებითი მოვლენების აღნუსხვით ვერ შემოვიფარგლებით. საზოგადოებრივ-კულტურულ ცხოვრებაზე, შესაძლოა, უსუსური და უარყოფითიც გაცილებით უფრო მეტ ზემოქმედებას ახდენდეს. კარგი საესტრადო ანსამბლების რეპერტუარიც კი ბლომად შეიცავს უგემოვნოს, თვითმარქვია კომპოზიტორების ნახელავს. პირდაპირ უნდა ვაღიაროთ, რომ თვით კარგი ოსტატებიც ბოლომდე შემოქმედებით პრინციპულობას არ იჩენენ და არის შემთხვევები, როდესაც ნახევარფაბრიკატებით, გემოვნების თვალსაზრისით, საეჭვო ნიმუშებით ამარაგებენ შემსრულებლებს.

ესტრადაში მძლავრია ზეგავლენა სტერეოტიპისა, რომელიც ან სხვისი ხელოვნებიდანაა ნასესხები, ანდა, შესაძლოა, საკუთარი ხელითაა შემუშავებული და არსებითად მომხმარებლური დამოკიდებულების მსხვერპლი ხდება. ჯერ კიდევ ადორნო ჩიოდა (ადორნო ჩვენი იდეოლოგიური მოწინააღმდეგეა, მაგრამ თანამედროვე ბურჟუაზიული კულტურის კრიტიკისას დაუნდობელი იყო და მიზანს სნაიპერივით ურტყამდა), რომ უფრო ძნელია ერთი შლაგერი განასხვავო მეორისაგან, ვიდრე მოცარტის რომელიმე ოპუსი ჰაიდნის ნაწარმოებისაგანო.

სტერეოტიპი რომ ბურჟუაზიული კულტურისთვისაა დამახასიათებელი, ამაში არაფერია საკვირველი. სტანდარტული საქონელი სტანდარტულ მომხმარებელს — ასეთია კაპიტალისტური წარმოების ლოზუნგი. მაგრამ, როდესაც სტანდარტი ჩვენს მსუბუქ მუსიკაში იჭრება, ეს უკვე სხვა მიზეზითაა განპირობებული, იგი პროფესიონალიზმის დაბალ დონეზე, გარკვეულ შემოქმედებით ინერტულობასა და უპასუხისმგებლობაზე მიგვითითებს და, სხვათა შორის, იმასაც მოწმობს რომ ვერც კომპოზიტორთა კავშირი, ვერც ფილარმონია და ვერ ტელეხედვა და კინოწარმოება ვერ შეიმუშავებენ ზომებს მხატვრული წუნის წინაშე შლაგბაუმის აღსამართავად.

ამ არასასურველ მოვლენათა წინააღმდეგ ბრძოლაში, ჩვენ ვერ ვიყენებთ იმ ძირითად იდეებს, რომელთაც ჩვენი კულტურისთვის დევიზის მნიშვნელობა ენიჭებათ. არაერთგზის, და განსაკუთრებით პარტიის XXV ყრილობაზე, ხაზგასმით იქნა აღნიშნული ხელოვნების დიდი როლი ჩვენი საზოგადოების ზნეობრივ აღზრდაში. მუსიკის იმ დარგებს შორის, რომლებიც ამ ამოცანის ამოხსნას ემსახურებიან, ვერ გამოვრიცხავთ საესტრადო ხელოვნებას. იგი უდიდესი საზო-

გადებრივი ზემოქმედების ძალაა, რომელსაც მართალია, თავისი ფუნქცია (გასართობი) აქვს, მაგრამ გართობა სრულებითაც არ ნიშნავს აზრობრივ-ემოციურ გამოთიშვას. მსუბუქ და ადვილად მისაწვდომ ფორმებში ადამიანი კვლავ და კვლავ სილამაზეს უნდა ეზიაროს. აქ ყველაფერს ენიჭება მნიშვნელობა: თემატიკის, მუსიკალური ენის სხვადასხვა მხრის მიმზიდველ ძალას, მის სილაზათეს და გონებამახვილობას, კომპოზიტორის უნარს გეერდი აუქციოს გაცვეთილს, სტერეოტიპულს და ადამიანი უჩვეულო ჟღერადობის ატმოსფეროში შეიყვანოს (მოულოდნელობა ესთეტიკურის ერთ-ერთი პირობათაგანია ხელოვნებაში).

საესტრადო მუსიკაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება პოეტურ საწყისსაც, არა მარტო იმისათვის, რომ კომპოზიტორებმა მაინც და მაინც მაღალმხატვრული ლექსი უნდა შეარჩიონ (თუმცა არც ეს იქნებოდა ურიგო), ესტრადა „ითმენს" უპრეტენზიო ლექსებსაც, რომელთაც ის მოეთხოვებათ, რომ ადამიანური გრძნობა გულწრფელად და მკაფიოდ იყოს გამოთქმული. დიახ, ლექსი, შესაძლოა, თავისი ღირსებებით არ ბრწყინავდეს, მაგრამ როგორიც არ უნდა იყოს იგი, კომპოზიტორი ვალდებულია შეუნარჩუნოს ინტონაციას ბუნებრიობა, არ შეულახოს სამეტყველო ენას სილაზათე ზოგადი ნორმების უგულებელყოფა და ენის კანონზომიერებისაგან დამოუკიდებლად თითქოს თავისი ამოცანის შესაბამისი ინტონაციის შერჩევა. ასეთი დუალიზმი უცხოა ჭეშმარიტად მხატვრული ნაწარმოებისათვის, ან არადა, მაშინ მხატვრულობაზე ლაპარაკიც კი ზედმეტია. ჩვენი ესტრადა კი, თუ საერთო მაჩვენებლებით ვიმსჯელებთ და არა ცალკეული ნიმუშების მიხედვით, ქართული ენის მაღალ დონეს ვერ დაიჭადნის. პირიქით, მე ბევრი ვიცი ისეთი საესტრადო ნაწარმოებიც, სადაც სამეტყველო ენის ბუნება შელახულია და ეს, როგორც ჩანს, გულს მაინც და მაინც არავის სტკენს.

საესტრადო სიმღერა ხშირად პეპელასავით დღემოკლეა, რაც პირდაპირ კავშირში არ არის მის ხარისხთან. მისი გამარჯვება შეიძლება შემთხვევითმა ფაქტორმაც კი განსაზღვროს. ფილმის წარმატებამ, რომელშიც თვითაა მოქცეული, შემსრულებელმა, რომლის პიროვნებაც იმდენად საინტერესოა, რომ სიმღერასაც გადაედება მისი მიმზიდველობა. სიმღერამ შესაძლოა ისეთი სიმები შეარხიოს, რომლებიც საზოგადოებაში სწორედ ამ დროს იწვევს განსაკუთრებულ ემოციურ რეზონანს, მაგრამ როგორც დღემოკლეც არ უნდა იყოს ესა თუ ის ნიმუში, ტრადიცია, რომელსაც იგი წარმოადგენს, ანგარიშგასაწევია და მასთან დამოკიდებულების საუკეთესო საშუალებაა — მასზე ზემოქმედება, მისი გაუმჯობესების ცდა.

ჩვენში, სამწუხაროდ, არ ისმის საკითხი საზოგადოდ საესტრადო მუსიკის ღირებულების შესახებ. შემუშავდა მისი ტიპოლოგიური ნიმუშები, მოდელები, სტერეოტიპები და თვით „ინტონაციური ბლოკებიც“ კი, რომლებიც ნაწარმოებიდან ნაწარმოებში გადადის. ყველაფერი ეს ანალიზს და შეფასებას მოითხოვს ჭეშმარიტი ღირებულებების დასადგენად და ანტიღირებულებების წინააღმდეგ ეფექტური ბრძოლისათვის.

ჩვენ თუ მსმენელთა ფართო მასებზე საესტრადო მუსიკის ზეგავლენა არ გავითვალისწინეთ, მაშინ მათი განათლების, უფრო ზუსტად — გემოვნებისა და მუსიკალური მოთხოვნილებების ჩამოყალიბების უმნიშვნელოვანესი არხი უყურადღებოდ დაგვრჩება. მაშინ, მთლიანად, საზოგადოებრივი აღქმის სტრუქტურაში ვერ გავერკვევით. მაშინ, მსმენელი იმ გამოუცნობ პირად დარჩება, რომელიც საინტერესო კონცერტზე უნდა მოსულიყო და არ მოვიდა, კარგი ფირფიტა უნდა შეეძინა და მაღაზიას არ გაეკარა და ტელეეკრანს კი ჯიუტად სულ ერთი და იგივე, არცთუ ძალიან საინტერესო ნაწარმოების გამეორებით გადმოცემას თხოვს.

თანამედროვე პირობებში მუსიკის შემსწავლელი მოზარდი იმ პაციენტს მაგონებს, რომელიც ექიმის მიერ დანიშნულ აბს ხუთიოდე სხვასაც დააყოლებს, თავისი ნაცნობ-მეგობრების ცოდნით შერჩეულს. ძნელი გასარკვევიცაა, გემოვნების აღზრდისათვის რას უფრო დიდი მნიშვნელობა აქვს — სკოლას თუ მის მიღმა მიღებულ შთაბეჭდილებებს. ჩემი პატარა გოგონა, როგორც კი მე და ჩემს მეუღლეს გაგვიგულებს, საკმაოდ ცივად გადასდებს გვერდზე ბახის ინვენციებს და თავისი „ესთეტიკური მოთხოვნილების“ დასაკმაყოფილებლად რას არ მიედ-მოედება: მოდურ, გულის გამწიწკნავ შლაგერებს, ვალსს „ღამურადან“, მელოდიას „შანტეკლერის დედოფლიდან“ და სხვ. ერთხელ, შემთხვევით, უნებლიე მოწმე გავხდი ამ მუზიცირებისა, ჯერ გულს შემომეყარა და მერე კი გულიანად გამეცინა: მოდი და, ამის მერე სხვებს უკითხე მორალი!

ჩვენ არც ძალა შეგვწევს და, რომც შეგვწევდეს, სრული უაზრობა იქნებოდა მსუბუქი მუსიკა განგვედევნა ჩვენი ყოფიდან; მას წარმოშობს საზოგადოებრივი აუცილებლობა, ობიექტურად არსებული ესთეტიკური დაკვეთა. მაშასადამე, მთავარი ამოცანა, როგორც ირკვევა, მსუბუქი მუსიკის ისეთნაირი ამაღლებაა, რომ თვით შეებამ, რომელიც მას მოაქვს, განტვირთვამ და დასვენებამ, რომლისთვისაც იგი მოწოდებულია, ორგანულად შეითავსოს სილამაზე, აზრი, ემოციური სინატიფე. მშვენიერების დამკვიდრების იმ დიდ პროცესში, რომელიც ხელოვნების არსებობას ამართლებს, მსუბუქი ვერ დაუპირისპირდება სერიოზულს, იგი თავისებური პაუზისათვისაც კი დასანანია. ხელოვნების საერ-

თო მიზანს (ადამიანის ამაღლებას) იგი თავისი ხერხებით ემსახურება. საესტრადო მუსიკის სილაღე და სიმსუბუქე გაღიზიანებას კი არ უნდა იწვევდეს, არამედ გარკვეული კულტურული ამოცანის გადასაჭრელად, მათზე დაყრდნობისადმი მისწრაფებას. დიახ, ჩვეულებრივი მომხმარებლებისათვის „ესტრადა“ დასვენების საუკეთესო კომპონენტია, განტვირთვის, ფსიქოლოგიური დაღლილობიდან გამოსვლის საუცხოო შესაძლებლობაა. მას ბეთჰოვენის სიმფონია № 3 და ბრამსის სავიოლინო კონცერტი დიდ სიამოვნებას ვერ მიანიჭებს, რადგან ეს ნაწარმოებები მოითხოვს ძალთა დიდ დაძაბვას, მთელი ინტელექტის ჩართვას.

სოციალურ-ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით კი ნებისმიერი მუსიკის აღქმა იზოლირებულ ფაქტად არ ჩაითვლება, თუკი ნაწარმოების აღქმის წინაპირობა — გაწაფული სმენაა, გემოვნება და დიდი ტექნოლოგიური სიძნელეების დაძლევის უნარი, შეიძლება ითქვას, რომ ამ ნაწარმოების გაგება მსმენელს გზას უხსნის სხვა ნაწარმოებებისკენაც, ამიტომაცაა, რომ საკუთარი ამოცანების გადაწყვეტისას, მუსიკა იმ თავისებური პოლიგონის როლსაც თამაშობს, რომელზედაც მომავლის ძარაღი გამოიწრთობა. თუ მხედველობაში ვიქონიებთ საესტრადო მუსიკის საყოველთაო გავრცელების ფაქტს, მაშინ ისიც აშკარა გახდება, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ამ ჟანრს თანამედროვე გამომსახველობითი ხერხების „მოთვინიერებისა“ და მათი აღქმის უნარის გამომუშავებისათვის.

ამიტომაცაა, რომ ჩვეულებრივი მსმენელისგან განსხვავებით, ჩვენ საესტრადო მუსიკას მარტო იმის მიხედვით ვერ შევაფასებთ, თუ რაოდენ სახიერი და ემოციურია იგი, გააჩნია თუ არა მას დასამახსოვრებელი მელოდია და ფერადოვანია თუ არა მისი ორკესტრი. ჩვენთვის ყველა ამ მომენტთან ერთად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სიახლის მომენტსაც, ტექნოლოგიურ დონეს, გამომსახველ ხერხთა სიმახვილეს, მათ სიხასხასეს. თუკი სტერეოტიპი განსაკუთრებული სიადვილით საესტრადო მუსიკაში იკიდებს ფეხს, მაშინ განსაკუთრებული თანმიმდევრობით აქ უნდა შევებრძოლოთ მას.

ზემოთ აღინიშნა თანამედროვე საესტრადო მუსიკის წყაროების მრავალფეროვნება და ამით განპირობებული სტილთა ნაირსახეობა. მაგრამ დროთა განმავლობაში, მაინც შემუშავდა ეროვნული სტილი, გამოჩნდა ისეთი წყაროებიც, რომლებმაც განსაკუთრებით შეუწყეს ხელი მის ავტონომიზაციას და საკუთარი ხელწერის გამოკვეთას. ახლა, როგორც ჩანს, დგება დრო ამ პროცესების შეფასების, ეროვნული ხელწერის თავისებურებათა ანალიზის და, რაც მთავარია სტილისტურ სიწმინდეზე ზრუნვისა. მე, ცხადია, იმის მომხრე არა ვარ, რომ ინტერნაციონალური კავშირების არხები გადაიკეტოს. არა, მათი გა-

ფართოება და გაღრმავება და თვით ახალი არხების წარმოქმნის პროცესი გარდუვალია. მაგრამ როგორც არ უნდა წარიმართოს განვითარების პროცესი, ქართულმა ესტრადამ აღარ უნდა შეიბღალოს სამეტყველო ენა, ეროვნული ენის სიწმინდე ხომ აზროვნების ნორმად იქცა სერიოზული მუსიკის ჟანრებში წინამორბედი კომპოზიტორებისთვის. საესტრადო მუსიკაც ამ საერთო კანონზომიერებას უნდა დაემორჩილოს. ამ ჟანრის ნაწარმოებთა შეფასებისას, ღირებულების ეს მხარე არ შეიძლება უგულებელვყოთ: მაშინ მისია საესტრადო მუსიკისა ჩვენი კულტურის წინაშე წარმატებით განხორციელდება.

მე ამჯამად მსურს ორგანიზაციული მუშაობის საკითხებს შევეხო, თუმცა, კარგად მესმის, რომ ასეთი „გადახრა“ დაუპირისპირებს ჩემი წერილის შესაბამის მონაკვეთს სხვა ნაწილებს.

წერილში „ორგანიზაციული“ მონაკვეთის ჩართვა გარკვეული მიზეზითაა განპირობებული. პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ ჩვენ ხელოვნების საკითხთა ანალიზისას ვამჯობინებთ მხოლოდ და მხოლოდ ესთეტიკურ ღირებულებებზე მსჯელობით შემოვიფარგლოთ. რაც შეეხება მუსიკალური ცხოვრების სოციოლოგიურ მხარეს, ჯერჯერობით, სამწუხაროდ, იშვიათად თუ ვიცლით ამ „დაბალი მატერიისთვის“, ორგანიზაციულ-ადმინისტრაციული საქმეებისთვის, სტატისტიკა უცხო ხილია ჩვენი მუსიკისმცოდნეობისათვის. ყველაფერი, რაც ჩვენს მუსიკაში ხდება, ძალიან მიახლოებით ვიცით, მისი რიცხობრივი დახასიათებების გარეშე. ჩვენი ინტელექტი ბრაა დამძიმებული ცხოვრებისეული ფაქტებისა და შათი დეტალების ზუსტი ანგარიშით. არა და, მუსიკალური კულტურის მდგომარეობის გასაგებად ყველაფერსა აქვს მნიშვნელობა: რამდენი განათლებული მუსიკოსია რესპუბლიკაში, რა კვალიფიკაციისა და სპეციალობებისა? როგორ ხორციელდება მათი შრომითი რეჟიმი და სად? როგორია მათი საარსებო პირობები, რა მუსიკა, სად და როგორ სრულდება, როგორი შეფარდება არსებობს მუსიკის ცალკეულ დარგებს შორის? თუ კონსერვატორია ჭარბად უშვებს ორკესტრანტებს და, ამავე დროს, მათი ნაკლებობა ხელს უშლის ორკესტრების საქმიანობას, ხოლო სასწავლებლებში მათი დატვირთვისათვის იძულებული ვართ ხელოვნურად შევინარჩუნოთ მოსწავლეთა კონტინგენტი. ხოლო საესტრადო კოლექტივებს კი საშუალება აქვთ კვალიფიციური ორკესტრანტები იყოლიონ — მუსიკის სოციოლოგიისათვის ყველა ეს პრობლემა დიდ ინტერესს

წარმოადგენს. ახლა, თავად განსაჯეთ, ახდენს თუ არა მთელი ეს პროზა ზეგავლენას წმინდა შემოქმედებით მხარეზე.

ალბათ, სოციოლოგიური გამოკვლევების დროც მოვა, მე მხოლოდ იმის ხაზგასმა მსურს, რომ სოციოლოგიურ-ორგანიზაციული არ ეკუთვნის ისეთ „სიმარტივეთა" რიგს, რომლებიც ოვაისთავად მოგვარდება. მათი მოგვარება კი მათი შესწავლიდან იწყება. სოციოლოგიური პირობების შეუფასებლობის ასეთი ფორმულაც მომისმენია: თქვენ IX სიმფონია შეგვიქმენით და ორგანიზაციულად, რაც გინდათ ის მოიმოქმედეთო,

IX სიმფონიის შექმნის გარანტიას ვერავინ ვერ მოგცემთ. მაგრამ იმას კი დავიჟინებ და დავასაბუთებ კიდეც, რომ მუშაობისათვის ხელსაყრელი პირობების შექმნას არსებითი მნიშვნელობა აქვს შემოქმედებითი აღმავლობისათვის კომპოზიტორთა კავშირი, კონსერვატორია, ფილარმონია, ტელეხედვა და რადიო — ეს ისეთი ორგანიზაციებია, რომელთაც უზარმაზარი მუსიკალური პოტენციალი გააჩნიათ იმისათვის, რომ „წარმოებაში" შეძლებისდაგვარად მეტი ძალები „ჩაერთოს". მათი მუშაობის პირობებს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. ჩვენ უფლება არა გვაქვს საქმის ეს მხარე უყურადღებოდ დავტოვოთ.

ამჟამად, სხვა ორგანიზაციებს არ შევეხები, მხოლოდ კომპოზიტორთა კავშირის ფუნქციონირების ზოგიერთ მხარეს განვიხილავ, გავამახვილებ ყურადღებას იმ მომენტებზე, რომელთაც მუსიკალური კულტურის წინსვლისთვის არსებითი მნიშვნელობა აქვთ.

კომპოზიტორთა კავშირი შემოქმედებითი ორგანიზაციაა, რომელიც ამჟამად 120-მდე წევრს აერთიანებს — კომპოზიტორებსა და მუსიკისმცოდნეებს. ამ კავშირის უმთავრესი მიზანი ნათელია: შემოქმედებითი პროცესებისათვის მაქსიმალურად ხელის შეწყობა, შთამაგონებელი სამუშაო ატმოსფეროს შექმნა, მხატვრული პროდუქციის პირუთვნელი განსჯა და მისი პროპაგანდა, სხვა დაწესებულებებთან ისეთი კავშირის დამყარება, რომელიც უზრუნველყოფს კარგ პირობებს მუსიკალური კულტურის განვითარებისათვის.

ცხადია, ზემოთ ჩამოთვლილთან ერთად, კომპოზიტორთა კავშირს ბევრი სხვა მოვალეობაც აკისრია: მან არსებითი დახმარება უნდა გაუწიოს შემოქმედებით ახალგაზრდობას, მოიზიდოს და მუშაობაში ჩააბას იგი. კომპოზიტორთა კავშირი გარკვეულ საშეფო საქმიანობასაც ეწევა და, ამრიგად, უშუალო კონტაქტშია მსმენელთა ფართო წრეებთან, თვითშემოქმედებასა და პროფესიულ საშემსრულებლო ხელოვნებასთან. არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ კომპოზიტორთა და მუსიკისმცოდნეთა გაერთიანების ავტორიტეტული სიტყვა გარკვეულ მნიშვნელობას იძენს სხვა მუსიკალური დაწესებულებების მუშაობის

შეფასებისას. თუ ყოველივე ზემოთქმულს იმასაც დავუმატებთ, რომ დროდადრო კომპოზიტორთა კავშირი ახორციელებს საკონცერტო ღონისძიებებსაც (პლენუმებს, ფესტივალებს, დათვალიერებებს), მაშინ დაახლოებით მაინც შეგვექმნება წარმოდგენა მუშაობის იმ ამოუწურავ მრავალფეროვნებაზე, რომელიც ამ ორგანიზაციის ცხოვრებას უნდა განსაზღვრავდეს.

ახლა, მოდით, ზოგიერთი ეს ფუნქცია მისი რეალური მოქმედების, პროზაული ყოველდღიურობის პირობებში განვიხილოთ. უკვე ითქვა, რომ კომპოზიტორთა კავშირის ერთ-ერთი მიზანია მხატვრული პროდუქციის შექმნაზე ზრუნვა და მისი პროპაგანდისათვის ხელის შეწყობა. ამ ამოცანას კომპოზიტორთა კავშირი სხვადასხვანაირად გადაჭრის. ერთი ხერხია დროდადრო ამა თუ იმ ჟანრის (ან თემატურ) ნაწარმოებებზე კონკურსის გამართვა.

უნდა ითქვას, რომ კონკურსების სისტემა ურიგო არაა, მაგრამ მთელი რიგი მომენტები მას რამდენადმე აუფასურებს: ჯერ ერთი, საკონკურსო თანხები არც თუ ისე დიდია და ამის გამო ვერც ბევრ კონკურსს გამოაცხადებ და ვერც დიდ პრემიებს მიანიჭებ. რადგან მრავალფეროვნების პრინციპიც დაცულ უნდა იქნას, ამიტომ საჭირო ხდება კონკურსების თემატიკის და ჟანრების მონაცვლეობა. ამიტომ, მიუხედავად იმისა, რომ საესტრადო სიმღერაზე მოთხოვნილება არ ცხრება, ჩვენ წელს მასზე კონკურსის ჩატარებისგან თავი უნდა შევიკავოთ იმის გამო, რომ ასეთი ღონისძიება შარშან გვქონდა.

კონკურსი, მოგეხსენებათ, არსებითად იღბალია. ვინ იცის, ჟიური რა თვალით შეხედავს, უფრო ზუსტად, რა ყურით მოისმენს ნაწარმოებს. არ გეგონოთ, რომელიმე ჟიურის კეთილსინდისიერებაში ეჭვი შემჭონდეს. მაგრამ სხვადასხვა ჟიურიში მიმიღია მონაწილეობა და მუდამ მაოცებდა შემთხვევითი და არარსებითის საბედისწერო მნიშვნელობა ნაწარმოების ბედის გადაწყვეტისას. აქ ხანდახან გაუთვალისწინებელი დეტალებიც თამაშობენ როლს; ნაწარმოებთა დემონსტრაციის თანმიმდევრობა, ჟიურის დაღლა, შესრულების ხარისხი, პირველი შთაბეჭდილების მაგია და სხვ.

ამიტომ ბევრი სახელოვანი მუსიკოსი თავს არიდებს კონკურსში მონაწილეობას — აქ დამარცხება პრესტიჟის საქმეა, მით უმეტეს, რომ ხელწერამ შესაძლოა კომპოზიტორის ვინაობა „გათქვას". კონკურსებს უფრო ახალგაზრდობა ეტანება, რომელიც რისკზე უფრო თამამად მიდის, მაგრამ ახალგაზრდებში ბევრია პროფესიულად გაუწაფავი შემოქმედი. ასე რომ, როგორც გამოცდილება მოწმობს, კონკურსების მარგი ქმედების კოეფიციენტი საკმაოდ დაბალია.

არადა, ასეთ ღონისძიებებს შეეძლო კარგი „ინსპირატორების" როლი

ეთამაშათ". მაგალითად, ამ ორი წლის წინათ ჩავატარეთ კონკურსი ვოკალურ ანსამბლზე. ამ ფორმის არჩევანი, ჩვენთვის შემთხვევითი არ ყოფილა. ვოკალური ანსამბლი ქართული ეროვნული ხალხური შემოქმედების ძირითადი ფორმაა (მართლაც, ჩვენი გუნდები ხალხმრავლობით არ გამოირჩეოდა, მით უფრო, რომ გარკვეული ხმა არსებითად სოლისტს მიჰყავს, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ინტონაციური სიწმინდე დაიკარგებოდა). ვოკალურმა ანსამბლმა საკმაო პოპულარობა მოიპოვა ყოფით მუსიკაშიც. საკმარისია გავიხსენოთ დები იშხნელების საოცრად მიმზიდველი ხელოვნება, რომელიც ქალაქური მუსიკალური კულტურის პირმშოა და მისი ცოცხალი ტრადიციების ერთ-ერთი სანიმუშო გამოხატულება. გავიხსენოთ უფრო ახალი დროის ურიცხვი ვოკალური ანსამბლები (დები ჩაფიჩაძეების, პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ვაჟთა ტრიო და მრავალი სხვ.). რომლებიც არსებითად იგივე ტრადიციას ავითარებენ. სამწუხაროდ, ბოლო ხანებში ვოკალურმა ანსამბლმა ჩვენში გეზი მხოლოდ მსუბუქი მუსიკისაკენ აიღო მაშინ, როდესაც ამ ფორმას სერიოზული შინაარსის გამოხატვის პრეტენზიები აქვს და, მაგალითად, ევროპულმა მუსიკამ ამ პრეტენზიების სამართლიანობა მრავალი ბრწყინვალე ნიმუშით დაამტკიცა.

ჩვენც მთელის მონდომებით ეუწევდით კონკურსის იდეას პროპაგანდას. მაგრამ სახელოვან კომპოზიტორთაგან (გარდა ანდრია ბალანჩივაძისა) მასში არავინ არ მიიღო მონაწილეობა. გასაკვირი არაა, რომ კონკურსის მოსავალი მწირი აღმოჩნდა.

წელს ვატარებთ კონკურსს სონატურ ფორმაზე. ეს არჩევანიც ჩვენი მუსიკალური კულტურის სასიცოცხლო ინტერესებითაა ნაკარნახევი. საქართველოში მრავლად იქმნება სიმფონიები, ინსტრუმენტული კონცერტები, გვაქვს რამდენიმე საესტრადო ინსტრუმენტული ანსამბლიც, მაგრამ თითზე ჩამოსათვლელია სონატები სოლო ინსტრუმენტისათვის. მე აღარას ვამბობ იმაზე, რომ სონატურ ფორმაზე მუშაობა თვით კომპოზიტორებისათვის და განსაკუთრებით ახალგაზრდა შემოქმედთათვის უაღრესად სასარგებლოა: იგი ითხოვს მკაცრ დისციპლინას, სტრუქტურის გრძნობას, მასალის გაშლის ტექნიკის სრულყოფას; სონატა ვერ ითმენს არაფუნქციურ მუსიკალურ ელემენტებს, აქ ყველაფერს ფორმა და ლოგიკა განაპირობებს. ინტონაციური გამომსახველობა, ინტონაციური განვითარების ენერგია მთელ ფორმას უნდა სწვდებოდეს. მას ვერაფერი ვერ შესცვლის. ეერც კოლორისტული შეხამებანი და ვერც სხვა გარეგნული ეფექტები. თუ მასალა თავისთავად ხარისხოვანი არ არის. ამ ხარვეზს ვეღარაფერი ვერ შეავსებს. თუ სტრუქტურა მასალის ლოგიკით არ არის განპირობებული, იგი ვერ იხსნის მხატვრულ ხარისხს. სონატური აზროვნება

ნახაზის ისეთივე გარკვეულობით უნდა ხასიათდებოდეს, როგორც გრაფიკა.

სონატური ფორმების უფრო თამამ დამკვიდრებაში ჩვენი საშემსრულებლო ხელოვნებაცაა დაინტერესებული, რადგანაც, უველაფერს თავი რომ დავანებოთ, სონატა ინსტრუმენტალისტის მუსიკალური აზროვნების მომწიფებისათვის სრულიად განსაკუთრებულ როლს იძენს. მას მუსიკოსის ხედვის გაფართოებისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. სონატა ავითარებს მუსიკოსში დრამატურგის ალღოს, დიდი ფორმებით აზროვნების უნარს. ამ მიზეზების კომპლექსმა განაპირობა ჩვენი დიდი ყურადღება სონატური ფორმისადმი, ამ ჟანრის განვითარებით ჩვენი დაინტერესება. დიახ, კონკურსი კი გამოვაცხადეთ, მაგრამ მისი წარმატება მხოლოდ იმაზეა დამოკიდებული, რამდენად აქტიურად გამოეხმაურებიან კომპოზიტორები ამ ღონისძიებას, მიიღებენ თუ არა მასში მონაწილეობას, შეძლებენ თუ არა სონატური ფორმის პრობლემის შემოქმედებითად გადაწყვეტას.

ახლა კი ჩვენი მსჯელობის საერთო მიმართულება მაიძულებს კომპოზიტორის პირადი სწრაფვისა და დაკვეთის ორ საკმაოდ აქტუალურ საკითხს შევეხო. ოღონდ თავიდანვე უნდა გაუწყოთ, რომ პირადი სწრაფვისა და დაკვეთის ურთიერთმიმართება მე სრულებითაც არ მესახება ტრაგიკულ კონფლიქტად. პირადი სწრაფვა, შესაძლოა სწორედ საზოგადოებრივ დაკვეთაზე გაძლიერი იყოს, ხოლო ორგანიზაციისაგან მიღებული დავალება — შემოქმედებითი შეთანხმების წყაროდ იქცეს. ამის მშვენიერი მაგალითები როგორც ისტორიაში, აგრეთვე დღევანდელობაში ბევრია.

ჩვენ თვით დაკვეთების პოლიტიკა გვაინტერესებს, ის იდეური ბაზა, რომელიც ამა თუ იმ დაკვეთას განაპირობებს. თუ თემაც და მისი შემსრულებელიც კარგადაა შერჩეული, მაშინ კარგი ნაყოფიც არ დააყოვნებს. თუ დაკვეთა შესრულებულია, ნაწარმოები კი არ აჟღერდა, ამ სიტუაციის ასახსნელად ბევრი მოტივის მოტანა შეიძლება (შემსრულებელთა კონსერვატიზმი, მომენტის შეუფერებლობა და სხვ.). მაგრამ ცოდვა გამხელილი სჯობს — უფრო ხშირად დამნაშავეა კომპოზიტორი, რომელმაც ვერ გადაწყვიტა მის წინაშე მდგარი შემოქმედებითი ამოცანა, ამიტომ დამკვეთი არსებული შემოქმედებითი პოტენციალის რეალური ღირებულებებით უნდა ხელმძღვანელობდეს და აოცარიელ კეთილმოსურნეობაზე დაფუძნებული ვარაუდით.

მაგრამ ეს, მოვიდა ის დროც, როდესაც ნაწარმოები შექმნილია. როგორია მისი გზა საზოგადოებისაკენ? თითქოს კომპოზიტორთა კავშირის ფუნქციონირების პირობებში აქ არაფერი უნდა იყოს მოულოდნელი. ნაწარმოები სექციის

სამსჯავროზე გადის, კომპოზიტორის კოლეგები მოუსმენენ მას და აზრს გამოთქვამენ. თუ კრიტიკული შენიშვნები არსებითი, კონსტრუქტიული და დამაჯერებელია ავტორისათვის, იგი კვლავ დაუბრუნდება ნაწარმოებს და სექციას მომავალში თავისი მუსიკის ახალ რედაქციას წარუდგენს, ამჟამად შესაძლოა, ნაწარმოების ხარისხმა ეჭვი აღარ გამოიწვიოს და მან თავისი გზა განაგრძოს. ერთი მხრივ, სამინისტროსკენ (კომპოზიტორმა ჰონორარი რომ მიიღოს) და, მეორე მხრივ, ესტრადისა და მუსიკალური თეატრისაკენ.

მთელი ეს ამბავი ფანტასტიკურ ეტიუდს უფრო მიაგავს, ვიდრე ცოცხალ რეალობას. დავიწყოთ იქიდან, რომ შემოქმედებითი სექციის მსჯელობა ნაწარმოების ავკარგიანობის შესახებ დღესდღეობით რუდიმენტულ მოვლენათა რიგს განეკუთვნება. რატომ? იმიტომ, რომ თუკი კომპოზიტორს შემოქმედებითი ავტორიტეტი გააჩნია, მას შეუძლია გვერდი აუქციოს სექციაზე ნაწარმოების განსჯას და პირდაპირ დაიჭიროს კავშირი როგორც შემსრულებელთან, ასევე შემსყიდველ ორგანიზაციებთან. არცთუ ისე იშვიათად ხდება, რომ ნაწარმოები სრულდება, მას შემდგომ გამოსცემენ, ფირფიტებზე ჩაიწერენ და მთელ ამ პროცესში კომპოზიტორთა კავშირი არავითარ მონაწილეობას არ იღებს.

სექციის გადაწყვეტილებებს მხოლოდ ორ შემთხვევაში რჩება საზოგადოებრივი მნიშვნელობის ძალა. მაშინ, როდესაც აქ თავისი ქმნილება გამოაქვს ახალგაზრდა ავტორს, რომელსაც არავითარი ავტორიტეტი ჯერჯერობით არ გააჩნია და სურს თავისი მუსიკის ზემოქმედების ძალა გაზარდოს სექციის შესაძამისი რეკომენდაციით და მეორეც მაშინ, როდესაც კომპოზიტორთა კავშირი თვით აწყობს მუსიკის საჯარო დათვალიერებას (პლენუმის, ფესტივალის თუ ყრილობის სახით) და თვითვე შეარჩევს მისთვის პროგრამას, მაგრამ, მოდით, თავს ნუ მოვიტყუებთ: თუ მუსიკა შესრულებულია და აპრობირებული, მისი ბედი ამ შემთხვევაშიც შესაძლოა კვლავ სექციის ჩარევის გარეშე გადაწყდეს. რაც შეეხება ახალგაზრდობას, ჩვენს დროში ეს თაობაც საოცარი სისწრაფით მწიფდება და უკვე უფროსების დაუხმარებლადაც ადვილად პოულობს გზას შემსრულებლისკენ.

რაც შეეხება სექციას — კომპოზიტორთა კავშირში შემოქმედებითი მუშაობის ძირეულ რგოლს, მისი ნორმალური ფუნქციონირების პრობლემას, უნდა გამოგიტყდეთ, ეს ძნელი მოსაგვარებელი საქმე გახლავთ. სირთულეები იწყება სექციის წევრთა შერჩევის მომენტიდან. ავიღოთ ურთიერთსაწინააღმდეგო, მე ვიტყოდი, საპირისპირო ვარიანტები. ვთქვათ, სექციაში ყველა ის გაერთიანდა, ვინც აქ მონაწილეობის სურვილი გამოთქვა. ამრიგად, მსჯავრი მათზე იქნება დამოკიდებული. მაგრამ, როგორც უკანასკნელი 20—15 წლის პრაქტიკა

მოწმობს, შეუძლებელია სექციის წევრთა ქვორუმის მიღწევა (მის გარეშე კი სექციის გადაწყვეტილება კანონიერი არ იქნებოდა). თანაც, ალბათ დამეთანხმებით, რაც მეტია წევრთა რიცხვი, ქვორუმის მიღწევა მით უფრო რთული საქმეა. ასე რომ, ყველა ზომის მიუხედავად, ნაწარმოების ბედს წყვეტს წევრთა საკმაოდ მცირე რაოდენობა.

ზემოთ უკვე აღინიშნა, რომ კომპოზიტორებს მაინც და მაინც დიდი ხალისით არ მოაქვთ ნაწარმოებები. მაგრამ ვინ მოგვცემს იმის გარანტიას, რომ მუსიკა, რომლის განხილვასაც დღეს აპირებენ, ღირებულია? ვთქვათ, ეს ის კომპოზიტორია, რომელიც თქვენი ღრმა რწმენით, შემოქმედებითად არცთუ ისე საინტერესოა და მისი ახალი ოპუსიც დაზღვეული არ უნდა იყოს ნაკლოვანებისაგან. არავის არ სურს ტყუილუბრალოდ ურთიერთობა გაიფუჭოს კოლეგასთან, რაც ადვილად შეიძლება მოხდეს, თუკი ავტორს პირუთვნელად ეტყვი ყველა იმ ხარვეზის შესახებ, რომელთაც შენ ხედავ, მაგრამ თვით კომპოზიტორი ნაწარმოების ამ მხარეებს სრულებითაც არ მიიჩნევს ნაკლოვანებად. ეს ის მოტივია, რომელიც საკმაოდ ხშირად აიძულებს სექციის წევრებს თავი გაარიდონ სხდომაში მონაწილეობას.

აღნიშნული მოტივი ფსიქოლოგიურად სავსებით გასაგებიცაა და გაუმართლებელიც. „დეზერტირს“ ორი საბუთი აქვს თავის გასამართლებლად: ერთი ავტორისათვის, თუკი რაღაცა სასწაულის ძალით მის ნაწარმოებს დაიწუნებენ (შენი ნაწარმოების გაკრიტიკებისათვის მე არავითარი ბრალი არ მედება) და, მეორეც, თავისთვის, თუ სუსტი ნაწარმოები მიღებულ იქნა.

ვერ გაამართლა თავი სექციების მოწყობის სხვა გზამაც, რომელიც კომპოზიტორთა კავშირის დღევანდელმა ხელმძღვანელობამ აირჩია (ყოველი სექციის ხელმძღვანელად რეკომენდებულ იქნა ისეთი მუსიკოსი, რომლის შემოქმედებითი ავტორიტეტი არავითარ ეჭვს არ იწვევდა. ამ უკანასკნელებს დაევალათ სექციების ბიუროების შერჩევა დაახლოებით 9—11 კაცის შემადგენლობით. ბიუროს წევრებად კვლავ შემოქმედებითი ავტორიტეტის მქონე მუსიკოსები უნდა ყოფილიყვნენ. მათი ქვორუმი კი აუცილებელი იყო ნაწარმოების ბედის გადასაწყვეტად) ასეთი სტრუქტურის მეოხებით ჩვენ ვიმედოვნებდით ნაწარმოების საჯარო ასპარეზზე გასვლისათვის მოწინავე მუსიკოსთა პასუხისმგებლობა გაგვეძლიერებინა, თავი დაგვეზღვია შემთხვევითი გადაწყვეტილებებისაგან, ნაწარმოების ხარისხისადმი არაკვალიფიციური და არაშემოქმედებითი მიდგომისაგან. სამწუხაროდ, ამ ღონისძიებამ ვერ გამოიღო ის ნაყოფი, რომლის მიღებასაც ვიმედოვნებდით და ვერ გამოაჯანსაღა სექციის მუშაობა.

ამჟამად სექციების მუშაობის სისუსტეს სხვადასხვანაირად ხსნიან და კომ-

პოზიტორთა კავშირის ხელმძღვანელობას, კერძოდ, იმაში ადანაშაულებენ, რომ ბიუროების „ინსტიტუტმა“ არახელსაყრელი ფსიქოლოგიური ეფექტი მოახდინა. განაწყენებული მუსიკოსების დიდმა ნაწილმაო — გვიკიჟინებდნენ კრიტიკოსები, — მთლიანად ზურგი შეაქცია სექციებს და თვით კომპოზიტორთა კავშირსაცო.

ემოციები ემოციებად დარჩეს, მაგრამ თუ ფაქტობრივ მხარეს გავითვალისწინებთ, დავინახავთ, რომ სექციების სტრუქტურა არაარსებითი მომენტია იმ მიზეზთა შორის, რომლებიც ამ რგოლების მუშაობას არაეფექტურს ხდის, ჩვენ პასუხი უნდა გავცეთ ასეთ კითხვას — როგორაა, რომ, ძალიან იშვიათი გამონაკლისის გარდა, სექციები, თითქმის უკლებლივ ყველა ნაწარმოებს დადებით შეფასებას აძლევენ? ამის ფსიქოლოგიურ მოტივს ზევით შევეხეთ; ახლა „ჩაურევლობის“ და „შემწყნარებლობის“ არგუმენტი შეგვიძლია გავაძლიეროთ: ყველა ჩვენთაგანმა კარგად იცის, რომ გაწბილებულ ავტორს მომავალში საშუალება მიეცემა სამაგიერო მიუზღას თავისი ნაწარმოების წუწმდებლებს: თქვენც დადებითად შეგიფასებენ მუსიკას და ბევრ სხვასაც — დაე სამინისტრომ და საკონცერტო ორგანიზაციებმა თვით გაართვან თავი ამ რეკომენდაციით შექმნილ სირთულეებს, თუკი ნაწარმოები ქებას კი არა, კრიტიკას იმსახურებდა, მორალურად ეს, სხვათა შორის, თითქოს კომპოზიტორთა კავშირის სექციის აზრისადმი ამ ორგანიზაციების გულგრილი დამოკიდებულებებით არის გაწონასწორებული (მართლაც, უკანასკნელი მოსაზრება სინამდვილეს რომ არ შეესაბამებოდეს, სექციის წინასწარი აზრის გარეშე ნაწარმოები გზას ვერ იპოვიდა შემსრულებლისაკენ, ამიტომაცაა, რომ განურჩევლად იმისა, თუ რა პრინციპებზე ავაგებთ სექციას, იგი თავისი ძალებით უძლურია კეთილსინდისიერად შეასრულოს მასზე დაკისრებული ფუნქცია).

არის თუ არა რაიმე გამოსავალი შექმნილი მდგომარეობიდან? მხოლოდ ერთი: სექციამ უნდა დაიბრუნოს ნაწარმოების ბედის გადამწყვეტი ინსტანციის მნიშვნელობა. კულტურის სამინისტროში შესანიშნავი მუსიკოსები მუშაობენ, მაგრამ ამის მიუხედავად, სექციის აზრი თავისებური დასაყრდენის როლს ჟნდა თამაშობდეს სამინისტროს ამა თუ იმ გადაწყვეტილებებისათვის, თუკი საქმე ისეთ დელიკატურ საკითხს ეხება, როგორიცაა ნაწარმოების შესყიდვა, თუ არავითარი შემზღუდავი გარემოებანი არ არსებობს. სექციას შეუძლია რეკომენდაცია გაუწიოს ერთდროულად 15 კანტატას და იმდენსავე ორატორიას, მაგრამ თუკი გავითვალისწინებთ, კომპოზიტორთა პირად გეგმებს და აგრეთვე სამინისტროს რეალურ შესაძლებლობებს (ვთქვათ, მას ამ პერიოდში მხოლოდ

ორი კანტატის შეძენის თავი აქვს), მაშინ სექცია იძულებული გახდება გარკვეული არჩევანი გააკეთოს და უპირატესობა უფრო ნიჭიერსა და უფრო პროფესიულს მიანიჭოს.

მუშაობის გაუმჯობესების აუცილებელ პირობად მიმაჩნია აგრეთვე ის, რომ სექცია დროდადრო აწყობდეს აზრთა გაცვლა-გამოცვლას, საჯარო დისკუსიებს შესაბამის ჟანრებში მდგომარეობის შესახებ. კონკრეტულ ზომებს სახავდეს მისი შემდგომი განვითარებისათვის. საზოგადო საქმეს ისიც არგებს, რომ სექციების მუშაობის შესახებ აქ გამოთქმული აზრის ლეგალიზაცია მოხდეს, ეს გააძლიერებს სექციის მონაწილეთა პასუხისმგებლობას საკუთარი შეფასებების მიმართ.

•

კომპოზიტორთა კავშირის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა, როგორც ეს უკვე ითქვა, ახალი მუსიკის, განსაკუთრებით, თავისი წევრების შემოქმედების პროპაგანდა, სანამ იმას დავაზუსტებთ, თუ რა იგულისხმება თვით ტერმინ პროპაგანდაში შევნიშნოთ, რომ ეს მისია ფილარმონიასაც აქვს. პროპაგანდას ეწევა მუსიკალური თეატრი, რადიო და ტელეხედვაც, თვითშემოქმედებაც, პროპაგანდაში გარკვეულ როლს თამაშობს სასწავლო პროგრამებიც, მუსიკის პროპაგანდა ხდება როგორც ცოცხალი შესრულებით, ასევე ჩანაწერებითაც.

ჩვენ დროში დიდი ცოდვა იქნებოდა ვინმეს რომ მუსიკის ნაკლებობა ეჩივლა, პირიქით, მუსიკა ზომაზე ხეტად ჟღერს. შესაძლებელი რომ იყოს მუსიკალური ბგერებით ატმოსფეროს გაჯერების გაზომვა, ალბათ, დადგინდებოდა, რომ დღეს იგი რამდენიმეჯერ აღემატება იმას, რაც რამდენიმე ათწლეულის უკან ხყო. ამ ბგერადი ატმოსფეროს სტრუქტურა თავისთავად საინტერესო სოციოლოგიურ პრობლემათა რიგს განეკუთვნება. იგი, სხვათა შორის, იმ ძვრებს ასახავს, რომლებიც საზოგადოების მუსიკალურ შემეცნებაში მოხდა. სწორედ სტატისტიკა უტყუარად მოწმობს საესტრადო მუსიკის თავბრუდამხვევ წარმატებებს და მიგვითითებს იმაზე, რომ მსუბუქი მუსიკა ესთეტიკური მოთხოვნილებების აუცილებელ პირობად იქცა. სწორედ სტატისტიკა და სოციოლოგიური გამოკვლევები მოწმობს, რომ ესტრადამ უკვე აღზარდა თავისი შემფასებელი, თავისი მომხმარებელი, რომელიც ამჟამად განაპირობებს ამ ჟანრის საწარმოო აქტივობას.

სერიოზული მუსიკის წარმატებანი უფრო მოკრძალებულია, მაგრამ, თუ

შედარების მეთოდით ვიხელმძღვანელებთ, გამოირკვევა, რომ მისი ზემოქმედებაც უკანასკნელი 30-40 წლის მანძილზე შეუდარებლად გაიზარდა. ოპერას ადრე იმ ქალაქების მაცხოვრებლები ეცნობოდნენ, სადაც შესაბამისი დაწესებულება არსებობდა. დღეს გრამფირფიტებისა და ტელეხედვის მეოხებით იგი პრაქტიკულად დედამიწის ნებისმიერ წერტილში ჟღერს. პრაქტიკულად სახლიდან გაუსვლელად შეიძლება იმაზე მეტი ოპერა მოვისმინოთ, რამდენის გამართვაც 2-3 დასს შეუძლია. მე აღარაფერს ვამბობ უფრო კომპაქტური ფორმის მუსიკის გაცნობაზე, რომელიც დღეს არსებითად ყველა ოჯახში ჟღერს. მუსიკალური განათლების გავრცელებამ, საყოველთაო რადიოფიცირებამ და ტელედანადგარებმა ბახიდან პროკოფიევამდე მუსიკალური კულტურის საუკეთესო ნიმუშები ყოველდღიური მოსმენის რაციონში შეიტანა. ყველაფერს რომ თავი გავანებოთ, თვით პანაშვიდების მუსიკალური პროგრამებიც, მთელი თავისი კონსერვატიზმის მიუხედავად, საგრძნობლად გამოიკვეთა, ამ სამგლოვიარო საათში ჟღერს ბახისა და მოცარტის, ჩაიკოვსკისა და ფალიაშვილის მუსიკა, საგალობლები საუკეთესო არტისტების შესრულებით. მუსიკა გვესმის გაღვიძებისას და დაძინების ჟამს, სადილის და გართობის, დასვენების დროს და შრომის საათებში, ლიფტში და გემზე, საკუთარ სახლში და მეზობლის ბინიდან. ძალიანაც რომ მოინდომოთ, მუსიკას ვერსად ვერ გაექცევით, ტყეშიც ამჟამად უფრო მეტი ტრანზისტორია, ვიდრე მგელი, ტურა და კურდღელი.

ასეთი მძლავრი და გლობალური წნეხის ზემოქმედებისას, ცოტა არ იყოს რთულდება ეროვნული მუსიკისთვის ხელსაყრელი პირობების შექმნა. პირდაპირ ვთქვათ: ქართულ მუსიკას დღეს მძაფრი კონკურენციის პირობებში უხდება თვითდამკვიდრება, და, აი, ისმის კითხვა: წარმოადგენს თუ არა ქართული მუსიკა იმ ღირებულებას, რომელსაც სოციალურ-ესთეტიკურის ფენომენზე შეუძლია პრეტენზიის განცხადება? არის თუ არა მასში ისეთი რამ, რაც მის განსაკუთრებულობას მოწმობს და უფლებას აძლევს ქართულ მუსიკას იარსებოს თვით მაშინ, როდესაც მსმენელი უშუალო კონტაქტში მოდის მსოფლიო ხელოვნების შედევრებთან?

ამაზე ჩვენ მხოლოდ დადებითი პასუხი გაგვაჩნია. დიახ, ქართულ მუსიკაში არის ისეთი რამ, რაც მის თვითმყოფობას და მის წმინდა მხატვრულ ღირსებას განაპირობებს. ეს „რაღაცა" ჩვენი სინამდვილის სუნთქვაა. ჩვენი სულიერი კულტურის ნაწილი და მისი სარკეა. იგი გამოირჩევა თავისი ტემპერამენტით, ინტონაციით, მხატვრული სახეებით. სხვათა შორის, მისი ეს ღირსება შემჩნეულია პროფესიონალთა მიერ ჩვენი რესპუბლიკის მიღმაც, ნუ გადავაჭარ-

ბებთ იმ აღიარებას, რომელიც ქართულ მუსიკას წილად ხვდა, მაგრამ ნურც იმას დავივიწყებთ, რომ განსაკუთრებით ბოლო წლებში ქართული ნაწარმოებები მზარდ ინტერესს იწვევენ ფართო სარბიელზე.

მაგრამ თუ ეს ყველაფერი ასეა, მაშ რით აიხსნება ცარიელი დარბაზები ქართული მუსიკის შესრულების დროს? რით აიხსნება, რომ გრამფირფიტების მაღაზიას უჭირს ფირფიტების გასაღება, რომლებზედაც, ჩვენი კომპოზიტორების ნაწარმოებებია ჩაწერილი? რით აიხსნება, რომ რადიოსა და ტელეხედვას თითქმის არავინ არ მიმართავს თხოვნით ქართული სერიოზული მუსიკის ესა და ეს ნიმუში მოგვასმენინეთო?

გვაქვს განა უფლება ვამტკიცოთ, რომ დღეს ჩვენი მსმენელების სახით ქართულ მუსიკას ერთგული მეგობრები ჰყავს? მე ვგულისხმობ არა ცალკეულ მოყვარულებს, არამედ მსმენელთა დიდ აუდიტორიას, საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან ჯგუფს. ამ შემთხვევაში ერთმანეთში ორი რამ არ უნდა აგვერიოს. არსებობს პრესტიჟის მოტივები. ვის არ გაეხარდება, რომ ჩვენი რესპუბლიკის წარმომადგენლის ქმნილებამ დიდ საერთაშორისო ესტრადაზე გაიჟღერა, ვის არ ეამაყება მშობლიური კულტურის წარმატება? განა ჩვენ უზომო სიხარულს არ განვიცდით, როდესაც ქართველ შემსრულებელთა რიგებს მორიგი ლაურეატი ემატება, ანდა, ქართველ კომპოზიტორს ახალი წარჩინების ნიშნით აჯილდოებენ? მართალია, ხანდახან ლაურეატომანია სპორტული აზარტის ხასიათს იღებს, მაგრამ ეს ისეთი შეცოდება არაა, რომ ქვეყანა დააქციოს, მაგრამ მე სულ სხვა ვითარებას ვგულისხმობდი, გვყავს თუ არა მსმენელთა მნიშვნელოვანი ჯგუფი, რომელიც ხელოვნების ნაწარმოებში აუცილებელ სულიერ საზრდოს ხედავს. მე ვგულისხმობ იმ ინტიმურ ურთიერთობას, რომელიც მსმენელის ყველაზე ფაქიზ გრძნობებს აღაგზნებს და მუსიკას აღსარებისა და გახსნილი საიდუმლოს მნიშვნელობას მიანიჭებს, როდესაც ხელოვნება ისე განიცდება, როგორც საკუთარი გულისთქმა.

თანამედროვე ქართულ მუსიკალურ ხელოვნებაში მე მეგულება ნაწარმოებები, რომელთაც ამ მაღალი მისიის შესრულება შეუძლიათ და, სამწუხაროდ, არ მეგულება სოციალურად მნიშვნელოვანი მსმენელთა ჯგუფი, რომლისთვისაც ამ მუსიკასთან ურთიერთობა სულიერ მოთხოვნილებად იქცა.

მსმენელის პრობლემის კვლევისას აქცენტი არსებითად აუდიტორიის რაობაზე გადააქვთ. დაჯგუფების პრინციპები ერთმანეთისაგან განსხვავებულია, მაგრამ თითოეული მათგანი მხედველობაში იღებს მსმენელისათვის დამახასიათებელ თვისებებს: მომზადებას (სპეციალურს და ზოგადს), ტემპერამენტს,

ფსიქოლოგიურ წყობას, ასაკს, ეროვნებას და სხვ. ყველაფერი ეს სამართლიანია, მაგრამ არა თუ არ გამორიცხავს, არამედ მოითხოვს, რომ მსმენელის დიფერენციაციის პრინციპი ორგანულად შეთავსდეს თვით მუსიკის ხასიათის გათვალისწინებასთან. მუსიკალური გამომსახველობის სხვადასხვა მხარეს კი უდავოდ გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება მუსიკის სოციალური ფუნქციონირებისათვის.

მაგალითად, როგორ განვმარტოთ მუსიკალური ხელოვნების ისეთი მნიშვნელოვანი თავისებურება, როგორიცაა მისაწვდომობა? ის, რასაც მსმენელი გასაღებს ვერ მოუნახავს, მასზე იმავე შთაბეჭდილებას მოახდენს, როგორსაც უცხო ენაზე წაკითხული ლექსი. მისაწვდომობა აუცილებელი პირობაა მხატვრული ნაწარმოების აღსაქმელად.

მისაწვდომობა, ჩვეულებისამებრ, ესმით როგორც სირთულის ხარისხი, საესტრადო მუსიკა ადვილია და მისაწვდომი, ხოლო სიმფონია რთული და მიუწვდომელიო. იმისათვის, რომ სიმფონია გაიგო სპეციალური განათლება უნდა მიიღო, წინააღმდეგ შემთხვევაში, მისი ენა მუდამ გაუგებარი იქნება, ხოლო ნაწარმოების შინაარსი, ამრიგად, მიუწვდომელი.

სპეციალური განათლების მიღება ზიანს არავის მოუტანს, მაგრამ მისაწვდომობის არსი მარტო სირთულე-სიმარტივის საკითხით ვერ გადაწყდება. მე ვიცნობ ქართული სიმღერის ოსტატებს, რომელნიც ისეთი სირთულის სიმღერებს მღერიან, რომ სუნთქვა შეგეკვრის ადამიანს: უბადლო გემოვნება, ბრწყინვალე გრძნობა პოლიფონიისა და ჰარმონიული ვერტიკალისა, ინტონაციური გარდასახვის უნარი და რიტმის სიმკვეთრე — ყველაფერი გაოცებთ ხალხური სიმღერის მთქმელთა საშემსრულებლო ხელოვნებაში. აბა, ახლა სცადეთ და მოასმენინეთ მას ინსტრუმენტული ნაწარმოებები, რომელშიც ჟანრული თავისებურებანი განეიტრალებულია. არ იგრძნობა მათთვის კარგად ნაცნობი სასიმღერო თუ საცეკვაო საწყისი, ის ინტონაციური ბრუნვები, რომელნიც მათი ძუსიკალური მეტყველების სტილისთვისაა დამახასიათებელი. შეიძლება შეგჩივლონ კიდეც: ეს რა რთული მუსიკაა, ვერც შელოდიას გაუგებ და ვერც აზრსო. რაშია აქ საქმე? რა მიზეზით ხდება, რომ ერთ შემთხვევაში ადამიანს ურთულესი ნაწარმოები ისე აქვს შესისხლხორცებული, რომ მისი შესრულებისას იგი მუსიკას თითქოს ხელმეორედ ქმნის, მეორე შემთხვევაში კი, მარტივიც და ტრივიალურიც, საგონებელში ჩააგდებს? ალბათ ამ საოცარი მოვლენის ახსნისათვის აუცილებელია დავუშვათ მუსიკალური ფენომენის მთლიანობაში აღქმის შესაძლებლობა და მუსიკალური ენა კი მის ერთ-ერთ მომენტად მივიჩ-

ნიოთ. მთლიანად მხატვრული სახის გარკვეულობისას (რაშიც დიდ როლს თამაშობს ჟანრული განზოგადების ტიპიურობა) მუსიკალური ენა ამ საერთოს აღქმის მომენტია. ცხადია, მუსიკალური ენის უგულებელყოფა ან დამცირება დაუშვებელია, თუ იგი უცნობი, „აუთვისებელი" დარჩა, მაშინ მუსიკალური ტექსტი სწორად ვერ გაგვიგია. მაგრამ შეიძლება ისეც მოხდეს, რომ „ტექსტის" დედააზრს, მის იდეას, პათოსსა და მიმართებას (კვლავ მთლიანობაში და არა დეტალებში) ისე ჩასწვდეს ადამიანი, რომ „მედიუმი" (სამეტყველო ენა) გაუშიფრავი დარჩეს. ამ შემთხვევაში „ენა" ემსგავსება გამტარს, რომლის ბუნებაც მსმენელს ვერ მოუაზრებია, თორემ თავის ძირითად დანიშნულებას იგი ასრულებს.

მსგავსი მიმართება მსმენელსა და მუსიკას შორის მხოლოდ იმითაა განპირობებული, რომ მსმენელთათვის არსებითი მუსიკალური ინფორმაცია, მისი შინაარსეული მხარე. შინაარსეული მხარის გარკვეულობა თუ ბუნდოვანება, ანდა მთლიანად გაუგებრობა, აღქმის პრობლემას წყვეტს. ეს გაურკვევლობა სხვადასხვა საშუალებით მიიღწევა: „ჟანრული" დოკუმენტურობით, ნაწარმოებში უკვე ცნობილი, მდგრადი სემანტიკური აზრის მქონე ელემენტების ჩართვით, გამოყენებითი მნიშვნელობის ხერხებით და ყველაზე დამაჯერებლად კი მუსიკის სიტყვასთან, პლასტიკურ მოძრაობასთან კავშირით (ამიტომაცაა, სხვათა შორის, რომ „ტექსტობრივი" მუსიკის გაუგებრობას გაცილებით ნაკლებად უჩივიან — რაგინდ რთულიც არ უნდა იყოს მისი „სამეტყველო" ენა, ვიდრე ინსტრუმენტულს).

რატომაა, რომ საესტრადო მუსიკას, ჯაზს, მის როკ და პოპ სახეობებს ასე მრავლად ჰყავს გამგებიც და პატივისმცემელიც? იმიტომ, რომ ეს კულტურა ეფუძნება ცეკვას და სიმღერას, ე. ი. ჟანრობრივი თვალსაზრისით ყველაზე უფრო ინფორმაციულ წყაროებს, რომელთა შინაარსიც „თავისთავადაა" გასაგები. თორემ მუსიკალური ენის თვალსაზრისით თანამედროვე ჯაზის ენა არაფრით ნაკლები სირთულისა არ არის, ვიდრე მუსიკის ნებისმიერი სახეობისა.

„მისაწვდომობის პრობლემის" ასეთი სისრულით მიმოხილვა იმის გამო მოხდა, რომ თვით „მსმენელის პრობლემას" მეტი თვალსაჩინოება შესძენოდა. სხვათა შორის, მისი მომზადების საკითხი ყველგან მწვავედ დგას. ხშირად ამ პრობლემის მოუგვარებლობა თვით მუსიკის დანაშაულია. ეს ხომ საყოველთაოდ ცნობილია, რომ თანამედროვე ავანგარდისტული ხელოვნება იმდენად არაკონტაქტაბელური გახდა და არამიმზიდველი, ისე გამოიფიტა ჰუმანური საწყისისაგან, რომ ფართო მსმენელმა მას ზურგი შეაქცია, როგორც სფინქსს, რომლის გაუგებარი ენაც არასოდეს არ გეტყვის სანუგეშოს.

ჩვენი სიძნელეები სხვა რიგისაა, მაგრამ არც ისე მარტივად დასაძლევი, რომ ერთი ხელის მოსმით შეგვეძლოს მათი გადაწყვეტა. ჩვენთვის (ჯერჯერობით მაინც, მსმენელი ანონიმური პიროვნებაა, რამდენადაც იგი უცნობია, უცხოა, მის მოთვინიერების გზას ვერ დავსახავთ. თანამედროვე სოციოლოგიამ შეიმუშავა „მსმენელთა ჯგუფის“ ცნება და ჩვენ უკვე ვთქვით იმის შესახებ, რომ მსმენელებს სხვადასხვა ნიშნის მიხედვით ახარისხებენ, მაგრამ, რამდენადაც, ამჟამად ლაპარაკი ქართველ მსმენელზე მიდის, უნდა აღინიშნოს მისი თავისებურება. ჩვენი მსმენელი არ მიესადაგება სხვა გამოცდილების მიხედვით შეჭუშავებულ სქემას. ჩვენი მსმენელის გზა ეროვნული ტრადიციების მოქმედების ჯერზე გადის და გარემოს მრავალი განუმეორებელი თვისებითაა განპირობებული. მაგრამ როგორც არ უნდა იყოს, ეს გზა შესწავლას მოითხოვს მსმენელის პრობლემის წარმატებით გადაწყვეტისათვის.

მე აქ არ შევუდგები ყველა იმ ხერხის ჩამოთვლას, რომელთაც მეტნაკლები სამართლიანობით ასახელებენ, როგორც თანამედროვე მუსიკის მიმართ ინტერესის გაღვივების აუცილებელ და ეფექტურ საშუალებას. მხოლოდ იმის აღნიშვნით დავკმაყოფილდები, რომ მსმენელის მოპოვების, ჩამოყალიბების, მისი „მეგობრად გადაქცევისათვის“ საჭირო გულმოდგინე და სისტემატური მუშაობა. ამ პროცესში დიდი როლი ისევ და ისევ მუსიკას, მის მსმენელთან მჭიდრო კავშირს მიუძღვის. პროპაგანდა კი ამის საუკეთესო საშუალებაა.

პროპაგანდის საუკეთესო მეგობარია ზომიერების გრძნობა. ვერ ვიტყვით, რომ ჩვენი მსმენელი საზოგადოდ მოკლებულია ქართული მუსიკის მოსმენის საშუალებას. პირიქით, თუ რადიოპროგრამებს გულდასმით შევისწავლით, ადვილად დავრწმუნდებით რომ იგი, შესაძლოა, უფრო ხშირადაც ჟღერს, ვიდრე ამას ქართული ხელოვნების მიღწევათა ინტერესები მოითხოვს. არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ რადიომსმენელს „თავის დაცვის“ ეფექტური ხერხი ვააჩნია (მიმღების გამორთვა). და ჩვენ არ უნდა ვაიძულოთ იგი ხშირად მიმართოს ამ საშუალებას, ჩვენ იმას კი არ ვისახავთ მიზნად, რაც შეიძლება ხშირად და შესაძლო სისრულით მივაწოდოთ მსმენელს ქართველ კომპოზიტორთა პროდუქცია, არამედ იმას, რომ მას ჩვენი ეროვნული ხელოვნების ნამდვილი ღირებულებანი გავაცნოთ.

ხელოვნების პროპაგანდას საფუძვლად სხვადასხვა მოტივები უდევს და, სამწუხაროდ, ისეთი სიტუაციებიც გვხვდება, როდესაც პირადულ და საზოგადრებრივ ინტერესებს შორის გარკვეული წინააღმდეგობა იქმნება. ცხადია, ყოველი კომპოზიტორი დაინტერესებულია თავისი ნაწარმოების შესრულებით, ესტრადაზე მისი დამკვიდრებით, თუ ნაწარმოები ღირებულია, ამ შემ-

თხვევაში პირადული და საზოგადოებრივი ერთმანეთს ერწყმის. მაგრამ არის შემთხვევები, როდესაც კომპოზიტორი სწორად ვერ აფასებს თავისი ქმნილების ღირებულებას, გაზვიადებულად წარმოიდგენს მას. თუ მუსიკა უხარისხოა და მას მხატვრული ღირებულება არ გააჩნია, ცხადია, მისი პროპაგანდა მიზანშეწონილი არ არის.

გულუბრყვილობა იქნებოდა თვალი დაგვეხუჭა უღირსის პროპაგანდისა და მისი გავრცელებით გამოწვეულ უარყოფით შედეგებზე. ისიც უნდა ითქვას, რომ თუკი საკუთარი ბეობის ნატიფი მხატვრული გემოვნებისა და შემოქმედებითი პრინციპების მუსიკოსს ძალას ვერ დაატანთ სუსტი ნაწარმოები შეასრულოს, სამაგიეროდ, პროპაგანდის მთელი რიგი სხვა საშუალებანი ადვილად შეიძლება გამოყენებულ იქნას უხარისხო მუსიკის საკმაოდ ინტენსიური რეკლამისათვის. მით უმეტეს, თუკი გავლენიანი პირი ხართ და საკუთარი მოსაზრებების შესაბამისად იყენებთ თქვენს ადმინისტრაციულ ძალაუფლებას. საკმარისია გადავხედოთ რადიო და ტელეხედვის კომიტეტის უკანასკნელი წლების მუსიკალური „პოლიტიკის" მთელ რიგ მხარეებს (ნაწარმოებების შეძენა, რადიოსა და ტელეხედვის კომიტეტთან არსებული საშემსრულებლო კოლექტივების რეპერტუარი, სატრანსლაციო პროგრამები), რომ დავრწმუნდეთ პრინციპული ზასიათის ხარვეზებში, სუსტისა და უპერსპექტივოსადმი მფარველობასა და, ამავე დროს, საინტერესოსა და საჭიროსადმი გულგრილობაში. ცისფერი ეკრანი და რადიოსატრანსლაციო სადგურები ისეთი ავტორიტეტის მქონე საკომუნიკაციო საშუალებანია, რომ ისინი მხოლოდ სანიმუშოს და მისაბაძს უნდა ეთმობოდეს და არა შემთხვევითს, დახავსებულს, ცოცხალი პრაქტიკის მიერ სამართლიანად მივიწყებულს. ასევე მკაცრად უნდა ითქვას მთელი რიგი ფილარმონიული კოლექტივების რეპერტუარზეც, მუსიკალური სასწავლებლებისათვის რეკომენდირებული ლიტერატურის შესახებაც. დიახ, ჩვენ იმის მომხრე ვართ, რომ ეროვნული საშემსრულებლო სკოლა, ითვალისწინებდეს ქართული მუსიკის მიღწევებს. მაგრამ მიღწევებს და არა ნებისმიერ ფაქტს, რადგან ამ უკანასკნელთა შორის არცთუ იშვიათია სარეველა.

ჩვენი პროფესიული მუსიკალური კულტურა ახალგაზრდაა. მას მრავალად მოეპოვება ისეთი ნაწარმოებებიც, რომელთა მნიშვნელობაც, სხვას რომ თავი გავანებოთ, იმითაა განპირობებული, რომ თავის დროზე მათ დასაბამი მისცეს გარკვეულ ჟანრსა თუ თემას, მხატვრული განზოგადების ტიპს და, ამრიგად ეროვნულ კულტურაში გარკვეული თვისება დაამკვიდრეს. იყო დრო, რომ ვიღაცამ პირველი კამერული ანსამბლი შექმნა, პირველი სიმფონია, პირველი ოპერა და პირველი ბალეტი. პირველდამწყებთა პატივისცემა და მათი ღვაწ-

ლის არდავიწყება ისტორიის საპატიო მოვალეობაა. მაგრამ თუკი დროთა განმავლობაში ამ ნაწარმოებთა რეალურმა სისუსტეებმა თავი იჩინა, აღარ ღირს რეპერტუარში მათი ხელოვნურად გაჩერება. პროპაგანდა გარკვეულ პრინციპს უნდა ემყარებოდეს, და ამ პრინციპს, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრულისაღმი პიიტეტი უნდა განაპირობებდეს. ჩვენ არა მარტო უნდა გვინდოდეს რაღაცა, არამედ რაღაცა არც უნდა გვინდოდეს. ჩვენი გემოვნება ფართო და შეწყნარებელი უნდა იყოს. მაგრამ ისედაც არ უნდა გავაფართოოთ, რომ უგემოვნება გვიკიჟინონ.

ყველა ამ საკითხში საფუძვლიანი გარკვევა; სხვა ორგანიზაციებთან ერთად, კომპოზიტორთა კავშირსაც ევალება, კომპოზიტორთა კავშირმა ყველაფერი უნდა იღონოს იმისათვის, რომ გზა გაუკაფოს კარგს, მაგრამ მისი არანაკლებ პასუხსაგები მოვალეობაა — მტკიცედ გადაუჭრას გზა ცუდს. კომპოზიტორთა კავშირის მსჯავრი მხოლოდ სადღეისო პროდუქციას არ უნდა ითვალისწინებდეს. ჩვენ ვერავინ ვერ გაგვანთავისუფლებს მოვალეობისაგან, რომ საკადრისი მივუზღათ მას, რაც უსამართლოდაა მივიწყებული და პირუთვნელად შევაფასოთ ისიც, რამაც, შესაძლოა, საზოგადოებრივი ზემოქმედების ძალა დაკარგა და მხოლოდ ინერციის წყალობით შემორჩა საკომუნიკაციო საშუალებებს. ესტრადასა თუ სასწავლო პროგრამებს.

ის, რაც ღონისძიებების სფეროს განეკუთვნება — ორგანიზაციის საქმეა, მაგრამ მკითხველისათვის, უდავოდ, ისიც ნათელია, თუ რაოდენ დიდია ამ საკითხების მოგვარების მნიშვნელობა წმინდა შემოქმედებითი პრობლემების გადასაჭრელად. თავისთავად, კომპოზიტორთა კავშირის არსებობის ფაქტი არაფრის გარანტია არ არის, თუ მას მუშაობის სისტემა არ გააჩნია, თუ იგი მოქნილი აპარატი არაა შემოქმედებითი ცხოვრების ორგანიზაციისათვის. მაგრამ დღეს ამ აპარატს ბევრი მოეთხოვება და განსაკუთრებით — მთლიანად მუსიკის საზოგადოებრივი ყოფის, მისი საზოგადოებრივი აღქმის გათვალისწინება. დღეს ჩვენ მუსიკის საზოგადოებრივი ფუნქციონირების კანონზომიერებათა ცოდნა არანაკლებ გვჭირდება, ვიდრე მხატვრულ ნაწარმოებთა ესთეტიკური ღირებულების ანალიზის სრულყოფა. სიტყვამ მოიტანა და აქ ისიც უნდა ითქვას, რომ მუსიკის სოციოლოგია და თეორიული მუსიკისმცოდნეობა არ შეიძლება ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირის გარეშე განვითარდნენ. ჩვენ მუსიკას, როგორც სოციოლოგიურ ფენომენს ვერასოდეს ვერ გავუგებდით (ვერ შევისწავლიდით მის ფუნქციონირების მექანიზმს), თუ არ დავადგენდით მის ესთეტიკურ ღირებულებას, მეორე მხრივ, თვით ეს ღირებულება დახშული ბგერადი სისტემის იმანენტური, ერთხელ და საბოლოოდ სტაბილიზებული თავისე-

ბურება კი არ არის, არამედ დინამიკური „განსაკუთრებულობა“, რომლის ბუნებაც საზოგადოებრივ სინამდვილეში გასვლების გარეშე ჩვენთვის მუდამ საიდუმლო ბურუსში გაუჩინარდებოდა.

ჩვენ გვსურს კომუნიზმის მშენებელი ადამიანის ზნეობრივი აღზრდის უაღრესად საპასუხისმგებლო მოვალეობა მუსიკამაც მთელი სისავსით შეასრულოს, მაგრამ ამაში მას, ყველა ზემოთ ჩამოთვლილ პირობასთან ერთად, მოქნილმა საორგანიზაციო მუშაობამაც უნდა შეუწყოს ხელი. ჩვენი ორგანიზაცია დაზღვეული არ არის შეცდომებისაგან და ჯერჯერობით დამაკმაყოფილებლად ვერ იყენებს კავშირის წევრთა საზოგადოებრივი მუშაობისთვის გამოსადეგ პოტენციალს. მაგრამ ჩვენ მხოლოდ მაშინ შევძლებთ მუშაობის ძირფესვიანად გადახალისებას, როდესაც ერთი მხრივ, მეცნიერული ანალიზის მეთხებით კარგად გავითვალისწინებთ არსებულ ვითარებას (ნაკლოვანებებს, პერსპექტივებს, ჩვენ ძალებს და სხვ.), ხოლო, მეორე მხრივ, კავშირის გადახალისებისადმი სწრაფვა ყოველი შემოქმედების შინაგან მოთხოვნას, მის მიერ არსებული სიტუაციის გაგებას ასახავს.

ჩვენ დაგვჭირდება ერთი საკმაოდ დელიკატური საკითხის მიმოხილვა, რომელიც ცოცხალი კრიტიკული აზრის გამოთქმის, მისი გამძლეობისა და ბრძოლისუნარიანობის ობიექტურ პირობებს შეეხება.

წარმოიდგინეთ, რომ 30-იან წლებში შექმნილი ნაწარმოების პრემიერა დღეს შედგა. მე განგებ არ ვასახელებ ავტორს, რადგან პატივს ვცემ იმათაც, რომელთა ნაწარმოებები დრომ თან გაიყოლია — რა ვუყოთ, მათ თავიანთი ვალი, როგორც შეეძლოთ ისე მოიხადეს, მაგრამ მე მსურს სიტუაცია დავაკონკრეტო: აი ავტორი, რომლის ნაწარმოებიც დიდი აღტაცებით მიიღო 30-იანი წლების კრიტიკამ და ოქროს ფონდშია შეტანილი (სიფრთხილე მაიძულებს დავინებით განვმარტო: აქ ყველა ავტორი და ყველა ნაწარმოები არ იგულისხმება, რადგან არავისზე ნაკლებად არ მომეხსენება, რომ 30-იან წლებში ბევრი საინტერესო პარტიტურაც შეიქმნა, დღემდე ფასი რომ არ დაუკარგავთ. მაგრამ არის საპირისპირო მნიშვნელობის ღირებულებანიც და ეს ხომ გამორიცხული არაა, რომ იმ დროში ნაქებსა და სამაგალითოს დღევანდელობა კიჟინით შეხვდეს, უსუსურობა, დაბალმხატვრულობა, არაპროფესიონალიზმი და, ვინ იცის, კიდევ რამდენი ნაკლოვანება ჩაუთვალოს. 30-იანი წლების ავტორს, ცხადია, დაინდობენ, მაგრამ თუკი ვინმე დაიწყებს მტკიცებას, ეს ნაწარმოები დღევანდელობის პირმშოაო, კრიტიკოსები მას არ აპატიებენ აშკარა ხარვეზებს).

რადგან ფანტასტიკური სიტუაციების წარმოსახვის გზას დავადექით, ამავე

სტილში გავაგრძელოთ. ახლა წარმოიდგინეთ დღევანდელი შეხედულებების, მხატვრული ხედვისა და პროფესიული შეიარაღების მქონე კრიტიკოსი (სწორედ ის, რომელიც განსაკუთრებული შეურიგებლობით მოეკიდა „უცხოს“ გამოცხადებას 30-იანი წლების სიტუაციაში). დღეს მის კრიტიკას ზურგს უმაგრებს საერთო აზრი, საზოგადოებრივი აღქმის დონე, ხელოვნების გაგების, კერძოდ, ეროვნული მუსიკის შესაძლებლობათა გათვალისწინების თანამედროვე დონე, რომელიც, სხვათა შორის, ქართული მუსიკის წინსვლამ განაპირობა. მაგრამ 30-იანი წლების კონტექსტიდან დასახელებული კრიტიკოსის პოზიციები სრულიად ამოვარდნილია, მის მსჯავრს იმ ნაწარმოების მიმართ წმინდა სუბიექტურის ცალმხრივის და ახირებულის რეპუტაცია ექნება არა მარტო ფართო საზოგადოებაში, არამედ თვით კრიტიკოსის კოლეგებს შორისაც.

ჩემს მიერ მოყვანილი მაგალითი იმდენად პირობითია, რომ იგი ადვილად შეგვიძლია მივივიწყოთ. მაგრამ, აი, რა უნდა გვახსოვდეს: შეუძლებელია კრიტიკული აზრის მოწყვეტა მისი მასაზრდოებელი ნიადაგისა და ატმოსფეროსაგან.

საკმაოდ ფართოდაა გავრცელებული უსამართლო შეხედულება, რომ ხელოვნების შესახებ ჭეშმარიტი აზრის დაფუძნება მხოლოდ პროფესიონალი კრიტიკოსების პირად უნარზეა დამოკიდებული, მათი გონებისა და სინდისის საქმეა. მათ პუბლიცისტურ მისიაზე ასეთი მაღალი წარმოდგენისათვის კრიტიკოსებს მხოლოდ მადლობის თქმა დარჩენიათ, მაგრამ ვითარების უკეთ გასაგებად საჭიროა რეალობას არ მოვწყდეთ კრიტიკულ აზრს მუსიკის შესახებ კრიტიკოსებთან ერთად ქმნიან სხვა მუსიკოსებიც და ფართო საზოგადოებაც. ყველა ეს ჯგუფი ისე შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც თანმხვედრი ფაქტორების ერთობლიობა. შეიძლება კრიტიკოსის მოკრძალებულმა წერილმა სიმართლის დამფუძნებლის მნიშვნელობა დაისაკუთროს, თუკი იგი საზოგადოებრივ აღქმას წინ გაუსწრებს და თანაც თან გაიყოლიებს მას, თავისებური მეგზურის როლს ითამაშებს. მაგრამ ისეც შეიძლება მოხდეს, რომ კრიტიკოსი სიტუაციასა და ნაწარმოების ღირებულებას ალღოს ვერ აუღებს და მაშინ თვით მისი ნააზრი მოისწრაფვის სიცოცხლეს, ანდა, ჭრესტომათიული კურიოზის საეჭვო შარავანდედით შეიმოსება. მაგრამ უარყოფით შემთხვევათა შორის უარესი ალბათ ისაა, როდესაც თვით დროსაც კი გაუძნელდება ტრუ აზრის თავიდან მოცილება. როდესაც ამა თუ იმ ღირებულებას ვზომავთ არა მისი ფუნქციონირებით, არა თუნდაც წმინდა ხელოვნებათმცოდნეობითი ინტერესით, არამედ თვით კრიტიკული აზრის ავტორიტეტით, აკადემიური გამოცემის ფუნდამენტალობი-

სადმი შიშით, ნაწარმოების მიერ მოხვეჭილი პრესტიჟის რიდით ანდა (დაე, გამკიცხონ ასეთი განცხადებისათვის) აზრის სიზარმაცის გამო, რომელსაც არ სურს თვით იშრომოს, თვით განჭვრიტოს, თვით გადალახოს დაბრკოლებები და მხოლოდ უმოქმედობის სიყვარულით მინდობია ინერციას, თვითდინებას, რომელიც სადაც გნებავთ წაგიყვანთ და, რასაც გნებავთ, იმას შეგახვედრებთ, და არა ჭეშმარიტებას.

საჭიროა დისკუსიას ხელშემწყობი პირობები შეექმნას, საჭიროა შეფასების კრიტერიუმები მკაცრი და უკომპრომისო გახდეს, რომ ვინმეს მიერ მკვახედ თქმული სიტყვა, შეურიგებლობა ნეგატიური მოვლენებისადმი (რომელთაც საზოგადოება ასევე აღიქვამს) ქვეყნის დაქცევად არ მოგვეჩვენოს.

ქმნიან თუ არა ნოვაციები, რომელთა ნაკადიც ქართულ მუსიკაში შეუჩერებლივ იზრდება, გარდაუვალ პირობებს ხელოვნების წინსვლისათვის? და თუ არა, რატომ? აი კითხვა, რომელიც აქტუალურად დგას დღეს ჩვენი მუსიკის წინაშე და რომელზეც მიკიბულ-მოკიბული ლაპარაკი საქმეს ვერ შველის. ქართულ მუსიკას, — განსაკუთრებით კინო, თეატრალურსა და საესტრადოს — შემოეპარა ფსევდორომანტიკული სილამაზე და სიტკბოება. საზოგადოებას ეს მოსწონს, კრიტიკოსები და საერთოდ მუსიკოსებიც ამის შესახებ სდუმან. შტამპები და ტრაფარეტი ოსტატებისთვისაც მომაკვდინებელი სენია, იმის მიუხედავად, რა ჟანრში იჩენს იგი თავს, მაგრამ როგორ უნდა აღიარებულზე ხელი შემართო, თუკი ნეგატიურისადმი დამოკიდებულებაში თვით მუსიკოსებიც კი არ იჩენენ შეურიგებლობას და პოზიციების ერთიანობას?

თუ მუსიკას რაიმე სენი შემოეპარა, ამის სამხილებლად მხოლოდ კრიტიკოსების ენა საკმარისი არაა. მუსიკას, სხვათა შორის, ანტისილამაზის მხილებისათვის, თავისი საკუთარი რესურსები გააჩნია. მაგალითად, XX საუკუნის გამოჩენილ კომპოზიტორებს არაერთხელ და საკმაოდ მძაფრადაც ნიღაბი აუხდიათ ბურჟუაზიული ფსევდოკულტურისათვის. გროტესკისა და პაროდიის მეოხებით „ულტრა ემოციების“, „იაფფასიანი ნირვანის“, გაფუქსავატებული ცხოვრების წესის მხილების შესანიშნავი იარაღია შესაბამისი ჟანრების ირონიული გარდატეხა: შემთხვევითი ხომ არ არის, რომ ბრეხტმა ბურჟუაზიული ანტიკულტურა მოსწრებულად მონათლა კულინარულ ოპერად და ძალაც არ დაიშურა მისი არარაობის მხილებისათვის.

კარგით, ყველაფერი ზემოხსენებული საზღვრის იქითა ხელოვნების საზრუნავია, მაგრამ ჩვენ, ჩვენ კი განა სრული უფლებით შეგვიძლია დავიქადნოთ მეშჩანობისა და პროვინციალიზმის დაძლევა?

პროვინციალიზმი, მაგალითად, განაპირობებს საკუთარ მისიაზე და საკუ-

თარ მხატვრულ შესაძლებლობებზე ურთიერთსაწინააღმდეგო წარმოდგენებს: პროვინციალს „მსოფლიო პრობლემების" გადაწყვეტის ჟინი მოსვენებას უკარგავს. ეს პრეტენზია, ამავე დროს, მასში ბუნებრივადაა შერწყმული იმ მოვლენების განზოგადების უუნარობასთან, რომელნიც მის თვალწინ ხდება და რომელთა უნებლიე მონაწილეც თვითაა. დააკვირდით პროვინციალის ლექსიკონს. სულ მსოფლიო, საკაცობრიო, მთლიანად თანამედროვე ვითარებისათვის მისადაგი ტერმინებითაა იგი გამოტენილი და მათი უცოდინარობის გამო, ამავე დროს, აზრგამოცლილი სიტყვების რახარუხად ქცეული.

ჩვენ კი, უბრალო მოკვდავთ, მიგვაჩნია, რომ მსოფლიო პრობლემების ჩვენს მეობამდე ჩამომცრობა უსაყოფოა, რადგან ეს ვერც ჩვენ გვარგებს რაიმეს და ვერც კაცობრიობას შველის.

მთლიანად კი „მსოფლიო კომპლექსი" პროვინციალში საოცრადაა გაწონასწორებული მეორე, არანაკლებ ოდიოზური კომპლექსით: ურწმუნოებით იმის მნიშვნელობის მიმართ, რისი მონაწილეც თვითონაა. ის, რაც გვერდითაა, მის გარშემოა, რასაც თვით ეკუთვნის გეოგრაფიულადაც, სოციალურადაც და არსებითაც, მისთვის გაცილებით ნაკლებღირებულია, ვიდრე ის, რაც მისი წვდომის მიღმაა. პროვინციალი საკუთარ თავს თვით ათავსებს პერიფერიაში და მზადაა შორეული მნათობის გამოსხივების იმედით იარსებოს.

მთელი ეს ზოგადი მსჯელობა, ცხადია, სპეციფიკურად მუსიკალურ პრობლემებს ეხება. ლაპარაკია იმაზე, რომ ხელოვნებამ თავისი ნიადაგი და თავისი „მიკროკლიმატი" არ ჭნდა უგულებელყოს. ლაპარაკია „ლოკალურის" პოტენციალსა და მის ნაყოფიერებაზე, მისდამი ისეთ მიდგომაზე, როდესაც თვით იგი მაღლდება უფრო ფართო და, თუ გნებავთ, ზოგადკაცობრიულ ღნიშვნელობამდე, საქმე ეხება ხელოვნების უნარს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მგრძნობიარე კამერტონის როლი შეასრულოს და ყოველდღიურობას არ შეუშინდეს. ბოლოს და ბოლოს, თვით ხელოვანის მხატვრულ ხედვასა და განზოგადების უნარზეა დამოკიდებული, მონახავს თუ არა იგი ფაქტში ზოგადს, შემთხვევითში კანონზომიერსა და აუცილებელს.

სოციალური პრობლემისადმი ინდიფერენტიზმმა, რაც სულიერი დეზერტირობაა და სხვა არაფერი, ადგილი უნდა დაუთმოს საზოგადოებრივ საკითხებზე ყურგამახვილებულ მუსიკას. თვითმიზნურ ექსპერიმენტებს ლაბორატორიული ხასიათის აფეთქებების მნიშვნელობა აქვთ, რომლებსაც რეალურ ცხოვრებაში გადმოტანისას ძალა არ შესწევთ მთა ადგილიდან დასძრან. ჩვენ კი სწორედ „მთისდამძვრელი" ხელოვნება გვჭირდება, ისეთი მუსიკა გვსურს, რომელიც მსმენელის ფანტაზიას გააღვიძებს, ადამიანს გარდაქმნის.

მაშინ მუსიკა თვით მონახავს გზას ბუნებრიობისაკენ, შეეცდება სადა და მისაწვდომი გახდეს, ფოლკლორსაც და ტრადიციებსაც მიუახლოვდება არა მათი სტილიზაციისათვის, არამედ ამ ცხოველმყოფელი წყაროებით შთაგონების გამძაფრებისათვის.

ყველა ეს მხარე იმ ატმოსფეროს ქმნის, რომელშიც ფრთებს უნდა შლიდეს კრიტიკული აზრი. კრიტიკოსი შეიძლება მხოლოდ ერთი ნაწარმოების, ანდა, სულაც მისი რომელიმე მხარის ღირებულების დადგენას დასჯერდეს, მაგრამ მთლიანად კრიტიკა პასუხისმგებელია იმ საკითხების გაშუქებისათვის, რომლებიც მუსიკალური კულტურის რაობას განაპირობებს.

* *

თუ მკითხველს მოთმინება ეყო და წინამდებარე წერილი ბოლომდე წაიკითხა, იგი უდავოდ ბევრ ნაკლს აღმოაჩენდა მასში. ზოგიერთ მათგანს ავტორიც კარგად გრძნობს, მართლაც, სხვას რომ თავი დავანებოთ, ამ ნაშრომში ბევრი საკითხია დასმული, მაგრამ სათანადოდ ყველა არაა გაშუქებული. ვერც იმას იტყვი, თითქოს ავტორი ესთეტიკურ პრობლემებზე მსჯელობას გაურბოდეს და საბოლოოდ, ვერც იმას, რომ ამ საკმაოდ პასუხსაგები სფეროებით იზღუდავდეს თავს. წერილს სისტემატურობა აკლია და მასში ბევრი კონსტრუქტიული შეუსაბამობაც იგრძნობა. ზოგან, შესაძლოა, რაღაც საკითხზე უფრო მეტად გავამახვილე ყურადღება, ვიდრე ის იმსახურებდა, სხვა შემთხვევაში კი მნიშვნელოვანი ან გაკვრით მოვიხსენიე, ანდა, სულაც გამოვტოვე. უფრო მეტიც, ზოგი ისეთი დებულებაცაა ამ წერილში წამოყენებული, რომელთა საკამათო ხასიათს ახლავე ვგრძნობ და, ალბათ, აქ ისეთი მოსაზრებებიც არის, რომელთა დაცვაც მოსალოდნელი იერიშისას გამიჭირდებოდა.

და მაინც, მე სწორედ ამ იერიშის და დისკუსიის შესაძლებლობა მახალისებს. აღარ შეიძლება იმის მოთმენა, რომ მუსიკალური ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი მხარეები ჩვენი საზოგადოების მეთვალყურეობის გარეშეა დარჩენილი, არ შეიძლება უკამათოდ გაძლება, როდესაც ამდენი გადაუჭრელი პრობლემა არსებობს. ჩვენ გვჭირდება არა ერთი და ორი წერილი (მთელი პრესის ერთდროული ზალპიც კი ვერ გამოაკეთებს საქმეს, რაგინდ მჭუხარეც არ უნდა გამოგიდეს იგი). საჭიროა საკითხების სისტემატური შესწავლა და განხილვა და საზოგადოებრივი ზემოქმედებისათვის ნიადაგის მომზადება. ნამდვილი შემოქმედებითი დისკუსია — ჩვენი მუსიკალური კულტურის სასიცოცხლო საჭიროებაა, და თუ ამ კამათის ვირუსი ჩემს წერილშიც მოიპოვება, მე პირადად მისი გამოქვეყნება მიზანშეწონილად მიმაჩნია.

ᲧᲕᲔᲚᲐᲖᲔ ᲛᲔᲢᲐᲓ ᲠᲐ ᲡᲭᲘᲠᲓᲔᲑᲐ ᲐᲮᲐᲚᲒᲐᲖᲠᲓᲝᲑᲐᲡ? ᲛᲝᲛᲗᲮᲝᲕᲜᲘ ᲡᲘᲧᲕᲐᲠᲣᲚᲘ!

ახალგაზრდა კომპოზიტორების შემოქმედებისადმი მიძღვნილი პლენუმი — არსებითად საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის ყველაზე მნიშვნელოვანი ღონისძიებაა პარტიის XXV ყრილობის შემდგომ. ცნობილია, თუ რა დიდი ყურადღება დაუთმო ყრილობამ კულტურის საკითხებს. პარტიის ცენტრალური კომიტეტის საანგარიშო მოხსენებაში საგანგებოდ აღინიშნა ხელოვნების როლი მასების კომუნისტური აღზრდის საქმეში.

ჩვენი ხელოვნების ღირებულების საზომი იყო და რჩება მისი იდეურობა და ოსტატობა, ცხოვრებისეული სიმართლე და გამიზნულობა მომავლისაკენ, ცოცხალი კავშირი ტრადიციებთან და განახლებისადმი დაუოკებელი, ჭეშმარიტად ახალგაზრდული სწრაფვა. ყოველივე ეს მხოლოდ ეპითეტები და ლამაზი სიტყვები კი არ არის, არამედ იმ მახვილი პრობლემების ანარეკლია, რომელთა სიმკვეთრეც სოციალისტური ხელოვნების სხვადასხვა ეტაპზე არ კლებულობს.

ამ სამოცი წლის მანძილზე შექმნილი საბჭოთა მუსიკის საუკეთესო ქმნილებები გვარწმუნებს, რომ ჩვენი ხელოვნების მამოძრავებელი ძალა და მისი წარმატებების შინაგანი წყარო აქტიურობა, ჩვენი სინამდვილის, მისთვის დამახასიათებელი სულიერი პროცესების რეალისტურად ასახვის უნარი იყო. ხატოვნად რომ ვთქვათ, ახალგაზრდობის პლენუმი იმედის პლენუმია. ასეთ დათვალიერებებზე ახალი საჭელების აღმოჩენის და მაღალ მხატვრული დონის მქონე ნაწარმოებებთან შეხვედრის ტრადიციაც არსებობს.

ჩვენ როგორლაც შევეჩვიეთ იმ აზრს, რომ ჩვენს მუსიკაში ახალი თაობის

მოსვლას, ახალი თვისებები შემოაქვს ეროვნულ კულტურაში. ასე, მაგალითად, ჯერ კიდევ 50-იან წლებში შემოქმედებით ასპარეზზე გამოჩნდა ახალგაზრდა კომპოზიტორების ჯგუფი, რომელთა შორისაც იყვნენ სულხან ნასიძე, ბიძინა კვერნაძე, ნოდარ მამისაშვილი — ამჟამად აღიარებული ოსტატები. 60-იან წლებში ქართულ მუსიკაში მოვიდა ახალგაზრდა კომპოზიტორების კიდევ უფრო მრავალრიცხოვანი ჯგუფი, რომელსაც ეკუთვნიან: ნოდარ გაბუნია, გია ყანჩელი, ვაჟა აზარაშვილი, რამაზ ჭარუხნიშვილი, ედუარდ სანაძე. მათი შემოქმედებაც ანდიდრებს ეროვნულ კულტურას. ჩვენ გულწრფელად გვჯერა, რომ თაობა, რომლის ხმაც სულ უფრო და უფრო გარკვევით ჟღერს დღეს, 70-იან წლებშიც იტყვის თავის სიტყვას, თავის მოსვლას ხელოვნებაში აღნიშნავს საინტერესო და მნიშვნელოვანი წვლილით.

ახალგაზრდა თაობის ზოგიერთმა წარმომადგენელმა უკვე დაიმკვიდრა კარგი მუსიკოსის სახელი. ზოგი მათგანი ავტორია საყურადღებო ნაწარმოების. მათ რიცხვს ეკუთვნის, მაგალითად, ლილი შავერზაშვილი, რომელიც გულმოდგინედ და ნაყოფიერად მუშაობს ვოკალურ ჟანრში, საინტერესო შედეგებს აღწევს ე. წ. „მთის ინტონაციის“ დამუშავებაში. ახალგაზრდათა შორის ყურადღება მიიქცია გოგი ჩლაიძემაც. „სიყვარულის საგალობლები“, რომლითაც მისი საკომპოზიტორო დებიუტი აღინიშნა, საზოგადოებას მოეწონა ვოკალური ფორმის მოქნილობით, პოეტური სიტყვისა და მუსიკის თავისებური ინტონაციით. ამ ჯგუფს ეკუთვნის იოსებ ბარდანაშვილიც, მშვენიერი საფორტეპიანო კვინტეტის ავტორი. ამ ახალგაზრდამ ყურადღება მიიზიდა კულტურითა და პროფესიონალიზმით. ნიჭიერ ახალგაზრდათა შორის მე დავასახელებდი მანანა ცერცვაძესაც, რომლის ვოკალურ ციკლსაც მუხრან მაჭავარიანის ლექსებზე კარგი გამოხმაურება ჰქონდა, თენგიზ შავლოხაშვილს, რომელმაც ყურადღება მიიქცია ვოკალური ციკლით „დედა“ და სიმებიანი კვარტეტით. ჩვენთან შემოქმედებით მეგობრობას ინარჩუნებს მოსკოვის კონსერვატორიის აღზრდილი ირაკლი გაბიჩვაძეც. მისი საფორტეპიანო კონცერტი, რომელიც მიმდინარე პლენუმის პროგრამაში იყო შეტანილი, თბილისში ადრეც შესრულებულა და ყურადღება მიიზიდა ცოცხალი მუსიკით, პროფესიული მოწიფულობით, პიანისტური საწყისის მშვენიერი შეგრძნობით.

ჩვენი მუსიკალური საზოგადოება კარგად იცნობს გომარ სიხარულიძესაც, ქართული ხალხური მუსიკის აღიარებულ მცოდნეს, ხალხური მუსიკის საშემსრულებლო ანსამბლის „გორდელას“ აქტიურ მონაწილეს. სიხარულიძე დიდ ყურადღებას უთმობს ვოკალურ ჟანრებს, მას გააჩნია უნარი თავისებურად გა-

ნაახლოს საშემსრულებლო ხერხები, მონახოს არამაბლონური ინტონაცია, რომელიც ორგანულად იქნება დაკავშირებული ხალხურ წყაროებთან და ამავე დროს, თავისებურებითაც იქნება აღბეჭდილი. არც თუ ისე დიდი ხანია, რაც საქართველოს ახალ სამთო-სამრეწველო ცენტრში — მადნეულში, გომარ სიხარულიძის ვოკალური ციკლი „მადნეულო — ჩემო ოცნებავ“ შესრულდა. მე მხოლოდ იმის ხაზგასმა მსურს, რომ მადნეულის მუშებისადმი მიძღვნილმა ამ ნაწარმოებმა, რომელშიც გომარ სიხარულიძის თანაავტორად პოეტი მორის ფოცხიშვილი მოგვევლინა, ცხოვრების საგზური სწორედ საქარხნო კლუბის სცენიდან აიღო. ჩვენს პლენუმზე სიხარულიძე წარსდგა ვოკალური ციკლით „ხუთი ჰაბუკური მისწრაფება“ მირზა გელოვანის ტექსტების მიხედვით.

მიმდინარე დათვალიერებამ ადრე გაცნობილთა რიგს ახალი სახელებიც დაუმატა. ალექსი შანიძე მსმენელთა წინაშე წარსდგა ვოკალური ციკლით „განშორების შემდეგ“ ტერენტი გრანელის ტექსტებზე და ერთნაწილიანი კომპოზიციით სიმებიანთა, ფორტეპიანოსა და დასარტყამი ინსტრუმენტებისათვის. ჩემი აზრით, უფრო საინტერესო გამოვიდა საორკესტრო პიესა, რომელიც წმინდა საკომპოზიტორო სამუშაოს თვალსაზრისით უფრო სოლიდურად გამოიყურება. მაინც მისი ინტონაციური ენა რამდენადმე მკრთალია. ვოკალურმა ციკლმა კი ნაკლები შთაბეჭდილება მოახდინა. მისი თემატური მასალა ცოტა არ იყოს ხელოვნურია, გაუმართლებლადაა გართულებული.

უდავოდ კულტურული მუსიკოსია მარკ ბარენბოიმი. მისი სავიოლინო კონცერტი დამაჯერებელი პროფესიონალიზმითაა აღბეჭდილი. მიმზიდველია სოლო ვიოლინოს მელოდია, რომლითაც იწყება ნაწარმოები. ავტორს არსებითად ეხერხება მასალის განვითარება. შეიძლება აღინიშნოს მთელი რიგი ეპიზოდების კარგი ორკესტრობაც, მათ შორის კულმინაციისაც. სამწუხაროდ, მთლიანად ნაწარმოების ინტონაციური ენა, არასაკმარისად გამომსახველად მოგვეჩვენა.

იმასაც აღვნიშნავდი, რომ კონცერტის ფორმა მოითხოვს არა მარტო პროფესიონალიზმს, არამედ მახვილგონიერებასაც, აზრის „პარადოქსალურად“ გამოთქმის უნარსაც. მოულოდნელობა — ხელოვნების ორგანული თვისებაა და საკონცერტო ჟანრში ეს თავისებურება განსაკუთრებულის უშუალობით ვლინდება.

სასიამოვნო შთაბეჭდილება დასტოვა შეხვედრამ მიხეილ ოძელთან. იგი ემოციურია, რიტმის კარგი გრძნობა გააჩნია, რაც გამოვლინდა კიდეც მის „მუსიკაში ორკესტრისათვის“. ამ ნაწარმოების პირველ ნაწილში განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენს ტემბრული შეპირისპირებები, რიტმული გარდატეხე-

ბი, აქცენტებისა და დინამიკური ნახატების ცვლა. ამ ბობოქარ დინებაში თავს იჩენს ახალგაზრდული ენერგია და მოქმედების წყურვილი. ციკლის მეორე ნაწილი კი მკვეთრ კონტრასტსა ქმნის პირველთან. მე მსურს ხაზგასმით აღვნიშნო დაწყნარების მომენტის ბუნებრიობა — სოლო ფლეიტის გამომსახველი მელოდია, ამაღლებული ჰვრეტითი განწყობილებით, რომელიც გაღრმავებულია ხის ჯგუფის ინსტრუმენტთა ქორალში. მე ვხედავ მასალის „დახვევის“ ტექნიკასაც, ფინალური კრესჩენდოც, რომელსაც აღტკინების განწყობილება კულმინაციამდე მიჰყავს.

ვახტანგ ჯულუხაძის სავიზიტო ბარათი — მისი ვოკალური ციკლია. ამ ახალგაზრდას სახით ჩვენ გავეცანით თვითმყოფ კომპოზიტორს, ბუნებრივის შეგრძნების უნარით დაჯილდოებულს. თავისი მასწავლებლის, შალვა მშველიძისაგან, ვ. ჯულუხაძემ ტემპერამენტით მიიღო ხალხური სიმღერისადმი სიყვარული. მე ვფიქრობ, რომ ხალხური მელოსის სუნთქვა მისი ვოკალური ციკლის ყველაზე მიმზიდველი მხარეა. ისიც მართალია, რომ ახალგაზრდა კომპოზიტორს ჯერ-ჯერობით ბევრი რამ აკლია. უპირველეს ყოვლისა პროფესიული თავისუფლება. მაინც მისი გულწრფელობა და ბუნებრიობა ღირსია გულმხურვალე ხელდაჭერის, ხოლო ინტენსიური შრომა კი ავტორს მომავალში საშუალებას მისცემს ოსტატობაც შეიძინოს.

რაც შეეხება ჯულუხაძის სიმფონიას, მისმა დასაწყისშივე შემაფიქრიანა, ისეთი საოცარი შთაბეჭდილება მქონდა, თითქოს ორკესტრმა რაღაცა გაუგებარი შემთხვევის გამო შ. მშველიძის მესამე სიმფონიის ფინალის შესრულება დაიწყო. და ასე, ბოლომდე ვერ მოვიშორე აკვიატებული შეგრძნება სხვა ავტორის თანამონაწილეობისა. როგორც სჩანს, პროგრამების შედგენისას ჩვენ ბოლომდე ვერ ვიჩენთ პრინციპულობას და საერთო-საზოგადოებრივ სამსჯავროზე იმის გამოტანას ვეჩქარობთ, რაც თვით ავტორისათვის მოწაფეობის პერიოდის ციმნიშნებელია. ამით კი ჩვენ საფრთხის ქვეშ ვაყენებთ ახალგაზრდა კომპოზიტორის რეპუტაციას. უფრო მეტიც: მსგავსი მოქმედებით ჩვენ თვით მუსიკის პროპაგანდის იდეას ვუთხრით ძირს, თუ კი საერთო სამსჯავროზე არასრულფასოვანი გამოგვაქვს.

მე მომეწონა გერმან ჯაფარიძის მუსიკის იმპულსურობა. მის რიტმიკას უდავოდ გააჩნია დიდი სახიერი ძალა. სამწუხაროდ, პლენუმზე მისი სიმფონიის მხოლოდ პირველი ნაწილი შესრულდა. მას ახასიათებს „შინაგანი წვა“, გამოირჩევა მთლიანობით, თუმცა მასალა ყველა ეპიზოდში ტოლფასოვანი არ არის. მიმზიდველია „ნეოკლასიკური“ ეპიზოდი, კარგია ჯგუფების შეპირისპირება, ქღერადი ფენების „ზედდადების“ დრამატურგია. მაგრამ განსაკუთრებულ

შთაბეჭდილებას ახდენს უკვე აღნიშნული რიტმული იმპულსის აქტივობა, რაც ხმოვანებას დრამატულ ელფერს ანიჭებს. რასაკვირველია, მხოლოდ ერთი ნაწილის მოსმენის საფუძველზე მთლიანად ნაწარმოებს ვერ შევაფასებთ, მით უმეტეს, რომ მუსიკა როგორღაც მოულოდნელად შეწყდა, თითქოს არ დასცალდა მთავარის თქმა...

მოწონებას იმსახურებს ჯუმბერ კეჭეხმაძის კვარტეტიც. მუსიკა მიმზიდველია თვით ინტონაციის ხარისხით, სახიერებით. კომპოზიტორს შესწევს უნარი განვითარებას უწყვეტობა შეუნარჩუნოს. ყურადღებას იპყრობს მისი სწრაფვაც ქსოვილის პოლიფონიზებისაკენ. ეს ხომ საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ახალგაზრდა კომპოზიტორები ხშირად გაურბიან ღია, აშკარა ემოციურობას და გრძნობათა უშუალობასთან შედარებით ერთგვარ სიმშრალეს ამჯობინებენ უპირატესობას. ეს კი გულუბრყვილო თვითმოტყუებაა. გარკვეული ზომით იგი ზოგიერთ თეორიულ კონცეფციას ემყარება, რომელიც თანამედროვე მუსიკის არსის ამოხსნას გაანგარიშების და ტექნოლოგიის საფუძველზე ცდილობს და არა ადამიანური შინაარსის მასში გამოხატვით.

საუკეთესო, რამაც პლენუმზე გაიჟღერა, ყურადღებას, უპირველეს ყოვლისა, ემოციური სისავსით იპყრობს და ამ თვალთახედვით მსურს ჯუმბერ კეჭეხმაძის მუსიკა აღვნიშნოთ, რომელშიც ყველაზე მეტად ღია ლირიკის სფერო ახდენს შთაბეჭდილებას. საყვედურს, რომლის გამოთქმაც შეიძლება, იმსახურებს კვარტეტის არქიტექტონიკა. კომპოზიტორმა ბოლომდე ვერ შესძლო „ნაკერებს“ და მრავალსიტყვაობას ასცდენოდა. ბოლომდე მკაფიო ვერ დარჩა საერთო დრამატურგიული ხაზიც. კვარტეტის ინტონაციური სტილის მთლიანობა უზრუნველყო შედარებით ვიწრო მელოდიურ-სახეობრივ სფეროთი თვითშეზღუდვამ და თემატიზმის კონცენტრაციამ საწყისი ინტონაციის ირგვლივ. მაგრამ ასეთი ამოცანის ბოლომდე დამაჯერებელი გადაწყვეტა მოითხოვდა უფრო მეტ ოსტატობას. იგი ავტორს არ ეყო და ამიტომაც მისი კვარტეტის მელოდიური რესურსები უფრო ადრე ამოიწურა, ვიდრე თვით ნაწარმოები დასრულდებოდა. ამის მიუხედავად, ვფიქრობ, რომ კვარტეტი იარსებებს საკონცერტო ესტრადაზე.

დამსახურებული წარმატება ხვდა იოსებ ბარდანაშვილის კონცერტს ჩელოსა, ფორტეპიანოს, ოთხი ვალტორნისა და გიტარისათვის. ახალგაზრდა ავტორის ნაწარმოები აღბეჭდილია აღმაფრენით და აზრის სიღრმით, გამომგონებლობით და, რაც მთავარია, თვით მუსიკის გასაოცარი ადამიანურობით. არ ვიტყოდი, თითქოს იოსებ ბარდანაშვილის კონცერტის პარტიტურაში ყველაფერი სრულფასოვანი იყოს. მის პირველ ნაწილში სჭარბობს მჭახე ხმოვანებანი,

ბლომადაა ხმაურის ეფექტები. ბოლომდე ნათელი არაა ნაწარმოების პროგრამული ჩანაფიქრიც, თუმცა მუსიკის გამომგონებლობითი ხატოვანება მისი „ლიტერატურული“ წაკითხვის საბაბს იძლევა. ამისდა მიუხედავად, ბარდანაშვილის ნაწარმოებს გააჩნია მთავარი: მსმენელი გულგრილი ვერ დარჩება ამ ემოციური მოზღვავების მიმართ. გულის სიღრმეებს წვდება კონცერტის ფინალის დასკვნითი ფურცლების ლირიზმი, განსაკუთრებული ნაღველი და ბუნებრივობა.

ამ მცირე მიმოხილვაში მე არ ვისახავდი მიზნად პლენუმზე გამოტანილი ყველა ნაწარმოების შეფასებას. მხოლოდ იმის თქმა მსურდა, რომ გამოჩნდა ახალი ავტორები და ახალი ნაწარმოებები, რომ ახალგაზრდა კომპოზიტორებს ყველა პირობა უნდა შეექმნათ წარმატებითი ზრდისა და ინტენსიური განვითარებისათვის.

სანამ უფრო ზოგად პრობლემებს შევეხებოდე, მსურს რამდენიმე სიტყვა ვთქვა კიდევ ერთი ნაწარმოების შესახებ: ეს გახლავთ არჩილ ნადარეიშვილის კონცერტი სიმებიანი ორკესტრისა და ლიტავრებისათვის. ეს კომპოზიტორი ჩვენს მეხსიერებაში ახალგაზრდად დარჩა. ნაწარმოები უკვე ოთხი წელია რაც შეიქმნა და სამწუხაროა, რომ მისი შესრულება მხოლოდ ახლა მოხერხდა. მუსიკამ ამაღელვა ჰეშმარიტი აღმაფრენის ნაპერწკლით, სიღრმით და სტილურობით, სახეთა სიმდიდრით. მთელი ამ ნაწარმოების ემოციური წყობა ამაღლებულია, არ შეიძლება არ აღინიშნოს მისი შინაარსეული ინტონაცია. არჩილს სათქმელის თქმა არ დასცალდა. მაგრამ არავინ, ვინც კი მას ახლო იცნობდა, არ დაივიწყებს მის გასხივოსნებულ ინტელიგენტობას, მახვილგონიერებასა და სიღრმეს. ასეთი ხსოვნა შემოინახა მისი კონცერტის მუსიკამაც.

• • •

ცხადია, რომ ახალგაზრდობისადმი ჩვენი დამოკიდებულება საბჭოთა ხელოვნების ხასიათისა და დანიშნულების გაგების მყარ საფუძველს უნდა ემყარებოდეს. თქმა არ უნდა, ახალგაზრდობის შემოქმედების განსჯისას ჩვენ საჭირო ტაქტს და სიფრთხილეს უნდა ვიჩენდეთ. მე ვიტყოდი, კეთილმოსურნეობას. ჩვენ ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ახალგაზრდობას ჯერ კიდევ არ გააჩნია დიდი ცხოვრებისეული გამოცდილება, რაც გარკვეულ დალს ასვამს მის მსოფლმხედველობას. ამავე დროს, ახალგაზრდობის შემოქმედების შეფასებისას, ჩვენ არ უნდა ვასუსტებდეთ მომთხოვნელობას და პრინციპულობას და უნდა გვახსოვდეს, რომ ყოველ სიტყვას, მისი მისამართით რომ ითქმის კოლეგების, მასწავლებლების, უკვე ცნობილი და ავტორიტეტული მუსიკოსების მიერ, ახალ-

გაზრდობა დიდის გულისყურით ეკიდება და ნათქვამი ხშირად უშუალო ზეგავლენას ახდენს მის შემოქმედებაზე. ამ მხრივ, გამონაკლისს არც ჩვენი პლენუმი შეადგენს.

მის წინაშე ბევრი სხვადასხვა ამოცანა იდგა. ერთი მხრივ, ჩვენ მიეცით ახალგაზრდობას საშუალება საკუთარი თავი შესაძლო სისრულით გამოეჩინა. ჩვენ გვსურდა, რომ საზოგადოება ახალგაზრდობას გასცნობოდა არა ერთი და ორი კომპოზიტორის მოსმენით, არამედ არსებითად ყველა წარმომადგენლის მუსიკის დემონსტრირების საფუძველზე. პლენუმის პროგრამაში შეტანილი ნაწარმოებების უმრავლესობა პირველად შესრულდა და ვფიქრობ, რომ თვით მათი აყვერების ფაქტი დიდმნიშვნელოვანი მოვლენაა ახალი თაობის შემოქმედებით ცხოვრებაში, გარკვეული ზღურბლი, რომლის გადალახვაც თავის დადებით როლს ითამაშებს მის შემდგომ განვითარებაში. ახალგაზრდა კომპოზიტორი შეამოწმებს თავისი ხელოვნების ზემოქმედების ძალას და იმასაც თუ რამდენად შესძლო ჩანაფიქრის განხორციელება. საზოგადოებრივი აღქმის და თვითკრიტიკული ანალიზის ამდაგვარი კონტროლი, როგორც ცნობილია, სასარგებლოა არა მარტო ახალგაზრდობისათვის, არამედ ნებისმიერი ასაკის ხელოვანისთვისაც.

მეორე მიზანი, რომელსაც ვისახავდით პლენუმის გამართვისას, გახლდათ ახალგაზრდობის შემოქმედების, მისი მუშაობის სხვადასხვა იდეურ-პროფესიული ასპექტის შესახებ და განსაკუთრებით ნაკლოვანებებზე ღია საუბრის ორგანიზაცია. რატომ გვიხდება განსაკუთრებულად ყურადღების გამახვილება ნაკლოვანებებზე, როდესაც საქმე ახალგაზრდობას შეეხება? რასაკვირველია იმიტომ, რომ კრიტიკა და თვითკრიტიკა მომავალში მას დიდ სარგებლობას მოუტანს, მაგრამ არა მარტო ამ მიზეზის გამო. სამწუხაროდ, როდესაც ხელოვნების ნაწარმოების შეფასების საკითხი დგება, საკმაოდ იჩენს ხოლმე თავს წინააღმდეგობა კრიტიკის ინტერესებსა და პრესტიჟულ მოსაზრებათა შორის. ამ შემთხვევაში, როგორც წესი, ჰეშმარიტება ზარალდება. ჩვენდა საბედნიეროდ ახალგაზრდობა ისეთი ხანაა ადამიანის ცხოვრებაში, როდესაც მას პრესტიჟულობის კომპლექსი არ აწვება (და ამიტომ ჩვენც არ ვყრით ფარ-ხმალს). ამის გამო კარგი შესაძლებლობა გვაქვს აზრი გამოვთქვათ არა მარტო ახალგაზრდობის შესახებ, არამედ ამ ნათქვამში ის პრობლემებიც დავინახოთ, რომლებიც საერთოდ ჩვენი მუსიკის წინაშე დგას. ამასთან ერთად, ნაკლოვანებანი ისეთნაირად უნდა აღინიშნოს, რომ არც ფერები გავამუქოთ და არც ის დადებითი პროცესები დავივიწყოთ, რომლებიც ჩვენი ახალგაზრდა კოლეგების მუშაობაშია საგულისხმო.

მე უკვე მოვიხსენიე ჩვენს პლენუმზე შესრულებული მთელი რიგი ნაწარმოებების დადებითი მხარეები. ამასთან დაკავშირებით, არ შეიძლება ყურადღება არ მიიქციოს პოეტურ ტექსტებზე მუშაობის გაძლიერების საკმაოდ გაბოკეთილმა ტენდენციამ, რამაც განაპირობა დათვალიერებაზე წარმოდგენილ ვოკალურ ციკლთა სიუხვე. გავიხსენოთ: 60-იანი წლების დასაწყისში სულ ერთი თუ ორი კომპოზიტორი თუ ეტანებოდა მუსიკის ამ სახეობას. ახლა კი ვოკალური ციკლის ჟანრის განვითარებას გარკვეული გამოცოცხლება დაეტყო. კომპოზიტორები აახლებენ მის თემატურ-ინტონაციურ წყობას, აღრმავებენ მის სახეთა შინაარსს, გარკვეული ევოლუცია იგრძნობა ვოკალური ციკლების ჟანრულ განვითარებაშიაც.

უნდა აღვნიშნოთ ახალგაზრდობის გაზრდილი ინტერესებიც გამომსახველი ხერხების თანამედროვე არსენალისადმი. ესეც საგულისხმო მოვლენაა: ამჟამად ქართული მუსიკის მთელ ფრონტზე შეიმჩნევა ტექნიკური გადაიარაღება. მთელი რიგი ათწლეულების მანძილზე გაბატონებულმა რომანტიკული სტილის ტექნიკამ (რომელსაც თავისებურად ერწყმოდა იმპრესიონიზმისა და უფრო ადრინდელ სტილების ნიშან-თვისებები) ადგილი დაუთმო ახალი დროის მიღწევებს. ამ ახალი მიმართულებებისადმი სწრაფვაში ახალგაზრდობის ბუნებრივი სურვილია თანამედროვეობას მხარი აუბას და ეს ტენდენცია მისასალმებელია.

დღეს ჩვენ მოწმენი ვართ ხალხური შემოქმედებისადმი ახლებური დამოკიდებულებისა, რომელიც შეიძლება პირობითად განვმარტოთ, როგორც გაშუალების ცდა. ხანდახან, მართალია, იგი ისეთ ხასიათს იღებს, რომ ხალხური მოტივი მხოლოდ თავისებური იმპულსის, ფორმალური ბიძგის როლს თამაშობს და უძლურია ტექნიკური ხერხების მთელი მერმინდელი მრავალფეროვანება, რომლის მეშვეობითაც ფორმა იქმნება, წინასწარ გაითვალისწინოს.

ისიც უნდა ითქვას, რომ შეიცვალა დამოკიდებულება ფორმის მიმართაც. თუ, ყოველივე ის, რასაც პლენუმზე გავეცანით, მართლაც შეესატყვისება ახალგაზრდობის ძიებებს, მაშინ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ახალგაზრდობა უპირატესობას თავისუფალ ფორმებს ანიჭებს და ნაკლებად იხრება მკაცრი (როგორც პოლიფონიური, ასევე სონატური) სტრუქტურების გამოყენებისაკენ. გემოვნების შესახებ, როგორც იტყვიან, არ დავობენ, მაგრამ მკაცრი ფორმები აზრის დისციპლინირებისათვის მისწრებაა...

სასიხარულოა იმის აღნიშვნა, რომ თანამედროვე მუსიკალური ავანგარდიზმის გამხრწნელი ზეგავლენა, მისთვის დამახასიათებელი დეჰუმანიზაციის და მუსიკის ცხოვრებისეული შინაარსისაგან დაცლის ტენდენციით, ჩვენს ახალგაზ-

რდობას ოდნავადაც არ შეეხო. როგორც ჩანს, ისევე, როგორც ქართული მუსიკის განვითარების მთელ მანძილზე, ამ შემთხვევაშიც საიმედო ფარის როლს თამაშობს ახალგაზრდობის მჭიდრო კავშირი საბჭოურ სინამდვილესთან, საბჭოთა მუსიკის ტრადიციების ცხოველმყოფელობა და ბოლოს, საბჭოთა მუსიკის გამოცდილების შემოქმედებითი განვითარება.

მაგრამ ცხადია, ანგარიშს ვუწევთ იმ გარემოებასაც, რომ ჩვენი ხელოვნების ეს შესანიშნავი პირობები მათდამი აქტიურ დამოკიდებულებას მოითხოვს: მისი მომავალი არ შეიძლება მხოლოდ ინერციას და საღი აზრის გამარჯვებაში რწმენას მივანდოთ. თანამედროვე საზოგადოება ცხოვრობს და სუნთქავს მწვავე იდეოლოგიური ბრძოლის ატმოსფეროში და იმას, რასაც ჩვენი ესთეტიკის და მხატვრული შემოქმედების პირველსაწყისად ვთვლით, დაცვა, ახალი გამოცდილებით გამდიდრება და განვითარება სჭირდება. ამიტომაც ახალგაზრდათა ნაწარმოებების განხილვისას ჩვენ უფლება არა გვაქვს მხედველობის არიდან საერთო პერსპექტივა გავუშვათ და მთლიანად საბჭოთა მუსიკის ინტერესები არ გავითვალისწინოთ.

მე, კერძოდ, მსურს საკითხი დავსვა კომპოზიტორული ინდივიდუალობის შესახებ. კარგადაა ცნობილი, რომ თანამედროვე ქართული მუსიკა მდიდარია ინდივიდუალობებით, რომელთაც საკუთარი ხელწერა გააჩნიათ. მე მახსოვს 60-იანი წლების დასაწყისში ჩატარებული ახალგაზრდობის შემოქმედების დათვალიერება, როდესაც საზოგადოების წინაშე წარსდგნენ ნ. ვაწაძე, გ. ყანჩელი, ვ. აზარაშვილი, ნ. გაბუნია, რ. ქარუხნიშვილი, ნ. მამისაშვილი, ე. სანაძე. უკვე იმხანად, თითოეულ მათგანში შემოქმედებითი ინდივიდუალობა და სტილისტურ მისწრაფებათა თავისებურება იგრძნობოდა.

ასეთივე ძალით კი შევიგრძენით მიმდინარე პლენუმში მონაწილე ახალგაზრდობის ინდივიდუალობა? და თუ შევიგრძენით, რაში იჩინა ამან თავი? შესაძლოა ამ საკითხის განხილვა დღესდღეობით ნაადრევია, შეიძლება მის შესახებ ჯეროვნად მხოლოდ მაშინ ვიმსჯელებთ, როდესაც ახალგაზრდების ახალ ნაწარმოებებს გავეცნობით, რომლებშიც უფრო გარკვევით გამოვლინდება ახალი თაობის სტილისტური ორიენტაციები. ამისდა მიუხედავად, ლაპარაკი ინდივიდუალობის შესახებ შეიძლება (და აუცილებელიცაა) დღეიდანვე დაიწყოს. ეს მხოლოდ სარგებლობას მოუტანს მაძიებელ შემოქმედებს. მაგალითად, ჯ. კეჭეხმაძეს და ვ. ჭულუხაძეს სხვადასხვა ინდივიდუალობა გააჩნიათ და თუ თქვენ მათ დაეხმარებით უკეთ გაერკვნენ ამ სხვადასხვაობის ბუნებასა და მიზეზებში, თუ მიუთითებთ მათი კომპოზიტორული ხელწერის ძლიერ და სუსტ მხარეებზე, ეს, ყოველ შემთხვევაში, თვითკრიტიკულ გრძნობას მაინც გაუმახვილებთ და

ზელს შეუწყობს მათ თვითდამკვიდრებას, მათი მიდრეკილებების უფრო გააზრებულ განვითარებას.

თუ ჩვენი ახალგაზრდობის შემოქმედებაში ნაკლოვანებებს შევამჩნევთ და სიმართლეს პირში არ ვეტყვით, ამით მას გამოუსწორებელ ზიანს მივაყენებთ. განსაკუთრებული მომთხოვნელობა მაშინ უნდა გამოვიჩინოთ, როდესაც საქმე ნიჭიერ მუსიკოსებს ეხება, რომელთაც მომავალში „საჭე გადაეცემათ". ყველაფერი, რაც ტალანტს ნიველირებით და შებღალვით ემუქრება, რაც მას მცდარი გზისკენ უბიძგებს, უნდა შეუბრალებლად მხილებულ იქმნას. სამწუხაროდ, ჩვენს პლენუმზე ისეთი ნაწარმოებებიც აღერდა, რომლებიც ამდაგვარი განგაშისათვის საბაბს იძლევა.

უკვე აღვნიშნე გ. ჩლაიძის ვოკალური ციკლის „სიყვარულის საგალობლების" წარმატება. უდავოდ ნიჭიერი კომპოზიტორია გ. ჩლაიძე. ჩვენ იმედი გვქონდა, რომ მიმდინარე პლენუმზე მის ოპერას „დარისპანის გასაჭირს" მოვისმენდით ქუთაისის საოპერო თეატრის შესრულებაში, მაგრამ ჩვენგან დამოუკიდებელი მიზეზების გამო ეს არ მოხდა. საზოგადოების წინაშე ჩლაიძე ამჯერად წარსდგა კონცერტით ორკესტრისათვის, რომელიც მან რამდენიმე წლის წინ შექმნა. აქაც ბევრი რამაა საინტერესო: ავტორმა მშვენიერი საორკესტრო გრძნობა გამოამეღავნა; მისი ნაწარმოები გვხიბლავს ხმოვანების სიმკვეთრით და მოძრაობის დინამიკით. თუმცა უნდა ითქვას, რომ ვოკალურ ციკლთან შედარებით კონცერტის მუსიკა გარეგნულია, მის ეფექტებს მე აღვიქვამ, როგორც თავისებურ „კუნსტშტიუკებს", რომელთაც სიღრმისეული პერსპექტივა არ გააჩნიათ.

მაგრამ განსაკუთრებულ განგაშს იწვევს ის, რომ კონცერტის მუსიკა მეტისმეტი პირდაპირობითა და უშუალობითაა დაკავშირებული გ. ჩლაიძის პედაგოგის — კომპოზიტორ დ. თორაძის შემოქმედებასთან. მე ვიტყოდი, რომ აქ ზეგავლენა საშიში სიახლოვის ხასიათს იძენს, როდესაც ძნელდება მოწაფის სტილის გარჩევა პედაგოგის სტილისაგან.

რას უნდა აღნიშნავდეს ყოველივე ეს? ამ კითხვაზე გარკვეულ პასუხს იძლევა პლენუმზე შესრულებული პატივცემულ დავით თორაძის სხვა მოწაფეების — მ. გაგნიძის და რ. ჩიტაშვილის ვოკალური ციკლები. ნიჭიერების ხარისხით ორივე მომეწონა, განსაკუთრებით მ. გაგნიძე, რომელმაც საკმაოდ საინტერესო ციკლი „ქართული სიმღერები" წარმოადგინა. ამ ნაწარმოებში, ისევე როგორც ჩლაიძის „სიყვარულის საგალობლებში" გვიზიდავს ვოკალური ხაზის თავისუფლება, მუსიკის სახიერება. მაგრამ სამწუხაროდ, ამოცანის გადაწყვეტის, ფაქტურული ხერხების (რომლებიც საკმაოდ ერთფეროვანია) თვალსაზ-

რისით, ეს ციკლები ერთმანეთს იმდენად ენათესავება, რომ ერთ კრებულში რომ არეული წესით დაიბეჭდონ, ალბათ ვერავინ ვერ მიხვდება, რომელი ეპიზოდი რომელ ავტორს ეკუთვნის. ეს უკვე სტილი კი არ არის, არამედ მანერაა, თანაც საკუთარი კი არა — ნასესხები...

თუ ყველაფერი ის, რაც მე აღვწერე, სინამდვილეს შეეფარდება, მაშინ ჩვენ საკმაოდ რთული სიტუაციის წინაშე ვმდგარვართ. საჭიროა მოწაფეების ინდივიდუალობის გახსნისათვის ბრძოლა. როგორც სჩანს, ამაში მდგომარეობს პედაგოგიკის მიზანი.

ცნობილია, რომ ნიველირება ისე უშუალოდ არაფერში არ ვლინდება, როგორც ინტონაციური მასალის ამორფულობასა და გარკვეულ სტერეოტიპულობაში. საკმარისად საინტერესო კი იყო ჩვენი პლენუმი ინტონაციური მასალის სილამაზისა და თავისებურების თვალსაზრისით?

მთლიანად თანამედროვე ქართული მუსიკისათვის დამახასიათებელი ეთნოგრაფიზმის დაძლევის ტენდენცია საკმაოდ გამოკვეთილად მეღავნდება ახალგაზრდა კომპოზიტორთა შემოქმედებაშიც. ამასთან ერთად, გაფართოვდა ახალგაზრდა კომპოზიტორთა მუსიკის ინტონაციური წყაროები. მოსმენილ ნაწარმოებებში ტრადიციულ სოფლურ და ქალაქურ ფოლკლორთან ერთად შეიგრძნობოდა თანამედროვე მუსიკალური ყოფის დამახასიათებელი მუსიკალური ინტონაციის საკმაოდ ენერგიული ზედდაწოლა. ახალგაზრდათა ქმნილებებში ძალდაუტანებლად შეიგრძნობა ის შთაბეჭდილებები, რომელთაც კომპოზიტორები თანამედროვე პროფესიული შემოქმედებისაგან იღებენ.

მთელი ეს სიტუაცია ჩვენი ხელოვნების განვითარების უფრო ზოგად კონტექსტში რომ გავითვალისწინოთ, დავრწმუნდებით, რომ ახალგაზრდა ქართველი კომპოზიტორების კულტურული თვალსაწიერი გაფართოვდა, რაც არავითარ შემთხვევაში არ ეწინააღმდეგება ჰეშმარიტად ეროვნული მუსიკის განვითარების ინტერესებს. მაგრამ, როდესაც საქმე კონკრეტულ ნაწარმოებებს შეეხება, აუცილებელია მათზე კონკრეტული შედეგების მიხედვით ვიმსჯელოთ. თქმა არ უნდა, ყველაფრის ერთ მნიშვნელზე დაყვანა არა ღირს, ჩვენ სხვათა შორის მოვუსმინეთ ინტონაციურად საინტერესო ნაწარმოებებსაც, მაგრამ მთლიანად, როგორც მე ვფიქრობ, არსებული ვითარება შეიძლება შევაფასოთ, როგორც ინტონაციური „სისხლნაკლებობა". დიახ, პლენუმზე სჭარბობდა ხელოვნურად კონსტრუირებული თემები, რომლებშიც ფანტაზიას თითქოს ფრთები შეუკვეცეს.

მე უკვე ვილაპარაკე გადაიარაღების ტენდენციის შესახებ, რომელიც საზოგადოდ ყურადღებას იპყრობს როგორც ქართული მუსიკის განვითარების

ერთ-ერთი არსებითი ნიშანთაგანი და კერძოდ, საკმაოდ მკაფიოდ ვლინდება ახალგაზრდობის შემოქმედებაში. ჩვენი ახალგაზრდობა მხოლოდ მოსწავლეთა სახით რომ წარმოგვედგინა, მათში რომ მხოლოდ შეგირდები დაგვენახა, რომელთაც პედაგოგები მეურვეობას უწევენ, მაშინაც კი ვერავინ ვერ წაგვართმევდა იმის უფლებას, რომ მისგან ტექნოლოგიასთან სერიოზული დამოკიდებულება მოგვეთხოვა. მაგრამ ჩვენს დროში, როდესაც თანამედროვე ოსტატთა პარტიტურები და ჩანაწერები საყოველთაოდ მისაწვდომია, არც თუ ისეთი ვაჟკაცობაა ისეთი ხერხის გამოყენება, რომელიც სხვა შემოქმედის მიერაა აღმოჩენილი.

იმედი მაქვს ცილს არავინ დამწამებს იმაში, რომ თითქოს მე სხვისი გამოცდილების ათვისების ნაყოფიერებას ვუარყოფ და ეჭვის ქვეშ ვაყენებ ჩვენი ცნობილი მწერლის, კონსტანტინე გამსახურდიას მშვენიერ აფორიზმს: ვინც მოწაფე არ ყოფილა ვერც ოსტატი ვერ გახდებაო. სესხებაც, სხვა ოსტატებთან სწავლაც და იმ საშუალებათა გამოყენებაც, რომელიც დიდი ნოვატორების მიერაა აღმოჩენილი — ყოველივე ეს მხატვრული ცხოვრების ჩვეულებრივი მოვლენებია და ისინი კარგადაა ცნობილი მუსიკის ისტორიიდან. საკითხი სხვაკვარად დგას: რამდენად უწყობს ხელს ეს საკუთარი ჩანაფიქრის განხორციელებას იმ ბგერადი სამყაროს შექმნას, რომელიც განუმეორებელ ადამიანურ შინაარსს გამოხატავს?

თვით ხერხიც, თუ კი იგი ცოცხალი იდეის გამოხატვისათვის აუცილებელია, აგრეთვე განიცდის ინდივიდუალიზებას და შესაძლოა საავტორო სტილის ორგანულ მომენტად იქცეს. მუსიკის ცოცხალი აღქმის პროცესში ჩვენ მხოლოდ მაშინ არ ვუფიქრდებით სპეციალურად ამა თუ იმ ხერხთა რაობას, თუ კი ჩვენი ყურადღება რაღაცა უფრო მნიშვნელოვანზეა მიპყრობილი. რაღაცა „უფრო მნიშვნელოვანი“ კი ინტონაციის განუმეორებლობაა, სახეთა განზოგადებაა, მუსიკალური იდეის განვითარების ლოგიკურობაა, მის მიერ გამოწვეულ ცხოვრებისეულ ასოციაციათა სიმდიდრეა...

პრობლემის ამ ასპექტზე ყურადღებას იმიტომ კი არ ვამახვილებ, თითქოს პლენუმზე მოსმენილი ჩემში პესიმიზმს იწვევდეს. მთელ რიგ ნაწარმოებებში მე შევიგრძენი გამოსათქმელის და გამოთქმულის ორგანულობა. მაგალითად ი. გაბიჩვაძის ზემოდდასახელებული საფორტეპიანო კონცერტი მომეწონა არა მარტო უკვე მითითებული თვისებების გამო, არამედ თემატიზმის ბუნებრიობისათვის, მასალის განვითარებისა და მისი ორგანული გარდასხვაფერების უნარის გამო.

ამასთან ერთად, პლენუმზე ისეთმა ნაწარმოებებმაც გაიჟღერა, რომელ-

თა გამომსახველი ხერხები არაორგანულისა და ხელოვნურის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამასთან ერთად, უადგილო არ იქნებოდა საკითხის დასმა ჭეშმარიტი და მოჩვენებითი პროფესიონალიზმის შესახებ. არც თუ ისე იშვიათია, რომ სიახლეს და გამოყენებულ ხერხთა რადიკალურობას საკმაოდ უსაფუძვლოდ პროფესიონალიზმის გამოვლენად მიიჩნევენ. მე მსურს ეს ცნებები ერთმანეთისაგან მკვეთრად გავმიჯნო. ერთი მხარეა, გემოვნება, ამა თუ იმ ხერხისადმი მიდრეკილება, მეორე — მათი ისეთნაირად გამოყენება, რომ მთელ პირველსაწყის მასალას საშუალება მიეცეს თავისი პოტენცია გამოამჟღავნოს. ახალგაზრდა კომპოზიტორების შემოქმედებაში არ იგრძნობოდა მახვილი შეპირისპირებების, ტემბრული და რიტმიული ეფექტების ნაკლებობა. განსაკუთრებით ხშირი იყო პირდაპირი ბგერადი ზედდაწოლის ეპიზოდები. სამწუხაროდ, უფრო ნაკლებად შეიგრძნობოდა ინტონაციის ორგანული განვითარების, მელოსის საინტერესო გარდასახვის უნარი. მსხვილ ფორმებში საჭირო იყო სტრუქტურის უფრო მეტი მკაფიოება, აზროვნების სიმკაცრე და დისციპლინა.

პროფესიონალიზმის საკითხთან დაკავშირებით უნდა დავაზუსტოთ ჩვენი დამოკიდებულება თანამედროვე კულტურისადმი, უფროსი თაობის კომპოზიტორთა შემოქმედებასთან. და ბოლოს პრინციპულ საფუძველზე უნდა განვიხილოთ მოწაფეთა და პედაგოგების ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემაც. რასაკვირველია, არ არსებობს საერთო ფორმულები და რეცეპტები; შეერია ისეთი საკითხი, რომელთაც სხვადასხვა მხარე გააჩნიათ. ამისდა მიუხედავად, პლენუმი პედაგოგისა და მოწაფის ურთიერთობის გარკვეული ასპექტით განხილვის საშუალებას იძლევა.

ახალგაზრდობის და თანამედროვე მუსიკალური კულტურის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ. დიახ, მშვენიერია, როდესაც თანამედროვე მუსიკის უმდიდრესი გამოცდილების შემოქმედებითი ათვისება ხდება. მე მგონი არავითარი სპეციალური მოწოდება არაა საჭირო, რომ ახალგაზრდობას თანამედროვე მუსიკისადმი ინტერესი გავუღვივოთ, რადგანაც ამ ბუნებრივმა პროცესმა არსებითად ყველა ჩაითრია, იგი ფართოვდება და ღრმავდება და შეხვე იმის კიდეც თავის მოსავალს. ჩვენი დროის გამოჩენილი ოსტატების შემოქმედებაში თანამედროვეობამ ჰპოვა ადეკვატური გამომსახველი ფორმები და ამ ფორმების შემოქმედებითი ათვისების გარეშე მუსიკალური ხელოვნების შემდგომი პროგრესი წარმოუდგენელია.

მაინც, ისიც არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ახალი შთაბეჭდილებების დაუცხრომელმა სურვილმა პლუს ესთეტიკური პოზიციების განურჩევლობამ (რო-

დესაც „გარეშე" და „შინაგანი" არ იძენს თანასწორუფლებიანი კომპონენტების ხასიათს და ამრიგად, „გარეშე" არ გადაიზრდება „შინაგანში" (შესაძლოა ეკლექტიზმის, სტილისტური სიჭრელის საფრთხე შეექმნას, ე. ი. არსებითად, სტილი დაუკარგოს მუსიკას. არაფერი არაა იმაში გასაკვირი, რომ სონორულობას დიდ ყურადღებას უთმობენ. ამ მეთოდის მიმზიდველი მხარეები კარგადაა ცნობილი, მათ საშუალება მისცეს თანამედროვეობის მთელ რიგ გამოჩენილ ოსტატებს (ვარეზს, ლიუტოსლავსკის, პენდერეცკის და სხვ.) მხატვრული განზოგადების ახალი ფორმები შეექმნათ. მაგრამ როდესაც სონორულობა ტრადიციულ თემატურ დამუშავების პრინციპს უერთდება (ეს უკანასკნელი კი მხატვრულ ქსოვილში შემოდის არა სტილისტური კონცეფციის სიახლის, არამედ მისი ბუნდოვანების გამო), ასეთი ეკლექტიზმი ნაწარმოებს მეთოდოლოგიურ მთლიანობას უკარგავს, განაპირობებს სიჭრელეს. მხატვრული ხერხის გამოყენების გამართლება თვით მუსიკას ძალუძს და არა მის უწინდელ ავტორიტეტს. ახალგაზრდა კომპოზიტორის ცნობიერება კი შთაგონებადია, მასზე სწორედაც რომ ხერხის „უწინდელი ავტორიტეტი" ახდენს ზეგავლენას. ამ შემთხვევაში, მუდამ საკმარისი ობიექტურობით როდი აფასებენ ხერხის გამომსახველ ძალასთან ერთად, პირობითად რომ ვთქვათ, მის ნეგატიურ პოტენციალსაც. ხანდახან მხედველობიდან რჩებათ ის გარემოება, რომ „ხერხს" საკუთარი ინერციის ძალა გააჩნია, რომ მას შეუძლია იმოქმედოს არა მარტო კომპოზიტორის ჩანაფიქრის შესაბამისად, არამედ თავისი ბუნების შესატყვისად.

რასაკვირველია, ეს რთული პრობლემაა და ჩვენ ამჟამად მოკლებული ვართ საშუალებას იგი მთელი სისავსით განვიხილოთ. მე უბრალოდ იმის აღნიშვნა მსურდა, რომ საშუალებები იმდენად ბევრია და იმდენად მრავალფეროვანია, ისეთნაირად ხელმისაწვდომია, რომ უფრო ადვილი აღმოჩნდა მათი გამოყენება, ვიდრე რომელიმე მათგანზე უარის თქმა. მნიშვნელობა კი მათ ზუსტ შერჩევას ენიჭება, უნარს, გამოყენებული ხერხები შენს ამოცანას დაუმორჩილო. მათი პასიური „ექსპლუატაცია" უკვე აღარ კმარა.

არის კიდევ ერთი გარემოება, რომელიც ახალგაზრდობის შემოქმედებისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია. ეს გახლავთ შიში, ვაი თუ ვინმეს ეჭვი შეეპარა იმაში, დაუფლებულია თუ არა ახალბედა კომპოზიტორი რთულ და მოწინავე ტექნოლოგიას. „სირთულე — რადაც არ უნდა დაგვიჯდეს იგი" — ასეთ ლოზუნგს უნარი აქვს შლაგბაუმი ასწიოს და გზა გაუხსნას ტვინის ნაკუწულეტსა და ხელოვნურობას, თვითმიზნად აქციოს გამომგონებლობა.

ამ შემთხვევაში, პრეტენციოზული აღმოჩნდება თვით ნიჭიერი ადამიანის ქმნილებაც კი და ნასროლი მიზანს ასცდება.

კიდევ ერთ საკითხს მსურს შევეხო, რომელიც ჩვენ პლენუმთან შესაძლოა პირდაპირ არაა დაკავშირებული, მაგრამ, როგორც ვფიქრობ, მნიშვნელობას არ არის მოკლებული. ეს გახლავთ ახალგაზრდობის კრიტიკასთან დამოკიდებულება. არ ვიცი სხვისთვის როგორია, ჩემი საკუთარი გამოცდილებით კი ვიცი, რაოდენ სასიამოვნოა ქების მოსმენა და რამდენად უსიამოვნოა, როდესაც გაკრიტიკებენ. სამწუხაროდ მაშინაც კი, როდესაც კრიტიკა სამართლიანია, ხოლო ქება კი დაუმსახურებელი.

ნუ გამოვუდგებით ამჟამად იმის დადგენას, თუ რატომ ხდება, რომ ხშირად ერთი და იგივე მოვლენის მიმართ დიამეტრალურად სხვადასხვა აზრი გამოითქმის. ბოლოს და ბოლოს, ყოველი ჩვენთაგანის დამოკიდებულებას ხელოვნებისადმი განაპირობებს საკუთარი გემოვნება, კულტურული და პროფესიული თვალსაწიერი. ყოველ ჩვენთაგანს თავისი ცხოვრებისეული განწყობა გააჩნია და შეიძლება ისეც მოხდეს, რომ დღეს გამოტანილი განაჩენი, რომელიც ყველასთვის სამართლიანად გამოიყურება, ხვალ გასაუქმებელი გახდება, ხოლო იმას, რაც მიკერძოების შთაბეჭდილებას სტოვებდა, წილად საყოველთაო მხარდაჭერა ხვდება. მე ახალგაზრდობას არ მოვუწოდებ იმისკენ, რომ მან ღირებულებების საკუთარი შეფასება ეჭვქვეშ დააყენოს და ხვალინდელ დღეს იმ იმედით დაელოდოს, რომ სწორედ ის განსჯის ყველაფერს სამართლიანად, პირიქით, საკუთარი პოზიციის დაცვის უნარი, მებრძოლი დამოკიდებულება ხელოვნების მოვლენათა განსჯისას — ეს ხომ შემოქმედებითი აქტივობის ნიშანია ერთადერთი, რისკენაც მართლაც მოუწოდებ ახალგაზრდობას ის გახლავთ, რომ მან საკუთარ თავში უნარი გამოიმუშაოს საწინააღმდეგო მოსაზრებების ყურადღებით მოსმენისა და მომთმენელობა გამოიჩინოს მოწინააღმდეგეთა მიმართ თვით მაშინაც, როდესაც მათი მოსაზრებები სადავოდ მიაჩნია.

მიუხედავად ჩვენი პლენუმის წარმომადგენლობითი ხასიათისა, ყველაფერი მაინც ვერ შევასრულეთ, რაც შექმნილია და რაც შესრულების ღირსია. ძალიან გვსურდა თ. ბაკურაძის რომელიმე ნაწარმოებს გავცნობოდით. მით უმეტეს, რომ მისი სიმებიანი კვარტეტი სადისკუსიო ნაწარმოებად იქნა მიჩნეული. სამწუხაროდ, ჩვენს დათვალიერებაში მონაწილეობა ვერ მიიღეს მუ-

სიკალურმა თეატრებმა, თუმცა ამ ჟანრებისადმი ახალგაზრდობა ყურადღებას იჩენს და რამდენიმე მუსიკალურ-თეატრალური ნაწარმოები გაგვაჩნია კიდეც. სამწუხაროდ, პლენუმზე ვერ მოვისმინეთ საქართველოს სახელმწიფო საგუნდო კაპელაც. ამა წლის იანვარში კაპელის დებიუტმა, კოლექტივის ხელმძღვანელობისა და რეპერტუარის განახლების შემდეგ, სხვათა შორის, იმითაც გაგვახარა, რომ დავრწმუნდით კოლექტივის მისწრაფების სერიოზულობაში ქართული მუსიკის საუკეთესო ნიმუშებისათვის აქტიური პროპაგანდა გაეწია. ჩვენ სათანადო ყურადღება ვერ დავუთმეთ სასიმღერო და საზოგადოდ საესტრადო მუსიკასაც, თუმცა ამ ჟანრებით ახალგაზრდობა დიდათაა გატაცებული და ბევრ მათგანს გარკვეული წარმატებისათვისაც მიუღწევია (ა. რაქვიაშვილს, გ. სიხარულიძეს, რ. კაჟილოტის და სხვ.).

გვახარებს ჩვენი პლენუმის ფართო გეოგრაფიაც. სასიამოვნოა, რომ ბოლო წლების დათვალიერებებში მონაწილეობენ აფხაზეთის ახალგაზრდა საკომპოზიტორო სკოლის წარმომადგენლები. ამჟამად, ჩვენ გაეცანით ლეონიდ ჩაპელიანსკის საორკესტრო უვერტიურას „დიმიტრი გულია“, რომელმაც ფოლკლორის კარგი ცოდნა გამოამჟღავნა. ჩვენში პირველად აჟღერდა სამხრეთ ოსეთის წარმომადგენლის ზინაიდა ხაბალოვას მუსიკაც. კომპოზიტორი, როგორც სჩანს, ნიჭიერიცაა და გულმოდგინეთაც მუშაობს მუსიკალური ხელოვნების სხვადასხვა ჟანრში. ვფიქრობ, რომ აფხაზეთის და სამხრეთ ოსეთის კომპოზიტორებს (აღსანიშნავია, რომ თითქმის ყველა მათგანი თბილისის კონსერვატორიის აღზრდილია) მომავალში კიდევ უფრო მეტი და სისტემატური დახმარება უნდა გაეუწიოთ — თვალყური ვადევნოთ მათ შემოქმედებით ზრდას, უფრო თამამად გაეუხსნათ გზა საკონცერტო ესტრადისაკენ.

ისიც აღნიშვნის ღირსია, რომ ჩვენი კავშირი ჩრდილო კავკასიის საკომპოზიტორო სკოლებთან მტკიცდება. აქ დიდი სამუშაოებია ჩასატარებელი, კერძოდ, ხალხური მასალის შეგროვების და სამეცნიერო შესწავლის თვალსაზრისით.

დასასრულს მე მსურს რამოდენიმე სიტყვა ვთქვა შემსრულებელთა წელილის შესახებ. ჩვენ მათ ვემადლიერებით იმ თავდადებული შრომისათვის, რომელიც ხელს უწყობს ახალ ნაწარმოებთა პროპაგანდას. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ქართული კამერულ-ვოკალური მუსიკის მშვენიერი ინტერპრეტატორის თ. ჩაჩავას (კონცერტმაისტერი ვ. ჩაჩავა) გამოსვლები. მადლობას იმსახურებენ ე. გარსევანიშვილი, ჯ. მდივანი, ლ. ღვედაშვილი, ჩასაბერი ინსტრუმენტების კვინტეტი, საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტი და კომპოზიტორთა კავშირის კვარტეტი, საქართველოს ფილარმონიის კამერული ორ-

კესტრი (ხელმძღვანელი ე. სანაძე), საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოსთან არსებული ტელევიზიისა და რადიოს სახელმწიფო კომიტეტის სიმფონიური ორკესტრი (დირიჟორი ლ. კილაძე), სოლისტი ინსტრუმენტალისტები. გაგვახარა საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრის მაღალმა საშემსრულებლო დონემ (დირიჟორი ჯ. კახიძე), რომელსაც უაღრესად მოკლე ვადაში მოუხდა რთული პროგრამის მომზადება. არ შეიძლება არ აღინიშნოს პიანისტ ნ. ხუბუტიას ოსტატობაც, რომელმაც კარგა ხანია, რაც ფართო საზოგადოების ყურადღება მიიქცია, როგორც თანამედროვე მუსიკის ერთგულმა პროპაგანდისტმა. უნდა აღინიშნოს ვიოლონჩელისტი გ. ტოროშელიძეც.

პლენუმი დამთავრებულია. ჩვენ შრომით ყოველდღიურობას ვუბრუნდებით და გვწამს, რომ ეს ფორუმი გარკვეულ გამოცდილებას შეგვძენს და ყოველი ჩვენთაგანისთვის სასარგებლო იქნება.

ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებითი ანგარიში

ყველასათვის სამახსოვროა საკავშირო პროფკავშირების XVI ყრილობაზე ლეონიდ ილიას ძე ბრეჟნევის მიერ წარმოთქმული შთამაგონებელი სიტყვა, რომელშიც ხელოვნების მნიშვნელობა ადამიანის ინტელექტუალურ ზრდაში საგანგებოდ აღინიშნა. ეს სწორედ ის კრიტერიუმია, რომლითაც ხელოვნების ნებისმიერი მოვლენის ღირებულება უნდა გაიზომოს. ისევე, როგორც ადრე, ჩვენ დღესაც გვაღელვებს ფართო მასების ესთეტიკური აღზრდისა და ზნეობრივი ამაღლების საკითხები, ხელოვნების რეალიზმისა და ხალხურობის პრობლემა. საბჭოთა ხელოვნების განვითარების ზოგადი კანონების ცოდნა ორგანულად უნდა შეეუხამოთ მხატვრული ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი მრავალფეროვანი მოვლენების კონკრეტულ ანალიზს. ჩვენ უნდა შეგვეძლოს ახალ მუსიკალურ ნაწარმოებებზე პირუთვნელი მსჯელობა, უნდა გავამახვილოთ სიახლის გრძნობა, რომ უფრო ზუსტად შევაფასოთ მშფოთვარე თანამედროვეობა, მისი ცვალებადი ყოველდღიურობა. ყველაფერი ეს რეალური ვითარების გაგების აუცილებელი პირობაა, რადგანაც ამჟამად ყოველი ჟანრის განვითარება დაძაბული ძიებით აღინიშნება.

გულუბრყვილობა იქნებოდა, თუკი განახლების პროცესს მხოლოდ გამომსახველ ხერხთა ცვალებადობაში დავინახავდით. არადა, ბევრ ჩვენთაგანს საქმის ვითარება სულ ახლო წარსულში სწორედ ასე წარმოედგინა. ტექნოლოგიური სრულყოფა, საკუთრივ გამომგონებლობა, ხელოვნებისათვის სრულებითაც არაა მეორეხარისხოვანი — ეს თავისებურება მუდამ გამოარჩევს ჰეშ-

მარიტად ნოვატორულ ნაწარმოებს. ყოველ შემთხვევაში, მუსიკის ისტორია ამას გვასწავლის. მაგრამ ძიება ტექნოლოგიურ სფეროში სრულებითაც არ წარმოადგენს თვითმიზანს, ახალი ტექნოლოგიის არსი ჩვენთვის სწორედ მაშინ ხდება ნათელი, როდესაც საქმე გვაქვს თვით მსოფლშეგრძნების სიახლესა და გაღრმავებასთან, ახალ იდეურ ინტერესთან, მუსიკის უნართან, გამოავლინოს ჰეშმარიტად ადამიანური საწყისი.

ამიტომაც, როდესაც ჩვენი მუსიკის განახლების დინამიკურ პროცესზე ვლაპარაკობთ, უპირველეს ყოვლისა, მისი შინაარსის, მისი თემატიკის განახლებას ვგულისხმობთ.

ეს განახლება მაშინ არის ახალი ისტორიული აუცილებლობის გამომხატველი, როდესაც იგი ჟანრულ-ინტონაციურ გადახალისებას გულისხმობს, როდესაც ახალი დრამატურგიული ხერხების და ფორმების დამკვიდრებაზე მიგვითითებს. მუსიკის შეფასებისას ჩვენ კვლავ და კვლავ მისი შინაარსის ხარისხს ვითვალისწინებთ, მისთვის დამახასიათებელ მხატვრულ განზოგადებათა დონეს და, რაც მთავარია, მუსიკის ღირებულებაში, თავის გადამწყვეტ სიტყვას მისი იდეოლოგიური მიმართება ამბობს.

ქართული მუსიკა აღმავლობის გზას ადგას — ასეთია ყველა მისი მცოდნის საერთო შთაბეჭდილება, ყველა იმ სპეციალისტის აზრი, ვისაც საშუალება აქვს იგი განვითარების ჭრილში გააანალიზოს, მისი სხვადასხვა პერიოდი ერთმანეთს შეადაროს. ინტენსიურად მუშაობდნენ ქართველი კომპოზიტორები ბოლო ორი წლის მანძილზეც. მით უფრო დასანანია, რომ პლენუმის დღეებში[1] მხოლოდ საუკეთესომ არ გაიჟღერა (რას იზამ: ასეთია ლიბერალიზმის ნაყოფი) და საუკეთესოც მთელი სისავსით არ იქნა წარმოდგენილი. ამიტომ პლენუმის პროგრამა, სამწუხაროდ, მთლიან წარმოდგენას არ გვაძლევს თანამედროვე ქართული მუსიკის პანორამაზე. სხვათა შორის, ისიც უნდა ითქვას, რომ ახალგაზრდა კომპოზიტორების ნაწარმოებთა დიდი ნაწილი გასული წლის ახალგაზრდა კომპოზიტორთა სპეციალურ პლენუმზე შესრულდა და, ბუნებრივია, ჩვენ მას ხელმეორედ აღარ დავუბრუნდით.

პლენუმზე ვერ მოვისმინეთ ის ნაწარმოებებიც, რომელთა შესრულების ამოცანა ვერ იქნა და ვერ გადავწყვიტეთ. მათ შორის გახლავთ ნათელა სვანიძის „რეკვიემი" ჯანსუღ ჩარკვიანის ნაწარმოებთა მიხედვით, დავით თორაძის საგუნდო სიმფონია, ბიძინა კვერნაძის ვოკალურ-სიმფონიური ნაწარმოები. იყო ისეთი ნაწარმოებებიც, რომლებიც პლენუმის პროგრამაში მოხვდა,

[1] იგულისხმება 1977 წელს ჩატარებული საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის პლენუმი.

მაგრამ იმის გამო, რომ შემსრულებლებმა გვიღალატეს, მსმენელმა ეს მუსიკაც ვერ მოისმინა. ასე ამოვარდა კონცერტებიდან ვაჟა აზარაშვილის და მიხეილ შუღლიაშვილის კამერული ანსამბლები. დასანანია, რომ არ შესრულდა ირაკლი გეჯაძის „რეკვიემი“, შექმნილი ჯანსუღ ჩარკვიანის „ქვების“ მიხედვით, მიძღვნილი ქერჩის გმირების ნათელი ხსოვნისადმი. ეს იმიტომ მოხდა, რომ საოპერო გუნდის ხელმძღვანელმა ვერ მოამზადა თავისი კოლექტივი დროულად. განა ამას სპეციალური განმარტება სჭირდება, რომ შემოქმედებითი პლენუმი მნიშვნელოვანი საზოგადოებრივი მოვლენაა და რომ მის ინტერესებს მეტი პასუხისმგებლობით უნდა მოვეკიდოთ?

პრესას არაერთგზის შეუტყობინებია ჩვენთვის, რომ ალექსი მაჭავარიანმა რამდენიმე დიდი ფორმის ნაწარმოები დაასრულა. სამწუხაროდ, კომპოზიტორთა კავშირში ამ მუსიკას ჯერჯერობით არ ვიცნობთ. აი, უკვე რამდენიმე დათვალიერება ტარდება ჩვენი ცნობილი კომპოზიტორის მუსიკის გარეშე. ეს მაშინ, როდესაც მისი შემოქმედება როგორც სპეციალისტების, ასევე ფართო საზოგადოების დიდ ინტერესს იწვევს. არ შესრულდა პლენუმზე აწ უკვე დასრულებული V სიმფონია გია ყანჩელისა. ეს ნაწარმოები კომპოზიტორს გამომცემლობა „შირმერმა“ დაუკვეთა და, როგორც ჩანს, იგი პირველად ამერიკის შეერთებულ შტატებში შესრულდება, როგორც ეს შეთანხმებითაა გათვალისწინებული.

ისიც სამწუხაროა, რომ ჩვენ პლენუმში მონაწილეობა არ მიუღია მუსიკალურ თეატრს (ი. ბობოხიძის საბავშვო ოპერა-ბალეტი „ბურატინო“, გამოტანილი საზოგადოებრივ სამჯავროზე. მუსიკალური კომედიის თეატრის მიერ, მთელი ქართული თეატრის წარმომადგენლობას ვერ დაივალებდა) არადა, როგორც იტყვიან, ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებით პორტფელში რამდენიმე საოპერო და საბალეტო პარტიტურა დევს, ხოლო ერთი მათგანის პრემიერა სულ ცოტა ხნის წინათ ჩვენი ქვეყნის დედაქალაქში შედგა.

ვსარგებლობ შემთხვევით და ოთარ თაქთაქიშვილს ვულოცავ მისი ახალი ოპერის „მთვარის მოტაცების“ დადგმას დიდი თეატრის სცენაზე. პრესიდან, კომპოზიტორების გიორგი სვირიდოვის და ვლადიმერ რუბინის, მუსიკისმცოდნე კონსტანტინე საკვას წერილებიდან, ჩვენი ქვეყნის სხვა გამოჩენილ ხელოვანთა გამოსვლებიდან ცნობილია, თუ რაოდენ დიდი წარმატება ხვდა ოთარ თაქთაქიშვილის ახალ ნაწარმოებს, რომელიც ჩვენი ქვეყნის მუსიკალური ხელოვნების ერთ-ერთ ყველაზე თვალსაჩინო მოვლენად აღიარეს. იმედი გვაქვს, რომ სულ ახლო მომავალში „მთვარის მოტაცებას“ ჩვენს განახლებულ საო-

პერო თეატრის სცენაზეც ვიხილავთ, რომ მისი დადგმა ჩვენი რესპუბლიკის კულტურული ცხოვრების ღირსშესანიშნავ მოვლენად იქცევა.

მე, პირადად, დავესწარი „მთვარის მოტაცების" გენერალურ რეპეტიციას და მისი დიდი წარმატების მოწმე გავხდი. ხელოვნების ყველა ჭეშმარიტი ნიმუში, სხვათა შორის, იმითაცაა საინტერესო, რომ იგი თავისებურად აჯამებს კომპოზიტორის მიერ ადრე მიკვლეულს, მისი დაუღალავი შემოქმედებითი ძიებების შედეგს. „მთვარის მოტაცების" ძარღვებში „გურული სიმღერებისა" და „მეგრული სიმღერების" სისხლი ჩქეფს, ამ ოპერას ბევრი ხილული თუ უხილავი ძაფი აკავშირებს „მინდიასთან" და თვით ისეთ შორეულ წინამორბედთან, როგორიცაა ამავე ავტორის მეორე სიმფონია. ამითაა განპირობებული ოთარ თაქთაქიშვილის სტილის სიფართოვე. და მისი განსაკუთრებული ელასტიკურობა, რაც კომპოზიტორს საშუალებას აძლევს ფსიქოლოგიურად რთულ თემატიკას მიმართოს და დამაჯერებლადაც გადაწყვიტოს იგი.

მე მხოლოდ ერთს ვისურვებდი, რომ „მთვარის მოტაცებამ" თავისი წინამორბედების „მინდიას" და „სამი ნოველის" ბედი არ გაიზიაროს და ფართო საზოგადოებრივი მსჯელობის საგნად იქცეს. იქნება ეს კომპოზიტორთა კავშირში, თეატრალურ საზოგადოებაში თუ სადმე სხვაგან. მაშინ ჩვენ უფრო სრულად შევაფასებთ მის ღირსებებს და ვიტყვით ყველა იმ პრობლემაზეც, რომელიც ამ ნაწარმოებთან დაკავშირებით აღიძვრის.

საზოგადოდ ითვლება, რომ საოპერო თეატრის დავალიანება საზოგადოების მიმართ ძალიან გაიზარდა იმ თვალსაზრისითაც, რომ მისი რეპერტუარი შეიზღუდა და დღეს თავისი უფერულობით სარეკორდოა. საოპერო თეატრის პასიურობას მისი არცთუ ისე მაღალი საშემსრულებლო დონეც განაპირობებს და ამ სფეროში თეატრი იმ ტრადიციებსაც კარგავს, რაც მას სულ ათიოდე წლის წინათ გააჩნდა. და ბოლოს, განსაკუთრებით დიღია თეატრის დავალიანება თანამედროვე ქართული მუსიკის მიმართ: აქ სულ უფრო და უფრო იშვიათად ვხვდებით ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს და ბევრი მათგანი სრულიად უსამართლოდ გაქრა რეპერტუარიდან.

მაგრამ, სიმართლე რომ ითქვას, არც ჩვენი დავალიანებაა საოპერო თეატრის მიმართ მცირე, ჩვენი არცთუ ისე პრინციპული დამოკიდებულება საკუთარ პროდუქციასთან თეატრს საკმაოდ ხშირად აყენებდა გამოუვალ მდგომარეობაში: მართლაც ხომ ტრაგედიაა ნაწარმოებს უზომო ენერგია და დრო შეალიო და რამდენიმე წარმოდგენის შემდგომ რეპერტუარიდან ამოიღო როგორც მხატვრულად უვარგისი. ამგვარმა ექსცესებმა თეატრი დააშინა, იგი გასაგები უნდობლობით ეკიდება ყოველ ახალ ნაწარმოებს და განსაკუთრებით

ყველა ახალ კომპოზიტორს. ჩვენ დღემდე ვერ შევძელით თეატრის პრობლემების განხილვა ყველა დაინტერესებული სპეციალისტის მონაწილეობით, ჩვენ ვერ დავეხმარეთ თეატრს შექმნას შემოქმედებითი ლაბორატორია, სადაც მომავალი ჯგუფი, რომელიც ამა თუ იმ კომპოზიტორთან ითანამშრომლებდა სათანადო მხატვრული ჩანაფიქრის რეალიზაციისათვის. და ბოლოს, სრულ უსუსურობას იჩენს კომპოზიტორთა კავშირის თეატრალური სექცია, რომელსაც თანამედროვე საბალეტო თუ საოპერო ხელოვნების აქტუალური საკითხებისადმი არც ერთი სხდომა არ მიუძღვნია და ვერც იმას ახერხებს, რომ თუნდაც ის შეაფასოს, რაც დღეისათვის ამ ჟანრში გაგვაჩნია.

საზოგადოდ (მერამდენეჯერ უნდა აღინიშნოს ეს ფაქტი!), კომპოზიტორთა კავშირის სექციების მუშაობა დაბალეფექტურია. მისი ფუნქციები არსებითად შემოიფარგლა ამა თუ იმ ღონისძიებისათვის ნაწარმოებების შერჩევით. ამაშიც, კაცმა რომ თქვას, სექციები ზედმეტ თვინიერებას იჩენენ და არასაინტერესო ნაწარმოების გზაზე გადაულახავ ჯებირს ვერ აღმართავენ. არა მარტო ცნობილ ოსტატებს, არამედ ამჟამად თვით ახალბედებსაც აღარ უჭირთ ნაწარმოებების საზოგადოებრივ სამჯავროზე გამოტანა, მათი დაბეჭდვა და ფირფიტაზე ჩაწერა სექციის აზრის დაუკითხავად. ამ შემთხვევაში, და ესეც მრავალგზის აღგვინიშნავს, სექციაზე ნაწარმოების გამოტანა მხოლოდ კომპოზიტორის კეთილ სურვილზეა დამოკიდებული და ყოველგვარ პრაქტიკულ აზრსაა მოკლებული.

მე ვამტკიცებ, რომ მსგავსი სავალალო მდგომარეობა მხოლოდ კომპოზიტორთა კავშირის მუშაობისათვის არაა დამახასიათებელი. იგი გადაჭრას მოითხოვს. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მოვლენებს კუდში მოვეკეცით და ვერ მივიღებთ საკუთარ თავზე პასუხისმგებლობას იმ მუსიკისათვის, რომელიც ღია ესტრადაზე სრულდება.

სექციების პრობლემებზე ადრეც ბევრი რამ თქმულა, მაგრამ ამჯერად მე უველაფერი ეს გავიხსენე კონკრეტული ფაქტის გამო, რომელმაც დამაფიქრა. ვერ ვმალავ იმ უკმარისობის გრძნობას, რომელიც ჩემში ამას წინათ შესრულებულმა თეიმურაზ ბაკურაძის „პრელუდიუმმა" აღძრა.

თ. ბაკურაძე რომ ნიჭიერი და პროფესიულად მშვენივრად გაწაფული მუსიკოსია, მან ეს ადრევე დაამტკიცა: მისი სიმებიანი კვარტეტი, თუმცა წინააღმდეგობებს მოკლებული არაა, ბევრ მშვენიერ ეპიზოდს შეიცავს, მუსიკალური საზოგადოების ყურადღება მიიპყრო მისმა კანტატამაც შოთა რუსთველის სიტყვებზე, რომელმაც კომპოზიტორთა კავშირის შესაბამის კონკურსზე გაიმარჯვა. „პრელუდიუმში" (დაე, მომეტევოს, თუკი ცოდვას ვიღებ კისერზე

სიმკაცრისა და სუბიექტურობისათვის), მე პირადად, მუსიკოსის ხელი ვერ ვიგრძენი. ნაწარმოებში, რომელიც თითქმის სამი მეოთხედი საათი გრძელდება, მიძნელდება მუსიკალურად საინტერესო ეპიზოდი დავასახელო.

თავისი ჩანაფიქრით „პრელუდიუმი" ახლოს დგას ე. წ. „ჰეპენინგებთან", ოღონდ სამართლიანობა მოითხოვს აღვნიშნოთ, რომ „ჰეპენინგები" (ყოველ შემთხვევაში, ამ ჟანრის ის ნიმუშები, რომელთაც მე პირადად გავცნობივარ) უფრო მეტი გამომგონებლობით და, კაცმა რომ თქვას, მეტი სითამამით იყო შესრულებული. აბსურდის ელემენტი „ჰეპენინგებში" დიდ როლს თამაშობს და როდესაც თქვენს წინაშე სცენაზე ნაჯახებით ჩეხავენ „სტენვეის" ფირმის საუკეთესო როიალს, ანდა ნაკუწებად აქცევენ ძველებურ იტალიურ ვიოლინოს, ეს მკრეხელობა ნებისმიერ ადამიანს შეაძრწუნებს, ვისაც კი კულტურულ ტრადიციასთან რაიმე კავშირი აქვს. ის მინი-აბსურდები კი, რომლებზეც თავს ნება მისცეს ბაკურაძემ და მისმა რეჟისორმა გ. კანდელაკმა, ფარსის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მაგალითად, ისეთი რა აუცილებლობით იყო გამოწვეული, რომ სპიკერი მაინცდამაინც ვაჟას ნაწარმოებთა სიას კითხულობდა, უკეთესი არ იქნებოდა, თბილისის სატელეფონო ქსელის აბონენტი დაესახელებინა? მივხვდებოდით მაინც, ჩვენდა უნებლიეთ ვის ვურეკავთ ხოლმე, ანდა ის რაღას უნდა ნიშნავდეს, რომ ჩელოზე შემსრულებელი გოგი ტოროშელიძე თოფს ჯერ საბუდარში გაახვევს და შემდგომ როიალში ჩადებს?

თუ ყველაფერი ის, რაც დიდ საკონცერტო დარბაზში 17 აპრილს ვიხილეთ, ისე იყო ჩაფიქრებული, როგორც სალაზღანდარო, მაშინ კომპოზიტორმა თავისი მიზნის ყოველ შემთხვევაში 20%-ს მიაღწია, მაგრამ თუკი „პრელუდიუმს" სერიოზული ხელოვნების პრეტენზია აქვს, მაშინ ზოგიერთი რამ განსამარტავია: მუსიკას სხვა არაფერი შინაარსი და აზრი არ შეიძლება გააჩნდეს თვით მუსიკის გარდა. არაფერს ძალუძს თვით მუსიკალური ფორმის, საკუთრივ ბგერათა მუსიკალური ორგანიზაციის შეცვლა. დიახ, მუსიკა თანამშრომლობს და მეგობრობს კიდეც ცნობიერების სხვა ფორმებთან, თვით გამოყენებით ხელოვნებასთან. ყოველივე ეს შეიძლება აძლიერებდეს (ანდა, პირიქით, ასუსტებდეს) საკუთრივ მუსიკალურ გამომსახველობას, მაგრამ არაფერს არ შეუძლია თვით მუსიკისათვის განკუთვნილი ადგილის დაკავება.

ბაკურაძის „პრელუდიუმში" საკუთრივ მუსიკალურ საწყისზე ლაპარაკი ძნელია, რადგანაც თვით მუსიკა იქ არ გახლდათ. მე კი ისე მჯერა, რომ კომპოზიტორის ნაწარმოები, უპირველეს ყოვლისა, მუსიკა უნდა იყოს. ბაკურაძის ექსპერიმენტი რაღაცა სხვა სფეროს ეკუთვნის. სხვათა შორის, „ჰეპენინგების" ერთ-ერთი ფუძემდებელთაგანი ამერიკელი ქეიჯი წინააღმდეგია,

რომ მის ნაწარმოებებს იმავე თვალსაზრისით უწოდონ მუსიკა, რომლის მიხედვითაც ბახის, ბეთჰოვენის და ბრამსის ქმნილებების რაობას განმარტავენ. ახლა მოვეშვათ ქეიჯს. დასანანია, როდესაც ექსპერიმენტატორი თავის ენერგიას ანიავებს, როდესაც იგი ტრამპლინს არ იმზადებს მომავალი ნახტომისათვის, ის კი, რასაც შემოქმედებით პროცესს უწოდებენ, წარმოუდგენელია ისეთი მოძრაობის გარეშე, რომელიც წარსულსა და მომავალს აკავშირებს, რომელიც აღმოჩენების და ექსპერიმენტების, და სხვათა შორის, საკუთარი გამოცდილების განზოგადებას გულისხმობს.

•

ახალგაზრდა შემოქმედთა მიმართ ყურადღების გაძლიერება ჩვენი დროის ნიშანდობლივი თვისებაა. პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ცნობილმა დადგენილებამ ერთხელ კიდევ მოგვაგონა, რომ ახალგაზრდათა აღზრდის და ქვეყნის შემოქმედებით ცხოვრებაში ჩაბმის პრობლემა სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობისაა, შეიძლება ითქვას, რომ ამ მიმართულებით კომპოზიტორთა კავშირს არცთუ ისე ცოტა გაუკეთებია, რასაც მოწმობს გასულ წელს გამართული, სპეციალურად ახალგაზრდობის შემოქმედებისადმი მიძღვნილი პლენუმი, ამას ადასტურებს პრესის ფურცლებზე მთელი რიგი ჩვენი მოწინავე მოღვაწეების გამოსვლა, რომლებმაც ახალგაზრდობის შემოქმედების პრობლემები დიდის გულისყურით და სერიოზულად განიხილეს. ჩვენმა ახალგაზრდობამ 1977 წლის თებერვალში მონაწილეობა მიიღო ახალგაზრდათა შემოქმედებით საკავშირო დათვალიერებაში და თავისი მაჩვენებლებით კარგი შთაბეჭდილებაც დატოვა. ახალგაზრდობა პასუხისმგებლობით მოეკიდა სონატურ ფორმაზე გამოცხადებულ კონკურსსაც, რაც, სხვათა შორის, მიმდინარე პლენუმზეც გამოვლინდა — ამ კონკურსმა ხელი შეუწყო მის პროფესიულ დაოსტატებას და მხატვრულ სრულყოფას.

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული სტუდენტი კომპოზიტორების კონცერტი პლენუმის დღეებში გაიმართა. ამჯერად უნდა ითქვას, რომ საკმაოდ ორაზროვანი შთაბეჭდილება დატოვა. ერთი მხრივ, ჩვენ გავეცანით ახალ სახელებს — კერძოდ, ნიკურაძეს და ვ. კახიძეს. მოვისმინეთ ნიჭიერი მ. გაგნიძის ახალი ნამუშევარი — საფორტეპიანო სონატა, რომელიც, ყველა თავისი ნაკლოვანების მიუხედავად (მე, კერძოდ, სონატის პირველი ნაწილი უფრო მომწონს, ვიდრე მომდევნოები), უდავოდ საინტერესოა. იგი

მეტყველებს კომპოზიტორის როგორც მხატვრულ, ასევე პროფესიულ ზრდაზე, სონატის მიმზიდველი მხარეა მისი პიანისტურობა, მუსიკის ძარღვიანი ხასიათი, თავისებურებით აღბეჭდილი მასალა. სასიამოვნო შთაბეჭდილება დატოვა სტუდენტმა რ. ჩირინაშვილმა, რომლის ნონეტის პირველ ნაწილს — თავისებურ სკერცოს — საკმაო ფერადოვნება და სიმკვეთრე ახასიათებს.

უკმარისობის გრძნობა გამოიწვია იმან, რომ სტუდენტების ნაწილი აუდიტორიის წინაშე ძველი ნამუშევრებით წარსდგა. არ ვიცი, რას უნდა მივაწეროთ ეს ფაქტი: კონცერტის მომწყობთა უხეირო ორგანიზაციულ თავდაზრიგს თუ თვით ახალგაზრდობის შემოქმედებითს ინერტულობას? სტუდენტ რ. ხორავას, მაგალითად, კარგი კომპოზიტორული მონაცემები აქვს, მაგრამ მთელი რიგი საფუძვლიანი შენიშვნები თავის სონატის მიმართ მან შარშანვე მოისმინა და თუ იმავე ნაწარმოების დემონსტრაციას აპირებდა, მისაღები რჩევა-ღარიგება უნდა გაეთვალისწინებინა. ანდა, ავიღოთ თუნდაც მ. გაგნიძის ვოკალური ციკლი, რომელიც ასევე შარშან გავიცანით. ავტორი მას „ქართულ სიმღერებს“ უწოდებს, მაგრამ სწორედ რომ სასიმღერო აქ ცოტა რამ არის. საკმაოდ ერთფეროვანია, მე ვიტყოდი, ღარიბია ციკლის საფორტეპიანო თანხლებაც. მესამე და მეოთხე ნაწილებში ერთი სახასიათო დეტალი რომ გაიჩხირა აკომპანემენტში, ვერ იქნა და საშველი არ დაადგა მის შეცვლას. რასაკვირველია, ასეთ ფაქტურულ ხერხსაც შესაძლოა ადამიანმა რაიმე ფსიქოლოგიური მოტივი უპოვოს, მაგრამ ყურისათვის იგი საკმაოდ მომაბეზრებელია. ნიკურაძის ნიჭიერება დავას არ იწვევს, მაგრამ რაღაცა გაუგებარი შეუსაბამობა იქმნება სახასიათო ვოკალურ ინტონაციასა და ხელოვნურად ნაწვალებ საფორტეპიანო ფიგურას შორის, რომელიც სრულიად შეუსატყვისი სტილისტური წყაროდანაა ნასესხები. ალბათ, სტილის საკითხები საკომპოზიციო კათედრაზე პრინციპული მსჯელობის საგნად უნდა იქცეს და ეს პრობლემა თავის მუშაობაში კომპოზიტორთა კავშირმაც უნდა გაითვალისწინოს.

უკანასკნელ წლებში თბილისის კონსერვატორიამ საგრძნობლად გააძლიერა ზრუნვა კავკასიის ხალხებისათვის ეროვნული მუსიკალური კადრების მომზადებისათვის. სასიხარულოა, რომ თბილისის კონსერვატორიის აღზრდილების როლი კავკასიის მუსიკალურ ცხოვრებაში სულ უფრო თვალსაჩინო ხდება. მით უმეტესი უფლება გვაქვს ვიამაყოთ იმ შედეგებით, რომელსაც მივაღწიეთ ახალგაზრდა ჟფხაზი და სამხრეთ ოსეთის მუსიკოსთა მომზადებაში.

აფხაზეთში უკვე არსებობს დამოუკიდებელი საკომპოზიტორო ორგანიზაცია, რომელსაც კარგი საშემსრულებლო ბაზაც გააჩნია და, თუ იგი რაციონალურად იქნა გამოყენებული, მაშინ ავტონომიური რესპუბლიკის კომპოზიტორების შემოქმედებითი ზრდაც არ დააყოვნებს. უკეთესისაკენ გარკვეული ძვრები შეინიშნება სამხრეთ ოსეთშიც.

უკანასკნელ წლებში ყურადღებას იპყრობს ზინა ხაბალოვას შემოქმედებითი აქტივობა, რომელმაც 1975 წელს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია დაამთავრა (პროფ. ა. შავერზაშვილის კლასი). ზ. ხაბალოვა — მზარდი მუსიკოსია, ჩვენ ადრევე გავეცანით ფრაგმენტებს მისი ოპერიდან „ფატიმა“, მისი სიმფონიის ერთ-ერთ ნაწილს. მიმდინარე პლენუმზე კი ზ. ხაბალოვა თბილისელი მსმენელის წინაშე წარსდგა საორკესტრო სიუიტით „ოსეთის მთებში“. ხაბალოვას კარგად ესმის მშობლიური ფოლკლორი, იგი ისწრაფვის მელოდიურობისაკენ. მისი მუსიკა გვიზიდავს ბუნებრიობით და გულწრფელობით. რასაკვირველია, ახალგაზრდა ავტორს ჯერ კიდევ ბევრი პრობლემა აქვს გადასაწყვეტი: იგი ორკესტრს უკეთ უნდა დაეუფლოს, უფრო ინტენსიურად უნდა იზრუნოს მუსიკალური ენის განახლებაზე. განთავისუფლდეს იმ დანალექებიდან, რომელთაც მისი სიუიტის მესამე ნაწილში იჩინეს თავი. გვჯერა, რომ იგი ამ პრობლემებს გაართმევს თავს და ღირსეულ ადგილს დაიჭერს თავისი ხალხის კულტურულ ცხოვრებაში.

აფხაზი კომპოზიტორების ნაწარმოებთაგან პლენუმზე შესრულდა ალექსი ჩიჩბას „აბრსკილი“, მიძღვნილი სახალხო გმირისადმი და მამია ბერიკაშვილის „სიმღერა კლდეზე“, ალექსი ჩიჩბა ჩვენთვის უფრო ცნობილია როგორც გუნდების ავტორი, აფხაზური ფოლკლორის ღრმა მცოდნე და დაუცხრომელი პროპაგანდისტი. ახალ ჟანრში მუშაობა კარგი პირობაა პროფესიონალიზმის ამაღლებისათვის, რაც შეეხება მამია ბერიკაშვილს, იძულებული ვარ რამდენიმე მეგობრული კრიტიკული რჩევა მივცე: წინსვლა ძნელი საქმეა, მაგრამ მუსიკოსმა იმაზე მაინც უნდა იზრუნოს, ძველი არ დაკარგოს. მ. ბერიკაშვილი ნიჭიერი მუსიკოსია, ხოლო მუსიკოსი დღენიადაგ თავისი ხელობისათვის უნდა ზრუნავდეს, თორემ თვით მშვენიერი ჩანაფიქრებიც კი განუხორციელებელი დარჩება.

•

ჩვენს პლენუმზე შესრულებული სონატების სიუხვემ არ უნდა გაგვაკვირვოს: შარშან კომპოზიტორთა კავშირმა და კულტურის სამინისტრომ ერ-

თობლივი კონკურსი ჩაატარა სონატურ ფორმაზე, რომელმაც არნახული მოსავალი მოიმკა: კონკურსზე 30-მდე ნაწარმოები იქნა წარმოდგენილი. ვფიქრობ, რომ სონატურ ჟანრში მუშაობის მნიშვნელობა სპეციალურ განმარტებას არ საჭიროებს. სონატური ფორმა მრავალ ვალდებულებას აკისრებს კომპოზიტორს: იგი აძლიერებს მის თვითდისციპლინას, განსაკუთრებულ მოთხოვნებს უყენებს მუსიკალური აზროვნების ლოგიკურობას, უმახვილებს სტრუქტურულ გრძნობას. სონატა მთელი სამყაროა, დასრულებული, შინაგანად მთლიანი, იგი ვერ იტანს შემთხვევითს და იმპრესიონისტულს. აქ ყოველი ელემენტის ურთიერთდამოკიდებულებას ურთიერთგანპირობებულობა ახასიათებს.

სასიამოვნოა, რომ ახალი სონატების მთელმა რიგმა ავტორებმა შესძლეს თავი აერიდებინათ სქემატურობისა და აკადემიზმისათვის, თუმცა ზოგიერთი მათგანისათვის ეს ძალთა პირველი გამოცდა იყო ამ ჟანრში. კონკურსის შედეგად რამდენიმე საინტერესო ნაწარმოები მივიღეთ, რომლებიც, იმედია, გარკვეული თვალსაზრისით, ამ ჟანრის განვითარებაში არსებულ ხარვეზს ამოავსებენ.

კონკურსზე წარმოდგენილ სონატებს შორის გაიმარჯვა სულხან ცინცაძის სონატამ სოლო ჩელოსათვის. ეს მშვენიერი ნაწარმოები პლენუმზე ბრწყინვალედ შეასრულა ელდარ ისაკაძემ.

პირადად ჩემთვის, სულხან ცინცაძის სონატა ნიშანდობლივი მოვლენაა ჩვენი სახელოვანი და უნიჭიერესი კომპოზიტორის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში. უკვე კარგა ხანია, რაც სულხან ცინცაძე თითქოს თავისივე შემოქმედების თავდაპირველ ტენდენციასთან ბრძოლის, თავისთვის დამახასიათებელი სტილის, იმ სტილის, რომელმაც მას უეჭველი წარმატება და სახელი მოუტანა, გადალახვის გზით ვითარდება და სულ უფრო და უფრო შორდება იმ სამყაროს, რომელსაც მის შესანიშნავ კვარტეტებსა და საკვარტეტო მინიატიურებში გავეცანით. უკანასკნელი წლების მანძილზე მისი მელოდიური ენა სულ უფრო და უფრო სუსხიანი ხდებოდა, მის მუსიკაში დიდი ადგილი დაიჭირეს ფსიქოლოგიურად დაძაბულმა, დრამატულმა ფურცლებმა, სტილისტური ძვრები, სხვათა შორის, იმაშიც გამოიხატა, რომ სულხან ცინცაძე თანმიმდევრულად შორდებოდა ხალხური შემოქმედების წყაროებს, რომლებიც თუკი მონაწილეობდნენ კიდეც რომელიმე თემატური იმპულსის როლში, ყოველ შემთხვევაში, ნაწარმოების მუსიკალურ ქსოვილში ძნელად აღსაქმელნი გახდნენ. შეიცვალა სულხან ცინცაძის მუსიკის ფსიქოლოგიური ტონუსიც, მან მეტი ემოციური

მშფოთვარება შეიძინა, გაიმსჭვალა ისეთი ხასიათის აგზნებით, რომელსაც მე უტრირებულ ექსპრესიას ვუწოდებდი.

და, აი, თითქოს ღრუბლები გაიფანტნენ და მზემ გამოანათა. ჩვენ კვლავ ვიხილეთ ძველებური სულხან ცინცაძე — უშუალო და ნათელი, სიცოცხლისდამამკვიდრებელი მსოფლშეგრძნებით, მიმზიდველი და თბილი ლირიკით, ჟანრული საწყისის უტყუარი ალღოთი; გასაოცარი ფერადოვნებით. რა შესანიშნავად გრძნობს იგი სახასიათოს, რა ოსტატურად იყენებს ახლებურ შტრიხებს ჟანრულის ჯერ კიდევ უცნობი მხარეების გამოსავლენად! კოლორიტის რა ჩინებული გრძნობა აქვს და რა სინატიფე აქვს მისეულ ფორმას. ეს ჩვენი სასიქადულო კომპოზიტორის თავისებური ნეოკლასიციზმია, არა მარტო ძველებური სონატური ფორმის, არამედ საკუთარი სტილის თავისებურებათა აღორძინებაა, მის თვითმყოფობასთან დაბრუნება.

ცინცაძე იმ ინსტრუმენტის ჩინებული მცოდნეა, რომლისთვისაც სონატაა შექმნილი. კომპოზიტორი ხმოვანებას თავისებურ სტერეომეტრულობას ანიჭებს, რისთვისაც ჩელოს მთელ დიაპაზონს იყენებს მელოდიური და თანმხლები ხმების დასაპირისპირებლად. რა სიახლე და სიმსუბუქეა პირველი ნაწილის ტოკატური ეპიზოდის სწრაფვით მოძრაობაში და ფინალის თავისებურ პერპეტუუმ მობილეში. მე განსაკუთრებით ციკლის მეორე ნაწილი მომწონს თავისი გამომსახველი მელოდიით. იგი თავისებურ ინსტრუმენტულ არიად მესახება, რომლის გამომსახველობა ემოციური გზნებისა და ბუნებრიობის შეზავებაშია.

პლენუმზე ორი სონატით (კლარნეტისა და ფორტეპიანოსათვის და ჩელოსა და ფორტეპიანოსათვის) წარმოგვიდგა ვაჟა აზარაშვილი. უკანასკნელ წლებში ეს მუსიკოსი ნამდვილ პატივისცემას იმსახურებს თავდადებული მუშაობის გამო. იგი ბევრს და ნაყოფიერად შრომობს მუსიკალური ხელოვნების სხვადასხვა ჟანრში: სიმფონიურსა და კამერულში, ქმნის ოპერეტებს, კინომუსიკას, სიმღერებს. ვაჟა აზარაშვილის ბევრი სიმღერა ჩვენი ვოკალისტების რეპერტუარში დამკვიდრდა. ყველაფერი ეს მოწმობს კომპოზიტორის შემოქმედებითი ზრდის სტაბილურობას, მის პროფესიულ დაოსტატებას, ხელობის საიდუმლოებათა დაუფლებას.

ვაჟა აზარაშვილს მკვეთრად გამოხატული მელოდიური ნიჭი აქვს. მან გაუგო ყოფითი მუსიკის ტრადიციებსაც. იგი შეუპოვრად ეუფლება თანამედროვე საკომპოზიციო ტექნიკას. მისი სტილი თანდათან იძენს მონოლითურობას, თავისუფლდება იმ ნალექისაგან, რომელიც მასში სხვადასხვა ნაკადებიდან შემოდიოდა.

სონატა კლარნეტისა და ფორტეპიანოსათვის საინტერესოდაა მოფიქრებული, მაგრამ ერთნაირი დამაჯერებლობით არ არის შესრულებული. მე უფრო მომწონს სონატის მეორე და მესამე ნაწილები, მუდარის დამახასიათებელი ინტონაციით, რომელიც ფინალში სწრაფვით მოძრაობაში გარდაისახება. რაც შეეხება ფინალის ბოლოს, სოლო კლარნეტის პარტიაში ამ ნაღვლიანი მუსიკის დაბრუნებას, იგი მართალია, წინამორბედ ეპიზოდთან მკვეთრ კონტრასტსა ქმნის, მაგრამ ფორმის მთლიანობასაც არღვევს, თანაც, უნდა ითქვას, რომ წინმავალი პასაჟური მოძრაობა ინტონაციურად უფერულია და რამდენადმე ფორმალურ შთაბეჭდილებასაც ტოვებს.

უფრო საინტერესო აღმოჩნდა სონატა ჩელოსა და ფორტეპიანოსათვის. სხვათა შორის, ალბათ შემთხვევითი არაა ისიც, რომ ვაჟა აზარაშვილის ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოები — კონცერტი ჩელოსა და ორკესტრისათვის — ამავე ინსტრუმენტისათვისაა შექმნილი. ამ არჩევანში ისიც თამაშობს როლს, რომ კომპოზიტორი განსაკუთრებულ მიდრეკილებას გრძნობს ჩელოს მგრძნობიარე ტონისადმი, მისი ღია ემოციურობისადმი.

მე მომწონს ჩელოს სონატის პირველი ნაწილის იდუმალი დრამატიზმი, დაძაბულობის ტალღისებური გაძლიერება, რომელშიც საწყისი ინტონაცია უფრო და უფრო მძაფრად ჟღერს. თავისებურია მეორე ნაწილი — თავისი ჟანრულ-საცეკვაო ხასიათით. სახეების მხრივ იგი სავსებით დამოუკიდებელია და, ამავე დროს, სულხან ცინცაძის კვარტეტების ანალოგიურ ფურცლებს მოგვაგონებს. ოღონდ აქ უფრო მკვეთრად შეიგრძნობა გამძაფრების ტენდენცია. ციკლის საუკეთესო ნაწილია — მესამე, ფორტეპიანოს დამახასიათებელი „მწვეთავი“ ნოტებით. მისი სტილი და განწყობილება საზოგადოდ ტიპიურია აღმოსავლური მუზიცირებისათვის, რომელშიც კანტილენურობა ექსპრესიულ რეჩიტატივს უერთდება და ძირითადი ინტონაციური ბირთვი შეუნელებელ ვარიაციულ განვითარებას განიცდის. მშვენიერ შთაბეჭდილებას ტოვებს ფორტეპიანოს მიმქრალ ბგერაზე კადენცია, რომელიც დრამატიზმს არაა მოკლებული. და ბოლოს, აღსანიშნავია ჟანრულ-ტოკატური ფინალიც, რომელიც ფსიქოლოგიურად დამაჯერებლად უპირისპირდება წინა ნაწილების რამდენადმე პირქუშ ტონუსს.

ვერ ვიტყვი, რომ ვ. აზარაშვილის ნაწარმოები მოკლებულია ნაკლოვანებებს. მასში შეიმჩნევა გარკვეული „გრძლიობანი“, პირველი ნაწილი უფრო დამაჯერებელ დასკვნას საჭიროებს, მაგრამ მთლიანად ჩელოს სონატა სერიოზული ნამუშევარია და იგი უდავოდ შეავსებს ჩვენი ვიოლონჩელისტების რეპერტუარს.

გული დამწყვიტა რუბენ კაჟილოტის სონატამ სოლო ალტისათვის. იგი უზომოდ გაჭიანურებული გამოდგა და მასალის მხრივაც საკმაოდ ბუნდოვანი შთაბეჭდილება დატოვა. ფაქტიურად, მას მკვეთრი მელოდიური რელიეფი აკლდა, დრამატულადაც საკმაოდ უსუსურად გამოიყურებოდა. ხანდახან ალტის მთელი ეს გაუთავებელი ყღერა ისე აღიქმებოდა, როგორც წყვდიადში უმიზნო ბგერითი ხეტიალი.

ორაზროვანი შთაბეჭდილება დატოვა ელიზბარ ლომდარიძის საფორტეპიანო სონატამაც. ერთი მხრივ, შეუძლებელია ავტორის ნიჭის, მისი ნაწარმოების საკონცერტო გაჭანების, სონატის ფაქტურის პიანისტურობის უარყოფა. მეორე მხრივ, აგრეთვე შეუძლებელია არ ვაღიაროთ კომპოზიტორის წინაშე მდგარი ინტონაციური პრობლემის სიმკვეთრე. სონატის მუსიკალურ მასალაში თავისებურადაა შეხამებული მოტორულ-ტოკატური საწყისი და გროტესკი. მაგრამ მთავარი ისაა, რომ ემოციური სიმძაფრის მიუხედავად, ინტონაციის ინდივიდუალობა ამ ნაწარმოებში საგრძნობლად ნეიტრალიზებულია. სონატის ენა ძალიან ზოგად შთაბეჭდილებას ტოვებს, იგი მოკლებულია ეროვნულ გარკვეულობას. ეს ნაკლოვანება იგრძნობოდა სონატის თვით უკანასკნელ ეპიზოდში — მის დამხმარე თემაში, რომლის მელოდიური საწყისი მეტი მკაფიოებით გამოირჩევა. ეფიქრობ, მომავალში კომპოზიტორის წარმატება დიდად იქნება იმაზე დამოკიდებული, შეძლებს თუ არა იგი სახასიათო სამეტყველო ენის გამომუშავებას. თან ისიც არ უნდა დაივიწყოს, რომ სახასიათო მან მხოლოდ პირდაპირ ფუნქციონალური მნიშვნელობით კი არ უნდა გამოიყენოს, არამედ სცადოს მისი ფარული გამომსახველობითი რესურსების გახსნა საკუთარი მხატვრული კონცეფციის გამოსახატავად.

რამაზ ჭარუხნიშვილის სონატაში ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის ბრწყინვალე საკონცერტო სტილი შინაარსეულს არა ვნებს, თუმცა ამ ნაწარმოების სონატურობა თავისთავად სადავოა: იგი ხშირად სახასიათო ვარიაციებზე აგებულ კომპოზიციას მოგვაგონებს, რომელშიც მთლიანობას, გარდა ინტონაციური ღერძისა, აგრეთვე მოტორულ-ტოკატური სწრაფვა ქმნის.

საზოგადოდ, რამაზ ჭარუხნიშვილი მიილტვის ექსპრესიული სტილის, ემოციური მუსიკის შექმნისაკენ. მას უყვარს კონტრასტული ეპიზოდების შეპირისპირებათა სიმძაფრე. მისი სონატის თავისებურება ფორტეპიანოს და ვიოლინოს ხმოვანების უჩვეულო ბალანსითაცაა განპირობებული. ფორტეპიანოს პარტია არათუ აქტიურია, არამედ ხშირად დომინიურ მნიშვნელობასაც იძენს. ამასთან დაკავშირებით, უნდა აღინიშნოს კომპოზიტორის დიდი ფაქტუ-

რული, და კერძოდ, რიტმული გამომგონებლობა. მშვენიერია დინამიკური „მოვარდნები“, მძაფრი ჟანრულ-საცეკვაო ეპიზოდები, რომელთაც ნარნარი, „მოლივლივე“ ფაქტურის ეპიზოდი ცვლის. საზოგადოდ, სქემის დაძლევა ქარუხნიშვილის ნაწარმოებში შეზავებული რომ იყოს ასეთსავე დამაჯერებელ კონსტრუქციულ პრინციპთან, ხოლო საინტერესო ფაქტურული მიგნებები მუდამ რომ შესაბამისი ინტონაციური სისავსით გამოირჩეოდეს, სონატა მეტს მოიგებდა, რადგანაც სტილისტურად იგი ავტორის სრულ შემოქმედებით დამოუკიდებლობას და სიწრფიფეს ამჟღავნებს.

სონატებისაგან მიღებული შთაბეჭდილებები რომ განვაზოგადოთ, უდავოდ მოგვიხდება წინ გადადგმული ნაბიჯის აღიარება. როგორც ჩანს, ამჟამად, ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ ამ ჟანრისადმი ინტერესი მომავალშიც არ შესუსტდეს და მუსიკალური ხელოვნების ეს ურთულესი, და ამავე დროს, ბევრის მთქმელი სფერო ახალი ძიებებით აღინიშნოს.

გაცილებით ნაკლები შთაბეჭდილება დატოვა კამერული მუსიკის სხვა ჟანრებმა. თავისი ახალი საფორტეპიანო პიესებით ლ. ნინიევს ისეთი არაფერი არ გამოუმჟღავნებია, რაც ადრე მის მუსიკაში არ გვეგულებოდა. მთელი რიგი გამომსახველი ეპიზოდები იყო ვოკალურ მუსიკაშიც. განსაკუთრებით ვაჟა აზარაშვილის ციკლში, ტარიელ ბაქრაძისა და ელეონორა ექსანიშვილის მუსიკაში. ამ ჟანრს მინდა დავუკავშირო მზია დიაკვნიშვილის ვოკალური სიუიტაც მეცო-სოპრანოსა და ორკესტრისათვის (რომელსაც სტილისტური სისუსტეები ახასიათებს). საზოგადოდ კი ვოკალურმა ჟანრმა უკმარისობის გრძნობა დატოვა. არა მარტო ამ პლენუმზე შესრულებულ ნაწარმოებებს, არამედ ბოლო წლების ქართულ კამერულ ვოკალურ მუსიკას აკლია საკუთრივ მელოდიური საწყისის მკაფიოება, თუ გნებავთ, მღერადობა. მომაბეზრებელი ხდება დაუსრულებელი დეკლამაცია და ამ საკმაოდ ერთფეროვანი ხერხით პოეტური ტექსტის ნატურალისტური ილუსტრირება, რაც ვოკალური ჟანრის მხატვრულ შესაძლებლობებს ზღუდავს.

კარგადაა ცნობილი თუ რაოდენ დიდი ინტერესით მუშაობენ წმინდა სიმფონიის ჟანრში ქართველი კომპოზიტორები. ისე დათვალიერება არ ჩაივლის,

რომ სიმფონიამ რაიმე სიახლე არ გაგვაცნოს. ამ მხრივ არც ჩვენი პლენუმი იყო გამონაკლისი. ჩვენ გავეცანით სულხან ნასიძის, რევაზ გაბიჩვაძის, ვახტანგ კუხიანიძის, ალექსანდრე შავერზაშვილის და შალვა მშველიძის ახალ სიმფონიებს. თითოეული დასახელებული ნაწარმოებთაგანი იმდენად თავისებურია, იმდენად განსხვავებული კომპოზიტორული ხელწერის მქონეა, რომ ძნელია მათი გამაერთიანებელი ნიშნები დავასახელოთ. მე დავიწყებ ნაწარმოებით, რომელიც ყველაზე სადავოდ მიმაჩნია — ვგულისხმობ კუხიანიძის სიმფონიას. ავტორი უდავოდ ნიჭიერი ხელოვანია, მას ძალუძს დრამატული მუსიკის შექმნა, მას თავისებური ტემპერამენტი და საკუთარი ხელწერაც აქვს. მისი სიმფონიის მთელი რიგი ეპიზოდები გვიზიდავს სიმახვილით, კოლორისტული ფერადოვნებით. გამომსახველი იყო სიმფონიის შესავალი ნაწილიც. მას არც სიღრმე აკლდა და არც ამაღლებული განწყობილება.

ამ ნაწარმოებში სხვა ბევრი საინტერესო ეპიზოდის დასახელებაც შეიძლება, მაგრამ არც ნაკლოვან მხარეებს აქვთ მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა. სიმფონიაში მრავლადაა დრამატურგიული შეუსაბამობა და ტექნოლოგიური წუნიც. ავტორის ჩანაფიქრს გარკვეული პრეტენზიები აქვს, ხოლო შესრულების ხარისხი კი არცთუ ისე მაღალია. საორკესტრო ფაქტურა დახვეწას ითხოვს. ორღანოს ტემბრი განაპირა ეპიზოდებში კარგი მიგნებაა, მაგრამ ხმოვანების საერთო ბალანსიდან ამოვარდნილა. არ შეიძლება ასე დიდხანს ერთი რიტმული ფიგურის და ერთი შტრიხის „წვალება“, როგორც ამას კუხიანიძე აკეთებს.

მე ვფიქრობ, რომ კომპოზიტორმა სხვა ჟანრებშიც ბევრი უნდა იმუშაოს, მათ შორის ინსტრუმენტულშიც, რომ დაოსტატდეს, თავისი სერიოზული ჩანაფიქრებისათვის, რომლებიც მას, როგორც ჩანს, გააჩნია. უფრო საიმედო ნიადაგი შეუმზადოს, და უფრო დამაჯერებელი ფორმები გამოუნახოს თავის იდეებს.

ბრწყინვალე შთაბეჭდილება დატოვა სულხან ნასიძის ახალმა სიმფონიამ „ფიროსმანმა“. ამ კომპოზიტორს მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვს თანამედროვე ქართული სიმფონიური მუსიკის განვითარებაში. ჩვენ უკვე მივეჩვიეთ, რომ მის წინაშე მდგარ ყოველ შემოქმედებით ამოცანას ავტორი მთელის გულისყურით, თავისი შესაძლებლობების მობილიზაციით ეკიდება. თავისთავად ნაგულისხმევად მიგვაჩნია ისიც, რომ იგი ზრუნავს ინტონაციურად შინაარსეულზე. ჩვენ ვიწამეთ ისიც, რომ თანამედროვე თემა და სულისკვეთება არსებითად მისი მუსიკის წყობაში ვლინდება, რომ ეს თემა ახალი გამომსახველი

საშუალებების ძიებას განაპირობებს, რომ იგი კარგად მოფიქრებულ და ორიგინალურ ფორმაში იღებს გამოხატულებას.

მართლაც, სულხან ნასიძე დიდ ინტერესს იჩენს თანამედროვე გამომსახველი ხერხებისადმი. ოსტატობა, ხელობის მაღალი კულტურა მას საშუალებას აძლევს მრავალფეროვანი კომპოზიციური საშუალებანი გამოიყენოს, განაახლოს მუსიკალური ენა, რომელშიც განსაკუთრებულ გამომსახველობას კილო-ურ-ჰარმონიული მხარე აღწევს. კერძოდ „ფიროსმანთან" დაკავშირებით განსაკუთრებით მსურს კომპოზიტორის პოლიფონიური და საორკესტრო ხელოვნება აღვნიშნო.

სულხან ნასიძის კომპოზიტორული ინდივიდუალობის ერთ-ერთი მიმზიდველი მხარე ისაა, რომ იგი განუწყვეტლივ აფართოებს თავისი მუსიკის სტილისტურ დიაპაზონს. ეს შესაძლოა დამოუკიდებელი დისკუსიის თემა იყოს, მაგრამ ხანდახან ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ჩვენი მუსიკა გარკვეული თვალსაზრისით ისეთი ნაკადების სახით ვითარდება, რომლებიც არცთუ ისე ხშირად და ინტენსიურად ეხმაურებიან ერთმანეთს. ეს მართლაც პარალელური ნაკადებია, შეხების წერტილებითაც და იდენტური მომენტებითაც, მაგრამ ისინი ერთმანეთში სოლიდით არ იჭრებიან, ერთმანეთთან პოლემიკას არ აწარმოებენ მთლიანი ეროვნული სტილის ფარგლებში.

ეს თემა, როგორც ითქვა, შესაძლოა ცალკე განხილვას იმსახურებს, მაგრამ, მე მგონი, ცხადი უნდა იყოს, რომ მეტი კონტაქტი, უფრო საფუძვლიანი აღნუსხვა და განზოგადება იმ მიგნებებისა, რომლებიც შენი კოლეგის შემოქმედებას ახასიათებს, მეტ სიმძაფრეს შესძენდა შემოქმედებით ძიებებს, ჩვენს მუსიკაში მძლავრი იმპულსის როლს ითამაშებდა.

მე განსაკუთრებით მსურს აღვნიშნო, რომ სულხან ნასიძე ეკუთვნის იმ, სამწუხაროდ, არცთუ ისე მრავალრიცხოვან კომპოზიტორთა რიგს, რომლებიც ითვალისწინებენ თანამედროვეების გამოცდილებას, რომელთაც მისი ანალიზისა და შემოქმედებითად გამოყენების უნარი გააჩნიათ, რომელთაც ძალუძთ ამ გამოცდილების წარმართვა ახალი ამოცანების გადასაწყვეტად. ბევრი რამ, რაც კი გაკეთებულა არა მარტო უფროსი თაობის კომპოზიტორთა მიერ (მე ვგულისხმობ ანდრია ბალანჩივაძეს, ალექსი მაჭავარიანს, სულხან ცინცაძეს, ოთარ თაქთაქიშვილს), არამედ გაცილებით ახალგაზრდა მოღვაწეების მუსიკაში (მაგალითად, გია ყანჩელის ნაწარმოებებში) სულხან ნასიძისათვის ეროვნული კულტურის ღირსშესანიშნავი ფაქტებია, მას ძალუძს მათი ღირებულების გარკვევა, მას ძალუძს იმის შემოქმედებითად გამოყენება, რაც ნამდვილ მონაპოვრად მიაჩნია.

შემოქმედებითი ძიების ეს თავისებურებები კომპოზიტორის ახალ ნაწარმოებებშიც გამომჟღავნდა. V სიმფონია მესახება, როგორც ღრმა ჩანაფიქრის, ორიგინალური ფორმის და საინტერესო დრამატურგიული ხერხების ნაწარმოები. მხატვრის სამყარო, მისი ფიქრები და ტანჯვა, მისი სიხარული და ნაღველი, საბედისწერო საკითხებზე პასუხების ძიება, — პაროქსიზმები — ეს ერთი ხაზია სიმფონიის სახეების განვითარებაში, რომელსაც ენასკვება და ავსებს რეალური, ნივთიერი სამყაროდან შემოჭრილი ხმები.

სიმფონია ვიბროფონის გასხივოსნებული ჟღერადობით იწყება და გიტარის ნაღვლიანი სოლოთი და ლიტავრების თითქოს წყვდიადში გაუჩინარებული „ნაბიჯებით" მთავრდება. ამ ორ უკიდურეს წერტილს შორის მოქმედების უზარმაზარი არე მოთავსებულა, რომელშიც დაჭიმულ ფსიქოლოგიურ მომენტებს ორი კოლაჟი (ერთი მათგანი ჩეპღრსკის პოპულარული მარშია, რომელიც უეცრად დაარღვევს ნატიფი ლირიკის ნაკადს თავისი უხეშით, სადღესასწაულო ინტონაციით, მეორე კი ფუქსავატური ვალსია გალევის „მედროვე ქალიდან" თავისებურ ინტერმედია დაძაბული მონოლოგის წინ) და ვაკხანალიის ეპიზოდი უპირისპირდება.

მე განსაკუთრებით მინდა ვაკხანალიის შთამბეჭდავი ძალა აღვნიშნო. თავისი „გაბოროტებული" ემოციურობით, დემონური სულისკვეთებით იგი მკვეთრად განსხვავდება სიმფონიური ციკლებისათვის დამახასიათებელი ჟანრული სკერცოებისაგან. ეს — ორგიაა, მომავალი კატასტროფის წინათგრძნობა. აქ შთამბეჭდავი ბრწყინვალებითაა გამოყენებული საცეკვაო რიტმები. ავტორი ამჟღავნებს დიდ კოლორისტულ გამომგონებლობასაც. საზოგადოდ, სულხან ნასიძის საორკესტრო ოსტატობის საილუსტრაციოდ სიმფონიის მრავალი ეპიზოდის დასახელება შეიძლება: მშვენიერია ნაწარმოების კამერული შესავალი, დრამატურგიული და ფსიქოლოგიური სიზუსტით გამოირჩევა ჩემბალოს და გიტარის ჟღერადობა, განსაკუთრებით, როდესაც უკანასკნელს „მძიმე სპილენძი" „ახშობს". საინტერესო ეფექტს იღებს კომპოზიტორი დასარტყამთა თავისებურად ახმიანებისაგან. დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს სპილენძის ჯგუფი ორგიის ეპიზოდში, აქ მისი მრისხანე რეპლიკები სასოწარკვეთილ აფეთქებებს და შემმუსვრელ ძალთა თარეშის შეგრძნებას იწვევს.

სულხან ნასიძის ნაწარმოები უდავოდ მნიშვნელოვანი მონაპოვარია და, იმედია, მას ხანგრძლივი საკონცერტო ცხოვრება ელის.

დიდი შთაბეჭდილება დატოვა რევაზ გაბიჩვაძის IV კამერულმა სიმფონიამაც. ჩვენ ვიცით იმ დიდი სტილისტური გარდატეხის შესახებ, რომლითაც

60-იანი წლების დასაწყისში კომპოზიტორის შემოქმედებითი განვითარება აღინიშნა. ისიც ვიცით, რომ კომპოზიტორის შემოქმედების ბოლო წლები აღნიშნულია განახლებისადმი სწრაფვით, ახალი საკომპოზიტორო ტექნოლოგიის დაუფლებით. მისმა მთელმა რიგმა ნაწარმოებებმა მიიზიდა ფართო მუსიკალური საზოგადოების ყურადღება როგორც ჩვენში, ასევე საზღვარგარეთ (მე, უპირველეს ყოვლისა, მხედველობაში მაქვს მისი პირველი სიმფონია, ნონეტი, ბალეტი „ჰამლეტი"). ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგ ნაწარმოებში მთელ რიგ მიმზიდველ მხარეებთან ერთად, არის სადავოც. კერძოდ, როგორც მე მეჩვენება, ხანდახან კომპოზიტორი თანაბარი დამაჯერებლობით ვერ ახერხებდა საინტერესო ფაქტურის და მძაფრი ხმოვანების შერწყმას მაღალი ხარისხის ინტონაციურ მასალასთან. საზოგადოდ ვფიქრობ, რომ მუსიკის სონორულობით მოჯარბებული გატაცება, ტემბრული მხარის წინ წამოწევა მთავარ კონსტრუქციულ პრინციპად, ხშირად იწვევს საკუთრივ ინტონაციურის დაკნინებას და, თუ ამ კატეგორიას კიდევ უფრო ვიწროდ განვიხილავთ, მელოდიური საწყისის გაუფერულებასაც. ვფიქრობ, რომ ეს პრობლემა კანონზომიერია მთლიანად „სონორული სტილის" მუსიკისათვის და, ბუნებრივია, იგი არც გაბიჩვაძის ზოგიერთი ნაწარმოებისათვის ყარგავს თავის აქტუალობას.

მეოთხე სიმფონიაში კი მე შევიგრძენი გამომსახველ ხერხთა ყველა კომპონენტის ჰარმონიულობა. აქ იგრძნობოდა ავტორის ტექნოლოგიური კონცეფციის სიახლე, მისი დამოუკიდებლობა, ეჭვს არ იწვევს ამ სტილის ორგანულობა, მისი მონოგენურობა, თვით მასალის გამომსახველობა. დიახ, გაბიჩვაძის სიმფონია საინტერესოა, იგი შთაბეჭდილებას ახდენს სწორედ იმ თავისებურებებით, რომლითაც ჰეშმარიტად მხატვრული ნაწარმოები უნდა გვიზიდავდეს: სახეების სიმკვეთრით, ინდივიდუალიზებული ინტონაციით. აღარას ვამბობ რევაზ გაბიჩვაძის სტილის საზოგადოდ ძლიერ მხარეებზე, რაც მის ბოლო წლების ნაწარმოებებში ვლინდებოდა: მის მიერ კამერული ორკესტრის საიდუმლოებათა მშვენიერად ფლობის, ტემბრალური დრამატურგიის. შესაძლებლობათა ცოდნის შესახებ, ლაკონიური და დამაჯერებელი ფორმის აგების მისთვის დამახასიათებელ უნარზე. ყველაფერი ეს IV სიმფონიაშიც გამომჟღავნდა.

განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო (IV ნაწილი) — ჰეშმარიტი ინსტრუმენტული მონოლოგი, რომელსაც საფუძვლად ინტონაციურად მიმზიდველი თემა უდევს. მას დაბალ სიმებიან ინსტრუმენტთა პულსირებულ ფონზე მჟღერი ვიოლინოების მელოდია ცვლის. საზოგადოდ, ამ ნაწარმოებში საინტერესო თავისებურება შეიმჩნევა: არ ვიცი, წინასწარგანზრახვით ხდება ეს, თუ თავის-

თავად გამოვიდა, მაგრამ მთელი სიმფონიის მანძილზე მელოდიური საწყისი უფრო და უფრო მეტ მკაფიოებას იძენს, იგი ხელშესახები ხდება და საკუთრივ მელოდიური ფენომენის შთაბეჭდილებას ტოვებს. თანაც, უნდა ითქვას, რომ კომპოზიტორი არ ღალატობს საკუთარ ესთეტიკურ პრინციპს: მელოდიური ხაზი თვით ტემბრალურ სტიქიაში ისახება.

რაც შეეხება ვიოლინოების „პათეტიკურ მონოლოგს" (IV ნაწილი), მასში საკმაოდ გარკვეულად ვლინდება არიოზულ-სასიმღერო საწყისი, რაც რამდენადმე რეტროსპექტულიც კი არის კომპოზიტორის თანამედროვე სტილის თვალსაზრისით. ამ ეპიზოდში ისიც მისასალმებელია, რომ კომპოზიტორმა შესძლო გაბმული მელოდიური „ძაფის" შექმნა, საწყისი მასალის დაძაბულ განვითარებასაც მიაღწია. თავისებურ შთაბეჭდილებას ტოვებს სიმფონიის ფინალის დრამატურგიაც: ხმოვანების თანდათანობით გაქრობით, იდუმალი განწყობილების დამყარებით, რომელსაც ცალკეული შტრიხები თუ არღვევს. და ბოლოს, მშვენიერი დრამატურგიული დეტალია მონახსული: სიჩუმეში მეტრონომის ტკაცანიღა გაისმის, ბოლოს ისიც ტოვებს ასპარეზს (ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, რადგანაც მეტრონომი სცენიდან გააქვთ) და მოლოდინით აღსავსე სიჩუმე მყარდება.

არ ვარ დარწმუნებული იმაში, რომ ეს ეპიზოდი ისე უნდა გავიგოთ, როგორც ამას სათანადო ანოტაცია გვირჩევს (იქ სიტყვა-სიტყვით ასეა განმარტებული: „ნაწარმოების ბოლოს მეტრონომის ტკაცანი, რომელიც დროის სრბოლას ზომავს, ააღორძინებს ოცნებებს, იმედებს, ცხოვრება გრძელდება, მხატვარი თავის ხელოვნებაში განაგრძობს ცხოვრებას"). ჩემზე სიმფონიის დასკვნა ასეთი პირდაპირი ოპტიმიზმის შთაბეჭდილებას არ ტოვებს, მაგრამ ეს სრულებითაც არ ამცირებს მის გამომსახველობას და არ აუფასურებს გადაწყვეტის ორიგინალობას.

რევაზ გაბიჩვაძის სიმფონია ეძღვნება ჩვენი საუკუნის უდიდესი კომპოზიტორის დიმიტრი შოსტაკოვიჩის ხსოვნას. დიმიტრი შოსტაკოვიჩის ხსოვნას მიუძღვნა თავისი კამერული სიმფონია ალექსანდრე შავერზაშვილმაც. ამ ნაწარმოებმა კარგი შთაბეჭდილება დატოვა როგორც ნაღვლიანი განწყობილების კეთილშობილებით, ისევე კომპოზიტორისათვის ჩვეული პროფესიული კულტურითაც, იმ მასალის მშვენიერი ფლობით, რომელიც სიმფონიას დაედო საფუძვლად. ა. შავერზაშვილი ძალიან შეკრულია თავის შემოქმედებაში და ეს ემჩნევა მის სიმფონიასაც, რომელიც საუკეთესოა ბოლო წლებში მის მიერ შექმნილ ნაწარმოებთა შორის.

რამდენადმე ნაკლები შთაბეჭდილება დატოვა ა. შავერზაშვილის საფორტეპიანო სონატამ, სამაგიეროდ, მოწონების ღირსია მისი უეერტიურა „საბჭოთა საქართველო“. იგი უდავოდ მიმზიდველია თავისი სიცოცხლის დამამკვიდრებელ ტონუსით, ლირიკული თემის ხარისხით, მასალის მკაფიოებით, მისი დამუშავების ლოგიკურობით და ფორმის სიმწყობრით.

სინანული უნდა გამოთქვა იმის გამო, რომ ქართველი კომპოზიტორები მსუბუქ სიმფონიურ მუსიკას — ამ ჟანრს ეკუთვნის „საბჭოთა საქართველო“ — ჯეროვან ყურადღებას არ აქცევენ. არადა, მუსიკის ამ სახეობას ძალიან დიდი შესაძლებლობები აქვს სერიოზული ხელოვნებისადმი ფართო მასების ყურადღების მოსაზიდად. მსუბუქ სიმფონიურ მუსიკას შეუძლია თავისებური ტრამპლინის როლი შეასრულოს, შეაჩვიოს მუსიკის მოყვარულები სპეციფიკურ ფორმებს, სახეების იმ თავისებურებებს, რომლებიც ინსტრუმენტული აზროვნებისათვისაა დამახასიათებელი, ინტერესი აღუძრას სიმფონიური აპარატის დაუსრულებელი შესაძლებლობებისადმი, შეაჩვიოს მის ფერადოვნებას, დინამიკური ნიუანსების სიუხვეს, საკუთრივ ინსტრუმენტული თემების გამომსახველობას, რაც სიმფონიური მუსიკის განუმეორებელ სილამაზეს განაპირობებს. იქნებ ჩვენც და კულტურის სამინისტრომა, ტელევიზიისა და რადიოკომიტეტმაც ჩავატაროთ რაიმე წამახალისებელი ღონისძიება ამ ერთობ პერსპექტიული ჟანრისადმი კომპოზიტორების ყურადღების გასაძლიერებლად?

ჩვენი ყურადღება დიდოსტატთა ახალი ოპუსებისადმი განპირობებულია არამარტო იმით; რომ ყოველი ახალი ნაწარმოები მათი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ახალი ფაქტით გამდიდრებაა. მას სხვა ხასიათის მნიშვნელობაც ენიჭება: ყოველი ასეთი გამოსვლა დადასტურებაა იმ ესთეტიკური პოზიციის სიცოცხლისუნარიანობისა, რომლის დამკვიდრების პატივიც ჩვენს მხცოვან მუსიკოსებს ეკუთვნით. ის, რაც თავის დროზე ანდრია ბალანჩივაძემ, შალვა მშველიძემ და ალექსი მაჭავარიანმა შემოიტანეს ქართულ მუსიკაში, ის, რისთვისაც ისინი იღწოდნენ და მთელი თავისი ნიჭი და შესაძლებლობა მოახმარეს, სიცოცხლისუნარიანი და ნაყოფიერი აღმოჩნდა, კვალი დაამჩნია შემდგომი თაობების შემოქმედებით ძიებებს. განა მშველიძისეული სპეციფიკური ინტონაცია, ტიპიურად მშველიძისეული ინტერესი მთის ფოლკლორისადმი, ინტერესი ეპოქისადმი, ხალხური შემოქმედების ყველაზე ღრმად ჩაწოლილი ფენებისადმი, რეზონანსის გარეშე დარჩა? განა მას საინტერესო გამოხმაურება არ ჰქონდა? უფრო მეტიც: მშველიძე პირველი ქართველი მუსიკოსი იყო, რომელმაც ვეჟას პოეზიის განსაცვიფრებელი სამყაროს კარი შეაღო (ზაქარია

ფალიაშვილის კონტაქტი ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებებთან ეპიზოდური გა-ხდება). მშველიძემ მისცა დასაბამი თანამედროვე ქართული მუსიკის საინტერესო ტრადიციას — კონსტანტინე გამსახურდიას მხატვრული სახეების მუსიკის ენაზე ამეტყველებას და ეს ტრადიცია უკვე იმკის და მომავალშიც ალბათ მოიმკის უხვ მოსავალს.

როდესაც საქმე ისეთ კომპოზიტორს ეხება, როგორც შ. მშველიძე გახლავთ, არ შეიძლება განსაკუთრებული პატივისცემის გრძნობით არ მოიხსენიო ის შეუპოვრობა, დაუღალავი ენერგია, რომლითაც კომპოზიტორი მუშაობს: არც ერთი დათვალიერება არ მახსოვს შალვა მშველიძის ახალი ნაწარმოების გარეშე, განა ეს თავისებური შემოქმედებითი გმირობა არაა, მისაბაძი და სანიმუშო? მე არც ის შემიძლია, რომ ჩვენს თეატრს არ ეუსაყვედურო ცოტა არ იყოს, გაუგებარი გულგრილობა კომპოზიტორის მიმართ. ადრე აქ კომპოზიტორის ოპერები „ამბავი ტარიელისა" და „დიდოსტატის მარჯვენა" დაიდგა. ახლა რეპერტუარში არც ერთი მათგანი აღარაა. კიდევ უფრო მეტ ინტერესს გამოიწვევდა თანამედროვეობის თემისადმი მიძღვნილი შ. მშველიძის მესამე ოპერის — „ჯარისკაცის ქვრივის" დადგმის განხორციელება.

შ. მშველიძის მთელი შემოქმედებითი გზა მთლიანობითაა აღნიშნული, მე ვიტყოდი, სტილისტური თავისებურებების მდგრადობითა და ამ სიტყვის კარგი გაგებით — უცვლელობით. ის, რაც კომპოზიტორის მიერ ადრეულ ნაწარმოებებში იქნა მიკვლეული, კი არ ქრება მისი თვალთახედვიდან, არამედ კვლავ იჩენს თავს და ახალ თვისებებს ავლენს მისი უფრო გვიანდელ პარტიტურებში. ასეთი კანონზომიერებებითაა აღბეჭდილი მშველიძის მეხუთე სიმფონიის მუსიკაც. კომპოზიტორის ხელწერა კარგად შეიგრძნობა ამ ნაწარმოების კომპოზიციის თავისებურებებში, დამახასიათებელ იმპროვიზაციულობაში, რომელშიც კონსტრუქტიული სიმკაცრე მასალის უშუალოდ გაშლას უთმობს პირველობას. შველიძისეული სამყარო მემცნაურა ამ სიმფონიის სახეებში, ჟანრულ ტიპებში, თვით ფაქტურაშიც და, ცხადია, ორკესტრულ სამოსშიც. მაგალითად, ხის ჩასაბერ ინსტრუმენტთა თემამ ჯოყოლას მუსიკა მომაგონა „ზვიადაურიდან". V სიმფონიაში განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება მშველიძის მესამე სიმფონიის და მისივე სიმფონიური პოემების ტრადიციები.

გასაოცარია ის ენერგია, ის სიცოცხლის დამამკვიდრებელი ძალა, რომლითაც ახალი სიმფონიის მუსიკაა გაჟღენთილი, ამ მხრივ, განსაკუთრებით დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს სიმფონიის მეორე ნაწილი, თავისი ქაშქაშა ფერებით, სპილენძის მჭახე დაპირისპირებით ორკესტრის სხვა ჯგუფებთან, მოძ-

რაობის დინამიკით. თემა, რომელიც განვითარების კულმინაციაში ჩნდება, თავისი შემართებითი ინტონაციით, სასიმღერო მელოდიით, მასობრივ-სასიმღერო ჟანრების ასოციაციას იწვევს, საბჭოთა სინამდვილესთან კომპოზიტორის მჭიდრო კავშირზე მიგვითითებს. მე სიმებიანთა ამაღლებული მუსიკაც მომწონა სიმფონიის პირველი ეპიზოდიდან. შესაძლოა იგი „ლოენგრინის" პრელუდიითაა შთაგონებული. ქების ღირსია პირველი ნაწილის კოდაც, თავისი კეთილშობილი ინტონაციით და ჩაღრმავებული განწყობილებით. ბიმზიდველია სიმფონიის დასასრულიც, რომლის ჟანრული თავისებურებანიც ჩემში სურვილს იწვევს მას „მწყემსური ლირიკა" ვუწოდო.

სანამ სიმფონიების მიმოხილვას შევუდგებოდი, აღვნიშნე კიდეც, რომ მეძნელება ამ ჟანრის საერთო მდგომარეობის დახასიათება. ეს ამოცანა მით უფრო ძნელია, რომ პლენუმზე შესრულებული ნაწარმოებები მხოლოდ ნაწილია მთლიანი პანორამისა. და მაინც პლენუმის კონცერტები გვარწმუნებს, თუ რაოდენ დიდი ადგილი უჭირავს ქართულ მუსიკაში წმინდა სიმფონიის ჟანრს, რომელშიც წესისამებრ ყველა ჩვენი კომპოზიტორი სცდის ბედს და რომელიც დაუსრულებელი და სერიოზული ძიებების სფეროა. აქ, ამ ჟანრში განსაკუთრებული სიძლიერით შეიგრძნობა სტილისტური ძეგრები, ჩვენი ეროვნული მუსიკისათვის დამახასიათებელი განვითარების ტენდენციები, მუსიკალური სახეების თუ გამომსახველი ხერხების განახლებისადმი სწრაფვა, რომელიც ნათლიანად ქართული მუსიკის დღევანდელი დღისათვისაა დამახასიათებელი. ამიტომაც თვალსაჩინო ნიშნების გამოჩენა მუსიკის ამ სახეობაში, ერთი მხრივ, თითქოს კანონზომიერი მოვლენაა, ხოლო, მეორე მხრივ, იმ საერთო წესის საუკეთესო დადასტურება, რომ ინტენსიური საყოველთაო ყურადღება — ჟანრის განვითარების აუცილებელი პირობაა.

მიმდინარე პლენუმი ბარაქიანი აღმოჩნდა საკონცერტო ჟანრის ნაწარმოებების თვალსაზრისით. თანაც სასიამოვნოა, რომ „ტრადიციულ" საფორტეპიანო და სავიოლინო კონცერტებთან ერთად, ჩვენში ამჟამად სულ უფრო და უფრო მზარდ ყურადღებას უთმობენ კონცერტების შექმნას სხვა ინსტრუმენტებისათვისაც, რაც აუცილებელია სათანადო რეპერტუარის დაგროვებისათვის. ამ მხრივ, პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს კომპოზიტორ რომან ალიბეგაშვილის კონცერტი ტრომბონისა და ორკესტრისათვის. ამ კონცერტის მხატვრულ ღირსებებს ის განაპირობებს, რომ რომან ალიბეგაშვილი ბრწყინვა-

ლე ტრომბონისტია, რომელიც კარგად იცნობს თავისი ინსტრუმენტის საიდუმლოებას და მტკიცედ იცავს მის ინტერესებს. ამასთან ერთად, რომან ალიბეგაშვილი წარმოგვიდგა როგორც კარგი კომპოზიტორიც. შესაძლოა, მის მუსიკას განსაკუთრებული აღმაფრენა არ ახასიათებს, სამაგიეროდ, მას არ აკლია ბუნებრიობა, იგი აღბეჭდილია ცოცხალი სახეებით და ფორმის სიმწყობრით. კომპოზიტორი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს მელოდიური სახეების გამოკვეთას (რასაკვირველია, ურიგო არ იქნებოდა მათი მეტი სიმკვეთრე და უფრო ინდივიდუალიზებული ინტონაციური წყობა). მაგრამ მოსმენილიც კარგად ჟღერდა და ამიტომაც შემთხვევითი არაა, რომ დამსწრე საზოგადოებამ ტრომბონის კონცერტი გულთბილად მიიღო.

პლენუმის დასკვნით საღამოზე სამი ინსტრუმენტული კონცერტი შესრულდა (საზოგადოდ, კონცერტების დაგეგმარება რიგ შემთხვევაში ჩვენი ღონისძიებების სუსტი მხარე იყო და ვერ ითვალისწინებდა მსმენელთა ინტერესებს. ერთ-ერთმა კამერულმა კონცერტმა სამ საათს გასტანა, ხოლო დასახელებული საღამო ჟანრულად ძალიან ერთფეროვანი გამოდგა). ამ დღეს შესრულდა შალვა დავიდოვის კონცერტი კლარნეტისა და ორკესტრისათვის და ნოდარ გიგაურისა და გერმან ჯაფარიძის სავიოლინო კონცერტები.

მე ვიტყოდი, რომ ხელწერის სხვადასხვაობის მიუხედავად, შალვა დავიდოვისა და ნოდარ გიგაურის წინაშე ერთი საერთო პრობლემაც დგას. ეს გახლავთ უფრო დახვეწილი, სტილისტურად მთლიანი ენის გამომუშავება. დავიდოვი უფრო მოწიფული მუსიკოსია, მან შესძლო სტრუქტურულად უფრო ლოგიკური ნაწარმოების შექმნა, თუმცა მის კონცერტში სქემა მაინც სძლევს ფორმას, ხოლო ინტონაციურ მასალას სიჩრელე ვნებს.

კიდევ უფრო მწვავედ დგას მასალის პრობლემა ნოდარ გიგაურის წინაშე, იგი უნდა განთავისუფლდეს „ზოგადრომანტიკული“ ინტონაციისაგან, რომელიც მის ნაწარმოებში ბლიუზის სტილისათვის დამახასიათებელი მიმოქცევებითაცაა შეწავებული; კომპოზიტორი სერიოზულად უნდა გამოიწრთოს ორკესტრობაშიც. უფრო სასიამოვნო შთაბეჭდილება დატოვა გიგაურის ნაწარმოების ფინალმა: აქ კომპოზიტორმა მონახა მეტყველი სახასიათო ინტონაცია და შესაფერისი რიტმული პულსიც.

რაც შეეხება გერმან ჯაფარიძის კონცერტს, ხარვეზების და საკმაოდ საშუალო შესრულების მიუხედავად, მან ძალიან კარგი შთაბეჭდილება დატოვა. ამ ნაწარმოებში კარგადაა ჩანს გამოკვეთილი კომპოზიტორული ინდივიდუალობის მუსიკოსი, რომელიც არაშაბლონური ინტონაციური სახეებით აზ-

როვნებს. იგი კარგად გრძნობს ორკესტრსაც, კერძოდ, ჩინებულად გაორკესტრებული ეპიზოდებისაგან მე მსურს აღვნიშნო ადგილი, რომელშიც ფორტეპიანოს საორღანო პუნქტს თანდათან ედება საორკესტრო ხმები, მშვენიერია კონცერტის დასაწყისიც — მასალის ჯიუტი გამეორებით.

ამავე კომპოზიტორის საფორტეპიანო სონატა ჯერ არაა თავისუფალი იმისაგან, რასაც მე ექსპრესიონიზმის გადმონაშთებს ეუწოდებდი, და რაც, სხვათა შორის, მარტო გერმან ჯაფარიძის მუსიკაში არ ამოტივტივებულა. შესაბამის ნაწარმოებებში სწორედ რომ ექსპრესიონიზმის გადმონაშთებმა განაპირობეს ენის ხელოვნურობა, სტილისტური ეკლექტიზმი. საციოლინო კონცერტში, მასალა, უპირველეს ყოვლისა, შთაბეჭდილებას თავისი ექსპრესიულობით ახდენს. თქმა არ უნდა, კომპოზიტორს ჯერ კიდევ ბევრი პრობლემის გადაწყვეტა მოუხდება და მათ შორის ისეთი მნიშვნელოვანის, როგორიცაა მწყობრი ფორმის აგება. მაგრამ ის ნაკლოვანებები, რომლებიც მას ჯერჯერობით გააჩნია, მეტწილად გამოუცდელობის შედეგია და არა ნიჭის უკმარისობის. უველაფერი უნდა გაკეთდეს იმისათვის, რომ გერმან ჯაფარიძემ უფრო ინტენსიურად იმუშაოს, მისი ნაწარმოებები უფრო ხშირად შესრულდეს და მაშინ ავტორი ადვილად შეივსებს იმას, რაც დღესდღეობით აკლია.

სასიამოვნოა, რომ ანდრია ბალანჩივაძე უველა ჩვენი შემოქმედებითი დათვალიერების მონაწილეა და აღსანიშნავია ისიც, რომ ბოლო წლებში იგი გამოდის ჟანრებში, რომლებიც ადრე მისი შემოქმედებისათვის არ იყო დამახასიათებელი. 1974 წლის პლენუმზე მან, მაგალითად, საზოგადოების სამსჯავროზე გამოიტანა ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლი, ამ პლენუმზე კი პირველად შესრულდა მისი ახალი ოპუსი „პოემა ვიოლინოსა და ორკესტრისათვის“. ეს ფაქტები არა მარტო ავტორის შემოქმედებით ენერგიაზე მეტყველებს, არამედ იმაზეც, რომ ჩვენ მხცოვან კომპოზიტორს განახლებისადმი ახალგაზრდული ჟინი არ გაქარწყლებია.

ბალანჩივაძის საციოლინო პოემა ერთნაწილიანი კომპოზიციაა, მკაფიო თავისი სტრუქტურით და თავისებური სახეების შეპირისპირების ლოგიკით. მე მაინც მგონია, რომ პოემა უფრო მასშტაბური, ციკლური ნაწარმოების თავსართ ნაწილად გამოდგებოდა: მასში რაღაც არაა ბოლომდე გამოთქმული. პოემის მასალაც თანაბარი ღირსებისა არ არის. მე შედარებით მეტად მომეწონა პირველი ლირიკული თემა და უველა ეპიზოდი, რომლებიც ვიოლინოს სოლოსთანაა დაკავშირებული. მათ შორის საგანგებოდ აღვნიშნავ კადენციას, რომელმაც შემსრულებელს საშუალება მისცა თავისი არტისტიზმის სხვადასხვა

მხარე გამოევლინა. შთამბეჭდავი აღმოჩნდა პოემის კულმინაციაც, რომელშიაც სიმებიანთა ფონზე ვიოლინოს ექსპრესიული თემა ეკისრება.

ნოდარ გაბუნიას მეორე საფორტეპიანო კონცერტმა პირველად თბილისში გაიჟღერა გასული წლის ოქტომბერში, ერთი თვის შემდგომ — მოსკოვში, ხოლო მოგვიანებით — ბრატისლავაში. რამდენადაც ვიცი, ეს ნაწარმოები შეტანილია მომავალი წლის პრაღის ტრადიციული საგაზაფხულო ფესტივალის პროგრამაში. ყველაფერი ეს ნაწარმოების წარმატებაზე მეტყველებს და სავსებით დამსახურებულადაც, რადგან გაბუნიას ახალ ქმნილებას ბევრი საინტერესო ღირსება გააჩნია.

ნოდარ გაბუნიას ნიჭი და პროფესიონალიზმი ჩვენთვის მის არა ერთსა და ორ ნაწარმოებს დაუდასტურებია, საკმარისია მისი ცნობილი „არაკის" საყოველთაო და ხანგრძლივი წარმატება გავიხსენოთ. ეს ხელოვანი მკვეთრი კომპოზიტორული ინდივიდუალობის მქონე მუსიკოსია, მას საკუთარი (მე ამას საგანგებოდ აღვნიშნავ) ინტონაციური სამყარო გააჩნია. მისი ჰარმონიული აღღო საოცრად მახვილია და იგი ბრწყინვალედ გრძნობს ჟანრულ-სახასიათო საწყისს. თავისი ნიჭის თავისებურებების გამო გაბუნია განსაკუთრებულ მიდრეკილებას გრძნობს ამაღლებული, რამდენადმე ინტელექტუალიზებული ლირიკისადმი, რომელსაც ამასთანავე უშუალობა და ბუნებრიობაც არ აკლია.

თუ მისი მუსიკის ინტონაციურ წყაროებს მიმოვიხილავთ, მაშინ ბარტოკის, სტრავინსკის, პროკოფიევის და ახალი ფრანგული სკოლის კომპოზიტორთა დასახელება მოგვიხდება. ეს მიდრეკილება თავს იჩენს მის მეორე საფორტეპიანო კონცერტშიც.

ეს ნაწარმოები მე მომწონს უპირველეს ყოვლისა მუსიკის ხარისხით, შინაარსიანობით. გაბუნია ფლობს ინტონაციის საიდუმლოებას. იგი აქ ხასხასაა და ყურადღებას იპყრობს სტრუქტურის თავისებურებითაც. მთელი ციკლი არსებითად საწყისი ინტონაციური ბირთვის განვითარებაზეა აგებული. მასალის ტრანსფორმაციისას კომპოზიტორი დიდ გამომგონებლობას ამჟღავნებს, იგი, ერთი მხრივ, ფორმის დენადობას აღწევს და, მეორეს მხრივ, ფერადოვან კონტრასტებს.

განსაკუთრებით კონცერტის მეორე ნაწილი მომწონს — ამაღლებული განწყობილებით გამსჭვალული ინტერმეცო, რომელიც ღრმად ემოციური ქორალის და ფორტეპიანოს მომაჯადოებელი მელოდიის შეპირისპირებებზეა აგებული. ამ ეპიზოდში კომპოზიტორმა ინტონაციის და ჰარმონიის განსაკუთრებულ გამომსახველობას მიაღწია. კონცერტს კიდევ მრავალი გამომსახველი ფურცელი გააჩნია. მშვენიერია მისი დასაწყისი და პირველი ნაწილის დანას-

კვი, ბრწყინვალედაა მონახული ფინალის ტოკატური პულსაციისათვის რიტმული ფორმულა. თუმცა გულახდილად რომ ვთქვათ, ამ ნაწილს, ერთი მხრივ, კონტრასტული მასალა აკლია, ხოლო, მეორე მხრივ, საორკესტრო და საფორტეპიანო პარტიების უფრო მკვეთრი გამიჯვნა. სხვა შენიშვნებიც მაქვს: კონცერტის ყველაზე მასშტაბურ და სახეების მხრივ ტევად პირველ ნაწილში ფაქტურა ხანდახან თითქოს მუსიკასა ნთქავს. კომპოზიტორი აქ ზედმეტადაა გატაცებული მასალის დამუშავებით, კომპოზიციას კი მეტი ლაკონიურობა მოუხდებოდა. პირველ ნაწილში ორკესტრობა საგრძნობლად მსუყეა, იგი ხანდახან სოლისტს ახშობს.

ჩემს მიერ მითითებული ნაკლოვანებანი ისეთი ხასიათისაა, რომ მათი გამოსწორება არავითარ სიძნელეს არ წარმოადგენს. ცხადია, იმ შემთხვევაში, თუკი ავტორი გაიზიარებს მათ. ყოველ შემთხვევაში, ნოდარ გაბუნიამ ყველაფერი უნდა გააკეთოს იმისათვის, რომ მისი საფორტეპიანო კონცერტის ესოდენ ბედნიერ დებიუტს, შესაფერისი გაგრძელება ჰქონდეს.

სასიამოვნო შთაბეჭდილება დატოვა პლენუმზე რამაზ კემულარიას ნაწარმოებებმა — სონატამ სოლო კლარნეტისათვის და კონცერტმა ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის. პირველს უდავოდ მასალის სიხასხასე გამოარჩევდა, მთის ფოლკლორის ნატიფი გრძნობით. საფორტეპიანო კონცერტი იმ ტრადიციებს ეყრდნობა, რომელთაც ჯერ კიდევ 40-50-იანი წლების მიჯნაზე დიმიტრი კაბალევსკის ე. წ. ახალგაზრდულმა კონცერტებმა ჩაუყარეს საფუძველი (მართალია, ამ ნაწარმოებზე ცხოველმყოფელი ზეგავლენა მოუხდენია ანდრია ბალანჩივაძის ე. წ. საბავშვო კონცერტსაც).

კემულარიას მუსიკის ძლიერი მხარე ის გახლავთ, რომ ავტორი, როგორც ჩანს, კარგად გრძნობს არა მარტო ნორჩი შემსრულებლების შესაძლებლობებს, არამედ ნორჩი აუდიტორიის სპეციფიკასაც. კონცერტის მუსიკა სადაა, დრამატურგია ნათელი, ფორმა — მწყობრი. ცოცხალი სახეები, ახალგაზრდული განწყობილებანი განაპირობებენ მუსიკის სიცოცხლისდამამკვიდრებელ ტონუსს. ავტორი კარგად გრძნობს საყოფაცხოვრებო ინტონაციას, უხვად იყენებს ჟანრულად სახასიათო რიტმულ-ინტონაციურ მიმოქცევებს. ყოფითი საწყისი აქ, ცოტა არ იყოს, გადაჭარბებითაცაა წარმოდგენილი (მაგალითად, ვალსის რიტმი, რომელიც მაღალხარისხოვან მელოდიურ ხაზთან არაა შეხამებული). საზრგადოდ, კომპოზიტორმა თავიდან ვერ აიცილა მუსიკის ერთგვარი სტილისტური სიჩვრელე. ამისდა მიუხედავად, მკაფიოდ შეიგრძნობოდა ლირიკული სისავსე, მუსიკის ემოციურობა, მისი უშუალობა, შერწყმული კარგ პროფესიულ დონესთან.

პლენუმის მონაწილეებმა ინტერესით მოისმინეს ოთარ თაქთაქიშვილის ახალი სავიოლინო კონცერტი. ოთარ თაქთაქიშვილი, როგორც ცნობილია, სტილისტურად მკაფიო და შემოქმედებითი ინტერესებით მრავალფეროვანი მუსიკოსია. რა ჟანრშიაც არ უნდა გამოდიოდეს იგი, მისი მუსიკა მუდამ ამჟღავნებს კომპოზიტორის პრინციპული პოზიციის სიმტკიცეს და თანმიმდევრულობას. ამ პრინციპის შესაბამისად, მხატვრულად ღირებულია მელოდიური საწყისის მკაფიოება, მღერადი მასალა, ჟანრულად სახასიათოსა და ლირიკულ-ფსიქოლოგიური საწყისის ინტენსიობა.

ოთარ თაქთაქიშვილი ფოლკლორული წყაროების გამოყენების პრინციპული მომხრეა. საკონცერტო კონცერტში კი, მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკაში იგრძნობა ხალხურ წყაროებთან ცოცხალი კავშირი (აქ დამახასიათებელი რიტმო-ინტონაციური მასალაც კი ჟღერს) უფრო მეტი სივრცე ეთმობა საკუთრივ კომპოზიტორისეულ გამომგონებლობას და, უნდა ითქვას, რომ იგი მხატვრული დამაჯერებლობითაა აღბეჭდილი. სხვათა შორის, იმასაც ვიტყოდი, რომ სავიოლინო კონცერტი ვოკალურ ჟანრებში კომპოზიტორის ხანგრძლივი და ნაყოფიერი მუშაობის შედეგებს იმკის, ეს ნაწარმოები გამსჭვალულია სასიმღერო საწყისით, ადამიანის ხმის სითბოთი.

მიუხედავად იმისა, რომ კონცერტის მუსიკალური მასალა მკვეთრ კონტრასტებს მოკლებულია, კომპოზიტორი ოსტატურად ანვითარებს თემებს და ფორმის დენადობას აღწევს. ფინალის გარდა, სახეთა დაპირისპირება ნაწილებს შიგნით კი არ ხდება, არამედ უფრო ფართო დრამატურგიულ მასშტაბშია განხორციელებული — ციკლის სხვადასხვა ნაწილების ურთიერთდაპირისპირების გზით.

კონცერტის მთავარი ფსიქოლოგიური ტონუსი თეზისურად რომ გამოვხატოთ, იგი ასე უნდა განვმარტოთ: „გასხივოსნებული მწუხარება". მუსიკის მიმართ, საკმაოდ ხშირად, საფუძვლიანად და უსაფუძვლოდაც ვლაპარაკობთ ფილოსოფიურ ფიქრზე, მსოფლიო პრობლემებზე და სხვ. ამ ნაწარმოებთან დაკავშირებით, მე მსურს მსგავსი გაზვიადებანი თავიდან ავიცილოთ და საგანგებოდ აღვნიშნო, რომ მთელი თავისი მისაწვდომობისა და მკაფიოების მიუხედავად, კონცერტის მუსიკა ღრმა პოეტურობით გამოირჩევა, გვიზიდავს სერიოზული ლირიკით, ფსიქოლოგიური განცდების გულწრფელობით. ეს სევდიანი ტონალობა, რომელიც მთელ ნაწარმოებს გასდევს, ამავე დროს, მოკლებულია რაიმე გარეგნულ დრამატულ აფექტაციას.

ღრმა ჩაფიქრებულობა, რომელიც პირველ ნაწილში მკვიდრდება, საინ-

ტერესოდაა გარდასახული კონცერტის მესამე ნაწილში — აქ უკვე ენებათა ღელვა ჰარბობს. ემოციური ნიუანსების მრავალფეროვნებითაა აღბეჭდილი ვიოლინოს არიოზული მელოდია, მისი პოეტური სიმღერა. ემოციური განვითარების დიაპაზონი მოიცავს ინტიმურ აღიარებასაც და აღტკინებულ სწრაფვასაც.

სავიოლინო კონცერტის სკერცო მენდელსონის უვერტიურის („ზაფხულის ღამის სიზმარი") ტყის ფეერიის ასოციაციებს იწვევს. არა მარტო სკერცოსთან, არამედ მთლიანად კონცერტის მუსიკასთან დაკავშირებით მსურს კომპოზიტორის საორკესტრო ხელოვნება აღვნიშნო: ხის ჩასაბერთა გამჭვირვალე ტონი, სიმებიანთა სითბო, სპილენძის ჯგუფის და არფის რბილი აკორდები — ყველაფერი ეს ხელს უწყობს მუსიკალური ქსოვილის სიმსუბუქეს, სათანადო სივრცეს ქმნის სოლო ინსტრუმენტისათვის. ოთარ თაქთაქიშვილის ნაწარმოები მომგებიანია სოლისტისათვის, იგი ჩინებულ პირობებს უქმნის მას არტისტული ინდივიდუალობის გამოსავლენად და განსაკუთრებით ინსტრუმენტული კანტილენის შესაქმნელად.

რა ჟანრსაც არ უნდა მიმართოს ოთარ თაქთაქიშვილმა, მისი ნაწარმოებების დრამატურგია მუდამ გამოირჩევა სიცხადით და სიმწყობრით. სავიოლინო კონცერტის ფორმის ღირსებებს აძლიერებს მისი ლაკონიურობა. აქ ყველაფერი ბრლომდეა თქმული, მახვილები დამაჯერებლადაა დასმული, ამასთან ერთად, ტევადი მასალა მწყობრ სტრუქტურაშია შეკრული. ლირიკული ტალღა მთელ ნაწარმოებზე გადის და ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა პირველი ნაწილის და ფინალის ურთიერთშეფარდება. თუმცა მათ საფუძვლად ინტონაციურად სხვადასხვა თემა უდევთ, თავისი ერთიანი — სევდიანი განწყობილების გამო ისინი ისე აღიქმებიან, როგორც ექსპოზიცია და რეპრიზა. კარგ შთაბეჭდილებას ტოვებს ფინალში კონტრასტული შუა ეპიზოდიც, ხალხური ყაიდის რიტმო-ინტონაციურ მასალაზე აგებული, რომელსაც დრამატული ელფერიც შემოაქვს და გარკვეულად ეპოსთანაცაა დაკავშირებული.

არა მარტო ოთარ თაქთაქიშვილის სავიოლინო კონცერტთან დაკავშირებით, არამედ ქართული თანამედროვე მუსიკის მთელი რიგი მოვლენების გათვალისწინებისას ისევ და ისევ იგრძნობა ტრადიციულის პრობლემაზე მსჯელობის აუცილებლობა. ტერმინი „ტრადიციული" ჩვენში ხშირად და უმართებულოდ გაიგივებულია „კონსერვატულის" ცნებასთან. მე ვფიქრობ, ტრადიციული, უპირველეს ყოვლისა, ისაა, რაც ტრადიციასთანაა დაკავშირებული და ხშირად ისიც, რაც შემოქმედებითად ავითარებს მას. ასეთნაირად აღვიქვამ მე, კერძოდ, ოთარ თაქთაქიშვილის ნაწარმოებს, რომელიც როგორც მე

მწამს, თავისი მაღალმხატვრული თვისებების გამო საპატიო ადგილს დაიჭერს მეცხოლინეთა რეპერტუარში.

* * *

ვფიქრობ, რომ მიმდინარე პლენუმის ერთ-ერთ ცენტრალურ მომენტად იქცა საგუნდო მუსიკის კონცერტი. საზოგადოდ, ჩვენ, ცოტა არ იყოს, საგუნდო ნაწარმოებების ნაკლებობას განვიცდით. ამას ბევრი მიზეზი აქვს და ერთ-ერთი ძირითადია ის, რომ რესპუბლიკაში ცოტაა საგუნდო კოლექტივები. სახელმწიფო კაპელას არ შეუძლია ყველა თანამედროვე მოთხოვნის დაკმაყოფილება: ახალი ნაწარმოებების დადგმა, იმ ძველის არდავიწყებაც, რომელიც ცოცხალი შესრულების ღირსია, თანაც, კაპელის მოღვაწეობა შეუძლებელია მხოლოდ ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედების პროპაგანდით შემოიფარგლოს: ეს არც მისთვის ივარგებს და არც საზოგადოება დარჩება კმაყოფილი და მოგებული.

მდგომარეობის გამოსასწორებლად, ალბათ, სხვადასხვა ზომაა მისაღები ჯერ ერთი, კაპელამ მეტი აქტიურობით უნდა გაიფართოვოს რეპერტუარი და უფრო და უფრო რთული ამოცანების გადაწყვეტაზე იფიქროს. ისიც აუცილებელია, რომ ახლო მომავალში სტაბილურ საკონცერტო მოღვაწეობას ჩვენი საოპერო თეატრის გუნდიც შეუდგეს (ისევე, როგორც ეს ყველა მაღალპროფესიულ საოპერო თეატრს ახასიათებს). დროის მოთხოვნაა, რომ სრულფასოვანი საგუნდო კოლექტივებში შეიქმნას რადიოსა და ტელევიზიის კომიტეტთან და, თავისთავად ცხადია, საგუნდო საზოგადოების სისტემაში. თქმა არ უნდა, რომ ჩვენ უკეთესად უნდა გამოვიყენოთ თვითშემოქმედებაც, ყოველნაირად შევუწყოთ ხელი საგუნდო მოძრაობის განვითარებას. კარგია, რომ საქართველოში მოგვეპოვება თვითშემოქმედებითი ანსამბლები, რომელნიც ფოლკლორის შესანიშნავი პროპაგანდისტები არიან. ისიც ხომ ფაქტია, რომ დღითიდღე იზრდება თვითმოქმედი საესტრადო ჯგუფები; ახლა ურიგო არ იქნება, რომ ყველაფერ ამას ისეთი გუნდებიც დაემატოს, რომელთა რეპერტუარი ეროვნულ სიმღერებთან ერთად, უფრო ფართო პროგრამას აითვისებს. ჩვენი საგუნდო კულტურა ამით მხოლოდ მოიგებდა. ჯერჯერობით კი ქართველი კომპოზიტორები ნაკლებად ქმნიან საგუნდო ნაწარმოებებს, რომელთაც წლების მანძილზე უხდებათ ცდა, სანამ მათი შესრულების რიგი მოაღწევდეს. ამიტომაც პლენუმზე ახალთან ერთად, რამდენიმე ძველმა ნაწარმოებმაც გაიჟღერა. მით უფრო სასიხარულოა, რომ უმრავლესობამ კარგი შთაბეჭდილება დატოვა.

თავისი ბუნებით საგუნდო მუსიკა ახლოს დგას ეროვნული მუზიცირების ტრადიციებთან. შემთხვევითი არაა, რომ კომპოზიტორები ფოლკლორისაგან არა მარტო მუსიკალურ მასალას, ჟანრულ-ინტონაციურ სახეებს სესხულობენ, არამედ თვით კომპოზიციურ პრინციპებს და ფაქტურულ თავისებურებებსაც. საგუნდო ნაწარმოებებში ეროვნულ-დამახასიათებლის თვალსაჩინოებას აგრეთვე სიტყვის დიდი მნიშვნელობა განაპირობებს. ყველა ეს თვისება პლენუმზე წარდგენილ მუსიკაშიც გამომჟღავნდა. შალვა დავიდოვის, დალი ჩხეიძის, ნიკოლოზ გუდიაშვილის, ლილი შავერზაშვილის გუნდები ამ ავტორთა საუკეთესო ნაწარმოებების რიგს მიეკუთვნება. მაგალითად, დალი ჩხეიძე დროდადრო წერს ინსტრუმენტულ მუსიკას, რომელიც არცთუ ისე იშვიათად უკმარისობის გრძნობას ტოვებს, გუნდები კი ავტორს კარგი გამოუვიდა, მიმზიდველი თავისი მელოდიურობით.

კარგი შთაბეჭდილება დატოვა ნიკოლოზ გუდიაშვილის ორმა გუნდმა ციკლიდან „სურათები ქართული ხალხური პოეზიიდან". აქ გამოვლინდა ნიკოლოზ გუდიაშვილის მუსიკის საუკეთესო თვისებები — ინტონაციის ეროვნული ხასიათი და თვითმყოფობა, განწყობილების სიწრფელე, ჟანრულ-სახასიათო საწყისის გამახვილებული გრძნობა. გუნდები საგუნდო ფაქტურის მხრივაც ოსტატურადაა შესრულებული.

ლილი შავერზაშვილის მიერ წარმოდგენილი გუნდებიდან უფრო მომეწონა „სახუმარო-საქორწილო", რომელშიც მიმიზიდა მასალის სიახლემ და გამოთქმის უშუალობამ, ფორმის აგების ძალდაუტანებლობამ, გუნდის ლამაზმა ჟღერადობამ. ხერგიანის ხსოვნისადმი მიძღვნილ ციკლში ავტორის წინაშე უფრო რთული ამოცანა იდგა. ამასთანავე, განახლებისადმი კანონიერი სწრაფვა აქ ჯერჯერობით ფორმის უეცველობაში არაა რეალიზებული, იგრძნობა გ. სვირიდოვის პარდაპირი გავლენაც. ყველაფერი ეს არ გამორიცხავს იმასაც, რომ ციკლში ბევრი საინტერესო მხარეა.

მოწონების ღირსია იაკობ ბობოხიძის ციკლიც ანა კალანდაძის ლექსებზე. ავტორს შეგვიძლია შემოქმედებითი გამარჯვება მივულოცოთ. მისი გუნდები აღბეჭდილია შინაარსიანი ინტონაციით, არაშაბლონური დრამატურგიული ხერხებით, საინტერესოა გამომგონებლობის თვალსაზრისითაც. ავტორს ეხერხება საგუნდო ფაქტურას რიტმული სიმახვილე მიანიჭოს (ასეთივეა თუნდაც ციკლის პირველივე ეპიზოდი „ჩვენი დილა", რომელიც განსაკუთრებულად მკვეთრი რიტმული ნახაზით გამოირჩევა). კომპოზიტორი მშვენივრად იყენებს ფოლკლორულ რესურსებსაც, თუმცა, როგორც ჩანს, ეთნოგრაფიული სიზუსტის დაცვას მიზნად არ ისახავს.

პლენუმზე ჩვენ მოვისმინეთ გრიგოლ კოკელაძის „კანტატა ლენინზე“. ცნობილია, თუ რაოდენ დიდ ადგილს იჭერს ამ კომპოზიტორის შემოქმედებაში სამოქალაქო თემა, ამას მოწმობს თუნდაც ისეთი ნაწარმოებები, როგორიცაა „კანტატა საქართველოზე“, „სამგორი“, „კანტატა დიდი სამამულო ომის გმირი მფრინავის შესახებ“ და სხვ.

„კანტატაში ლენინზე“ გრიგოლ კოკელაძე მისთვის ჩვეული სტილის ფარგლებში რჩება, რომელშიც ხალხური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი თავისებურებანი ორგანულადაა შერწყმული მასობრივ-სასიმღერო ჟანრისათვის ტიპიურ გამომსახველ ხერხებთან. კანტატის ორი ნაწილი — ლამენტო და ოდა — აღბეჭდილია საბჭოთა მასობრივი სიმღერისათვის დამახასიათებელი მელოდიკითა და სახეებით.

მშვენიერი შთაბეჭდილება დატოვა ჩვენი საგუნდო მუსიკის ცნობილი ოსტატის შალვა მშველიძის ხუთმა ა კაპელა გუნდმა. მაღალი ლირიზმითაა გამსჭვალული ციკლის პირველი ორი ეპიზოდი, რომლებშიც კომპოზიტორისათვის ესოდენ დამახასიათებელი „მთის“ ინტონაცია თავის სუსხსა კარგავს, შერბილებულია და გამთბარი. ამ სიმღერების სტილმა შეგვახსენა, რომ დღეისათვის აქტუალობა მთლიანად არ დაუკარგავს იმ ტრადიციებს, რომელთა სათავესთან რატილი იდგა და რომელშიც ეროვნული შეხამებული იყო აკადემიურთან. სამაგიეროდ, მესამე გუნდში, რომლის დასაწყისშიც თავსართი მოტივი ჯიუტად მეორდება, მშველიძისეული დამახასიათებელი ხელწერა უფრო მკაფიოდ გამოჩნდა უნისონების გაშიშვლებული ხაზით, რომელიც ჰარმონიულ ბურჯებს არ ეყრდნობა. ციკლის ორი უკანასკნელი ეპიზოდი, ჩემის აზრით, უფრო მძლავრ საშემსრულებლო აპარატს ითხოვდა, მაშინ უფრო დამაჯერებლად გამოვლინდებოდა მისი ეპიური ხასიათი.

თუ იძულებული გავხდებოდი შეძლებისდაგვარად მოკლედ გამომეხატა ჩვენს პლენუმზე ოსებ კეჭაყმაძის წარმატების მიზეზი, მაშინ ერთ სიტყვას ავირჩევდი: „ნიჭი“. საგუნდო სიუიტა „ძველი თბილისის სიმღერები“ ხელოვნების იმ ბედნიერ ნიმუშთა რიგს ეკუთვნის, რომელთაც ფართო აუდიტორიის სიყვარული მასთან პირველი შეხვედრისთანავე უმკვიდრდებათ, განურჩევლად იმისა, ეს აუდიტორია მუსიკის სპეციალისტებისაგან შედგება, თუ მხოლოდ მუსიკის მოყვარულთაგან. ქართველ ხელოვანთაგან ვის არ განუცდია ძველი თბილისის პოეზიის შთამაგონებელი ძალა, ვინ არ დატყვევებულა მისი ლეგენდით, დღემდე მუსიკის, პლასტიკისა და სიტყვის სახით რომ მოუღწევია, ვის არ განუცდია განუმეორებელი სილამაზე თბილისური ღამეებისა და ესოდენ დამახასიათებელი მცხუნვარება აღმოსავლური ვნებათღელვისა, აქ რომ

ნატიფი და ოდნავ იუმორგადაკრულიცაა? ვინ აღუდგა წინ ამ სევდასა და რომანტიკული აღიარებების განუმეორებელ ძალას? ვინ არ დამთვრალა ამ ხელოვნების სურნელით, რომელშიც ოცნებისა და სინაზდვილის ზღვარი ისე წაშლილა, რომ დროც კი უძლურია ერთმანეთს დააცილოს ის, რაც მაინც წარსულს ეკუთვნის და ის, რასაც აწმყო ამკვიდრებს. ი. კეჭაყმაძემ ამ საოცრებისაკენ თავის გზას მიაკვლია, გაუგო მას, გაუგო მის უკვდავებასა და სილამაზეს და ამ საოცრებაში, უპირველეს ყოვლისა, ცოცხალი ფერები და ცოცხალი ხმა შეიგრძნო.

მან ლირიზმით გამთბარი და სევდით შეფერადებული, მხიარული და, ამავე დროს, ნაღვლიანი მუსიკა შექმნა. მე მსურს ეს ფერადოვანი ფეერია ნიკოლოზ იგნატოვის ცნობილ ფრესკას შევადარო: ნიკოლოზ იგნატოვის ფრესკის საიდუმლო ისაა, რომ მასში ძველი თბილისის სიმღერა ჟღერს, ამიერიდან როცა იოსებ კეჭაყმაძეს მუსიკას მოვისმენ, თვალწინ თბილისის განუმეორებელი პეიზაჟი წარმომიდგება, განუმეორებელი ლანდშაფტითა და უფრო განუმეორებელი ადამიანებით.

ეს მართლაც პოემა, ანდა უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ — სახეების მთელი გალერეაა. დიახ, გალერეა. იმიტომ რომ, თუმცა მთელ ნაწარმოებში მხოლოდ ერთი მოტივი ჟღერს — მწველი და პოეტურად გასაიდუმლოებული, სამხრეთულად გიჟური, ან არადა თამაშში და ლაზღანდარობაში თითქოს სრულიად შემთხვევით ჩამოწვეთილი სიყვარულის მოტივი — აქ სახეების მართლაც რომ ისეთი სიმრავლეა, ისეთი ფერადოვნება, რომ კვლავ იგნატოვის ფრესკის დაუსრულებელი სიუჟეტები მაგონდება.

კეჭაყმაძის პარტიტურა პროფესიონალს დიდ სიამოვნებას მიანიჭებს: აქ ყველაფერი ზუსტადაა გაანგარიშებული, ყველაფერი ღრმა ჩანაფიქრიდან მოდის, ყოველივე უცილობელ მხატვრულ მთლიანობას ქმნის. ყველაფერში ზომიერების უტყუარი გრძნობა სჭვივის, ყველაფერი მღერის, ყველაფერი ადამიანის ხმის მდიდარ შესაძლებლობებზეა გათვალისწინებული. მართალია, როდესაც ამას მხატვრული ამოცანის ინტერესები ითხოვს, კომპოზიტორი სიმღერიდან მჭროლავ პასაჟებზე გადადის, იყენებს ბგერწერით მომენტებსაც, რომლებიც ჩვენში ძველი თბილისის ყოფისათვის დამახასიათებელ ინსტრუმენტთა ჟღერადობის ასოციაციას ქმნიან, მიმართავს ფეხების ბაკუნის, ტაშისკვრის და სტვენის ხერხსაც. მაგრამ არსებითად, იგი ხმის ვოკალურ ბუნებაზეა მინდობილი. იგი გუნდის მშვენიერი ორკესტრატორია და ფორმის ნამდვილი ოსტატიც. სიღრმე და სიმსუბუქე საოცარი უშუალობით გაერთიანდნენ მის ნაწარმოებში და მთელ ამ მუსიკაში ის განსაკუთრებული ძალდა-

უტანებლობა იგრძნობა, რომელიც საზოგადოდ, ჰეშმარიტ შემოქმედებით თავისუფლებას გამოარჩევს.

მისი დასაყრდენი ძველი თბილისის სიმღერებია, და თუმცა მათი დამუშავებისას კომპოზიტორის ფანტაზია არაფრით არ არის შებოჭილი, ი. კეჭაყმაძე ახერხებს ამ დედანთა დამახასიათებელი სახეების სამყაროში დარჩეს, არ დაუკარგოს მას სპეციფიკური იერი, ფსიქოლოგიურად და ისტორიულად უტყუარი გარედან შემოტანილით არ შეცვალოს. მაგრამ ყველაფერ ამასთან ერთად, მისი მუსიკა ხასხასაა, მას თავისი განსაკუთრებულობა გააჩნია, კეჭაყმაძისეული განუმეორებელი ინდივიდუალობის ელფერი დაჰკრავს. კომპოზიტორი თვით სიმღერაშივე აძლიერებს იმას, რაც მის არსს, მის მხატვრულ მნიშვნელობას შეესატყვისება. მისი მუსიკა მახვილგონივრულიცაა და ტემპერამენტულიც, საკუთრივ თამაშის ელემენტს აქ დიდი როლი ეკისრება. მაგრამ ამ თამაშში არაფერი არაა ზერელე ან შემთხვევითი. სიცხადე ამ მუსიკის ბუნებაშია. და, რაც მთავარია, „ძველი თბილისის სიმღერების“ მოსმენისას წარმოიქმნება თანაზიარობის განუმეორებელი ატმოსფერო, მსმენელი თავისდა უნებურად მონაწილე ხდება ამ პოეტური თამაშის და ღღესასწაულის.

ვფიქრობ, რომ კეჭაყმაძის ნაწარმოებმა თუმცა ძალიან მოკლე ვადაში და ძალიან ადვილად მოიპოვა პოპულარობა, მაგრამ ძნელად თუ დათმობს მას. ჩვენი პროფესიული საგუნდო კულტურის განვითარების თვალსაზრისით კი ამ ნაწარმოებმა გარკვეული ზღურბლი აღნიშნა, რომლის გადალახვაც არცთუ ისე ადვილი იქნება.

* * *

უკანასკნელ წლებში გარკვეულმა ტენდენციამ აშკარად იჩინა თავი: ჩვენს პლენუმებზე სულ უფრო და უფრო მეტი ყურადღება ეთმობა საშემსრულებლო ხელოვნების პრობლემებს. ეს, ცხადია, შემთხვევითი არაა: საშემსრულებლო ხელოვნებისადმი ინტერესის გაღრმავებას ბევრი ფაქტორი უწყობს ხელს: ჯერ ერთი, ჩვენს დროში უფრო რეალურად წარმოგვიდგება დიდი როლი, რომელსაც შემსრულებლები თამაშობენ ჩვენი მუსიკის განვითარებაში. ფართო აუდიტორიის ესთეტიკური ინტერესების დახვეწა, თანამედროვე ხელოვნების, მათ შორის ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის მიღწევათა პროპაგანდა დიდადაა დამოკიდებული შემსრულებელთა ოსტატობაზეც და მათ დაინ-

ტერესებაზედაც, აქტიური მონაწილეობა მიიღონ ეროვნული მუსიკალური კულტურის განვითარებაში.

შემსრულებელთა ხელოვნებისადმი ინტერესის ზრდა განაპირობა თვით შემსრულებელთა წარმატებებმა. ჩვენს რესპუბლიკაში მრავალი შესანიშნავი, საერთაშორისო კლასის მომღერალი და ინსტრუმენტალისტი აღიზარდა, ჩვენ პირველხარისხოვანი სიმფონიური ორკესტრი გვაქვს (ბრწყინვალე დირიჟორის ჯანსუღ კახიძის ხელმძღვანელობით), მაღალი კლასისაა ჩვენი სიმებიანი კვარტეტიც, კარგი დონე გააჩნია კამერულ ორკესტრსაც. უკანასკნელ ხანს გამოსწორდა საქმე კაპელაში, კარგად მუშაობს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი, უდავოდ ქების ღირსია „რუსთავი“ და სხვ.

სამწუხაროდ, ჯერჯერობით ქართული მუსიკის სისხლის მიმოქცეციდან ამოვარდნილია საოპერო თეატრი. მართალია, ბოლო წლებში აქ განხორციელდა რეჟაზ ლაღიძის ოპერის — „ლელას“ და ბიძინა კვერნაძისა და სულხან ცინცაძის ბალეტების დადგმები, მაგრამ ყველაფერი ეს არასაკმარისია ჩვენი მუსიკალური კულტურის უძველესი კერის შემოქმედებითი პოტენციალისათვის. ჩვენ, რასაკვირველია, არ გვავიწყდება ისიც, რომ ბოლო წლებში თეატრს უმკაცრეს „საბინაო“ პირობებში უხდებოდა მუშაობა, მაგრამ, ამისდა მიუხედავად, მას მაინც თანამედროვე ქართული მუსიკისადმი მეტი დაინტერესება უნდა გამოეჩინა. არ უნდა გვავიწყდებოდეს, რომ თეატრის ბედი მარტო მის მუშაკებს არ აწუხებთ, იგი საერთო საზოგადოებრივი ყურადღების საგანია და რომ ჩვენი კრიტიკული პოზიცია თეატრის მიმართ მანამდე არ შეიცვლება, სანამ იგი თავისთვის შესაფერის როლს არ ითამაშებს თანამედროვე ქართულ მუსიკალურ კულტურაში.

არ შემიძლია „შემსრულებლობის პრობლემის“ სხვა არანაკლებ მნიშვნელოვან საკითხებს ავუარო გვერდი, არ დავსვა, მაგალითად, საკითხი თუ რამდენად ინტენსიურად მონაწილეობენ ქართული მუსიკის განვითარებაში ის შემსრულებლები, რომლებიც ჩვენი მუსიკალური სასწავლებლების აღზრდილნი არიან და ამჟამად ჩვენი რესპუბლიკის ფარგლებს მიღმაც კი ცხოვრობენ. რასაკვირველია, ჩვენ სიხარულს საზღვარი არა აქვს, როდესაც გაზეთები მათი მორიგი წარმატებების შესახებ გვატყობინებენ, როდესაც ვიგებთ თუ რა მნიშვნელოვანი მისიის შესრულება უხდებათ მათ უცხოეთის პასუხსაგებ ესტრადებზე, როდესაც ჩვენამდე აღწევს ხმა მათი გამარჯვებებისა სხვადასხვა კონკურსზე და ფესტივალზე. გვეამაყება, რომ მათ ჩვენი რესპუბლიკის საპატიო წოდებებიც აქვთ მიღებული, რაც, სხვათა შორის, არა მარტო

მათ წარმომავლობაზე, არამედ თავის რესპუბლიკასთან შემოქმედებით კავშირზეც უნდა მეტყველებდეს.

სასიამოვნოა, მაგალითად, რომ მჭიდრო შემოქმედებითი კავშირი არსებობს ოთარ თაქთაქიშვილსა და დიდი თეატრის სოლისტებს ზურაბ სოტკილავას და მაყვალა ქასრაშვილს შორის. დიდი პასუხისმგებლობით მოეკიდა თავის მოვალეობას მევიოლინე ლიანა ისაკაძეც, რომელიც პლენუმის დღეებში სპეციალურად ეწვია თბილისს ოთარ თაქთაქიშვილის ნაწარმოების შესასრულებლად. ამგვარი თანამშრომლობის, ალბათ, სხვა მაგალითებიც მოიძებნება, მაგრამ, დამეთანხმებით, რომ მომავალში უკეთესია კონტაქტები უფრო მჭიდრო და მრავალფეროვანი გახდეს.

ალბათ, არც ის იქნებოდა ურიგო, რომ ზოგიერთი შემსრულებელი, რომლის პროფილის მუსიკოსები ჩვენ გვაკლია, დაგვებრუნებინა. მაგალითად, ხშვადასხვა მოღვაწისაგან ბევრი ქება მსმენია დირიჟორ ვახტანგ ჯორდანიას შესახებ, რომელიც ამჟამად სარატოვში ჭუშაობს. მე ვფიქრობ, რომ მისთვისაც უფრო საინტერესო საასპარეზოა თბილისი და ჩვენც, კვალიფიციური დირიჟორის შეძენა (მაშინ როდესაც ჩვენზე ასეთი დიდი მოთხოვნილებაა) გარკვეული სიძნელეებისაგან გაგვანთავისუფლებდა.

თავის დროზე მე მომიხდა ჩვენი მუსიკოსებისაგან შემდგარი საფორტეპიანო ტრიოს გაკრიტიკება, რომელიც არსებითად მოსკოვში იმყოფებოდა, და სუსტად იყო დაკავშირებული ჩვენს ფილარმონიასთან, ჩვენს მუსიკალურ ცხოვრებასა და კომპოზიტორთა შემოქმედებასთან. ტრიო, სამწუხაროდ, დაიშალა, ჩვენ კი საფასურად სხვა ანსამბლის შექმნის საკითხი დღემდე ვერ გადაგვიწყვეტია.

მოკლედ რომ ვთქვათ, საქართველოს კულტურის სამინისტრომ, კომპოზიტორთა კავშირმა, ფილარმონიამ და კონსერვატორიამ, რომ არაფერი ვთქვათ საოპერო თეატრისა, ტელევიზიისა და რადიოს სახელმწიფო კომიტეტზე, ჩვენს შემსრულებლებთან კავშირის უფრო მოქნილი და უფრო ქმედითი ფორმები უნდა შეიმუშაონ, რესპუბლიკის კულტურულ ცხოვრებაში მათ ჩასაბმელად. ეს, სხვათა შორის, არა მარტო იმითაა საინტერესო, რომ ჩვენს მუსიკას მაღალხარისხოვანი პროპაგანდისტები ეყოლება, არამედ იმითაც, რომ ვინ იცის, შესაძლოა (ისევე, როგორც ამას საბჭოთა მუსიკის ისტორია გვიდასტურებს) მთელი რიგი ნაწარმოებები შეიქმნას გარკვეული შემსრულებლების ინდივიდუალობის გათვალისწინებით. კონტაქტი კომპოზიტორისა და შემსრულებლისა, შესაძლოა, ჯერ კიდევ მაშინ დაიწყოს, როდესაც მხატვრული ჩანაფიქრი ეს-ესაა ხორცშესხმას იწყებს და წესისამებრ, ასეთი ხასიათის

კავშირებს კარგი ნაყოფიც მოაქვთ. ყოველ შემთხვევაში, საშემსრულებლო ხელოვნების პრობლემის ეს ასპექტი მხედველობის არიდან არ უნდა გავუშვათ. ჩვენი მუსიკალური ცხოვრების ერთ-ერთი მტკივნეული საკითხია კომპოზიტორთა თვითმოქმედების კავშირი. პირდაპირ უნდა ვაღიაროთ, რომ თვითმოქმედებასთან ჩვენ ჯერჯერობით სუსტად ვართ დაკავშირებულნი. ჩვენს ქვეყანაში დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 60 წლისთავისადმი მიძღვნილმა ფესტივალმა უფრო აშკარა გახადა ამ მუშაობაში დაშვებული ხარვეზები. რასაკვირველია, იმის თქმაც არ შეიძლება, თითქოს თვითმოქმედებისათვის არაფერს ვაკეთებდეთ. კომპოზიტორებმა თვითმოქმედი კოლექტივებისათვის მთელი რიგი სიმღერები შექმნეს, ბევრმა მუსიკოსმა აქტიური მონაწილეობა მიიღო სხვადასხვა ჟიურისა და კომისიის მუშაობაში, ბევრმა მთელ რიგ საშემსრულებლო ანსამბლს კონსულტაციები გაუწია. მაგრამ ყველაფერი ეს არასაკმარისია. მაგალითად, ამ პრობლემის მნიშვნელობის შეუფასებლობა იქიდანაც ჩანს, რომ ჩვენ ერთხელაც კი არ გვიმსჯელია თვითმოქმედების შესახებ, არც ერთი კონკურსი არ გაგვიმართავს, რათა მაღალხარისხოვანი ნაწარმოებებით შეეავსოთ მისი რეპერტუარი. ვერც იმაზე ვზრუნავთ, რომ თვითმოქმედებაში უგემოვნობა აღმოვფხვრათ, რასაც ესოდენ დიდი ზიანი მოაქვს მასობრივი მუსიკალური მოძრაობისათვის.

ამასთან ერთად, თანამედროვე მუსიკალური ცხოვრების ერთ-ერთი მტკივნეული და საკვანძო საკითხის გადასაჭრელად — მე ვგულისხმობ მსმენელის პრობლემას — გასაღები, სწორედ თვითმოქმედების ორგანიზაციაში და მის გააქტიურებაში უნდა ვეძიოთ. კარგადაა ცნობილი, რომ აქტიური მუზიცირების უნარით დაჯილდოებული კარგი მსმენელი, ყველაზე ერთგული მოყვარული და მუსიკალური ღირებულების ყველაზე გამგები ადამიანია. ჩვენში უზომოდ გადიდებულია პროფესიონალ მუსიკოსთა მოსამზადებელი სასწავლებლების ქსელი (სხვა საქმეა, თუ რა დონეზე ასრულებენ ისინი თავის ფუნქციას. თვითმოქმედება კი ვერ ზრდის სიმფონიური თუ საოპერო მუსიკის მოყვარულებს; განა ასეთ პირობებში გაკვირვებას უნდა იწვევდეს ისეთი საშარცხვინო მოვლენა, რომელსაც პროფესიულ ენაზე „მსმენელის ორგანიზაცია" ეწოდება? ანალოგიით რომ მიმიხვდეთ, რას ვგულისხმობ, განგიმარტავთ, რომ „მსმენელის ორგანიზაცია" იგივე იქნებოდა, რომ ადამიანს, რომელსაც ღვინო არ უყვარს, ჯერ ღვინის ფული გადაეახდევინოთ, მერე კი ძალისძალად პირი დაეაღებინოთ და ღვინო ჩაესხათ.

დროა, სიტყვების ხარჯვას მოვრჩეთ და საქმეზე გადავიდეთ, შეიძლება იმის დროც მოვიდა, რომ კომპოზიტორებმა თვით იზრუნონ თავიანთ მსმე-

წელებზე. კომპოზიტორის მოღვაწეობა თვითშემოქმედებაში არ უმდა ჩანდეს ათაკილოდ. ჩვენ, მართალია, სოფლის მეურნეობის მუშაკებსაც შევხვედრიკართ, წარმოებაშიც წავსულვართ და სასწავლებლებშიც, მაგრამ ვერაფერი ვერ შეცვლის სისტემატურ ბუშაობას, ნაიდვილი მონაპოვრების სისტემატურ პროპაგანდას. თუ ჩვენ, სახელდობრ, ქართული მუსიკის მოყვარულები გვქონდება, მაშინ სხვასთან ერთად, სწორედ მას უნდა გავუწიოთ პროპაგანდა. უნდა გამოვნახოთ მასობრივი მსმენელის აღზრდის ფორმები. არაფერი დასაძრახი არ იქნებოდა იმაშიც, თუკი ჩვენი კომპოზიტორები თავის შემოქმედებაში იმ ღსმენელთა დონეს გაითვალისწინებდნენ, რომლებთანაც მათ უხდებათ შეხვედრა, თუ თვითვე იზრუნებდნენ გარდამავალი სიძნელის ფორმების შექმნაზე, რომლებშიც მხატვრულის უკომპრომისობა შინაარსის, ფორმის და დრამატურგიული პრინციპების მისაწედომობასთან იქნებოდა შერწყმული.

ეს ჩვენი მუსიკალური კულტურისათვის მართლაც არსებითი საკითხია და ამ სფეროში პასიურობას ვერავითარი მოსაზრება ვერ გაამართლებს.

მიმდინარე პლენუმზე, როგორც ითქვა, ყველა ღირსშესანიშნავი ნაწარმოების მოსმენა ვერ შევძელით, მაგრამ ისიც კი, რასაც გავეცანით, დისკუსიისათვის შესანიშნავ პირობებს ქმნის. აი, კიდევ რა გვაკლია — აზრების ურთიერთგაზიარების სურვილი, მოვლენებთან დამოკიდებულებაში გულწრფელობა და ჩვენი შეხედულებების გამოთქმისათვის გამბედაობა. ამჟამად, ღია კარების მტვრევას თავს ავარიდებ და სპეციალურად არ შევეხები ჩვენში მუსიკალური კრიტიკის მძიმე მდგომარეობის პრობლემას, რომელიც თვითონაა პასიური და, მეორე მხრივ, ჩვენ მიერვევა, მძიმე მდგომარეობაში ჩაყენებული სამწუხაროდ, ჩვენ გადავეჩვიეთ საკუთარი თავის მიმართ კრიტიკული შენიშვნების მოსმენას. საკმარისია ეს ვიზმემ მოისურვოს, რომ მის ნაბიჯს ისე აღიქვამთ, როგორც გაკრიტიკებულის ღირსების ხელყოფას.

არცთუ ისე დიდი ხნის წინ ახალგაზრდა კომპოზიტორთა საკავშირო პლენუმზე ბრწყინვალედ გამოვიდა ანდრია ბალანჩივაძე. მან მძაფრად გააკრიტიკა პლენუმის პროგრამა და სხვათა შორის აღნიშნა, რომ მასზე წარმოდგენილი მუსიკის 90%-ს არავითარი მხატვრული ღირებულება არა აქვსო. ყველა ეს შენიშვნა ეხებოდა არა მარტო იმას, ვინც დარბაზში იჯდა, არამედ იმათაც, ვინც პლენუმის პრეზიდიუმში იმყოფებოდა. ყველაფერი ეს არცთუ ისე სასიამოვნო მოსასმენი იყო, მაგრამ ანდრია ბალანჩივაძე ლაპარაკობდა მისთვის ჩვეული სიბრძნით, გულწრფელად და მუსიკის დიდი სიყვარულით, მისი ბედით დიდად დაინტერესებული. ანდრია ბალანჩივაძე მუსიკის სილამა-

ზეს იცავდა და ამას ყველა მიხვდა. ამიტომაც ყველამ „აპატია“ გამომწვევი ტონიც და ზოგიერთი უკიდურესობაც, ყველა სოლიდარული აღმოჩნდა მისი სიტყვის პათოსთან და ამიტომაც დარბაზმა ოვაციით გააცილა იგი ტრიბუნიდან.

არც ერთი ჩვენთაგანი, არც ის, ვინც მუსიკას ქმნის და არც ის, ვინც მის შესახებ წერს, დაზღვეული არაა სუბიექტური პოზიციისაგან და თუ გნებავთ შეცდომებისაგან. დისკუსიები სწორედ იმისთვის არსებობს, რომ მართალი აზრის დამკვიდრება გაგვიადვილდეს. პირდაპირ უნდა ვაღიაროთ, რომ ამ მიზნისათვის ჩვენი პლენუმის ტრიბუნას ჯერჯერობით ეფექტურად ვერ ვიყენებთ. არადა ამ ტრიბუნას დიდი ავტორიტეტი აქვს, ჩვენ აქ საშუალება გვეძლევა სხვადასხვა მოსაზრებას გავეცნოთ, ერთმანეთს შევუპირისპიროთ ისინი და მომავალ მუშაობაში გავითვალისწინოთ.

მაშინ ჩვენ სრული საფუძველი გვექნება ვთქვათ, რომ დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 60 წლისთავისადმი მიძღვნილი პლენუმი ნაყოფიერი გამოდგა არა მარტო მუსიკის დემონსტრირების, არამედ თეორიული დისკუსიის სამეცნიერო ღირებულების თვალსაზრისითაც.

შენიშვნები საესტრადო მუსიკის შესახებ

საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობის ერთ-ერთ სხდომაზე წინადადებას საესტრადო მუსიკისადმი მიძღვნილი სპეციალური პლენუმის მოწვევის შესახებ იქ დამსწრენი მხურვალედ გამოეხმაურნენ, რადგანაც ეჭვი არავის ეპარებოდა, რომ მუსიკალური ცხოვრების ეს სფერო გამახვილებულ ყურადღებას იმსახურებს. ყველა კარგად გრძნობდა, რომ დროა სერიოზულად მოვეკიდოთ პრობლემებს, რომელთაც ჩვენს წინაშე საესტრადო მუსიკა დღენიადაგ აღძრავს. ისიც ყველამ იცის, რომ საჭიროა (რამდენადაც ამის უფლებას რეალური ვითარება გვაძლევს) საესტრადო მუსიკის განვითარების სტიქიურ პროცესს ლაგამი ამოვდოთ, გარკვეული კონტროლი გავუწიოთ. ამის სპეციალური დასაბუთება მაინცდამაინც საჭირო არაა, რადგანაც საესტრადო ჟანრს ბევრ კარგ ნიმუშთან ერთად, ჩვენს მუსიკალურ ყოფაში ბევრი ისეთი რამ შემოაქვს, ჩვენი მუსიკალური ცხოვრების ატმოსფეროს რომ ანაგვიანებს.

ჩვენს სოციალისტურ საზოგადოებაში კი, როგორც ცნობილია, ხელოვნება უმნიშვნელოვანეს სოციალურ-ეთიკურ ფუნქციას ახორციელებს და ვალდებულია ყველა თავისი სახეობისა და ჟანრის მეშვეობით აღმზრდელობითი როლი შეასრულოს. ამ ფუნქციას ვერც საესტრადო ჟანრი ვერ შეელევა. ამასთან ერთად, თუკი იმასაც გავითვალისწინებთ, რაოდენ დიდია საესტრადო ჟანრის საზოგადოებრივი ზემოქმედების ძალა, მაშინ ნათელი გახდება, ჩვენი კულტურისათვის რაოდენ დიდი მნიშვნელობა აქვს საკითხს, თუ რა მიმართუ-

ლებით ვითარდება ესტრადა და რა მიმართულებით ანვითარებს იგი მსმენელთა ფართო წრეების ესთეტიკურ გემოვნებას.

ჩვენი პლენუმის მზადებისას, ბევრ წინააღმდეგობას წავაწყდით, რომელიც ძხოლოდ ამ ღონისძიებისთვის არაა ნიშანდობლივი და რომელთა შესახებაც აუცილებლად უნდა ითქვას, თუნდაც იმიტომ, რომ პრინციპში შევთანხმდეთ: ან ვაღიაროთ ამ სიძნელეთა გარდუვალობა და მათი დაძლევის შეუძლებლობა, რომ ერთხელ და სამუდამოდ შევურიგდეთ მათ, ან არადა, ის პოზიცია გამოვიმუშაოთ, რომელიც საშუალებას მოგვცემს მომავალში მაინც თავიდან ავარიდოთ მსგავსი სიტუაცია. ამ სიძნელეებს მე მოგვიანებით შევეხები, ახლა კი მხოლოდ იმის თქმას დავჯერდები, რომ ჩვენ თავიდანვე იძულებული გავხდით შევრიგებოდით აზრს, რომ პლენუმში მონაწილეობას ვერ მიიღებდა რესპუბლიკის რამდენიმე საუკეთესო საესტრადო კოლექტივი. ამ „საორგანიზაციო მოუწესრიგებლობის" ერთ-ერთი მთავარი შედეგი ის გახლდათ, რომ ერთმანეთს დაშორდა პლენუმის საფესტივალო პროგრამა და თეორიული ნაწილი. სხვათა შორის, სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის პლენუმების ბოლო წლების მაგალითიც მოწმობს, რომ თეორიული და საფესტივალო პროგრამები ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელია და ეს საფსებით გამართლებულია. ფესტივალი ძრსებითად საუკეთესო ნიმუშთა დემონსტრაციად უნდა იქცეს. იგი არა მარტო პლენუმის მონაწილეებისათვის იმართება, არამედ ფართო საზოგადოებისათვისაც.

თუ ნაწარმოების ხარისხში ოდნავ მაინც გეპარება ეჭვი. (არადა, ჩვენი მოვალეობაა ავტორს დავეხმაროთ), მაშინ ასეთი მუსიკა დახურულ კონცერტზე უნდა მოვისმინოთ, ხოლო ავტორს კი საშუალება უნდა მიეცეს არსებული ხარვეზები გამოასწოროს. მაგრამ თუკი რამ საზოგადოებრივ სამსჯავროზე გამოგვაქვს, კეთილი უნდა ვინებოთ და პატივი ვცეთ აუდიტორიას და არ მოვახვიოთ თავს ჩვენი მოვალეობა და წუნმდებლის როლი არ შევასრულებინოთ. თანაც არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ პლენუმს თავისი საზღვრები აქვს; იგი არ შეიძლება მომქანცველი იყოს. თუ კარგი ნაწარმოებების განსაკუთრებული სიჭარბეა (ნეტავი ასე იყოს!), მაშინ, დაე, ასპარეზი მათ შორის საუკეთესოებს დარჩეთ.

რაც შეეხება პლენუმის თეორიული ნაწილის დღის წესრიგს, იგი გარკვეულ პრობლემას ეძღვნება და მოვლენების გაცილებით უფრო ფართო წრეს ითვალისწინებს, ვიდრე ფესტივალის პროგრამითაა გათვალისწინებული. ამიტომაც სრულებითაც არაა აუცილებელი პლენუმი ფესტივალზე შესრულებული ნაწარმოებების დამხარისხებლის როლში გამოვიდეს.

პლენუმისათვის მზადების პერიოდში ჩვენ კიდევ ერთ რთულ პრობლემას წავაწყდით და არც ის გახლდათ ლოკალური, კერძო მნიშვნელობის. საქმე ეხება საესტრადო კოლექტივების რეპერტუარს. ამ უკანასკნელში ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებები ფართო პროგრამის მხოლოდ ნაწილია. ყოველი კოლექტივი, განსაკუთრებით მოგზაურობის პერიოდში, თავისი რეპერტუარის ვარირებას ახდენს და უნდა ითქვას, რომ პროგრამაში საკმაოდ დიდი ცვლილებები ხდება. საზოგადოდ, კომპოზიტორთა შემოქმედებით პლენუმებზე ჩვენ ქართველ მუსიკოსთა ნაწარმოებებს ვიხილავთ. საესტრადო კოლექტივებმა კი თავისი მონაწილეობის პირობად წამოაყენეს მთლიანი პროგრამის ჩვენება, უნდა ითქვას, რომ ეს სამართლიანი მოთხოვნა იყო და ჩვენც დავყაბულდით. ამრიგად, საშუალება მოგვეცა არა მარტო კომპოზიტორთა შემოქმედებას გავცნობოდით, არამედ სხვადასხვა კოლექტივის საშემსრულებლო ოსტატობასაც.

მთელი პროგრამების მოსმენას ის გამართლებაც ჰქონდა, რომ საერთო და სამართლიანი აზრით, რეპერტუარი — საესტრადო კოლექტივების აჩილევსის ქუსლია. მაგრამ მთავარი მაინც ისაა, რომ საშუალება მოგვეცა საქმიანად ვიმსჯელოთ საშემსრულებლო პრობლემებზე. ეს, მართლაც, დროულია და მომავალში უნდა დავნერგოთ ამის ტრადიცია: კომპოზიტორთა შემოქმედების შეფასებასთან ერთად, საშემსრულებლო ხელოვნების საჭირბოროტო საკითხების განხილვა. ამჟამად, როდესაც კომპოზიტორთა კავშირის სხვადასხვა ღონისძიების შემსრულებლებზე ვლაპარაკობთ, წესისამებრ მოვალეობას ვიხდით, მადლობას ვუხდით მონაწილეობისათვის, ქათინაურებსაც არ ვიშურებთ, და მთელი სჯა-ბაასიდან მათ ხელშესახები, მართლაც საქმიანი და გასათვალისწინებელი არაფერი რჩებათ რა.

საესტრადო პლენუმი, ამ მხრივ, ბედნიერი გამონაკლისია: ჩვენ შესაძლებლობა მოგვეცა სხვადასხვა საშემსრულებლო სტილზე, საესტრადო კოლექტივებისა და ცალკეულ შემსრულებელთა ოსტატობაზე, პროფესიონალიზმზე გვემსჯელა. და ეს ბუნებრივიცაა, რადგან, შესაძლოა, მუსიკალური ხელოვნების არც ერთი დარგი არ არის ისე დამოკიდებული შემსრულებლის ინდივიდუალობაზე, როგორც საესტრადო. ამის აღნიშვნისას სრულებითაც არ მსურს დავამციროო შემსრულებლის როლი სხვა ჟანრებში. მაგრამ შეიძლება ითქვას, რომ ესტრადაში შემსრულებლის ინდივიდუალობა ძხატვრულის სტრუქტურაში შედის, რადგანაც ესტრადამ ისეთი ნიმუშებიც იცის, რომლებშიც შემსრულებელი კომპოზიტორის თავისებურ თანაავტორად გვევლინება. ისეც შეიძლება მოხდეს, რომ საესტრადო მუსიკის შესრულებისას, შემ-

სრულებლის იმპროვიზაციას მეტი მნიშვნელობა მიენიჭოს, ვიდრე ავტორისეულ ტექსტს. როცა ესტრადის ნამდვილ ოსტატებთან გვაქვს საქმე, ისეთი შთაბეჭდილება გვრჩება, თითქოს ნაწარმოები აქვე, სცენაზე იქმნება და ჩვენ ამ ქმნადობის მონაწილენი ვართ. იმპროვიზაცია ესტრადული ხელოვნების სამკაულია, მისი საუკეთესო მომენტი. ჩვენს ესტრადაზე იგი ჯერ კიდევ გაბედულად ვერ იკაფავს გზას და იქნებ მას კრიტიკული აზრი უნდა დაეხმაროს, რომ ძიებებმა ამ სფეროში მეტი სითამამე შეიძინონ.

რადგანაც ნაწარმოების ქმნადობაზე ჩამრვაგდეთ ლაპარაკი. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ჯაჭვიდან მის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს რგოლს — მსმენელს ვერ გამოვრიცხავთ. მუსიკალური ცხოვრების და შემოქმედების რა საკითხსაც არ უნდა მივმართოთ, სულ უფრო და უფრო ვრწმუნდებით, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია მსმენელის პრობლემა. იგი მართლაც თანამედროვე მუსიკალური სოციოლოგიის უმნიშვნელოვანეს საკითხებს მიეკუთვნება, ჩვენც ხშირად გვიხდება მასზე საუბარი და, ცხადია, იგი საესტრადო პლენუმზეც დადგა დღის წესრიგში.

თავისთავად საგულისხმო ფაქტია, რომ უკანასკნელ საფესტივალო ღონისძიებებს შორის საესტრადო პლენუმი ერთადერთი იყო, რომლის დროსაც ჩვენ არავითარი სპეციალური ხერხები არ გამოგვიყენებია, რომ მაყურებელი მოგვეზიდა. ფილარმონიის დიდი საკონცერტო დარბაზი (რომლის ტევადობა — 2300 ხშირად საგონებელში აგდებს ადმინისტრაციას), თუმცა არ იჭედებოდა, მაგრამ საკმაოდ ივსებოდა მუსიკის ე. წ. სერიოზული ჟანრების მსახურთა გულგასახეთქად, რომლისთვისაც ასეთი დასწრება უფრო ოცნებაა, ვიდრე ხელშესახები რეალობა. დარბაზში უმეტესად ახალგაზრდობა იმყოფებოდა და იგი საკმაოდ ცოცხლად ეხმაურებოდა სცენაზე მომხდარს. ეს კი კონცერტების წარმატების უტყუარი საბუთია. უტყუარი საბუთია იმისაც, რომ ესტრადის ხელოვნებაზე საზოგადოებრივი მნიშვნელობის დაკვეთა არსებობს და რომ ამ მუსიკას თავისი ერთგული თაყვანისმცემელი ჰყავს.

მაგრამ აი რა საკითხი ისმის: ამ წარმატების ფაქტმა უცილობლად ოპტიმისტურად უნდა განგვაწყოს? ეფიქრობ, რომ ამ კითხვაზე უბრალო, ერთნიშნა პასუხი არ არსებობს. დასწრების ფაქტი ვერც ხელოვნების ხარისხის მსაზღვრელად გამოდგება და ვერც აუდიტორიისა. ხანდახან ისეთი პარადოქსული სიტუაცია იქმნება, როდესაც გარკვეული ნაწარმოების პოპულარობამ შესაძლოა მსმენელის გემოვნების დაბალი დონე დაადასტუროს. მე არა მსურს, რომ ეს საერთო მოსაზრება იმათ მიმართ გამოვიყენოთ, ვინც ჩვენს საესტრადო კონცერტებს დაესწრო და კარგად მიი-

ღო ფესტივალზე გამოტანილი მუსიკა. მაგრამ ალბათ დამეთანხმებით რომ საესტრადო მუსიკის ხარისხი მჭიდროდაა დაკავშირებული თვისებებთან და ესეც ამ ჟანრის სპეციფიკაა. რადგანაც მუსიკალური ხელოვნების არც ერთი სხვა დარგი ისე არ განიცდის მსმენელის დაკვეთის მარეგულირებელ ძალას, როგორც ესტრადა. ესტრადა ამ თვალსაზრისით შეიძლება შევადაროთ ზემგრძნობიარე სეისმოგრაფს შევადაროთ, რომელიც აღნუსხავს და ითვალისწინებს აუდიტორიისაგან მომავალ ბიძგებს, განსაკუთრებულ გულისხმიერებას იჩენს მათი დაკმაყოფილებისათვის, რადგანაც მათ სოციალურად ანგარიშგასაწევ ფაქტორებად მიიჩნევს.

კარგად გვესმის, რომ ჩვენი ესტრადის წინაშე წამოჭრილი პრობლემების ნაწილი არ არის მხოლოდ ქართული სინამდვილისათვის დამახასიათებელი. ისინი საბჭოთა ესტრადის საერთო საზრუნავია, რადგანაც მისი განვითარების სიძნელეებს ასახავს. მაგალითად, ჩვენშიც და სხვაგანაც საკმაოდ მწვავედ დგას სტილისტური ორიენტაციების საკითხი. ცნობილია, რომ თანამედროვე საბჭოთა და, კერძოდ, ქართული ესტრადის შექმნა-განვითარებაში ბევრი ფაქტორი იღებდა და იღებს მონაწილეობას. ესტრადა მრავალი წყაროდან საზრდოობს: ჯერ ერთი, იგი ბუნებრივად ავითარებს საბჭოთა ესტრადის ტრადიციებს. ესტრადის ბედ-იღბალში ყოველთვის დიდ მონაწილეობას იღებდა ჩვენი მუსიკალური ყოფა თავისი ჟანრების მრავალფეროვნებითა და განუმეორებელი არომატით. ეს წყარო დღეს არა თუ არ დაიწრიტა, მან კიდევ მეტი შომხიბვლელობა შეიძინა ქართველი კომპოზიტორებისათვის, რომანტიკული განწყობილებებისათვის ბუნებრივ მასალად იქცა. ესტრადაზე ძლიერდება მუსიკის სხვა სახეობათა გავლენაც, მასზე გარკვეულ ზემოქმედებას ახდენს გამოყენებითი ხელოვნებაც. ესტრადის ურთიერთობა კინოსა და დრამატულ თეატრთან მარტო იმით არ იფარგლება, რომ საესტრადო მათ მხატვრულ სტრუქტურაში იჭრება. არანაკლებ მნიშვნელოვანია ისიც, რომ თეატრისა და კინოს სპეციფიკას, თავის მხრივ, გარკვეული თვისებები შემოაქვს თვით საესტრადო სიმღერაში, მის მხატვრულ სახეებში, გამომსახველ ხერხებში. და ბოლოს, უველასათვის ნათელია, თუ რაოდენ ნაყოფიერია ესტრადისათვის კავშირი ლიტერატურასა და პოეზიასთან.

ცხადია, საესტრადო და პოეტური ქმნილებების მხატვრული მნიშვნელობის გატოლება მექანიკურად შეუძლებელია: საშუალო ლექსმა, შესაძლოა, ბიძგის როლი შეასრულოს ამაღლებული და შთამბეჭდავი მუსიკალური ნაწარმოებების შექმნისათვის და, სამწუხაროდ, ისეც ხდება, რომ პოეტური შედევრი ამოსავალი წერტილი ხდება საეჭვო ღირსების მუსიკის წარმოშობი-

სათვის. ეს, რასაკვირველია, მარტო ესტრადას არ ახასიათებს, არამედ ეროვნული ხელოვნების ნებისმიერ ჟანრს. მაგრამ, თავისთავად, საესტრადო კომპოზიტორების მისწრაფება — თავისი ძიებები დაუკავშირონ მაღალმხატვრულ სიტყვას, მისასალმებელია და კარგ საფუძველს ქმნის გამომსახველი მუსიკის შესაქმნელად.

აღნიშნულ ფაქტორებთან ერთად, ესტრადის განვითარებაზე მზარდ გავლენას ახდენს საზღვარგარეთული ესტრადის მრავალფეროვანი ჟანრები: პოპ-მუსიკა, ბიტური მუსიკა, ბიტლზები, მიუზიკლი, ჯაზი და სხვ. ეს წყარო ჩვენში მუდამ იწვევდა ალმაცერ დამოკიდებულებას. იგი არაერთხელ შეუფასებიათ, როგორც ჩვენთვის აბსოლუტურად მიუღებელი, ჭეშმარიტ სილამაზეს მოკლებული, უზნეო (და როცა ენებათა ღელვა ძლიერდებოდა), როგორც აღვირახსნილი და გახრწნილი ხელოვნება. დასავლეთში, მართლაც მრავლად მოიპოვება „მუსიკალური ხელოვნების" და კერძოდ, ესტრადის ნიმუშები, რომლებიც უფრო მკაცრ კრიტიკასაც იმსახურებს და საზოგადოდ, დაგმობის ღირსია. მაგრამ გადაჭრით უნდა ითქვას, რომ მთელი ამ ხელოვნების მხოლოდ ნეგატიური აღქმა და გაბაიბურება უფრო მეტად ზიანს მოუტანს ბრალმდებელის ავტორიტეტს და მის პროფესიულ რეპუტაციას, ვიდრე ჩვენს შიერ დასახელებული ხელოვნების სახეობებს: მუსიკის ამ სფეროში ბევრი ჭეშმარიტი ხელოვანი და ბრწყინვალე ოსტატი მუშაობს, რომელთაც მთელი ეპოქა შეექმნეს. მათი ზეგავლენა მუსიკის სხვა ჟანრებსაც მისწვდა და მათში ბევრი საგულისხმო სიახლე შეიტანა.

ჩვენს ესტრადაზე მსჯელობის დროს, მხედველობის არიდან არ უნდა გამოგვრჩეს მისი ინტერნაციონალური კავშირები. ეს საშუალებას მოგვცემს უფრო ზუსტად განვსაზღვროთ ის, თუ რას ვითვისებთ შემოქმედებითად და რაში ჯერჯერობით ეპიგონებად გამოვიყურებით. ისიც არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ეროვნული მუსიკალური სტილი თავისი მრავალფეროვნებისა და კონტაქტაბელურობის მიუხედავად, ყველაფერს ადვილად ვერ ეგუება, რაც უცხო წყაროებიდან მოდის. არის ის, რაც მასში როგორც ორგანული და თანაზიარი შემოდის და არის ისიც, რაც უცხო სხეულად რჩება მუსიკაში და გარკვეულ ნაწარმოებთა ეკლექტურობას განაპირობებს. თუკი პირველ შემთხვევაში სტილი ფართოვდება, თავის ფარულ შესაძლებლობებს შეიმეცნებს, მეორე შემთხვევაში, უცხოური ზედმეტ ხორცად აღიქმება და სამართლიან გულისწყრომას იწვევს. მართალია, ხშირად უხეირო მაგალითი შორს მიმავალი დასკვნების საბაბს იძლევა, თითქოს უცხოურის გამოყენება, საზოგადოდ, მავნებელი იყოს და საშიშროებას უქადის ჭეშმარიტად ეროვნულს. ამ შემთხვე-

ვაში, ალბათ, ისიც უნდა გაირკვას: ისიც, რაც ორგანულად ვერ შემოვიდა, მართლაც ყველა შემთხვევაში მიუღებელია, თუ საქმე გვაქვს მისი გამოყენების უხეირო ცდასთან, გამოყენებასთან და არა შემოქმედებით ათვისებასთან.

თანამედროვე ესტრადაზე ფოლკლორის მძლავრი ზეგავლენა ჩვენი დროის ნიშანთაგანია. ოდესღაც ესტრადას მომეტებულად ზანგების სიმღერა ჰკვებავდა. შანსონიების შემოქმედება, ბოშური რომანსი, უფრო მოგვიანებით ლათინური ამერიკის ხალხთა შემოქმედება. დღევანდელი ესტრადის ფოლკლორული წყაროების არე გაფართოვდა. წესისამებრ ყოველი ეროვნული ესტრადა მიისწრაფვის თავისი ხალხის შემოქმედების ათვისებისაკენ. ეს კი საზოგადო პლანში მყარ საფუძველს ქმნის საესტრადო ხელოვნების ძირეული განახლებისათვის: საესტრადო ფორმები სახეს იცვლიან. მათში მძლავრ ნაკადად იჭრება ღრმა თავისებურებებით აღბეჭდილი ინტონაციურ-რიტმული მასალა. იცვლება საესტრადო მუსიკის ენა, და იცვლება, ცხადია, თვით ამ მუსიკის ინტონირების სტილი. თუნდაც მარტო უკანასკნელი წლები რომ ვიჩონით მხედველობაში, უდავოდ მოგვიხდებოდა საესტრადო ორკესტრის ინსტრუმენტული სახეობის ინტენსიური ცვლის აღნიშვნა, რაც ფოლკლორული წყაროების მძლავრმა ზეგავლენამ გამოიწვია. მაგრამ განსაკუთრებული სიძლიერით შეიცვალა საესტრადო მუსიკის ჟანრები, მხატვრული სახეების ეროვნული სპეციფიკა ამ სფეროში თავის გადამწყვეტ სიტყვას ამბობს. იგი ებრძვის თვითდამკვიდრებისათვის, ეგუება შემუშავებულ ტიპოლოგიას, იმორჩილებს მას (ანდა თვით ემორჩილება). ხშირად კი დავა ახალსა და ტრადიციულად საესტრადოს შორის კომპრომისით მთავრდება. ამით განიპირობება ჰიბრიდების სიმრავლე და უჩვეულობა. ყოველ შემთხვევაში, ჩვენ ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ საქმე, თითქოს ეროვნული საწყისის გაძლიერების შედეგი მხოლოდ ორგანული სინთეზია, ხანდახან მის ნაცვლად აუტანელ სიჭრელეს ვიღებთ. ყველაფერი ეს ჩვენი დროის ტენდენციაა და ქართული ესტრადის განვითარებაც ამ საერთო კანონზომიერებას ემორჩილება. ჩვენ უბრალოდ უფლება არა გვაქვს ამ პროცესების მიმართ პასიურად მომლოდინე პოზიცია დავიჭიროთ. ღირებულებათა მკაფიო კრიტერიუმები უნდა გამოვიმუშაოთ და ამ საზომით გავარკვიოთ განვითარების პროცესის სხვადასხვა მხარის მნიშვნელობა. თუ კი მართლაც სერიოზულად ვაპირებთ თანამედროვე საესტრადო ხელოვნებაზე ზეგავლენას და მის გამოყენებას იმ ამოცანების გადასაჭრელად, რომელიც ჩვენი საბჭოთა მუსიკის წინაშე დგას.

ამ ცოტა ხნის წინათ კოლეგები გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკიდან მარწმუნებდნენ, რომ დადგა დრო, როდესაც სოციოლოგიასთან ერთად

დიდი ყურადღება მუსიკის ეკონომიკასაც უნდა მიექცეს. ცხადია, თავისი არსებობის ყველა დროში მუსიკა ცხოვრების მატერიალურ მხარეებთან მჭიდროდ იყო დაკავშირებული. კერძოდ, მას საკმაოდ ხშირად უხდებოდა თავისი სოციალური ყოფის ეკონომიური მხარის გათვალისწინება. მაგრამ ეს სფერო განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ჩვენს დროში იძენს. მართლაც, თანამედროვე მუსიკას, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, გააჩნია თავისი მრეწველობა, კავშირგაბმულობის საშუალებანი. მის სისტემაში მრავალი ათასეული მაღალკვალიფიციური მუშაკი შრომობს. მუსიკა ისეთ დიდ მოგებას იძლევა, რომ მის მიერ მოპოვებული თანხები ასტრონომიული ციფრებით იზომება. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ მუსიკის არც ერთი დარგი ისე მჭიდროდ არაა დაკავშირებული პრაქტიკულ ცხოვრებასთან, როგორც საესტრადო. და არც ერთს არ გააჩნია ისეთი მძლავრი პოტენციალი, როგორც საესტრადოს.

საესტრადო მუსიკა ჩვენი ცხოვრების განუყრელი თანამგზავრი გახდა. იგი ადამიანს ესმის არა მარტო მაშინ, როდესაც ესტრადას სპეციალურ ყურადღებას უთმობს, არამედ მთელი რიგი ისეთი მოვლენების დროსაც, რომელთაც არც ხელოვნებასთან და არც ესტრადასთან პირდაპირი კავშირი არა აქვთ: ტრანსპორტში, სატელევიზიო გადაცემის დროს, თვით სამეცნიერო და სამეურნეო თემებზე. არის ერთი ფრანგული ფილმი „ცხოვრობდა ერთი პოლიციელი". იქ ასეთი კადრებია: სამგლოვიარო ცერემონიალის დროს ჭირისუფალს დამსწრენი სამძიმარს ეუბნებიან. ამ დროს კი საესტრადო მუსიკა ჟღერს: ფილმი პაროდიულია, აღნიშნული სიტუაცია — კომედიური, მაგრამ მთელ ამ სამგლოვიარო პარადოქსში ძალიან გონებამახვილურადაა საზოგადოებაში ესტრადის ადგილი. მითითებული.

ესტრადა, სხვათა შორის, სარფიანი გახდა და ამ ფაქტს ანგარიში უნდა გაეწიოს. იგი მზარდი რაოდენობით იზიდავს მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებულ ახალგაზრდებს და შეიძლება ისეც მოხდეს, რომ სოციოლოგია მუსიკის სხვადასხვა დარგზე ტალანტების განაწილების საკითხის შესწავლისას, ამ საკითხითაც დაინტერესდება ჩვენი დროისთვის ესტრადა თითქმის მთლიანად დაეპატრონა თვითმოქმედებას არსებითად ესტრადის დამსახურებაა, რომ იგი ფილარმონიაში დამფინანსებელი მეცენატის როლს ასრულებს. ესტრადა კონტროლს უწევს სატელევიზიო ეკრანს და ამრიგად, მძლავრ ზეგავლენას ახდენს ფართო მსმენელის გემოვნების ფორმირებაზე.

ახლა დრო მოვიდა პასუხი გავცეთ კითხვას: რატომ არ მიიღეს, ჩვენს დათვალიერებაში რესპუბლიკის უძლიერესმა საესტრადო კოლექტივებმა მონაწილეობა. ამაზე შეიძლება ძალიან მკაფიოდ ვუპასუხოთ: „დიელოც" და

„ივერიაც“ გრძელვადიან მიელინებაში იმყოფებოდნენ საზღვარგარეთ. მხოლოდ პლენუმის ბოლო დღეს ჩამოგვისწრო „ორერამ“, რომელიც მანამდე მოსკოვში გამოდიოდა (თანაც ჩამოვიდა თავისი ლიდერის — ბუბა კიკაბაძის გარეშე). ჩვენს ფესტივალში მონაწილეობა ვერ მიიღო „რერომაც“, თუმცა იგი თბილისში იმყოფებოდა, მაგრამ თავისი უარი ობიექტური სიძნელეებით „დაასაბუთა“. რასაკვირველია, ობიექტურ მიზეზს ანგარიში უნდა გაეწიოს, მაგრამ მე ვფიქრობ, რომ ამ შემთხვევაში „რეროს“ ხელმძღვანელმა (გივი გაჩეჩილაძე გახლავთ — ნიჭიერი მუსიკოსი და საესტრადო ხელოვნების მშვენიერი სპეციალისტი), საკმაოდ მარტივი გზით აიცდინა მსჯელობის დროს მოსალოდნელი კრიტიკა. მთელი რიგი კოლექტივების მონაწილეობა პლენუმში იმიტომ ვერ უზრუნველვყავით, რომ ჩვენი შემოქმედებითი კავშირის და საკონცერტო ორგანიზაციების ინტერესები ერთმანეთს არ დაემთხვა და ის, ვინც კოლექტივების ბედს განაგებს, ისე მოიქცა, როგორც მას აწყობდა. ამიტომ წარმომადგენლობის თვალსაზრისით ჩვენი პლენუმი სისხლნაკლული აღმოჩნდა. ასეთი ვითარება მარტო საესტრადო ხელოვნებისთვის კი არაა დამახასიათებელი, არამედ მუსიკის სხვა ჟანრებითაც. საშემსრულებლო ერთეულების საქმიანობას რომ მხოლოდ კომპოზიტორთა კავშირის „ეგოცენტრული“ ინტერესები განსაზღვრავდეს, რასაკვირველია, არც ეს იქნებოდა სწორი, მაგრამ უფრო ხშირად, სამწუხაროდ, მეორე უკიდურესობასთან გვაქვს საქმე. ჩვენი კი გულწრფელად გვჯერა, რომ სხვადასხვა დათვალიერებაში შესაბამისი კოლექტივის მონაწილეობაში და მათი ავკარგიანობის შესახებ საქმიან განხილვაში, თვით საკონცერტო ორგანიზაციები უნდა იყვნენ დაინტერესებული, ეს მათ შესაძლებლობას მისცემდა თავისი მეურვეობის ქვეშ მყოფი მუსიკოსების ხარისხის შესახებ უფრო რეალური წარმოდგენები შექმნოდათ.

საესტრადო კოლექტივები, წესისამებრ, მომთაბარე ცხოვრებას ეწევიან. მუდამ საგასტროლო მოგზაურობაში მყოფები, ხედებიან სხვადასხვა ხასიათის აუდიტორიას და კარგად უღებენ ალღოს ე. წ. მსმენელის კონიუნქტურას, კონიუნქტურის დამახასიათებელი მხარეა, რომ მსმენელი პასიური მომხმარებლის როლით არ კმაყოფილდება. მაჯა და ესტრადას შორის რთული კავშირების ქსელი იბმება, მაგრამ ჩვენი მსჯელობისათვის არსებითი მნიშვნელობა იმ გარემოებას ენიჭება, რომ მსმენელი ერთგვარად ცდილობს მოათვინიეროს ესტრადა; აიძულოს მისი, მსმენელის დაკვეთა გაითვალისწინოს, იმას მისცეს უპირატესობა, რაც მსმენელს მოსწონს: სხვათა შორის, მსმენელისა და ესტრადის ესოდენ აქტიური დამოკიდებულებაც საესტრადო ხელოვნების სპეციფიკაა, თორემ რა აქტიურობაც არ უნდა გამოიჩინოს მსმენელმა, იგი

ბეთჰოვენის სონატაში პიანისტს ნოტსაც ვერ შეაცდევინებს. მართალია, ამ შემთხვევაში თავის ნებისყოფას მსმენელი უფრო რადიკალურადაც ამჟღავნებს: აიღებს და საკონცერტო დარბაზს საზოგადოდ ზურგს შეაქცევს თუ მოსალოდნელი წარმოდგენა არ ეპიტნავება. ასეა თუ ისე, სწორედ კონიუნქტურა აიძულებს საესტრადო კოლექტივებს რეპერტუარის შედგენისას აუდიტორიების მოთხოვნები გაითვალისწინონ, ჩართონ პროგრამაში პოპულარული შლაგერები, ბოშური რომანსები, ისეთი მუსიკა, რომელსაც შესაძლოა მხატვრული თვისებები არ გააჩნია, სამაგიეროდ, ნებისმიერ აუდიტორიაში ავტომატურად უზრუნველყოფს წარმატებას.

შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აღნიშნულ სიტუაციაში საესტრადო კოლექტივი ნებაყოფლობით ეგუება ე. წ. „საშუალო მსმენელის“ დიქტატს, მის მდარე გემოვნებას, თავს არიდებს მასთან პოლემიკას, ვერ იცავს ესთეტიკურად ღირსეულის ინტერესებს. ასეთი საესტრადო კოლექტივი უგემოვნების მოკავშირედ და მის პროპაგანდისტად გვევლინება.

განსაკუთრებული სიმწვავით იჩენს ამ სიტუაციაში თავს შაბლონის, სტერეოტიპის, გემოვნების პრობლემა, რომლის გადაჭრის გარეშე შეუძლებელია განახლება და საინტერესოს დანერგვა.

ამავე დროს, ამ საკითხების გადაწყვეტას ჩვენი ხელოვნების სასიცოცხლო ინტერესები მოითხოვს. შეიძლება ითქვას, რომ თვითდინებით და თავისთავად მდგომარეობა ვერ გამოსწორდება, რადგანაც პრაქტიკა გვარწმუნებს, რომ დანაგვიანება გაცილებით იოლია, ვიდრე სისუფთავის აღდგენა. ყველას, ვინც ესტრადას იცნობს, კარგად ესმის, თუ რაოდენ დელიკატურია ის საკითხები, რომელთაც ამჟამად შევეხე. ხშირად თვით ნიჭიერი კომპოზიტორებიც კი გემოვნების საკითხში გარკვეულ კომპრომისზე მიდიან, ეგუებიან სტერეოტიპებს, რაც იმის აღიარებას ემსგავსება, რომ: „მე კი მესმის ამის ნამდვილი ფასი, მაგრამ რას იზამ, საერთო სენია და მდგომარეობას უნდა შევურიგდეთ, ხალხს ასე მოსწონს“. სინამდვილეში კი ამას ხალხის ნამდვილ ესთეტიკურ ინტერესთან არაფერი აქვს საერთო. მსგავსი პოზიცია უფრო პოზიციის უქონლობას მოწმობს უნებისყოფობას, ჟანრთან მომხმარებლურ დამოკიდებულებას.

შესაძლოა, სტერეოტიპი ესტრადაში მართლაც გარდუვალია, მაგრამ საზოგადო წარმატების ფაქტს დასაბუთების ძალა არა აქვს და ჩვენ იმის უფლებას მაინც ვერავინ წაგვართმევს, ფაქტზე საკუთარი აზრი ვიქონიოთ. ეროვნული წყაროები, ცოცხალი ინტონაციის დაჭერის უნარი, ცოცხალი ინტონაციისა, რომელიც მეტყველებიდან, ყოფითი მუსიკიდან მოდის, ინტონაციისა, რომელიც ესტრადაში, სხვათა შორის, სხვა ჟანრებიდანაც ჩამოჟო-

ნავს — საწინდარია სიახლის, ორიგინალობის, შაბლონის დაძლევის. პოპულარული შლაგერი შესაძლოა მართლაც რეპერტუარის აუცილებელი ატრიბუტია, საზოგადოება მას ელის და აუდიტორიის იმედგაცრუება გარკვეულ რისკთანაა დაკავშირებული. მაგრამ შემსრულებლის სახეს (განურჩევლად იმისა, ცალკეულ არტისტზე ვლაპარაკობთ თუ კოლექტივზე) მისი საკუთარი ნაწარმოები ქმნის, მისი საკუთარი შემოქმედება, თუნდაც ამავე შლაგერთან ჭრილი დამოკიდებულება. და თუ ეს სახე საინტერესოა და გამოკვეთილი, თუკი იგი მეტყველია, მაშინ მსმენელი იმასაც აიტანს რომ ნაცნობის მოლოდინი არ გაუმართლდა და მის ნაცვლად სიახლეს ეზიარა.

საესტრადო მუსიკაში განსაკუთრებული სიმძაფრით იჩენს თავს ნიველირების საშიშროება. კინომ და, უფრო მოგვიანებით ტელეხედვამ, საგასტროლო პრაქტიკამ, ფირფიტების და ფირების გავრცელებამ, არსებითად ყველა დაინტერესებულს შეუქმნა პირობა მუსიკალური ხელოვნების ნებისმიერ სახეობას გასცნობოდა. ამავე დროს, ამ საშუალებებმა ხელი შეუწყეს ამა თუ იმ მხატვრული მოვლენის ავტორიტეტის ზრდასაც და მისი მნიშვნელობის შესახებ გაზვიადებული წარმოდგენების შექმნასაც. კერპები და ვარსკვლავები მიბაძვის საგნად იქცა. ამავე დროს, ეს მიბაძვა ხშირად კარიკატურულ ფორმებს იღებს. ჯამში კი ესტრადაზე იმდენად ცოცხალ შესრულებლებს არ ეხედავთ, რამდენადაც ნიღბებსა და რეპროდუქციას. ამის მოწმენი მიმდინარე პლენუმზედაც ვიყავით, მით უფრო მტკიცეა ჩვენი სურვილი, თუთიყუშური მიბაძვის ავ სენს ბრძოლა გამოუცხადოთ, რადგან იგი ცოცხალი შემოქმედების დაუძინებელი მტერია.

ძნელია, ძალიან ძნელია ესტრადიდან უგემოვნებო, უხამსობის, გულისგამწიწკნავი გრძნობიერების განდევნა, ექსპრესიის ნაცვლად აქ ხშირად ვაწყდებით ექსტაზს ანდა მის გაუგებარ სუროგატს. სიმღერის ნაცვლად — კივილს, ან მის საპირისპიროდ, აზრგამოცლილ ბუტბუტს მიკროფონში. ბოშური სიმღერისთვის დამახასიათებელი ვნებათაღელვა ლირიკულობის სიზომის როლს იჩემებს და თითქოს რკინას ყანგი ხრავსო ისეთსავე ზეგავლენას ახდენს საესტრადო მუსიკაზე. სამწუხაროა, რომ ამ სენს ჩვენი ნიჭიერი კომპოზიტორებიც ვერ აღუდგნენ წინ, არა და ბოშურით გატაცება იერით თვითმყოფ და ფსიქოლოგიურადაც ჩვენი დროის შესაბამისი ლირიკული სახეების შექმნას წინ ეღობება. არც ფსევდოორიენტალიზმია ჩვენი ესტრადის სასიქადულო თვისება, არადა, ბოლო ხანს ორიენტალური მოტივებიც საკმაოდ გააქტიურდნენ. საზოგადოდ, „ფსევდო“ ყველაფერი დასაძრახისია განურჩევლად იმისა, თუ რა მხრიდან შემოდის — სამხრეთიდან თუ ჩრდილოეთი-

დან, აღმოსავლეთიდან თუ დასავლეთიდან. სტილისტური სისუფთავე „ფსევდოსადმი" იმუნიტეტის გამომუშავებას გულისხმობს.

ალბათ ესტრადის სპეციალისტებს უკეთესად მოგეხსენებათ, მაგრამ მე პირადად ისეთი შთაბეჭდილება მრჩება, რომ შაბლონსა თუ შტამპს ხშირად ესტრადული ორკესტრების ინსტრუმენტული შემადგენლობა განაპირობებს, რაც სიმღერის ერთ მანერაზე დაყვანასაც უწყობს ხელს. მას quasi — პათეტიკურს ვუწოდებდი, რადგანაც მის ტონს მღელვარე ხასიათის თემატური მასალა კი არ ქმნის, არამედ ხელოვნურად პროვოცირებული ემოცია. შაბლონის შეგრძნებას გამაძლიერებლებიც უწყობს ხელს, რადგანაც ისინი ინსტრუმენტთა ტემბრული თვისებების ნიველირებას ახდენენ. ისიც აშკარაა, რომ გამაძლიერებლის გამოყენებაში იშვიათად იცავენ ზომიერებას, ამიტომაც მსმენელთა ყური უმოწყალო იერიშების მსხვერპლი ხდება. ვფიქრობ, რომ ამჟამად ჩვენი ინსტრუმენტული ანსამბლების ტემბრულ ფერადოვნებაზე ძნელია ლაპარაკი, რადგანაც ერთგვაროვანი ორკესტრებისა და გამაძლიერებლების მსახვრალი მოქმედების გამო ხმოვანება არსებითად ერთ საერთო მნიშვნელზე დავიდა. სხვადასხვა ორკესტრის ხმოვანება, არსებითად „დარტყმითია" (ამ ტერმინში იგულისხმება, რომ ორკესტრობაში დასარტყამი ინსტრუმენტები დიდ როლს თამაშობს და ბგერის წარმოქმნის „დარტყმითი მანერაც" რიტმ-ჯგუფების ექსპანსიასთანაა დაკავშირებული). სხვადასხვა ინსტრუმენტით არსებითად ტემბრალურ-რიტმულ ექსპანსიას ქმნიან. ამასთან ერთად, დინამიკური კონტრასტების დიაპაზონიც საგრძნობლად შეიზღუდა. რას ნიშნავს ყველაფერი ეს? დროის ესთეტიკური კანონზომიერების კარნახია თუ რომელიმე გაბატონებული სტილის მიბაძვა? ნუთუ ეს თვისებები სიახლისა და თანამედროვეობის ალტერნატივაა?

ვფიქრობ, რომ თანამედროვე ესტრადა გვაიძულებს ბავშვთა აღზრდის მთელ რიგ არატრადიციულ პრობლემებშიც გავერკვეთ. ამჟამად ძნელი დასადგენია, საიდან დაიწყო ბავშვთა ჩაბმა საესტრადო ხელოვნებაში. ბავშვებმა შეიყვარეს ესტრადა თავდავიწყებით თუ მოზრდილებს მოუვიდათ თავში ბედნიერი იდეა ნორჩთა მუსიკალური განათლების ხარვეზი ამოევსოთ, მაგრამ ფაქტი ფაქტად რჩება, რომ ბავშვთა საესტრადო კოლექტივები სოკოსავით მრავლდება და ისინი საკმაოდ დაჟინებით იკაფავენ გზას დიდი საკონცერტო ასპარეზისაკენ.

მართლაც ვინ არიან ის ბავშვები, ასეთი თავდავიწყებით რომ შესდგომიან საესტრადო საქმიანობას? თუ მათი მონაცემების მიხედვით ვიმსჯელებთ, ნორჩ „ესტრადისტებს" მართლაც კარგი მუსიკალური ნიჭი აქვთ, მახვილ-

გონიერისა და რიტმულად სახასიათოს მიმართ ადრე გაღვიძებიათ გემო, იუმორიც ეხერხებათ და პაროდიაც; ადვილად ქმნიან ჟანრულად ფერადოვან და სადღესასწაულო იერის მქონე სცენურ სიტუაციას. საზოგადოდ, ესტრადაზე ბავშვებს შესაშური თავისუფლება ახასიათებთ; ისეთი ბუნებრივები არიან, გეგონებათ აქ აუდგამთ ფეხიო; ყოველგვარი შესამჩნევი ძალდატანების გარეშე ეხერხებათ სათანადო სახეებში გამოსვლა, უკრავენ და მღერიან პროფესიულად საკმაოდ დახვეწილად და სპეციფიკური „საესტრადო ინტონაციის“ გარკვეული შეგრძნებით.

შეიძლება მათ შორის ისეთებიც არიან, რომლებისთვისაც ესტრადა ალბად მომავალი პროფესიაა და ამიტომაც ამთავითვე შეგუება დაოსტატებას უადვილებს. ეს კი მომავალი წარმატების საწინდარი უნდა იყოს. ჩვენ ხომ კარგად ვიცით — სპეციალიზება რაც უფრო ადრე იწყება, მით უფრო ჩქარა გამომუშავდება აუცილებელი ჩვევები; მით უფრო უმტკივნეულოდ იქცევა პროფესია ადამიანის ბუნურის ბუნებრივ მხარედ, მის არსებით ნიშნად. ესტრადა, ამ მხრივ, როგორც ჩანს, გამონაკლისს არ წარმოადგენს. მაგრამ კითხვა ასეც შეგვიძლია დავსვათ: ღირს თუ არა ამ კანონზომიერების დასადასტურებლად, მის საილუსტრაციოდ „საბავშვო ესტრადის“ ინტენსიურად განვითარება? (ალბათ მიხვდებით, რომ მე ვიგულისხმე არა ყოველი ბავშვი, არამედ ის, რომელმაც სათანადო მიდრეკილება და ნიჭი გამოამჟღავნა, ვინც საბოლოოდ „საესტრადო კარიერას“ ირჩევს). ყველა შესაფერი მონაცემის მიუხედავად იქნებ მაინც აჯობებდა, ნორჩების ესტრადაზე გამოსვლა არ დაგეჩქარებინა. გაუგებრობის თავიდან ასაცილებლად, სპეციალურად მინდა დავადასტურო ჩემი თაყვანისცემა საესტრადო ხელოვნების ოსტატებისადმი და ისიც, რომ ესტრადის ნომუშებს შორის ბევრი ჭეშმარიტი მხატვრული ღირსების მქონე ქმნილება შეგხვედრია.

ჩემს გულწრფელობაში უფრო მეტად რომ დაგარწმუნოთ, თავს ნებას მივცემ კრიტიკული შენიშვნების დინებას ერთი ლირიკული პასაჟი გავურიო, რადგან სიტყვამ მოიტაცა და ვალდებული ვარ არ შემოვიფარგლო აბსტრაქტული მსჯელობით და პირდაპირ დავასახელო საესტრადო ჟანრის რომელიმე თვალსაჩინო ღირებულება, ვსარგებლობ შემთხვევით და რამდენიმე სიტყვას მივუძღვნი ჩვენს სასიქადულო საესტრადო მომღერალს ნანი ბრეგვაძეს. განა მისი ხელოვნება სილამაზეს არ განგვაცდევინებს და განა თავისთავად განუმეორებელი არ არის ის სითბო და ამაღლებულობა, უტყუარი მხატვრული ალღო და არტისტიზმი, უშუალობა და ქალური მომხიბვლელობა, რომელიც მის სიმღერას გამოარჩევს?

ნანის სიმღერა გიალერსებს და ადამიანში უფაქიზეს გრძნობებს შეარხევს, მაგრამ ამ ხელოვნების საიდუმლოება სწორედ ის გახლავთ, რომ გრძნობის სიწრფელე და სილრმე მასში შერწყმულია ძველმამოსილებასა და თავდაჭერილობასთან. ნანი ემოციურია, მაგრამ იგი მუდამ ხელოვნების ფარგლებში რჩება, მისთვის უცხოა უკიდურესობანი, მისი სიმღერის ხასიათში ბევრი სხვადასხვა წყაროდან შემდინარე თავისებურებაა შედუღაბებული, მაგრამ ხმაში, თანაბგერებით ესოდენ მდიდარსა და განუმეორებელი ინდივიდუალობის მქონე ხმაში, თვით მაშინაც კი, როდესაც ნანი არაქართულ რეპერტუარს ასრულებს, ის ენა ჟღერს, რომელშიც თბილისური სიოს შეუღწევია და სამხრეთული ღამის არომატი დარხეულა. ნანის ბევრი სახელოვანი წინამორბედი ჰყავდა და ალბათ უფრო მეტიც და ვინ იცის, შესაძლოა, კიდევ უკეთესი გამგრძელებლები ეყოლება, მაგრამ ქართული ესტრადის ისტორიაში მან პირველმა მიაღწია სტილისტური ეტალონის მნიშვნელობას.

დიახ, ის რაც ნამდვილია — იმისი უარყოფა შეუძლებელია (ყოველ შემთხვევაში, პირადად მე ამის არავითარი სურვილი არა მაქვს). მაგრამ (მე მაინც ჩემს კრიტიკულ შენიშვნებს ვაგრძელებ) არის ხელობა, არის პროფესიები, რომელთა ადრე ასაკში დაუფლება ნაჩქარევი იქნებოდა. იმიტომ, რომ ყოველ ხელობას, ყოველ ხელოვნებას სინამდვილესთან საკუთარი დამოკიდებულება აქვს, იმიტომ, რომ თითოეულ მათგანს ზნეობრივი პრობლემების საკუთარი ხედვა აქვს და ბოლოს და ბოლოს, თითოეულ მათგანს თავისი საგანი გააჩნია. ხელოვნების ამ სპეციფიკაში სინამდვილის მთელი სილაზათე სხვადასხვა ასაკში სხვადასხვანაირად გაიგება. სხვათა შორის (ამ მაგალითს ისე ნუ გაიგებთ, როგორც უშუალო პარალელსა და ანალოგიას), ალბათ შემთხვევითი არაა, რომ ზოგიერთ მაღალმხატვრულ ფილმზე თექვსმეტ წლამდე მოზარდები არ დაიშვებიან. ესეც ხელოვნების სპეციფიკაა.

შესაძლოა, ამ შემთხვევაში, ჩემი პოზიცია სუბიექტურია, მაგრამ პროფესიული ესტრადით გატაცებული ბავშვები პირადად ჩემზე უსიამო შთაბეჭდილებას სტოვებენ. ბავშვი ბავშვად უნდა რჩებოდეს. ბავშვს თავისი სამყარო გააჩნია და თავისი სამეტყველო ენა. ბავშვთა მუსიკის მომაჯადოებელი ძალა მის უშუალობასა და გულუბრყვილობაშია (მე ამას ხაზგასმით აღვნიშნავ), მის ემოციურ სისუფთავესა და უმწიკვლობაში. აქ, ამ სპეციფიკურ სამყაროში ყველაფერი კარგია: კომედიური საწყისიც და ლირიკაც. ზღაპარი, მონაგონიც და ფაქტის კონკრეტულობაც. მაგრამ მასში ყველაზე მეტად თვით ბავშვურობა ფასობს. ბავშვურობა არ საჭიროებს მოზრდილთა გრძნო-

ბიერებას. ბავშვი შეიძლება ბავშვად რჩებოდეს და ეს ხელს არ შეუშლის მასში პიროვნების აღზრდას. ადამიანის განვითარების აუცილებელი პირობაა, რომ მომდევნო ასაკში გადასვლა ფორსირებულად და ხელოვნურად კი არ უნდა ხდებოდეს, არამედ ბუნებრივად, ყოველგვარი უხეში ძალდატანების გარეშე. დიახ, ბავშვობამ ის მოსავალი უნდა მოიმკას, რაც მის ასაკს შეეფერება და ეს უფრო ადვილად გაუხსნის მას გზას ჭეშმარიტი სიმწიფისა და მასთან ერთად დიდი ხელოვნებისაკენ.

მისი დღევანდელი სახის მიხედვით რომ ვიმსჯელოთ, ბავშვთა ესტრადა — უფროსების ესტრადის უხეირო მიბაძვაა. უხეირო, არა შესრულების ხარისხით (აბა, მიბაძვაში ბავშვებს ვინ შეედრება?), არამედ იმის გამო, რომ აქ ბავშვობის თითქმის აღარაფერია შემორჩენილი. ბავშვები შთაბეჭდილების ხალხია და მათზე ადვილია ზეგავლენის მოხდენა. აბა, ერთი მათ საესტრადო კოლექტივებს დააკვირდით: მათ თითქმის ყველაფერი გადმოიღეს უფროსებისაგან — რეპერტუარი, ორკესტრის შემადგენლობა და გამაძლიერებლები, საესტრადო ხელოვნების დამახასიათებელი ჟანრები (შოუ, ინტერმედიები, ლირიკული სიუიტები სპეციალურ ჟანრული ჩანართებით და სხვ.) და ხშირად იმდენად, რამდენადაც ასაკი ნებას აძლევთ, შესრულების მანერაც. შემაძრწუნებელია, როდესაც პატარა მსახიობი მღერის სპეციფიკურ სტილში: ხმის გაბოხებით და ბუტბუტით, ისტერიული წამოყვირებით და ეროტიკული განცდის სიმულაციით. „მზიურის“ გამოსვლა ამ მხრივ სამაგალითო ილუსტრაციაა. იქ ერთი გოგონაა, რომელიც საკმაოდ ზუსტად და იუმორის კარგი გრძნობით ბაძავს ესტრადის ცნობილ ვარსკვლავებს. მაგრამ იმისათვის, რომ პაროდია დამაჯერებელი იყოს, შესაბამისი მასალა უნდა შეისისხლხორცო, ამ მასალით უნდა გაიმსჭვალო და მაშინ აუცილებელი დისტანციის გამოძებნა არ გაგიჭირდება. მაგრამ მე სწორედაც რომ ამ მასალის შეთვისების წინააღმდეგ ვილაშქრებ. ოპერაში „ბურატინო“ ბავშვებს საქმე ჰქონდათ ესთეტიკური თვალსაზრისით საკმაოდ მდარე მასალასთან, რომელშიც საკმაოდ უხვად იყო შემოცვეთილი ბოშური მუსიკის დამახასიათებელი მელოდიური სახეები. მაგრამ შესრულებაში იგრძნობოდა, რომ ნორჩი მუსიკოსები თავის ამოცანას პასუხისმგებლობის დიდი გრძნობით მოეკიდნენ და საფუძვლიანად შეისწავლეს იგი: ამიტომ პროფესიული თვალსაზრისით, „ბურატინოს“ შესრულებას წუნი არ დაედებოდა, მაგრამ სასიხარულოა თუ არა ეს ფაქტი, ამას დარწმუნებით ვერ გეტყვით. ესტრადას რაგინდ მაღალი მხატვრული ღირსებები არ გააჩნდეს, იგი არსებითად გასართობი ჟანრია. ესტრადის მოწოდებაა ადამიანის ფსიქოლოგიურად განტვირთვა, მისი ინტელექტუალური თუ ემო-

ცური სტრესისაგან განთავისუფლება, მყუდრო და სასიამოვნო მსუბუქი ატმოსფეროს შექმნა. ნუთუ ყველაფერი ეს აუცილებელია ბავშვისათვისაც?

ჩემს მიერ ხსენებული გერმანელი კოლეგები მიამბობდნენ, რომ დასავლეთში ალღო აუღეს, თუ რა მოგებებს უქადის საკონცერტო ორგანიზაციებს მუსიკალური ბავშვების ესტრადაში ჩართვა. ეს იქაური კომერსანტების სინდისზე იყოს, ჩვენ, რასაკვირველია, ჩვენს დამოკიდებულებას პრობლემისადმი „ხელოვნება და ბავშვები" სრულიად სხვა საწყისებზე ვაგებთ, მაგრამ ამ საქმეს სხვა კუთხითაც შეგვიძლია შევხედოთ: ადრე ბავშვების გართობა უფროსების მოვალეობა იყო. ახლა, როგორც ჩანს, დრო დადგა ანგარიშის გასასწორებლად და ბავშვებმა საკუთარ თავზე აიღეს არამარტო თავისი გართობა, არამედ, როგორც ჩანს, უფროსების გართობაც. ეს გართობა კი მათგან დროსა და ენერგიას ითხოვს. თუ ეს ასეა, მაშინ ხომ არა სჯობია პირდაპირ ვაღიაროთ, რომ ბავშვთა „საესტრადო ინტერესი" რაღაცა სხვა მხარეების ხარჯზე კმაყოფილდება.

ბავშვების საესტრადო ჯგუფებს წარმატებას ბევრი რამ უწყობს ხელს და სხვა მიზეზთა შორის ისიც, რომ უფროსებს უხარიათ ნორჩების ხილვა ეკრანში, რომელიც მათაც სასიამოვნოდ უჩქროლებს გულს. ამ წარმატებას ხელს უწყობენ საკონცერტო ორგანიზაციებიც, რომლებიც მთლად უანგაროდ არ უნდა მოქმედებდნენ და ბოლოს ამ წარმატებაში დიდი დამსახურება მიუძღვის ყოვლისშემძლე რეკლამას, თვით ისეთ ავტორიტეტულს და უნივერსალურს, როგორც ტელეეკრანია. ამის მოწმენი სხვა ბავშვები, მათი მშობლები და პედაგოგებიც ხდებიან. იმათაც კანონიერი სურვილი ეუვიძებათ ერთი ასეთი დღესასწაული თვითონაც იზეიმონ. და აი, ნაცნობი ნიმუშის მიხედვით იქმნება ახალი ანსამბლები. ყველაფერი ეს როგორ მივიღოთ, როგორც წარმატების დამადასტურებელი ბავშვთა ესთეტიკურ აღზრდაში?

ჩემი, პრინციპში ნეგატიური, დამოკიდებულება „საბავშვო ესტრადისადმი" ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ამ სფეროში მხოლოდ უარყოფითი მოვლენებია და თითქოს „ბავშვთა ესტრადას" ცალკეული წარმატებები არ გააჩნდეს. ბევრი რამ საინტერესო გვიჩვენა ბავშვთა საესტრადო კოლექტივმა „ნერგებმა", რომელთა ხელმძღვანელობამ იზრუნა, რათა საბავშვო მუსიკირებისათვის დამახასიათებელი იერი შეენარჩუნებინა. „მზიურსაც" — პროფესიულად ყველაზე ძლიერ კოლექტივს — აქვს თავისი დადებითი მხარეები და მთელი ამ ანსამბლის მოღვაწეობა სრულებითაც არ იმსახურებს მხოლოდ შავ საღებავებს. მაგრამ ლაპარაკია პრინციპზე, კანონზომიერებაზე და ამ შემთხვე-

ვაში ყველაფერი გულწრფელად უნდა ითქვას, რომ რეალობა სრული სისავსით წარმოვიდგინოთ.

*

საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედების დათვალიერების აუცილებელ ნაწილად ბოლო წლებში იქცა აფხაზეთის და ოსეთის ავტონომიური ოლქის კომპოზიტორთა ნაწარმოებების დემონსტრირება. ამ მხრივ, გამონაკლისს არც საესტრადო პლენუმი წარმოადგენდა. აფხაზეთში, სამხრეთ ოსეთში და აჭარაშიც საესტრადო ხელოვნება ეს-ესაა ფეხს იდგამს, იგი ჯერ კიდევ რეალურად არ დასცილებია თვითმოქმედებას, იგი საჭიროებს კვალიფიციურ დახმარებას როგორც შემსრულებელთა, ასევე კომპოზიტორთა სახით.

აფხაზური „აფსნის“, ოსური „ბონ ვარონის“ და ბათუმის კოლექტივების გამოსვლებმა ერთხელ კიდევ ცხადყო, რომ საკუთარი ხელწერის გამომუშავებისათვის, ხალხურ შემოქმედებასთან მჭიდრო კავშირისათვის ბრძოლა ყოველი საესტრადო კოლექტივის სასიცოცხლო საზრუნავია. საგულისხმოა, რომ ზემოდასახელებული კოლექტივების მიერ წარმოდგენილმა ყველა სიმღერამ, რომელიც ინტონაციური წყობით ფოლკლორული წყაროებიდან მოდიოდა და საშემსრულებლო მანერითაც ხალხურ შემოქმედებას უკავშირდებოდა, უკეთესი შთაბეჭდილება დასტოვა, ვიდრე გადამღერებული შლაგერების წაბაძვით შეთხზულმა.

ყველა დაინტერესებული ორგანიზაციის ქმედითი დახმარება არა მარტო ხსენებულ კოლექტივებს, არამედ მთელ ჩვენს ესტრადას ესაჭიროება. რა უნდა ვუსაყვედუროთ თვითმოქმედების ბუდიდან ახლად გამოსულ ანსამბლებს, როდესაც ისეთი პროფესიული კოლექტივიც კი, როგორიცაა „აისი“, ხარისხის თვალსაზრისით საკმაოდ დაეშვა და მგონი მისი ასეთი სავალალო მდგომარეობის გამკითხავიც არავინაა. განსაკუთრებით სავალალო შთაბეჭდილებას სტოვებს „აისი“ (და არა მარტო იგი) თავისი რეპერტუარითაც და საშემსრულებლო ოსტატობითაც. თუ რეპერტუარის პრობლემას განსაკუთრებულ ყურადღებას არ მივაქცევთ, ხოლო საშემსრულებლო სტილის საკითხებისადმი კვლავ გულგრილი ჩაურევლობის პოზიციას არ მოვიშლით, მაშინ ესტრადის მომავალი პერსპექტივების შესახებ მსჯელობა აზრს დაკარგავს. ესთეტიკურად საინტერესო მაშინ აღწევს მიზანს, როდესაც უხარისხოს წინაშე საიმედო შლაგბაუმი აღიმართება, უხამსობა და ღირსეული ვერ ეგუება ერთმანეთს და ვერც მივაღწევთ მათ მშვიდობიან თანაარსებობას.

გაუმართლებელია ესტრადის საკითხებში თვით კომპოზიტორთა კავშირის პასიური პოზიციაც. ეს, უნდა ითქვას, არა თვითკრიტიკული სულისკვეთების დასაკმაყოფილებლად, არამედ მდგომარეობის გამოსასწორებელი ნაბიჯების გადადგმის მზადყოფნის დასადასტურებლად. ერთადერთი, რის გაკეთებაც შეძლილით უკანასკნელი წლების მანძილზე (თუ მიმდინარე პლენუმს არ ჩავთვლით) — ესაა სპეციალური კონკურსი საესტრადო ნაწარმოებებზე, რომლის მოსავალი არცთუ ისე უხვი გამოდგა. ჩვენი კომპოზიტორთა კავშირის საესტრადო სექციის წევრები ფილარმონიის, ტელეხედვისა და რადიოს სამხატვრო საბჭოებში სხედან, მაგრამ მათ ჯერ საქმიანობას ჯერჯერობით ხელშესახები შედეგები არ ჰქონია. განა თვით ცხოვრება არ გვაგრძნობინებს, რომ დროა საესტრადო სექციამ მოაწყოს რესპუბლიკის საესტრადო კოლექტივების მოსმენა-განხილვები, უფრო ქმედითი დახმარება გაუწიოს მათ, განა ტელეხედვის საესტრადო კოლექტივი ჯერ მოითხოვს განსაკუთრებულ ყურადღებას, თუნდაც იმიტომ, რომ მას ყველაზე ფართო აუდიტორია ჰყავს? არა და ჯერჯერობით ისიც შორსაა სრულყოფისაგან.

დრო გადის და გადაუწყვეტელი პრობლემების რიგი იზრდება. საესტრადო კოლექტივები განიცდიან კვალიფიციური ინსტრუმენტალისტების ნაკლებობას. საკმაო რაოდენობით არა გვყავს არანჟირების სპეციალისტები, ხოლო ვინც გვყავს, ხშირად ერთხელ და სამუდამოდ გამომუშავებული შტამპით მუშაობს, ასე რომ, სხვადასხვა ნაწარმოების ორკესტრობა საოცრად ერთფეროვანია. საესტრადო ჟანრში მომუშავე კომპოზიტორებიც ვერ აუდიან იმ მზარდ მოთხოვნას, რომელიც ამ მუსიკაზე არსებობს (ეს გასაკვირი არაა, რადგანაც საზოგადოდ, საესტრადო ნაწარმოები დღემოკლეა და რეპერტუარი მუდმივ განახლებას ითხოვს). რადგანაც პროფესიონალები საქმეს ვერ აუდიან, ასპარეზზე ნახევრადპროფესიონალები და დილეტანტებიც მომრავლდნენ. სხვათა შორის, ნიჭიერი მუსიკოსები მათ შორისაც გვხვდება და ჩვენი მოვალეობაა შეძლებისდაგვარად დავეხმაროთ მათ დასახული ამოცანის კვალიფიციურად გადაწყვეტაში. ლანძღვა-გინებით და ასპარეზიდან განდევნის მუქარით ვერაფერს ვერ მიაღწევთ — მათ თანამშრომლობას თვით წარმოება ითხოვს და მოდით მხოლოდ მათ ნუ გადავაბრალებთ ამ ჟანრის მდგომარეობაში არსებულ ნაკლოვანებებს — ეს ჩვენ არავითარ შეღავათს არ მოგვცემს. ის კი არა, ჩვენ ესტრადას უკვე სპეციალისტი მუსიკისმცოდნეებიც ესაჭიროება, რომელნიც პრესაშიც და ტელეეკრანიდან კვალიფიციურად გააშუქებენ ამ ჟანრის მტკივნეულსა და აქტუალურ საკითხებს, დამაჯერებელი სიტყვით გაუწევენ პროპაგანდას მის რეალურ მიღწევებს, თავის სპეციფიკურ მი-

სიას შეასრულებენ საესტრადო მუსიკისადმი გემოვნების განვითარებაში.

სხვათა შორის, ყველა ამ პრობლემის გადასაჭრელად საჭიროა მუსიკალურ-საგანმანათლებლო ქსელიც მოვიშველიოთ. დღესდღეობით კი მუსიკალური ხელოვნების არც ერთი ჟანრი ისე არაა დამოკიდებული პირად ინიციატივასა და თვითდინებაზე, როგორც საესტრადო. ჩვენ კი კარგი საესტრადო კომპოზიტორები და შემსრულებლები გვყავს, რომელთაც ღირსეული ცვლის აღზრდა შეუძლიათ. დროა შევუქმნათ მათ პირობები, საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი მისია შეასრულონ მუსიკალური სასწავლებლებისა და კონსერვატორიის ბაზაზე.

ესტრადას რომ ბევრი გადაუჭრელი პრობლემა აწუხებს, ამაში ჩვენი მისდამი წლების მანძილზე ქედმაღლური დამოკიდებულების მოსავალს ვიმკით. მუსიკის ე. წ. სერიოზულ ჟანრებთან შედარებით, ესტრადა ყოველთვის არც თუ ისე საყვარელი გერის როლს ყაბულდებოდა. აიღეთ თუნდაც საბჭოთა მუსიკის ისტორიისადმი მიძღვნილი სოლიდური გამოკვლევები. აქაც დაუშვებლად მცირე ყურადღება ეთმობა ესტრადას. ამიტომ დღესდღეობით ამ ჟანრის ავტორიტეტი ცოტა არ იყოს, შელახულია და მისი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა მთელი სისრულით ვერ წარმოგვიდგენია. დიახ, გარკვეული დისპროპორცია არსებობს ესტრადის ზემოქმედებასა და მისი ძალის შეგრძნებას შორის. როგორღაც თავისთავად ნაგულისხმევად მიაჩნიათ, რომ მუსიკის ნამდვილი რაინდები სიმფონიების და ოპერების ავტორები არიან, ხოლო საუცხოო საესტრადო სიმღერას, თვით იმ შემთხვევაშიც, თუკი იგი წლების მანძილზე უფართოესი წრეების სათაყვანოა, ჭეშმარიტი შემოქმედების ნაყოფად მაინც არ მიიჩნევენ, უფრო დაბალი რანგის მოვლენად თვლიან.

სამწუხაროა კია. ჩვენ სრული საფუძველი გვაქვს მთელი რიგი საესტრადო ნაწარმოებებით ვიამაყოთ, და კუთვნილი მივუზღათ ამ ჟანრში მომუშავე კომპოზიტორებს. მართლაც ქართველი კომპოზიტორების წვლილი საესტრადო ჟანრში თვალსაჩინოა და ეროვნულ მუსიკაში მან ბევრი ახალი თვისება შემოიტანა. ცხადია, ყველა იმ კომპოზიტორის დასახელება გაგვიჭირდება, რომელთა ნაწარმოებებიც იგულისხმება ამ შემთხვევაში, მაგრამ ამასთან დაკავშირებით, არ შეიძლება არ ვახსენოთ არჩილ კერესელიძე, რევაზ ლაღიძე, გიორგი ცაბაძე, სანდრო მირიანაშვილი, დავით თორაძე, შოთა მილორავა, ლილი იაშვილი, გურამ ბზვანელი, ბიძინა კვერნაძე, გია ყანჩელი, ვაჟა აზარაშვილი, ჯანსუღ კახიძე, ალექსანდრე რაქვიაშვილი, სერგო ჟვანია, ნოდარ გაური, ნუნუ დუღაშვილი, ნუნუ გაბუნია, გივი ციციშვილი, მზია დიაკვნიშვილი, სხვადასხვა დროს ამ ჟანრში თავისი წვლილი შეიტანეს ალექსი მაჭა-

ვარიანმა, სულხან ცინცაძემ, ოთარ გორდელმა, რევაზ გაბიჩვაძემ, ფელიქს ღლონტმა და სხვ.

მაგრამ საქმე მხოლოდ დასახელებაში კი არ არის, არამედ იმაში, რომ ჩვენი ესტრადის მრავალი თაობის წარმომადგენელთა შრომამ თვითმყოფი კულტურის თვითმყოფი ჟანრის ჩამოყალიბება-განვითარებას შეუწყო ხელი, რომელიც მჭიდროდაა დაკავშირებული ხალხური მუსიკის ცხოველმყოფელ ტრადიციებთან და ჩვენი მუსიკალური ყოფის ყოველდღიურობასთან, რომელიც ჩვენთვის დამახასიათებელი მუზიცირების ხასიათში დევს და ამავე დროს, სტილისტურად სულ უფრო ქმედით კავშირებს ამყარებს ინტერნაციონალური ესტრადის გამოცდილებასთან. ხელაღებით არც ერთი ამგვარი კონტაქტის უარყოფა არ შეიძლება, რადგანაც საბოლოო ჯამში ყველაფერი ხომ იმაზეა დამოკიდებული, ესა თუ ის ხელოვანი კონკრეტულად როგორ გადაწყვეტს მის წინაშე მდგარ ამოცანას და კიდევ უფრო მეტად იმაზე, თუ რა ამოცანა დგას მის წინაშე.

ესტრადის უფლება და მოვალეობაა სილამაზე დაამკვიდროს, კეთილი და ზნეობრივად ამაღლებული გრძნობა შთაუნერგოს მსმენელს; მისაწვდომი და ადვილად აღსაქმელი იყოს. დაე, ესტრადამ თავისი ჟანრის შესაბამისად სიყვარულს უმღეროს, ჩვენ მხოლოდ ის გვინდა, რომ ეს სასიყვარულო გრძნობა წმინდა და ამაღელვებელი იყოს, რომ იგი ნამდვილ განცდასთან, წმინდა ადამიანური სულისკვეთების გამოვლენასთან იყოს დაკავშირებული, რომ თავისი გულწრფელობით აჯერებდეს ადამიანს, მისაბაძ მაგალითს ქმნიდეს მისთვის. ესტრადის უფლება და მოვალეობაა გაართოს ადამიანი, ფსიქოლოგიურად განტვირთოს იგი. თამაშის ელემენტი ხელოვნების არსში იგულისხმება, იგი წარმოსახვის უნარის გამოვლენაა. ჩვენ მხოლოდ იმას მოვიწადინებთ, რომ ეს თამაში დროის ფლანგვა კი არ იყოს, არამედ დიახაც რომ სხვა „ტალღაზე გადართვა“, კი არ აბრუებდეს მას, არამედ საშუალებას აძლევდეს მას გარე, ნივთიერი სამყაროთი დატკბეს, რომელიც შესაძლოა ყოველდღიური საქმიანობის პირობებში ადამიანის ყურადღების მიღმა რჩება, ვერ მონაწილეობს მის ცხოვრებისეულ ცდაში. თუ ეს მართლაც თამაშია, მაშინ ძალდაუტანებლად და თავისებურად უნდა უბიძგოს ადამიანის ფარულ სასიცოცხლო ძალებს, სინამდვილის ახალი მხარეები აგძნობინოს მას. ესტრადა კი არ უნდა უპირისპირდებოდეს ინტელექტუალური ცხოვრების სხვა სფეროებს, არამედ ავსებდეს იმას, რომელსაც ვერც ერთი მათგანი ვერ დაიკავებს. მას თავისი აზრი და თავისი გამართლება უნდა ჰქონდეს:

1977 წლის 27 და 28 იანვარს გაიმართა საქართველოს კომპარტიის ცენ-

ტრალური კომიტეტის V პლენუმი, რომელმაც იმსჯელა ვაჭრობისა და მოსახლეობის საყოფაცხოვრებო მომსახურების საკითხებზე. პლენუმზე განიხილეს პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ბიუროს საქმიანობა საქართველოს კომუნისტური პარტიის XXV ყრილობის შემდგომ პერიოდში და აგრეთვე პარტიული ორგანიზაციების მუშაობაც მეცხოველეობის დარგის შემდგომ განვითარებისათვის. ყველა ეს საკითხი ისეთ სფეროს ეხება, რომელიც თითქოს ძალიან შორსაა მუსიკალური კულტურის პრობლემისაგან, მის წინაშე მდგარი ამოცანებისაგან.

და ამის მიუხედავად, მსურს ხაზგასმით აღვნიშნო, რომ ცენტრალური კომიტეტის სამეურნეო და ორგანიზაციული საკითხებისადმი მიძღვნილ პლენუმს წითელი ზოლივით გასდევდა ზრუნვა ადამიანის კეთილდღეობაზე. მთელი პლენუმი შეფერადებული იყო იმაზე ზრუნვით, რომ მშრომელ ადამიანს მაქსიმალურად ხელშემწყობი პირობები შეექმნას შრომისა და განათლებისათვის, თავისი სულიერი და მათ შორის ესთეტიკური მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად. კომუნისტური პარტია გიგანტურ ენერგიას ალევს ადამიანის ცხოვრების პირობების გაუმჯობესებას, იღვწის, რათა საბჭოთა ადამიანების ყოფა უფრო მიმზიდველი გახდეს, რომ ყოველივე იმის ხარისხი, რასაც ადამიანი თავისი შრომის გასამრჯელოდ იღებს, ამაღლდეს. ამ პრობლემის გადაწყვეტა მუსიკალური ცხოვრების დონის აწევას გულისხმობს. ასევე სერიოზულად უნდა ზრუნავდნენ ამ ამოცანის გადასაწყვეტად ესტრადის მუშაკნი.

უნდა ვიბრძოლოთ ჩვენი ესტრადის ხარისხისათვის, იმისათვის რომ, როგორც ითქვა, ესტრადამ ჩვენს ყოფაში სილამაზე შემოიტანოს, რომ იგი თვით იყოს სულიერად ამაღლებული და ლამაზი. ჩვენ, რასაკვირველია, სრულებითაც არ გვმართებს ჟანრის სპეციფიკის უგულებელყოფა. პირიქით, ამოცანა სწორედ ისაა, რომ ამ ჟანრის ძლიერი მხარეებით ვისარგებლოთ. უნდა გამოვიყენოთ ესტრადის დიდი აუდიტორიის მიზიდვის უნარი. არ უნდა ვმარცხდებოდეთ საშუალო მსმენელთან გემოვნების საკითხებში უთანხმოებისას. პირიქით, ჩვენმა მუსიკოსებმა, ესტრადის ჟანრში მომუშავე კომპოზიტორებმა და შემსრულებლებმა მტკიცედ და ამავე დროს შესაფერისი ელასტიურობით უნდა იმოქმედონ ამ მსმენელის თავის მხარეზე გადმოსაბირებლად. უნდა ჩავუნერგოთ მას კარგის სურვილი და სიყვარული, არ უნდა დავიშუროთ ენერგია მისი გემოვნების დასახვეწად, იმისათვის, რომ იგი ესთეტიკურად ღირსეულს ეზიაროს. ამაშია ჩვენი დროის, ჩვენი იდეოლოგიის მოთხოვნა. ამაში გამოიხატება ჩვენი საზოგადოებრივი ინტერესი.

ანდრია ბალანჩივაძე

(შემოქმედის პორტრეტი)

გამოჩენილი საბჭოთა კომპოზიტორი, მისი ერთ-ერთი აღიარებული ოსტატთაგანი, უდიდესი შემოქმედებითი ავტორიტეტის მქონე მუსიკოსი ანდრია ბალანჩივაძე ჩვენი ეროვნული კულტურის სახელი და დიდებაა. მისი გზა — გზა კომპოზიტორისა და საზოგადო მოღვაწის, ქართული საბჭოთა მუსიკის სათავეებთან იწყება. ეს გზა კომპოზიტორმა მშობლიურ კულტურასთან ერთად განვლო, ჯერ როგორც მისმა პასიორმა მეთვალყურემ, ან და თუნდაც გაჭრილ მაგისტრალზე მოგზაურმა, არამედ როგორც მეკვლემ, სიახლეების დაუცხრომელმა მაძიებელმა, ხელოვანმა, რომლის ყოველ სიტყვას კულტურის მომავლისათვის უდიდესი მნიშვნელობა არასდროს არ დაუკარგავს. ანდრია ბალანჩივაძის წვლილი მშობლიურ კულტურაში განაპირობა არა მარტო მისმა დიდმა ბუნებრივმა ნიჭმა და წმინდა პროფესიულმა ოსტატობამ, არამედ კომპოზიტორის მჭიდრო და მრავალმხრივმა კავშირმა ჩვენი ქვეყნის ცოცხალ სინამდვილესთან. მისმა აქტიურმა მონაწილეობამ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, სოციალისტური კულტურის მშენებლობაში, მისმა მუსიკის ღრმა კავშირმა ჩვენი კულტურის განძეულობასთან, კლასიკური ხელოვნების ტრადიციებთან და ხალხური შემოქმედების მარად უშრეტ წყაროებთან.

ხელოვნება სარკეა, მაგრამ სარკე განსაკუთრებული, რომლის ღირებულებაც არსებითის და სასიცოცხლო მნიშვნელობის მოვლენების, თანამედრო-

ვე ადამიანის წინაშე მდგარი პრობლემების ასახვით განიზომება. ბალანჩივაძის მუსიკამ ჩვენი, საბჭოთა ხალხის ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი მოვლენები და მხარეები ასახა: შემოქმედებითი შრომის ჰეროიკა და დიდი სამამულო ომის დრამატიზმი, სოციალისტური ეპოქის ადამიანის მაღალი ზნეობა და მომავლის ოპტიმისტური მრწამსი, ნორჩი თაობის ყოფის სილამაზე, ხალხური შემოქმედების ძალა, მისი ცოცხალი კავშირი ჩვენს სინამდვილესთან.

ასეთი შინაარსობრივი მიმართებები განაპირობებს ბალანჩივაძის მუსიკის ემოციურ ტონუსს, სიცოცხლის დამამკვიდრებელ ძალას და ნებისყოფას. მეორე მხრივ, სოციალისტური რეალიზმის პრინციპების შემოქმედებითს გარდატეხას კომპოზიტორის ნაწარმოებებში მოწმობს მისი ლირიკული ფურცლების შთამაგონებელი გამომსახველობა, ესთეტიკური მისწრაფებების მაღალი რანტიზმი, კომპოზიტორის უნარი სილამაზე არა მარტო შეიგრძნოს, არამედ შესაფერის ფორმებში აღბეჭდოს კიდეც იგი.

ბალანჩივაძისათვის უცხოა შიშველი დეკლარაციულობა და თვითრეკლამა. იგი მუსიკის გამომსახველობას ენდობა და გაურბის მისი შინაარსის სიტყვიერ განმარტებებს. არც თავის გეგმებზე უყვარს საჯარო გამოსვლები, მისთვის უცხოა წარსული წარმატებების შესახებ საგაზეთო ხმაურის შემზადება. მე ვერ წარმომიდგენია, რომ ანდრია ბალანჩივაძე წონასწორობიდან თვით უმართებულო კრიტიკამაც გამოიყვანოს. მას გააჩნია სხვისი აზრის არსებობის კანონიერების ცნობის კულტურა და არასოდეს არ მიისწრაფვის იმისკენ, რომ საკუთარი აზრი ვიწმეს თავს მოახვიოს. ამასთან ერთად, მისი შემოქმედებითი კრედო შესაშური თანმიმდევრულობითაა აღბეჭდილი მის მუსიკაში. ეს კრედო გამოირჩევა გააზრებით და მთლიანობით, სოციალისტური ხელოვნების ზნეობრივ და საზოგადოებრივ მისიაში ღრმა რწმენით. ამიტომაც, მიუხედავად ევოლუციისა, მიუხედავად იმისა, რომ ყოველ თავის ახალ ნაწარმოებში იგი ახალი ამოცანის პირისპირ იდგა და მისი თავისებური გადაწყვეტისათვის გზას ეძიებდა, მთლიანად მისი მუსიკა გასაოცარია თავისი სტილისტური სიწმინდით და მთლიანობით. მე იგი მაგონებს შესანიშნავ მცენარეს, რომლის თითოეული შტო საინტერესო და თავისებური მოყვანილობისაა, თუმცა თითოეული მათგანი ერთი ღეროდან ამოიზარდა.

მისი მუსიკის მომხიბვლელობა უშუალობის და ძლიერექტუალური ძალის, უბრალოებისა და გულწრფელობის, პოეტური აღმაფრენისა და განზოგადებული აზრის სიმკაცრის თავისებური შეზავებით აიხსნება. ამ საწყისების წონასწორობა სტილის ბუნებას განაპირობებს.

ბალანჩივაძის მუსიკის უდიდესი ღირსებაა მისი უშუალობა. აქ არაფერი

არაა გადამეტებული, მხოლოდ ცივი გონების მიერ მოაზრებული. კომპოზიტორი ურთულეს პრობლემებს ეხმაურება, ცხოვრების დრამატულ მხარეებზე მიუთითებს მსმენელს, მუსიკა კი „გადატვირთული“ არ არის „იდეოლოგიური“ საწყისით, იგი ბუნებრივი და უაღრესად კონტაქტაბელურია. იდეოლოგია თვით ხმოვანების ბუნებაში მეღავნდება, პროგრამა თვით სახეებშია აღბეჭდილი, მათი დაპირისპირების ლოგიკაში ვლინდება. თვით ურთულესი ზნეობრივი და სოციალური კატეგორიების შესახებ კომპოზიტორი ისე მოგვითხრობს, რომ ისინი არასოდეს არ კარგავენ მკაფიოებას. სიმსუბუქით და სინარნარით გამოირჩევა ამ მუსიკის ორნამენტები. გულითადობა და უბრალოება, ამავე დროს კდემამოსილება ახასიათებს ბალანჩივაძისეულ ლირიკას, რომელშიც იმდენად ვნებათაღელვა არაა ასახული, რამდენადაც სანუკვარი ოცნება. მის ჟანრულ ჩანახატებში ვგრძნობთ პოეტის შთაგონებას და არა მხატვრის ფუნჯს და ეს შეიძლება იმით აიხსნება, რომ ფერადოვნება ნახატის გარკვეულობას არ ამცირებს. ადამიანური ურთიერთობების სამყარო ბალანჩივაძის შემოქმედებაში ყოველგვარი აფექტირებისა რაციონალიზებული სქემის გარეშეა ასახული. ბალანჩივაძე არ ამძიმებს მუსიკალურ გამომსახველობას გადაჭარბებული ღრმააზროვნებით, ხელოვნურად არ აბუნდოვანებს მის არსს. პირიქით, ბალანჩივაძის ხელოვნების მიმზიდველი ძალა ისაა, რომ კომპოზიტორი ენდობა მსმენელის გემოვნებას და ინტერესს, თავს არ ახვევს მას თავის სათქმელს და, სხვათა შორის, მსმენელთან კონტაქტისათვის საკუთარ თავსაც არ ღალატობს.

ეს მუსიკა ცხოვრების გამოძახილია და მის წიაღშივე რჩება, თუ კი ბალანჩივაძის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ ფორმათა წარმომავლობას, გენეტიკურ კავშირებისა და, საზოგადოდ, მუსიკალურ ყოფასთან მისი მიმართებების მიხედვით ვიმსჯელებთ. მაგრამ პირადად ბალანჩივაძისეული, მისი მუსიკის პოეტურობაში ვლინდება. კომპოზიტორისათვის დამახასიათებელი პოეტური განზოგადება კი არ აშორებს მის ხელოვნებას თავის ბუნებრივ ნიადაგს, არამედ ამ უკანასკნელის არსებით მხარეებს წარმოაჩენს, მისი ზოგიერთი განზომილების თვალსაჩინოებას აძლიერებს. ტრადიციულში — მარადიულის მარცვალი იმყოფება და ბალანჩივაძე სავსებით ენდობა მისი ზემოქმედების ძალას, ესთეტიკურ მნიშვნელობას და შემოქმედებით უნარს. თავის უპირველეს ამოცანად, იგი რაიმე უაღრესად თავისებურისა და მოულოდნელის „გამოგრნებას“ კი არ თვლის, რომელიც ამ „მარადიულს“ დაუპირისპირდება, არამედ ამ მარადიულის თავისებურ გაგებას, რომელიც ტრადიციულის ჯერ კიდევ ფარულ მხატვრულ პოტენციალს გამოაელენს. ესეც შემოქმედებაა

და უაღრესად ნაყოფიერი. ამიტომაც, როდესაც ბალანჩივაძის რომელიმე ქმნილებას ვეცნობით, მათ შორის ისეთებსაც, რომელთაც ეროვნული კულტურის განვითარებაში ეპოქა აღნიშნეს, გვაოცებს დუალიზმი, არსებითად ერთგვაროვანისა, მისი მუსიკის ერთდროულად ტრადიციულობა და სიახლე, შორეული ისტორიული პერსპექტივიდან გამომდინარეობა და ახალი გზის გაკაფვა, საუკუნეების მიერ კურთხეული ობიექტურობა და სუბიექტურობის განუმეორებელი არომატი.

ანდრია ბალანჩივაძე სამართლიანად ითვლება ეროვნული მუსიკალური კულტურის მთელი რიგი სახეობების პირველწამომწყებად, დამამკვიდრებლად და ამ ჟანრებში საუკეთესო ნიმუშების შემქმნელად. მის კალამს ეკუთვნის სამი ბალეტი („მთების გული", „ცხოვრების ფურცლები" და „მწყრი"), ოთხი საფორტეპიანო კონცერტი, ორი სიმფონია, ორი ოპერა, მრავალი ინსტრუმენტური პიესა, მათ შორის სიმფონიური პოემა „დნეპრზე", სიმფონიური ინტერმეცო „რიწას ტბა"; ვალსი „თბილის ზღვაზე", საფორტეპიანო „ნოქტიურნი", „ბალადა", „რაფსოდია", „რომანტიკული ვარიაციები", პოემა ვიოლინოსა და ორკესტრისათვის, მუსიკა კინოფილმებისათვის და დრამატიული თეატრის სპექტაკლებისათვის.

ქართული საბჭოთა მუსიკის იდეურ-თემატიკური და ჟანრული დიაპაზონის გაფართოება, მისი პროფესიული დონის ამაღლება ბალანჩივაძის დიდი დამსახურებაა. კომპოზიტორის შემოქმედებითი ბიოგრაფია ნათლად მოწმობს თუ რამდენად გამართლებული და დროული იყო მისი დაინტერესება ამა თუ იმ ჟანრით იმ პრობლემების გადაწყვეტის თვალსაზრისით, რომლებიც ეროვნული კულტურის წინაშე იდგა.

20-ანი წლები, როდესაც ბალანჩივაძე შეშოქმედებით ასპარეზზე გამოვიდა, ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარების თვალსაზრისით ყამირის გატეხვის ხანაა. ახალგაზრდა ქართველმა კომპოზიტორებმა გრიგოლ კილაძემ, იონა ტუსკიამ, შალვა თაქთაქიშვილმა, შალვა მშველიძემ შექმნეს საორკესტრო და საფორტეპიანო ჟანრის, კამერულ-ინსტრუმენტული მუსიკის მთელი რიგი ნიმუშები, რომლებშიც განვითარების გარკვეულმა გეზმა იჩინა თავი: ეს იყო ხალხური შემოქმედების ნიადაგზე ეროვნული ინსტრუმენტული კულტურის ჩამოყალიბებისა და განვითარების ცდა. ფორმები, რომლებიც ამ დროს ქართულ მუსიკაში მკვიდრდება, მოწოდებულია ამ უმნიშვნელოვანესი ამოცანის გადასაწყვეტად. ესაა პოპური, ფანტაზიები, ვარიაციები ხალხურ თემებზე, ჟანრულ-სახასიათო სიუიტები, სიმფონიური და კამერულ-ინსტრუმენტული მინიატიურები. ამ პროცესში ბალანჩივაძის წაწარმოებებმაც მიიღეს

მონაწილეობა. ამ მხრივ აღსანიშნავია მისი „ნოქტიურნი“, „საცეკვაო სიუიტა“, ხოლო უფრო გვიან „რიწას ტბა“.

ადრეულ ქართულ ინსტრუმენტალიზმში ეროვნულ ტრადიციებთან დამოკიდებულება ხალხური მასალის ინტენსიურად გამოყენებაში ვლინდებოდა. ხალხური წყაროებიდან კომპოზიტორები სესხულობენ თემატიურ-ინტონაციურ მასალას, ითვალისწინებდნენ მის ბუნებას, მის ვარიერებაზე აგებდნენ თავის ოპუსებს. ასეთი დამოკიდებულება ხალხური წყაროებისადმი ვლინდება ბალანჩივაძის პირველ საფორტეპიანო კონცერტში და უფრო გვიან მის „მთების გულში“. ამ დამოკიდებულებათა ერთ-ერთი არსებითი მომენტი ისაა, რომ ადრეულ ქართულ ინსტრუმენტალიზმში ხალხური მასალა „ჩამოსხმულია“ მინიატურის ფორმაში. თვით მაშინაც კი, როდესაც ფართო, მასშტაბურ სტრუქტურაზე ვსაუბრობთ, ხალხური მასალა ინარჩუნებს არა მარტო თავის ინტონაციურ გამომსახველობას, არამედ სტრუქტურულ თავისებურებებსაც, ყანრული ფორმებისათვის დამახასიათებელ ლაკონიურობას. ამის გამო თვით სიმფონიურ ფორმებშიც კი ხალხური მასალა მინიატურის სახითაა წარმოდგენილი. დრამატურგია, არსებითად, ასეთი სახის მინიატურების ჯაჭვს ეყრდნობა, იმისდა მიუხედავად, თუ როგორი სტრუქტურა აქვს თვითეულ მათგანს — ხსნილი (და ამრიგად გარდამავალი ხასიათის), თუ შეკრული — დასრულებული (და ამრიგად კონსტრუქციის თვალსაზრისით ავტონომიური). მინიატურის მნიშვნელობა ისაა, რომ მან ქართული ინსტრუმენტული აზროვნების მთელი რიგი როგორც წმინდა ტექნოლოგიური, ასევე ესთეტიკური პრინციპის კრისტალიზაცია განაპირობა. ინსტრუმენტულ მინიატურაში ქართველმა კომპოზიტორებმა მიაგნეს იმ თემატურ-ინტონაციურ სფეროს, რომელიც ერთი მხრივ დამახასიათებელ ნახატს ინარჩუნებდა და მეორე მხრივ, გადასხვაფერების უნარს ამჟღავნებდა. როდესაც საქმე ეხებოდა სასიმღერო ფორმის გადმოტანას სიმფონიურ პარტიტურაში, ვოკალური ინტონაცია არა მარტო ინსტრუმენტალურ ჟღერადობას იძენდა, არამედ თავისი შინაგანი პოტენციალის გამოვლენის საშუალებასაც წმინდა დამუშავებითი ხერხებით. ინსტრუმენტული მინიატურა ერთი მხრივ, სახასიათო-ტრადიციულის დღევანდელ ფორმად აღიქმებოდა, ხოლო მეორე მხრივ, იმ სიახლეებსაც შეიცავდა, რომელიც მასში ახალ თვისებების შემოტანას და ამასთან ერთად, პირადული საწყისის გაძლიერებასაც გულისხმობდა.

შესაძლოა თავდაპირველად სახეცვლილებების ინტენსიურობა, გარეგნულ ფენაში — ამ პიესების წმინდა ფაქტურულ თავისებურებებში უფრო ადრე გამოვლინდა, ვიდრე შინაგან სფეროში — წმინდა ინტონაციურ, მე-

ლოდიურ სტრუქტურაში. ყოველი ეროვნული კულტურა ღრმა მოწიწებით, მე ვიტყოდი, ერთგვარი შიშითაც ეკიდება თავის ტრადიციულ პირველწყაროებს. არსებითად ეს არის პირველწყაროს მთლიანობის დარღვევის, მისი შერყვნის შიში. ადრეულ ქართულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში თავისებურ მოჯრაობას ვამჩნევთ, რომლის დასაწყისი ეტაპი სიმღერისა და საცეკვაოს მთლიანობის აღქმა და მისი კომპოზიტორისეულ ოპუსში გაერთიანებაა. ინსტრუმენტული აზროვნების მოწიფების დროიდან კი კომპოზიტორისეულ მუსიკაში მკაფიოდ შეიმჩნევა ანალიზის, თემატიკური მასალის კონსტრუირების თავისუფლება.

სწორედ აი ამ პირველ ეტაპზე კომპოზიტორისეული ინიციატივა შედარებით შეუზღუდველად ფაქტურის აგებაში ვლინდებოდა და ამ მხრივ გამონაკლისს არც ბალანჩივაძის პირველი ოპუსები წარმოადგენს. სწორედ მაშინ ჩამოყალიბდა და დაიხვეწა მისი აზროვნების უმთავრესი — ვარიაციული პრინციპი, რომლის დამახასიათებელი თავისებურებანი და ძლიერი მხარეები განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით მის საფორტეპიანო შემოქმედებაში გამოვლინდა.

* *

მუსიკას ფორტეპიანოსათვის ბალანჩივაძე განსაკუთრებული დაჟინებით და უშრეტი გატაცებით წერს. ეს არცაა გასაკვირი: იგი მშვენიერი პიანისტია, ხშირად გამოდიოდა და ამჟამადაც გამოდის ესტრადაზე როგორც თავისი ნაწარმოებების ჩინებული ინტერპრეტატორი. ყოველივე ის, რაც ქართულ მუსიკაში შეიქმნა ბალანჩივაძის შემოქმედებით ასპარეზზე გამოსვლამდე, შეიძლება კვალიფიცირებულ იქნას როგორც საფორტეპიანო მუსიკის წინაისტორია და დილეტანტიზმის ხანა. ბალანჩივაძემდე ქართულ საფორტეპიანო ნაწარმოებებში სუსტად შეიგრძნობოდა ავტორთა ინდივიდუალობა, ხოლო ეროვნული მასალის სიუხვე და მისი „მოუდრეკავობა“ კი ფორმის თხევადობას აპირობებდა.

საფორტეპიანო ნაწარმოებები, რომლებიც კომპოზიტორმა შემოქმედებითი გზის დასაწყისში შექმნა (ცეკვები, პრელუდიები, ნოქტიურნი) ხარკს უხდის იმდროინდელ სტილისტურ „კონცეფციას“. ამ ნაწარმოებთა შორის გამოირჩევა „ნოქტიურნი“. იგი გვიზიდავს ნატიფი მელოდიურობით. „ნოქტიურნი“ შოპენის სტილისტური ნიშნების ათვისების წარმატებულად განხორციელებული ცდაა. ბალანჩივაძის ზოგიერთი ნაწარმოები მისივე საორკესტრო ან მუსიკა-

ლურ-თეატრალური ქმნილების ცალკეული ეპიზოდის ტრანსკრიპციაა. მათ შორის, აღსანიშნავია „სამაია“, რომელიც საცეკვაო პლასტიკის ფაქიზი გრძნობით გვხიბლავს. „სამაია“ გვიზიდავს აგრეთვე ეროვნულ-სახასიათო საწყისის ბუნებრიობით, ვარიაციული ტექნიკის სიმკაცრით.

სოლო საფორტეპიანო ნაწარმოებთა შორის აღსანიშნავია ჰეროიკული „ბალადა“ (1951 წ.) იგი პროგრამული ნაწარმოებია, რომლის იდეას და პროგრამასაც კომპოზიტორის მიერ ორი ხალხური სიმღერის „გუშინ შვიდნი გურჯანელნის“ და „მრავალჟამიერის“ გამოყენება განაპირობებს. ბალადა ვაჟკაცური შეჯართების ნაწარმოებია. მის მუსიკაში გამოვლინდა კომპოზიტორის კავშირი ლისტის ვირტუოზულ პიანიზმთან. ცოტა არ იყოს რა ფორსირებული ხმოვანება და ფაქტურის „მსხვილი ტექნიკით“ გადატვირთვა ერთ-ფეროვნებას იწვევს, მაგრამ ბალადის ეპიკური სტილი საკმაოდ შთამბეჭდავია და ეროვნული საფორტეპიანო მუსიკის გარკვეულ მიმართულებებს გზას უხსნის.

მაგრამ, მთავარი წვლილი, რომელიც ბალანჩივაძემ ეროვნული საფორტეპიანო ჟანრის განვითარებაში შეიტანა, დაკავშირებულია კომპოზიტორის ოთხ საფორტეპიანო კონცერტთან. ეს ნაწარმოებები სხვადასხვა მხატვრული ღირსებისაა, მაგრამ მთლიანობაში ორიგინალობით, საკონცერტო ჟანრში პროგრამული საწყისის დამკვიდრებისადმი მისწრაფებით, პიანისტური ფაქტურის გამომგონებლობით. შეიძლება ითქვას, რომ მაღალიდეურობასა და ღრმა შინაარსთან ერთად დიდ ინტერესს იწვევს ბალანჩივაძის საფორტეპიანო ფაქტურა, რომელშიც კომპოზიტორმა სცადა ლისტის, შოპენის და ჰაიდნის ტრადიციების ორგანული შეზავება ეროვნული მუზიცირების ხასიათთან, წმინდა საფორტეპიანო ფაქტურაში ქართული მუსიკისათვის ტიპიური მელოდიურობის, ტემბრული შეპირისპირების პრინციპების, რიტმული ნახატების დამკვიდრება.

საფორტეპიანო კონცერტებში კომპოზიტორი განსაკუთრებულ მიდრეკილებას იჩენს მონუმენტური სტილის შექმნისაკენ. მისმა პირველმავე ნაწარმოებმა ამ ჟანრში (1935 წ.) ყურადღება მიიპყრო „ლექსიკის სიმდიდრით“ და ჰეროიკული პათოსით, სახეთა საკმაოდ დიდი მრავალფეროვნებით, სიმფონიური განვითარების მასშტაბით. განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენს კონცერტის ლირიკული ფურცლები, რომლებშიც ავტორის ჰარმონიული მსოფლშეგრძნებაა არეკლილი. ასეთია, მაგალითად, პირველი ნაწილიდან დამხმარე თემა და საცეკვაო მოძრაობა — მეორედან. ამასთან ერთად ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ დამუშავებას ბევრი ხარვეზი გააჩნია, კომპოზიტორმა ვერ

მიაღწია ფორმის ამ განაკვეთში მოძრაობის გეზის მკაფიოებას. საკმაოდ ტლანქია დამუშავების ორკესტრობაც.

ამისდა მიუხედავად კონცერტს წილად დიდი წარმატება ხვდა; მან გამოჩენილი საბჭოთა პიანისტის, ლევ ობორინის შესრულებითაც გაიჟღერა. აღსანიშნავია, რომ ბალანჩივაძის შემოქმედებისადმი ინტერესს ლევ ობორინი შემდეგშიც ამჟღავნებდა. კონცერტის ჰეროიკულმა სტილმა უდავოდ ზეგავლენა მოახდინა ა. მაჭავარიანის პირველ საფორტეპიანო კონცერტზედაც. ეს სტილი თავისებურად განვითარდა ა. ბალანჩივაძის მეორე საფორტეპიანო კონცერტშიც (1946 წ.).

ეს ნაწარმოები სამამულო ომის წლებში იქმნებოდა და სახეებით, ემოციური თავისებურებებით დაკავშირებულია როგორც ომისდროინდელ შთაბეჭდილებებთან, ასევე კომპოზიტორის იმ ნაწარმოებებთან (და პირველ რიგში პირველ სიმფონიასთან), რომელთაც თავის დროზე ომის ალი მისწვდა. კონცერტში თითქოს სიმფონიის დეევგმირული სკერცოს განწყობილებებმა ჰპოვეს თავისებური გარდატეხა და დასაბუთება.

საკმაოდ ორიგინალურია ნაწარმოები დრამატურგიულად. სამნაწილიან ციკლში თანმიმდევრულადაა გატარებული ლაიტმოტივური პრინციპი. სამწუხაროდ, თვით ლაიტმოტივი არც თუ ისე საინტერესოა. მის აღნაგობაში ცოტა არ იყოს რა შიშველ-კონსტრუქტიული პრინციპი სჭარბობს. მასალის მხრივ, სხვა ნაწილებზე უფრო საინტერესოა კონცერტის ფინალი, სადაც ქმედითი სახეების გამარჯვება, ოპტიმისტური რწმენის და ამაღლებული განწყობილების დამკვიდრება ხალხური „ერიოს" ოსტატურ დამუშავებასთანაა დაკავშირებული. შემთხვევითი არაა, რომ მოგვიანებით კონცერტის ფინალი დამოუკიდებელი ნაწარმოების სახით დამკვიდრდა ესტრადაზე და სრულდებოდა „ფანტაზიის" სახელწოდებით.

ამ ნაწარმოებში ყურადღებას იპყრობს საფორტეპიანო ფაქტურა, ლისტის პიანიზმის ტრადიციები. კონცერტი გამდიდრებული არის შუმანისათვის დამახასიათებელი ხერხებით. მთლიანად კი კონცერტის საფორტეპიანო ფაქტურა, ამ ჟანრის სხვა ნაწარმოებებთან შედარებით მეტი თვითმყოფობით გამოირჩევა. მშვენიერია ხალხური სტილში იმპროვიზირების მომენტები პირველ ნაწილში, რიტმული ენერგიის რეალიზაცია ფინალის ტოკატურ ეპიზოდებში, მელოდიური საწყისის განშტოება სხვადასხვა ხმაში, რომელიც ნელი ნაწილის ფაქტურისთვისაა დამახასიათებელი.

დიდი მხატვრული მნიშვნელობის ფაქტად იქცა 1952 წელს ბალანჩივაძის მესამე კონცერტის პრემიერა. ცნობილია, რომ საბავშვო თემას დიდი ზნეობ-

რივ-ესთეტიკური მნიშვნელობა ჰქონდა საბჭოთა მუსიკისათვის და რომ საბავშვო მუსიკის სფეროში ადრეც და ახლაც ჩვენი მრავალი გამოჩენილი კომპოზიტორი მუშაობს. ბავშვობა სიწმინდისა და კდემამოსილების, ნათელი მომავლის სიმბოლოა, იგი ბედნიერების სხივითაა გამსჭვალული, განხორციელებული ოცნების ხანად აღიქმება ადამიანის ცხოვრებაში. სიყმაწვილის თემა. სპეციფიკურად საბავშვო საჭყაროს დამკვიდრება მრავალი თანამედროვე კომპოზიტორის ურთულეს ნაწარმოებში სინათლის, ჰუმანურის გამარჯვებას აღნიშნავს. ასეთივე მნიშვნელობა ენიჭებოდა მას ჩაიკოვსკის და შუმანის, მუსორგსკისა და დებიუსის შემოქმედებაში.

ცნობილია, რომ საბავშვო სფეროში მუშაობა საბჭოთა კომპოზიტორებმა განსაკუთრებით ომის შემდგომ გააქტიურეს. ბავშვებისათვის ინსტრუმენტული კონცერტები შექმნეს დ. შოსტაკოვიჩმა და დ. კაბალევსკიმ. ბავშვობის თემა აისახა ს. პროკოფიევის მთელ რიგ ნაწარმოებებშიც. საინტერესოა, რომ ორატორიაში „მშვიდობის სადარაჯოზე“ ომის საშინელებისაგან კაცობრიობის ხსნა პროკოფიევმა ბავშვთა დაცვის სახით წარმოიდგინა. ბავშვთა თემამ საბჭოთა მუსიკაში გააძლიერა ნათელი ემოციურობა, ლირიკული სითბო შემოიტანა, ხელი შეუწყო ახალი ჟანრული წყაროების გამოყენებას, შეარბილა გამომსახველი ხერხები.

მესამე კონცერტში ბალანჩივაძეს არ უცდია ბავშვთა ტექნოლოგიურ-პროფესიული თვალსაწიერის გაფართოება, კომპოზიტორი მიზნად არ ისახავდა ბავშვებისათვის იმ პრობლემების შესახებ მოეთხრო, რომლებიც უფროსების წინაშე დგას. მან ბავშვებს საკუთარი ყოფის შესახებ უამბო, მაგრამ უამბო არა მარტო დოკუმენტური სიზუსტით (რაც თავისთავად საპატიო ამოცანაა), არამედ ისე, რომ დაასაბუთა მისი მიმზიდველობა, მისი სილამაზე. ადამიანი საკუთარ თავში უნდა ატარებდეს ამ სილამაზის გრძნობას, ადამიანმა საკუთარ თავში ცოცხლად უნდა შეინახოს ბავშვური უშუალობა და სიწმინდე, რომ შესძლოს ასეთ მომთხოვნ და კვალიფიციურ მსმენელს (აბა ვინ იცის უკეთ ნორჩების ყოფის შესახებ, თუ არა თვით ბავშვებმა?) დამაჯერებლად მოუთხროს მათი სამყაროს გარედან შესამჩნევი თუ შინაგანად უხილავი მხარეების შესახებ.

ამ ამოცანის გადასაწყვეტად ბალანჩივაძეს არ დასჭირვებია საკუთარი გამოთქმის მანერის ხელოვნურად შეცვლა, მუსიკალური ენის წინასწარგანზრახვით გამარტივება. მან შესაფერისი ტრადიციები გამონახა და იმ ფორმებს დაეყრდნო, რომელთა საყოველთაო ხასიათიც ეჭვს არ იწვევს. უბრალოებასა და გასაოცარ სიმსუბუქეში, რომლითაც კონცერტის მუსიკაა აღ-

ბეჭდილი სახეების გულითადობასა და მათი აღქმის სიადვილეში იგრძნობა კომპოზიტორის ესთეტიკური პოზიციის თანამიმდევრულობა, პრობლემისადმი ჰეშმარიტად შემოქმედებითი მიდგომა.

მესამე კონცერტის მუსიკაში მოულოდნელად ჰაიდნისა და მოცარტის ხელოვნების სულისკვეთებამ და სტილისტურმა თავისებურებებმა იჩინა თავი. აქ გამოვლინდა მათი ხელოვნებისათვის ესოდენ დამახასიათებელი იუმორი და სახეების ჰაეროვნება, ფორმის პლასტიკურობა და რიტმული იმპულსის ელასტიკურობა. ამავე დროს, მესამე კონცერტი სრულებითაც არ წარმოადგენს სტილიზაციას. იგი მთლიანად ბალანჩივაძისეულია თავისი ემოციურობით, მუსიკალური ენის სახასიათო ნიშნებით, ფორმებით და, ბოლოს, ინტონაციური მასალით. რაც კლასიკოსებს შეეხება, მათ დიდი უნარი გამოამჟღავნეს ბავშვური ფსიქოლოგიის გაგებისა. ჰაიდნის სიმფონიზმმა, მაგალითად, საიწედო დასაყრდენის როლი ითამაშა დინამიკის, უშუალობის და ცოცხალი გრძნობის გამოსახატავად, ჟანრული სახეების მახვილგონიერებისა, მწყობრი კომპოზიციის და განვითარების ლოგიკური ხაზის შესაქმნელად. ჰაიდნისებური განაპირობებს ფაქტურის გამჭვირვალებას და, რაც მთავარია, მუსიკის ამაღლებულობას. ამრიგად, კონცერტის მუსიკაში საბჭოთა თანამედროვეობა თავისებურად ერწყმის ჰაიდნისეულ ტრადიციას ყოველგვარი სტილიზაციისა და დაკავშირებისათვის ჩვეული სიძნელეების გარეშე. ამის მიზეზი ისაა, რომ საბჭოთა სინამდვილისათვის დამახასიათებელი მხარეები გარდატეხილია ისეთ მუსიკალურ ცნობიერებაში, რომლისთვისაც ტიპიურად ჰაიდნისებური, საერთო ინტელექტის ორგანული ნაწილია, მისგან განუყოფელი მომენტია. ამიტომაც კონცერტის მუსიკა თავისი სიწმინდით ბავშვის სახეს მოგვაგონებს, ხოლო ბრძნული ლოგიკურობით კი — კრისტალურ სიმწყობრეს. ამ ნაწარმოებისათვის კლასიციზმი — ნაწარმოების შინაგანი თვისებაა. იგი მიგვითითებს ეროვნული მუსიკალური თვითშეგნების განვითარების ერთ-ერთი ყველაზე ნაყოფიერი მიმართულების შესაძლებლობებზე. სავარაუდოა, რომ ეს ერთ-ერთი ყველაზე მთავარი პრობლემათაგანი იყო, რომელიც ბალანჩივაძის მესამე საფორტეპიანო კონცერტმა ეროვნული კულტურის წინაშე დასვა.

როგორც აღინიშნა, კონცერტის მუსიკაში ჩვენი თანამედროვეობა იგრძნობა. აქ ბავშვთა ცხოვრებაა აღბეჭდილი, მაგრამ არა „საზოგადოდ“ ბავშვთა, არამედ სახელდობრ საბჭოთა ეპოქის ბავშვთა, მათთვის დამახასიათებელი ჟანრებითა და ფორმებით, რომლებიც ჩვენს მსმენელს პიონერული ბანაკის, შრომითი ყოველდღიურობის შესახებ დამაჯერებლად მოუთხრობენ. ამ მხრივ,

კონცერტის ერთ-ერთი მთავარი თავისებურება ეროვნული საწყისის გამახვილებაში ვლინდება. ეროვნული სპეციფიკის გამაძლიერებელთაგან შეიძლება აღინიშნოს ფაქტურაში ისეთი მკვეთრი ელემენტის ჩასმა, როგორიცაა, მაგალითად, „კრიმანჭულის“ ხერხი. ინტონაციურ დახასიათებათა „სნაიპერული“ სიზუსტე ამ ნაწარმოების ერთ-ერთი მთავარი ღირსებაა.

კონცერტის მუსიკის განსაკუთრებულ მიმზიდველობას მისი მელოდიური სისავსე განაპირობებს. შეიძლება ითქვას, რომ მთელი ნაწარმოები სასიმღერო ინტონაციებითაა გაჟღენთილი. გადაჭარბებული არ იქნება იმის მტკიცება, რომ ასეთი მელოდიური სრულყოფისა და ინტონაციური დახვეწილობისათვის კომპოზიტორს არც ერთ სხვა ოპუსში არ მიუღწევია. ამ მხრივ, განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენს კონცერტის შუა ნაწილი. მასში აღბეჭდილია ბავშვის ოცნებათა ნათელი სამყარო და ამასთან ერთად, მშობლიური გრძნობის სითბო. ამ ეპიზოდში კომპოზიტორმა გამოიყენა ხალხური „სალამი, ჩიტუნებო“, რომელსაც მუსიკაში პროგრამულობის ელფერიც კი შემოაქვს. ლირიკული მელოდიზმი ამ საუცხოო ანდანტეში ოსტატურადაა შეფარდებული ბგერწერით მომენტებთან. მელოდია გულწრფელი გრძნობის, ჰეშმარიტად ბავშვური ხასიათის ნიმუშია. ამავე დროს იგი სკულპტურული გამოკვეთილობით გამოირჩევა.

ანდრია ბალანჩივაძის მესამე საფორტეპიანო კონცერტს დროთა განმავლობაში სიხასხასე არ დაუკარგავს და დღესაც მასთან შეხვედრა, როგორც ნორჩი თაობისათვის, ასე მოზრდილთათვის — სანუკვარია. ამ ნაწარმოების მაგალითი გვარწმუნებს, რომ განახლების გზა ხშირად მოძრაობის სხვადასხვა მიმართულებას შეიცავს, რომ იგი გართულების გზითაც ხდება და კლასიკური სისადავისადმი დაბრუნებითაც, მაგრამ თვით „დაბრუნების“ აუცილებლობის პროპაგანდა საკმაოდ ვერაგული რჩევის ხასიათს მიიღებდა, ჩვენ რომ კონცერტის მხოლოდ ზედაპირული ფენების მინიშნებით ვკმაყოფილდებოდეთ, მთლიანად, მუსიკალური ენის, სახეების და ჟანრულ-ინტონაციური თავისებურებების გათვალისწინება იმას გვიდასტურებს, რომ ბალანჩივაძეს არავითარი ტრადიცია არ გაუმეორებია, არც საკუთარი და არც ზოგადეროვნული, არც ჰაიდნისა და არც მოცარტისა. მის მუსიკაში „ნოვატორული“ მუშაობა შეუმჩნეველია, მაგრამ იგი მუსიკალური გამომსახველობის ყველა დონეზე ხორციელდება. დიახ, მუსიკალური ენის სტრუქტურაში ჰაიდნის სტილის დამახასიათებელი ჰარმონიული, ინტერვალური და რიტმული მიმართებანი თვალში გვეცემა, მაგრამ აქვე, ყოველი „ფეხის ნაბიჯზე“ არის თავისი „განსაკუთრებულობანიც“, ის რაღაცა განუმეორებელი, ზოგჯერ ხალხურ წყარო-

ებიდან მომდინარე და ზოგჯერ თვით კომპოზიტორისავე ადრეულ ქმნილებებში კრისტალიზებული „თავისებურება“, რომელიც სიახლის ფორმულად გვევლინება. აქ ყველაფერი მინიატურულ განზომილებაშია წარმოდგენილი, მაგრამ ეს უკვე ფაქიზი გემოვნებისათვის დამახასიათებელი გამოთქმის მანერითაა განპირობებული და სრულებითაც არ არის მასშტაბის მანიშნებელი. ეს ნოვატორობა უფრო რთული და უფრო შედეგიანი აღმოჩნდა, რადგან მან ჰთავარს — სრულყოფას — მიაღწია. სწორედ სრულყოფის ნიმუშის სახით დაიმკვიდრა თავი ანდრია ბალანჩივაძის მესამე საფორტეპიანო კონცერტმა ეროვნულ მუსიკალურ საგანძურში.

უჩვეულო და საინტერესოა ბალანჩივაძის IV კონცერტის (1967 წ.) ჩანაფიქრიც. იგი პროგრამული ნაწარმოებია, რომელშიც კომპოზიტორი უმღერის საქართველოს ბუნების სილამაზეს და ხელოვნებას, იგი გამსჭვალულია სიყვარულით მისი ხალხისადმი, თაყვანისცემით მისი სიმღერისადმი.

შესაძლოა თანამედროვე ქართული მუსიკის ერთ-ერთი პარადოქსი იმაში მდგომარეობს, რომ პოეზიისაგან განსხვავებით, მასში ბუნების თემას საკმარად მოკრძალებული ადგილი უჭირავს. თუკი თანამედროვე ქართული მუსიკის ზოგიერთ ნიმუშში პეიზაჟური მოტივები მაინც ჟღერს, მათ, ამის და მიუხედავად, მთავარი, დომინირებული მნიშვნელობა არ ენიჭებათ. პეიზაჟი თავს იჩენს სახეების მხოლოდ ზოგიერთ თავისებურებაში, ვლინდება მხოლოდ ტემბრულ სპეციფიკაში და არა როგორც ნაწარმოების გამჭოლი, ცენტრალური იდეა. „ბუნების მოტრფიალეთა“ მცირერიცხოვან მხატვართა შორის ალბათ ყველაზე თვალსაჩინო ადგილი შალვა მშველიძეს უჭირავს, რომელიც შეყვარებულია მთების მკაცრ პოეზიაში, რომელსაც უნარი გააჩნია მათ საოცარ მდუმარებაში მუსიკალური ჰანგი შეისმინოს, გრძნეული მინდიას სულისკვეთებით ჩაუღრმავდეს ასულდგმულებული ბუნების მოვლენებს. პეიზაჟური ჩანახატები გვხვდება ს. ცინცაძის, ბ. კვერნაძისა და ნ. მამისაშვილის მუსიკაში. მაგრამ არსებითად ყველაზე მეტი ყურადღება პეიზაჟის თემას ანდრია ბალანჩივაძემ დაუთმო. ამის დასადასტურებლად საკმარისია თუნდაც მისი სიმფონიური ინტერმეცო „რიწის ტბა“ დავასახელოთ. ამ მოლივლივე პეიზაჟის მარადიული სილამაზით აღბეჭდილი „ლურჯი სიმფონიის“ ანკარა წყლის დაუსრულებელი ღიღინი ჩვენი ეროვნული სიმფონიური მუსიკის ერთ-ერთი განუმეორებელი მოტივია, რომელიც აი უკვე 40 წელია შთაგონებული პოეზიის ნიმუშის მნიშვნელობას ინარჩუნებს.

ბალანჩივაძის პეიზაჟური ჩანახატებიდან შთაბეჭდილებების განზოგა-

ღებისას რწმუნდები, რომ ბუნება მისთვის არაა მოტივი, რომელიც მხოლოდ კონტრაპუნქტად ერთვის სხვა, უფრო მნიშვნელოვან თემებს. არა, ბუნება მისთვის ცხოვრების დამოუკიდებელი განზომილებაა, მისი მიმზიდველი ძალის, მისი მარადიულობის და მშვენიერების სიმბოლოა. ბუნება ათბობს და ახარებს მას, აამაღლებს და ამაღლებულს განაცდევინებს. ამიტომ ბუნებისადმი მიძღვნილ მის მუსიკაში უფრო მეტია ლირიკა, ვიდრე ბგერწერითი მომენტები, უფრო მეტია გრძნობა, ვიდრე საგნობრივი კონკრეტულობა. სწორედ ბუნებასთან მიმართებებში განსაკუთრებული მკაფიოებით ჩნდება სილამაზის ჰეშმარიტად ადამიანური გრძნობა.

IV კონცერტის თავისებურება ისაა, რომ ბუნება იმ ღირებულებათა კონტექსტშია მოქცეული, რომლებიც ერის სულიერ სიმდიდრეებს შეადგენს და თითოეული მისი წარმომადგენელის სიამაყის გრძნობას განაპირობებს. ნაწარმოების ყოველი ნაწილის სახელწოდება ნათელყოფს მის შინაარსს: 1. ჯვარი, 2. თეთნულდი, 3. სალამური, 4. დილა, 5. რიონის ტყე, 6. ცხრაწყარო, კონცერტის ადრეულ ვარიანტში ციკლი შეიცავდა კიდევ ორ ეპიზოდს „ვაზსა“ და „ჩანჩქერს“.

ამ კონცერტის ერთ-ერთი სტრუქტურული თავისებურება ისაა, რომ მას სონატური ალეგრო არ გააჩნია. თითოეული ეპიზოდი, როგორც პროგრამის, ასევე მუსიკალური სახეების და ფაქტურის მხრივ სავსებით ავტონომიურია. ნაწარმოების მთლიანობა კი საერთო კილოურ-ინტონაციური წყობის, მასალის ვარიაციული განვითარების პრინციპით და სხვადასხვა ნაწილთა კონტრასტირების ლოგიკით მიიღწევა.

აქ მთელი პეიზაჟი სუნთქავს, იგი დამახასიათებელი ნიშნებითაა წარმოდგენილი, ყოველ ეპიზოდში ხალხური მუსიკიდან მომდინარე ნაკადი ჩქეფს. თვით საფორტეპიანო ფაქტურაში ხალხური მუზიცირების სახასიათო თავისებურებები აისახა. ამასთან ერთად, ბალანჩივაძის ნაწარმოებში ივრძნობა ლისტის, გრიგის, შუმანის, ნაწილობრივ დებიუსისა და სკრიაბინის ტრადიციების შემოქმედებითი გამოყენება.

პროგრამული საწყისი ყოველ ნაწილში რეალიზებულია მუსიკალური სახეების ჟანრული გარკვეულობის, ბგერწერითი მომენტების სიზუსტის და ყველა გამომსახველ საშუალებათა მიზანდასახულობის მეოხებით. პირველ ნაწილში ფორტეპიანოს მთელ კლავიატურაზე არპეჯიოები სიმებიანთა ჟღერადობის ილუზიას ქმნის. თითქოს ეს მოცულობით მცირე შესავალი წინ უძღვის მთხრობელის სიტყვას. „ჯვარი“ მშმუნვარე ბალადაცაა და ტაძრის მშენებელთა ღვაწლის სადიდებელიც. ჯვარის თემა სამგლოვიარო მარშის ხა-

სიათის იძენს, ჰიმნივით ჟღერს, ეპიზოდის ბოლოს კი ხის ჯგუფის ინსტრუმენტთა მაღალ რეგისტრში და სიმებიანთა მაღალ ფლაჟოლეტებში ქრება.

ბულ სხვა განწყობილებაა გამოხატული მეორე ნაწილში — „პასაკალიაში“, რომელსაც საფუძვლად სვანური „ლაჟღვაშის“ მელოდია უდევს. იგი მკაცრი ემოციური ტონუსის მქონე ბალადაა, რომლის მუსიკაც, ერთი მხრივ, თითქოს მწვერვალზე ასვლას გვიხატავს და მეორე მხრივ, სვანების ვაჟკაცობას ადიდებს. მთელი პიესა ენერგიით და ნებისყოფითაა გამსჭვალული, აკორდული წყობის მონუმენტურობით და მჭახე ხმოვანებით გვიზიდავს.

ამ ნაწილს მკვეთრად უპირისპირდება „სალამური“ — ფაქიზი სკერცეტო, აგებული ფორტეპიანოს და საორკესტრო ხმების გადაძახილებზე. რიტმული სურათების სწრაფი ცვლა, ხმოვანების აკვარელური ფერები მუსიკას თამაშის ხასიათს ანიჭებს. სალამური მწყემსთა ყოფის განუყოფელი ატრიბუტია. „მწყემსურების“ ჟანრთან სიახლოვე მუსიკის იმპროვიზაციულ ბუნებაში მეღავნდება, მის ალპიურ კოლორიტში იჩენს თავს.

ლირიკულ „დილაში“ გურული სიმღერების კილოურ-ჰარმონიული თავისებურებებია გამოყენებული, მუსიკა ცოცხალია და აღსავსე იუმორით. აქ ოსტატურადაა გამოყენებული ხალხური პოლიფონიური სიმღერისათვის დამახასიათებელი მჭახე ხმოვანებანი.

ბალანჩივაძის საფორტეპიანო სტილის თავისებურება — მასალის გაშლის იმპროვიზაციული თავისუფლება — ყველაზე ნათლად ციკლის V ნაწილში — „რიონის ტყეში“ მეღავნდება. აქ საკმაოდ ბევრია ბგერწერითი მომენტიც, რომელთა შეშვეობითაც ფოთლნარის ხმაურის ილუზია იქმნება.

ციკლს „ცხრა წყარო“ ასკვნის — ვარიაციები მხნე თემაზე. მისი მუსიკა კვლავ ნატიფი იუმორით და გასხივოსნებული ემოციურობით გამოირჩევა. ფინალში განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით ვლინდება ბალანჩივაძის მიდრეკილება ორნამენტული ფაქტურისადმი, „დახლართული“ ფიგურაციების, ტემბრულ-რეგისტრული შეხამებებისადმი. კონცერტის მუსიკა გვხიბლავს სიცოცხლის მჩქეფარებით, ჰაბუკური ვნებით და ტემპერამენტით. IV კონცერტი ისევე, როგორც უფრო გვიან შექმნილი „თორმეტი რომანტიკული ვარიაცია“ გვარწმუნებს, რომ კომპოზიტორის ინტერესი ფორტეპიანოსადმი კვლავინდებურად ინტენსიური და ნაყოფიერია.

კიდევ რამდენიმე სიტყვა ბალანჩივაძის საფორტეპიანო სტილის შესახებ. ზემოთქმულიდან ნათელი უნდა იყოს, რომ მასში უმთავრესად რომანტიკული მუსიკის ტრადიციები განვითარდა და რომ ეს სტილისტური ტენდენცია მუსიკალური გამომსახველობის ყველა დონეზე ეროვნული მუსიკალური აზ-

როვნების გამოცდილებას უერთდებოდა. ბალანჩივაძე — პიანისტი უპირატესობას ანიჭებს არაბესკულ, გამჭვირვალე — „მოჩუხჩუხე“ ფაქტურის შეპირისპირებებს მძლავრ აკორდიკასთან. კონსტრუქტიული საწყისი მის პიანისტურ ფაქტურაში ხშირად განპირობებული იყო სახასიათო, ჟანრულ-საცეკვაო ნახატებით. მისთვის აბსოლუტურად მიუღებელი იყო დასარტყამ ინსტრუმენტებთან ფორტეპიანოს დაახლოების ტენდენცია, რომელმაც ესოდენ მძლავრად იჩინა თავი XX საუკუნეში. იგი მუდამ მიისწრაფვის თემატიური ბირთვის შენარჩუნებისაკენ, რომელიც ნაწარმოების მელოდიურ საწყისს ასულდგმულებს. ბალანჩივაძის საფორტეპიანო ფაქტურას პულსირებულ ხასიათს და შინაგან თავისუფლებას რიტმული საწყისის ინტენსიურობა და ჟანრულ გარდასახვათა და შეპირისპირებათა სიმკვეთრე ანიჭებს. თავისი საფორტეპიანო სტილის მაგალითით ბალანჩივაძემ ბევრ ქართველ კომპოზიტორს გაუკვალა ამ სფეროში ძიება. მან ეროვნულ საფორტეპიანო მუსიკას დაუმკვიდრა ინტერესი ჟანრულისადმი, საცეკვაო სახასიათო რითმებისადმი, ისეთი აკორდიკისადმი, რომელშიც კლასიკური კანონზომიერებანი (გამდიდრებული რომანტიკული აზროვნების გამოცდილებით) ორგანულად ერწყმოდა ეროვნულ თავისებურებებს. ამიტომაც ამ სტილის ზეგავლენას ჩვენ ვამჩნევთ ისეთ განსხვავებულ მოვლენებში, როგორიცაა ბ. კვერნაძის და ს. ნასიძის, ა. მაჭავარიანის და რ. ქარუხნიშვილის საფორტეპიანო ნაწარმოებები.

* * *

დიდი საზოგადოებრივი რეზონანსი სდევდა ბალანჩივაძის პირველი ბალეტის „მთების გულის“ დადგმას. იგი განახორციელა ცნობილმა ქართველმა ქორეოგრაფმა, ბალეტის მთავარი გმირის — ჯარჯის როლის პირველმა შემსრულებელმა ვ. ჭაბუკიანმა, ბალეტის პირველი ვარიანტი, „მზეჭაბუკის“ სახელწოდებით თბილისში დაიდგა 1936 წლის 27 დეკემბერს, მეორე და ძირითადი, უკვე „მთების გულის“ სახელით — ლენინგრადში 1938 წლის 28 ივნისს. ეს არის თარიღი ქართული მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ხელოვნების დაბადებისა.

„მთების გულმა“ ათწლეულთა მანძილზე განსაზღვრა ქართული ბალეტის განვითარების გეზი, ეროვნულ მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ ხელოვნებას გმირულ-რომანტიკული სტილი დაუმკვიდრა. ჩვენმა საბალეტო თეატრმა თავისი გზა დაიწყო, როგორც მნიშვნელოვანი სოციალურ-ზნეობრივი პრობ-

ღემატიკის ხელოვნებამ, როგორც ფსიქოლოგიური კონფლიქტების ხელოვნებამ.

ბალანჩივაძის ინტერესი მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ხელოვნებისადმი შემთხვევითი არ იყო: მას მუდამ იზიდავდა საცეკვაო სტიქია, მოძრაობის პლასტიკა. იგი მუდამ ფაქიზად გრძნობდა რიტმული ნახატის გამომსახველობას და მუდამ დიდ ალღოს იჩენდა რიტმული სახეების შექმნისადმი. თავისი შემოქმედების სხვადასხვა ჟანრში იგი მუდამ დიდი წარმატებით ავითარებდა ქართული საცეკვაო ფოლკლორის ტრადიციებს.

ქართული საცეკვაო ფოლკლორის საუკეთესო ნიმუშები ოსტატურადაა გამოყენებული „მთების გულში". საკმარისია დაუსახელოთ მესამე აქტის დასაწყისში ფერადოვანი სუიტა: „ქართული", „სიმდი", „სამაია", „მთიულური", ხვა ეპიზოდებიდან — „ცერული", „ხორუმი". განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს რიტმულად ძალიან თავისებური (5/8 მეტრის ზომით, სინკოპირებული აქცენტებით აღბეჭდილი) „ხორუმი", რომელიც ჰეროიკული სულისკვეთების პათოსს ასახიერებს. ბალანჩივაძემ ამ მშვენიერ ხალხურ საცეკვაოს გზა გაუხსნა ქართული პროფესიული მუსიკისაკენ. მომავალში მშვენიერი „ხორუმი" შექმნა ფორტეპიანოსათვის ა. მაჭავარიანმა. ამ საცეკვაოს რიტმი არაერთგზის გამოუყენებიათ სხვა კომპოზიტორებსაც (ს. ცინცაძეს, რ. ქარუხნიშვილს და სხვ.). როდესაც მუსიკალური ფორმა ამოუწურავ პოტენციას ამჟღავნებს, იგი, სხვას რომ თავი დაეანებოთ, ადასტურებს მისი პირველგამომყენებლის უტყუარ ალღოს.

საქმეც იმაშია, რომ ბალანჩივაძე და ჭაბუკიანი თუმცა მშვენივრად გრძნობდნენ ფოლკლორული ფორმების პერსპექტიულობას, მათ ბუნებრივ გამომსახველობას, ამავე დროს, თავის ამოცანას არ ზღუდავდნენ ეთნოგრაფიული მასალის გამოყენებით, მათი შემოქმედებითი მიდგომა ხალხური აზროვნების ფორმებისადმი გამოიხატა საცეკვაოთა მხატვრული სახეების გამდიდრებაში, ტრადიციული სტრუქტურების ახალი ელემენტებით გადახალისებაში. რუსული კლასიკური ბალეტის და საბჭოთა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ხელოვნების ტრადიციებზე დაყრდნობით კომპოზიტორი და ბალეტმაისტერი საცეკვაოს სიმფონიზაციას ახდენენ, „მთების გულში" გადალახულია წინააღმდეგობა პანტომიმასა და საკუთრივ ცეკვას შორის, მიღწეულია მოქმედების განუწყვეტლობა, უფრო მეტ მოქნილობას იძენს საცეკვაო პლასტიკა. ხალხური საცეკვაო, არსებითად, ერთი რიტმულ-მელოდიური ფორმულის განმეორადობაზეა დამყარებული. სიმფონიური აზროვნების პრინციპებზე დაყრდნობით ა. ბალანჩივაძე აფართოებს საცეკვაო ხასიათის მელოდიკის დია-

პაზონს, შემოაქვს მასში ახალი თემატური სახეები, ხშირად კონტრასტულიც, აღწევს რიტმულ ნახატთა მრავალფეროვნებას. მასალის ვარიაციული განვითარება კი (ხშირად ორნამენტულ-ფიგურაციული) ხალხური საცეკვაოებისათვის დამახასიათებელ თემატურ ოსტინატოების ილუზიასა ქმნის.

საბჭოთა ბალეტის ესთეტიკა „მთების გულის“ ავტორებს აიძულებდათ ეროვნული ფორმები განეხილათ არა მხოლოდ ფერადოვანი კოლორირების დაუშრეტელი რეზერვუარის როლში (რაც ესოდენ დამახასიათებელი იყო კლასიკური ბალეტისათვის და თავის გამოხატულებას „სახასიათო ცეკვების სიუიტებში“ იღებდა), არამედ როგორც დრამატურგიულად აქტიური მასალა. „ხორუმიც“, „ბერიკაცი ვარ, ნუ მომკლავ“, „ოუ ნანაც“ ქორეოგრაფიული სიუჟეტის საკვანძო მომენტებია. კომპოზიტორი (და ქორეოგრაფიც) ამ მასალას იყენებს არა მხოლოდ მისი ჟანრულ-ინტონაციური თვისებების, არამედ მისი პოეტური შინაარსის გამო. იყენებს იმიტომ, რომ ხალხური შემოქმედების ეს ნიმუშები თავისი მუსიკალურ-პოეტური შინაარსით მიესადაგება ბალეტის გარკვეულ დრამატულ სიტუაციებს, მათი დახასიათებისათვის შესანიშნავ ბგერად ფორმებს შეიცავს. თანაც, ზოგიერთი ხალხური ცეკვა სანიმუშოდაა დამუშავებული, სხვა შემთხვევაში კომპოზიტორი იმდენად მოხერხებულად ქმნის ხალხურ სტილში, რომ დასაბამს აძლევს ახალი ჟანრულ-სახასიათო მოდელის დამკვიდრებას ჩვენს მუსიკაში. მაგალითად, ამ მხრივ საგულისხმოა ცეკვა „სამაია“, რომლის ქორეოგრაფიული ნახაზი ბალეტმაისტერმა ძველი ქართული მოტივების მიხედვით შექმნა. მუსიკალური სახის, განწყობილების და ბოლოს თვით ენის ის თვისებები, რომლებიც ბალანჩივაძისეულ „სამაიას“ ახასიათებს, გარკვეულ ტრადიციას ქმნის, რომელიც უფრო გვიანაც მეღავნდება. მაგალითად ს. ცინცაძის II კვარტეტის მესამე ნაწილში, ვარიაციებში ხალხურ თემაზე „მზე შინა და მზე გარეთა“, საცეკვაო ხასიათის ეპიზოდებში ნათლად შეიგრძნობა ბალანჩივაძისეული „სამაიას“ ტიპიური ინტონაცია და ემოციური სინატიფე ამ კომპოზიტორთა სტილების სრული სხვადასხვაობის მიუხედავად.

„მთების გულში“ განსაკუთრებით ნაყოფიერი აღმოჩნდა ჟანრული დიაპაზონის გაფართოების მეთოდი მუსიკალური დრამატურგიის სტრუქტურაში არასაცეკვაო ფორმების დანერგვის და საკუთრივ მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ხელოვნების მოთხოვნების და შესაბამისად გარდასხვაფერების გამო. წმინდა ვოკალური ფორმების საბალეტო ქსოვილში ჩართვამ („მთების გულში“ მათი რაოდენობა საკმაოა, საკმარისია დავასახელოთ „ბერიკაცი ვარ, ნუ მომკლავ“, „ოუ ნანა“, „დილა“, „მრავალჟამიერ“) საცეკვაო პლას-

ტიკაში ახალი მოტივები მოიტანა, გზა გაუხსნა ქორეოგრაფიული ხერხების ძიებას (ახალი რიტმო-ინტონაციური მასალის განსასახიერებლად).

ქართული ბალეტის მომდევნო ნაბიჯები (მათ რიგს მიეკუთვნება გრ. კილაძის „სინათლე", ა. მაჭავარიანის „ოტელო", დ. თორაძის „გორდა", ს. ცინცაძის „დემონი", რ. გაბიჩვაძის „ჰამლეტი") აღიბეჭდა მრავალი სიახლით, როგორც დრამატურგიული ფორმების, ასევე მუსიკალური ენის გადახალისების თვალსაზრისით, მაგრამ ის პოზიციები, რომლებიც ოდესღაც „მთების გულში" იქნა მოპოვებული, ეროვნულმა ხელოვნებამ აღარ დათმო, რადგანაც ირწმუნა მათი ნაყოფიერება და სიცოცხლისუნარიანობა.

ჩემს მიერ დასახელებული ქართული ბალეტები სხვადასხვაა როგორც ჟანრობრივი იერით, ასევე მუსიკალური დონითაც, მაგრამ თითოეულ მათგანში იგრძნობა „მთების გულისათვის" დამახასიათებელი საცეკვაო ფორმების დრამატიზებისაკენ მისწრაფება, ამ ფორმების წმინდა პიროვნული, ფსიქოლოგიური შინაარსით გამსჭვალვის ცდა. ჩვენ უფლება არა გვაქვს, ეროვნული მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ხელოვნების ეს თავისებურება რეალისტური საბალეტო ხელოვნების განვითარებისაგან მოწყვეტით განვიხილოთ. ბალანჩივაძისათვის ეს ტენდენცია ჩაიკოვსკის შემოქმედებაში და საბჭოთა ბალეტის საუკეთესო ნიმუშებში იწყება. იგი იწყება იმ ესთეტიკურ პოსტულატებში, რომლებიც 20-30 წწ. იმდენად შემოქმედებითი დეკლარაციების ხასიათს არ ატარებდა, რამდენადაც პრაქტიკულ საქმიანობაში ვლინდებოდა და რომლის მთავარი მოთხოვნაც ბალეტის თანამედროვეობასთან დაახლოვება, რეალური ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი კონფლიქტების ასახვა და ჰეროიკული ხასიათების შექმნა იყო. ამიტომაც გაიზარდა მაშინ სოციალურ-ფსიქოლოგიური დრამის, გმირული სულისკვეთებისა და ლირიკული ენებათაღელვის ამსახველი დრამის მნიშვნელობა, რომლის ფართო ისტორიულ პერსპექტივასაც ითვალისწინებდა და სიკეთისა და ბოროტების, პროგრესულისა და ანტიჰუმანურის ბრძოლასაც. „მთების გული" საგულისხმოა დასახელებული პრობლემების ღრმად ორიგინალური, შემოქმედებითი გადაწყვეტით, ინტერესით არამარტო ლოკალური სოციალურ-ფსიქოლოგიური თემატიკისადმი, არამედ ზნეობის განზოგადებული საკითხებისადმი. „მთების გულის" წყალობით ქართული მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ხელოვნება თავის გზას იწყებს, როგორც ჭეშმარიტად თანამედროვე, საბჭოთა მხატვრული კულტურის მოწინავე ხაზზე მდგომი ხელოვნება.

„მთების გული" ჰეროიკულ-რომანტიკული ბალეტია. იგი მოგვითხრობს

გლეხთა ბრძოლაზე ფეოდალური ჩაგვრის წინააღმდეგ და თავისუფლებისმოყვარე მონადირის ჯარჯის სიყვარულის შესახებ მშვენიერი მანიჟესადმი. ორივე სიუჟეტური ხაზი ჭანუყოფლადაა დაკავშირებული, ასე რომ, სოციალური კონფლიქტი, არსებითად, სასიყვარულო ისტორიის ბედსა წყვეტს.

თითოეული სიუჟეტურ-ფსიქოლოგიური ხაზის დასახასიათებლად კომპოზიტორმა თავისებური ჟანრულ-ინტონაციური სფერო იპოვა. სოციალური კონფლიქტის ასახვისათვის მან ხალხური შემოქმედების ჟანრულ-ეპიკურ სახეებს მიმართა. ჩაგრულ გლეხთა ტანჯვას ზედმიწევნითი სიზუსტით გამოხატავს სიმღერა „გლეხი კაცი ვარ, ნუ მომკლავ“, ხალხის თავისუფლებისმოყვარე სულს — „ფერხული“, „ცერული“, რომელთაც ვაჟკაცური ტემპერამენტი და დინამიკური პულსი გამოარჩევთ. ჰერიოკული საწყისის ჩამოყალიბების ერთ-ერთი საკვანძო მომენტია მარში. ეს საწყისი სჭვივის ჯარჯის ლაიტმოტივშიც, რომელიც აღტკინებულ შეძახილებზეა აგებული და ნებისყოფის სიმტკიცით გამოირჩევა. გმირული საწყისი კულმინაციას ბალეტის დასკვნით აქტში აღწევს, კერძოდ „ხორუმში“. ამ საცეკვაოში კომპოზიტორმა შეძლო პროტესტის ძალა, მოუდრეკელი ენერგია და დაძაბული ემოციურობა გამოეხატა.

და მაინც, ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე შეიძლება ითქვას, რომ განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას „მთების გულის“ ლირიკული ფურცლები ახდენს. კერძოდ, ის ეპიზოდები, რომლებიც მანიჟესა და ჯარჯის სიყვარულისადმია მიძღვნილი.

ქალ-ვაჟის ტრფობა ბალეტის მუსიკაში ძალიან ფაქიზად და დიდი მხატვრული ტაქტითაა აღბეჭდილი. შესაძლოა მათ სასიყვარულო ადაჟიოებს რამდენადმე აკლიათ ვნებათა ღელვის ძალა; სამაგიეროდ, ისინი გვხიბლავენ სიწმინდით, იმ სიხასხასით, რომელიც ალპიურ ველების მწვანე წამოსასხამს გამოარჩევს. მათს მუსიკაში ჰაბუკური აღტკინება და ნათელი ჰარმონიული გრძნობა სჭარბობს. დიდი ემოციური სისავსე გამოარჩევს ადაჟიოს მეორე მოქმედებიდან, რომლისათვისაც კომპოზიტორმა გამოიყენა ხალხური „ნეტაკი გოგოვ მე და შენ“. მიუხედავად ხალხური წყაროების სიჭარბისა, „მთების გულის“ მუსიკაში ინდივიდუალური საწყისის სიმახვილით სწორედ ლირიკული სცენები გამოირჩევა. ლირიკულ ეპიზოდებს ფორმის სრულქმნილობაც ახასიათებს, რაც ხანდახან რამდენადმე აკლია სოციალურ სცენებს, რომლებშიც სიუჟეტური კონკრეტულობისაკენ მისწრაფება დროდადრო სტრუქტურის მთლიანობას არღვევს.

მანიჟეს მუსიკის მრავალფეროვნებას ხელს უწყობს ისიც, რომ მისი მე-

გობარი ქალიშვილების ცეკვები თითქოს ლირიკული საწყისის კონკრეტიზებაა, მისი ახალ სიბრტყეში გარდატეხაა. ქალიშვილთა საცეკვაოებიდან შეიძლება აღინიშნოს; თავისებური ქართული ვალსი ხალხური „დილას“ მოტივზე, ცეკვა „დავლური“. აღსანიშნავია, რომ მანიჟე თავისებური პროტოტიპია ირემასი (დ. თორაძის „გორდადან“), თამარის (ს. ცინცაძის „დემონიდან“) და, ნაწილობრივ, დეზდემონასიც (ა. მაჭავარიანის „ოტელოდან“). თვით ბალანჩივაძე, მანიჟეს სახის სახასიათო თავისებურებებს უბრუნდება თავის გვიანდელ ბალეტებში. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან მანიჟეს სახით კომპოზიტორმა შესძლო ეროვნული პოეტიკის წარმოდგენათა რეალიზება ამაღლებულ, კდემამოსილ და ამავე დროს, ამაყი სულის ქალიშვილზე, რომელიც მიმზიდველიცაა და თავისი ბედის, თავისუფლების და ღირსების დამცველიც, საზოგადოდ, „მთების გულთან“ ერთად ქართულ მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ დრამაში მოვიდნენ ნამდვილი ხასიათები, რომელთაც განასაჩიერეს ეროვნული ტემპერამენტი, მისი განუმეორებელი ადამიანური თავისებურებანი. ბალანჩივაძის ბალეტმა თავისებური ხიდის მნიშვნელობა შეიძინა, რომელიც გადებულია წარსულსა და თანამედროვეობას შორის.

ქართველი კომპოზიტორის ნამუშევარს მაღალი შეფასება მისცა დიმიტრი შოსტაკოვიჩმა, რომელიც სტატიაში „ღირსშესანიშნავი ნაწარმოები“ (გამოქვეყნებულია გაზეთ „Советское искусство“-ს 1938 წლის 30 ივლისის ნომერში) წერდა: „მუსიკის მაღალი ხარისხი ამ ბალეტს პირველ ადგილს მიაკუთვნებს უკანასკნელ წლებში შექმნილ საბჭოთა ბალეტებს შორის. პარტიტურის ცალკეული მომენტები მომაჯადოვებელ შთაბეჭდილებას სტოვებს. ეს განსაკუთრებით ეხება მეოთხე აქტის დასკვნით სურათს და ბალეტის ფინალს. ლირიკული მუსიკა, რომელიც მანიჟესა და ჯარჯის სიყვარულს გვიხატავს, გვაოცებს თავისი სიმკაცრით და კეთილშობილებით. საზოგადოდ, ამ მუსიკაში არ არის წვრილმანი, აქ ყველაფერი ღრმაა, მე ვიტყოდი, ამაღლებულ-კეთილშობილია; აქ ბევრია სერიოზული პათოსი, რომელიც სერიოზული პოეზიიდან მოდის“.

თანამედროვე თემის აღბეჭდვის თვალსაზრისით, გარკვეულ ინტერესს წარმოადგენს ა. ბალანჩივაძის ბალეტი „სიცოცხლის ფურცლები“, რომელიც 1961 წელს დიდი თეატრის სცენაზე ბალეტმაისტერმა მ. ლავროვსკიმ დადგა ჯერ კიდევ ადრე, სამამულო ომის დამთავრების შემდეგ, ლავროვსკი და ბალანჩივაძე მუშაობდნენ ბალეტ „ლალის ვარსკვლავებზე“, სადაც მოგვითხრობდნენ უბრალო ადამიანთა უსაზღვრო სიყვარულზე სამშობლოსადმი და

მის დამცველთა თავგანწირულ ბრძოლაზე, ინტერნაციონალურ მეგობრობაზე და წრფელი სიყვარულის ძალაზე. ამ ნაწარმოებში ბევრი იყო საინტერესო, შინაარსეული მუსიკა, დრამატურგია ეფუძნებოდა მშვიდობიანი ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი სცენების და ბატალური ეპიზოდების, კარნავალური ზეიმისა და ლირიკული ადაჟიოების შეპირისპირებას. მართალია, სხვადასხვა მიზეზის გამო ბალეტი არ დაიდგა, მაგრამ სიუიტა „ლალის ვარსკვლავებიდან“ საკმაოდ ხშირად სრულდებოდა საკონცერტო ესტრადაზე და რადიოთი. განსაკუთრებული პოპულარობა მოიპოვა ამ სიუიტიდან სიმფონიურმა სურათმა „ზღვამ“, რომელშიც იდილიურ-აღტკინებითი განწყობილებაა აღბეჭდილი.

ბალეტის მუსიკის დიდი ნაწილი უფრო გვიან შევიდა „ცხოვრების ფურცლებში“ მუსიკასთან ერთად, ახალ ნაწარმოებში გადმოვიდა ბევრი სიუჟეტური მოტივიც. „ცხოვრების ფურცლები“ უბრალო საბჭოთა ქალის მოგონებანია. კადრებში, რომლებიც ჩვენს თვალწინ გაივლის, ცოცხლდება მისი ცხოვრების სხვადასხვა ეპიზოდი, გიორგისთან შეხვედრა, ბედნიერების წუთები, რომელთაც ომის შემზარავი ღანდი დაეცემა. ნეტარების ნოქტიურნს დაუნდობელი ბრძოლის გრიგალი სცვლის. ტანჯვითაც აღსავსე განშორების ჟამი, ამაო მოლოდინისა და მწუხარების დღეები. გიორგი კი ბრძოლის ველზე გმირულად ეცემა. ამხანაგები შურისძიების ფიცსა სდებენ. და აი, კიდევ ერთი ფურცელი მოგონებისა: უსაზღვრო სასოწარკვეთილება შემზარავი ამბის გაგებისას; თამარი მზადაა სიცოცხლეს გამოესალმოს, მაგრამ დედობრივი გრძნობა, მოვალეობა ჩვილის მიმართ, აიძულებს მას მძიმე ხვედრს შეურიგდეს.

ცხოვრების ეს ფურცლები წარსულს ეკუთვნის, ახალი დროის ბედი კი იმ ახალგაზრდობის ხელთაა, რომლის ზეიმზედაც თამარი მოსულა. ბალეტს ახალგაზრდული წყვილის სასიყვარულო ადაჟიო აგვირგვინებს. მშვიდობა მათი ბედნიერების აუცილებელი პირობაა. და ამიტომ, თავისივე მომავლის უზრუნველსაყოფად, ახალი თაობა წინ უნდა აღუდგეს ომს, არ მისცეს მას უფლება ამ მშვენიერი წუთების პოეზიას დაემუქროს.

ძნელია ბალანჩივაძის ბალეტის ერთნიშნა შეფასება. აქ ბევრია ცოცხალი, ხალისიანი რიტმით აღბეჭდილი ფურცელი. როგორც ყოველთვის, ბალანჩივაძისეულ ბალეტებში გვხიბლავს ლირიკული ეპიზოდები. დინამიკური პულსითაა გამსჭვალული უღრუბლო ბედნიერების, შრომისა და სახალხო დღესასწაულის სცენები. სახასიათო სცენებში მუსიკა ეროვნული საცეკვაო და სასიმღერო სტიქიის მკაფიოებით, იუმორითა და ფერადოვნებით გა-

მოირჩევა: დიდ გამომსახველ ძალასა და რომანტიკული განწყობილების ექსპრესიას აღწევს მუსიკა სასიყვარულო ადაჟიოებში. ეს ეპიზოდები ჰეშმარიტად სიმფონიური გაქანებითაა აღბეჭდილი. მეორე მხრივ, დივერსტისმენტების სიუხვე მოქმედებას ამუხრუჭებს, რამდენადმე ფრაგმენტულია ბალეტური სცენაც. შესაძლოა, ფოლკლორული წარმოშობის თემების უფრო მკვეთრი ტრანსპონირებაც იყო საჭირო, რათა „მასობრივი დღესასწაულების სცენები" ფსიქოლოგიურად ნეიტრალური არ ყოფილიყო. თავის დროზე კრიტიკული შეფასება დაიმსახურა ბალეტის ქორეოგრაფიულმა გადაწყვეტამაც.

მე მაინც მსურს იმის რწმენა გამოვთქვა, რომ კომპოზიტორიც და მუსიკალური თეატრებიც გამონახავენ დროს „ცხოვრების ფურცლებზე" მუშაობის განახლებისათვის. ბალეტები თანამედროვე თემაზე არც თუ ისე ბევრია, ხოლო მათ შორის სრულყოფილი ნიმუში — თითზე დასათვლელია. ამიტომ მიუტევებელია უყურადღებობა თავისთავად საინტერესო მასალისადმი. „სიცოცხლის ფურცლების" სარედაქციოდ მყარ დასაყრდენს მისი მუსიკა ქმნის. საჭიროა ამ ბალეტის ზემოაღნიშნული ნაკლოვანებებისაგან განთავისუფლება და ვფიქრობ, რომ იგი ღირსეული შენაძენი იქნება ჩვენი სცენისათვის.

ა. ბალანჩივაძის მესამე მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ნაწარმოები, „მწირი" (დადგმა რ. წულუკიძის, 1964 წ.) მონოდრამაა, თავისებური თეატრალიზირებული პოემა. ლერმონტოვისეული რომანტიკული ისტორია ჰაბუკის შესახებ, რომელიც თავდაუჭერლად ისწრაფვის თავისუფლებისაკენ, შთამაგონებელი ძალითაა აღბეჭდილი მუსიკაში. „მწირში" ფსიქოლოგიური სიღრმით და სიმართლითაა ასახული დრამატული ბრძოლაც სხვადასხვა ფათერაკებთან — მათ შორის მტრების თავდასხმა მწირის სამშობლოზე. აქ ერთმანეთს უპირისპირდება რეალური ცხოვრების მომენტები და ზმანების წუთები, მონასტრის მკაცრი მყუდროება და სიყვარულის ძალის აფეთქება.

ბალანჩივაძის ბალეტის მუსიკა სხვადასხვა ღირსებისაა (გამომსახველობის თვალსაზრისით დასაწყისი სცენები ჩამორჩება დასკვნითს), მაგრამ თუ ნაწარმოებს მთლიანობაში განვიხილავთ, დავრწმუნდებით, რომ იგი გამოირჩევა თემატური მასალის კონტრასტულობით, ლაიტმოტივების გამომსახველობით, მათი პროგრამული გარკვეულობითა და სიმკვეთრით, რაც კომპოზიტორს საშუალებას აძლევს მუსიკალური მოქმედების სიცხოველეს მიაღწიოს. ასეთებია, მაგალითად, მწირის ლაიტმოტივი, რომელშიც მისი თავისუფლებისმოყვარე სული აღიბეჭდა და ამ მელოდიის საპირისპირო მონას-

ტრის თემა, რომლის პირქუშ ხასიათში საბედისწერო ძალაა განზოგადებული, მომხიბვლელია ვიოლინოსა და ფლეიტის სოლოს მელოდია, რომელშიც ჰაბუკური ოცნება, მშობლიური კერის სევდიანი მოგონება და სასიყვარულო გრძნობაა გამოხატული.

ბალეტის ერთ-ერთი პოეტური ეპიზოდია პასტორალი გამძვინვარებული ბუნების დამშვიდების შემდეგ: ჰაბუკი ისმენს ამეტყველებული ბუნების ხმას, ქართველი გოგონა ხიბლავს მას თავისი სილამაზით და კდემამოსილებით. მწირის ავაზასთან შერკინების სცენა — ბალეტის კულმინაციაა. აქ მტრის დამარცხების წყურვილიცაა, ჰაბუკური ძალის სასიხარულო განცდაცაა, გმირული ნებისყოფაც და ბოლოს სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლის სიმშაგეც. ამ ეპიზოდის დრამატურგია „თავისუფლების სიყვარულის“ და „მონასტრის“ ლაიტმოტივების შეპირისპირებაზეა დაფუძნებული. თემები დაუნდობელ და სასტიკ ჟღერადობას იძენს, დროდადრო აგრესიულ საცეკვაო მოძრაობაში „ხორუმის“ რიტმიც ექსოევება, კომპოზიტორი უხვად იყენებს პოლიფონიურ ეფექტებს, მჭახედ ბგერადი კომპლექსების ურთიერთდაშრევების ხერხებს. ფაქტურის ხშირი ცვლა, ლითონის გამყინავი ტემბრები აძლიერებენ დინამიკას, მთელი სცენის საორკესტრო კოლორიტს ავბედით ხასიათს სძენენ.

მაგრამ განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას „მწირის“ მუსიკა ახდენს სცენაში, სადაც მომაკვდავ ჰაბუკს სხვადასხვა ინსტრუმენტის ფონზე ლანდები ეზმანება — „სალამური“, „ჩანგი“, „დაირა“, „სტვირი“. — ქმნიან ფერადოვან სიუიტას, რომელსაც მიეკუთვნება აგრეთვე „სიმღერაც“ იონიკის შესრულებით. მთელი დივერტისმენტი ფაქიზი მინიატურების თაიგულია, რომელშიც პოეტური ოცნების თამაშია აღბეჭდილი. თითოეულ მათგანში ნატიფი გრძნობითაა გათვალისწინებული ჟანრის სპეციფიკა და შესაბამისი ინსტრუმენტის ხმოვანება, თითოეულ მათგანს განუმეორებელი კოლორიტი და პლასტიკური ფორმა გააჩნია. „სალამური“ და „ჩანგი“ მრკლებული არ არის XVIII საუკუნის სტილიზებას. „დაირა“ მუსიკალური მასალის გაუცნაურების ხერხითაა საგულისხმო, „სტვირი“ მომხიბელელი ხალხური ცეკვის სულისკვეთებას ასახავს.

ბალეტი „მწირი“ ქართული მუსიკის განვითარების იმ პერიოდში შეიქმნა, როდესაც ჩვენში ინტერესი ფსიქოლოგიური თემატიკისადმი გაძლიერდა. ამ ტენდენციამ სხვადასხვა ჟანრში იჩინა თავი და იგი ხშირად გამომსახველი ხერხების რადიკალურ გადახალისებასთან იყო დაკავშირებული. განახ-

ლების ეს ტალღა ანდრია ბალანჩივაძის შემოქმედებასაც მისწვდა და „მწირი“ ამ მხრივაცაა საინტერესო. მაგრამ განახლებამ (თუ კი ბალანჩივაძის ნაწარმოების მიხედვით ვიმსჯელეთ), კომპოზიტორისავე სტილის შინაგანი რესურსების ძიების და მათი შესაძლებლობების გახსნის ხასიათი მიიღო. ამიტომ თუმცა დისტანცია „მწირსა“ და „მთების გულს“ შორის დიდია, ხოლო მათი შედარებისას მრავალი არსებითი სხვაობა შეიმჩნევა როგორც მუსიკალური ფორმების, ასევე ენისა და მისი სხვადასხვა მხარის სიმკვეთრის თვალსაზრისით, მაინც ორივე ბალეტი ერთი სტილისტური მოძრაობის გამოხატულებაა, ორივე ერთი, მთლიანი კომპოზიტორული ხედვითაა ერთმანეთთან დაკავშირებული. „მწირი“ იმ გზის ნაყოფიერების მეტყველი დადასტურებაა, რომლის სათავეც „მთების გულმა“ აღნიშნა. ამავე დროს „მწირის“ მაგალითი იმაზედაც მიგვითითებს, რომ ამ „გზის“ განგრძობა და განვითარება მხოლოდ განახლების, ძიების, აღმოჩენების, ძველისაგან განთავისუფლების და, როცა ეს საჭიროა, რადიკალური გადახალისებების მეოხებითაა შესაძლებელი.

•

ანდრია ბალანჩივაძის პირველი სიმფონია (1944 წ.) საბჭოთა სიმფონიზმის უმნიშვნელოვანეს ქმნილებათა რიგს მიეკუთვნება, რადგანაც მასში ღრმად და რეალისტურად, რთული ისტორიული პერსპექტივის გათვალისწინებით და თანამედროვე ადამიანის სულიერ სამყაროში წვდომითაა ჩვენი სინამდვილე აღბეჭდილი. მისი განსაკუთრებული ზემოქმედების ძალას განაპირობებს მაღალი პატრიოტული პათოსი, რომელიც ჩვენს ამაღელვებელ ეპოქას შეესატყვისება, სიმფონია გვიზიდავს თანამედროვე გმირული ხასიათის ჩამოყალიბების იდეის უაღრესად ორიგინალურ ფორმებში გადაწყვეტით. ბალანჩივაძის ნაწარმოები თანამედროვე მუსიკალური ეპოსის წარმატებით განხორციელებული ცდაა, იგი სანიმუშოა მუსიკის ჟანრული და დრამატურგიული სიახლით.

ისეთი ნაწარმოების გამოჩენა, როგორიც ბალანჩივაძის სიმფონიაა, შემზადებულია მთელი წინამორბედი განვითარებით. ამ სიმფონიაში გამოძახილს ჰპოვებს და ისახება ჩვენი მუსიკალური კულტურის მრავალი სფერო. აქ განზოგადებულია არა მარტო კომპოზიტორის ადრეული ძიებები და მიგნებები, არამედ ის გამოცდილებაც, რომელიც სიმფონიის შექმნის დროისათვის ახალმა ქართულმა მუსიკამ მოიპოვა. ბალანჩივაძის ქმნილებამ არა მარტო გვა-

უწყა თვითმყოფი სიმფონიური კულტურის წარმოშობა, არამედ იმაშიც დაგვარწმუნა, რომ „ქართულ სიმფონიას“ უნარი გააჩნია თანამედროვეობის მწვავე საკითხები ასახოს, შეუნარჩუნოს მათ საერთო-საკაცობრიო მნიშვნელობა, ისტორიული პერსპექტივის სიფართოე და სიმახვილე.

ა. ბალანჩივაძის სიმფონია გარკვეული თვალსაზრისით სანიმუშოა: ივი გეხიბლავს არა მარტო მთლიანობით, განვითარების დინამიკით და მხატვრულ განზოგადებათა სიღრმით, არამედ სახეების დაუშრეტელი მრავალფეროვნებით. მისი შინაარსი კონკრეტულიცაა, ეხმაურება თავისი დროის ემოციურ კლიმატსაც, იგი საერთო ისტორიული სიტუაციის პირმშოა და, ამავე დროს, როგორც ჭეშმარიტად მხატვრული ქმნილება, არღვევს დროის ჩარჩოებს, ადამიანური ურთიერთობების უფრო ფართო კანონზომიერებებს გულისხმობს. საზოგადოდ, პირველი სიმფონია მისი შემოქმედისათვის მთელი სამყაროა, რომლის ღირებულებასაც მოვლენათა სიუხვე, ხასიათების მკაფიოება და ტიპიურობა, იდეათა განვითარების ინტენსიურობა, ცხოვრებისეულ მიმართებათა სიღრმე და სიმკვეთრე განსაზღვრავს.

ამ ნაწარმოებში საწყისი თემატური იმპულსები იშვიათი დინამიკურობით ვითარდება. თავიდანვე წარმოიქმნება მოძრაობის თითქოს მრავალარხიანი პანორამა, ურთიერთსაპირისპირო მხატვრული სახეების პოლიფონია. მსუბუქი, სწრაფვითი სკერცოზულობიდან, ტრაგიკულ ფინალამდე ალ ფრესკოს სტილში, „სერენადის“ იდილიიდან საბრძოლო მარშამდე, მსუბუქად მჭროლავი მელოდიიდან, საიერიშოს შმაგ მოტივამდე — ასეთია სახეების ტრანსფორმირების ზოგიერთი მიმართულება, რომელიც სიმფონიური სტილის მასშტაბურობასა და მისი „დაგეგმვის“ სირთულეზე მიგვითითებს.

სონატურ-სიმფონიურ ციკლს ანდრია ბალანჩივაძე მთელი თავისი შემოქმედებითი გზის მანძილზე დიდ ყურადღებას უთმობს და გატაცებით მუშაობს მასზე. ამაზე მჭევრმეტყველურად მოწმობს თვით ორი სიმფონიის ოთხი საფორტეპიანო კონცერტის, საფორტეპიანო სონატისა და ვიოლინოსათვის პოემის შექმნის ფაქტი. ტრადიციებთან დამოკიდებულებაში ბალანჩივაძე თავისუფლად გრძნობს თავს, ერთი მხრივ, იგი არ წუვეტს კავშირს ფორმის კონსტრუირების პრინციპებთან, რომელიც კლასიკური ხელოვნებისათვის იყო დამახასიათებელი. კლასიკური სონატურობის კანონზომიერებანი მისთვის ურღვევია, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ხშირად პროგრამული შინაარსის აღბეჭდვას ცდილობს სონატურ-სიმფონიურ ციკლში. მაგრამ მეორე მხრივ, პროგრამული საწყისი გზას უხსნის სიმფონიურ სტრუქტურაში სახასიათო მომენტებს, განაპირობებს მათ სიჭარბეს და „პროგრამული იდეის“

ბუნებრივობისათვის კომპოზიტორი უკუაგდებს სქემას, აახლებს სახეთა განვითარების ლოგიკას, ცელის სიმფონიური დრამატურგიისათვის დამახასიათებელ კონტრასტების კონკრეტულ ჟანრულ-ინტონაციურ შინაარსს, თამამად ნერგავს ამ სფეროში ეროვნულ საწყისს. მაგრამ უაღრესად რადიკალური განახლებისას „კლასიკური ფუნდამენტი" კი არ ამუხრუჭებს მის ფანტაზიას, არამედ მყარ საძირკველს უქმნის ახალი კონსტრუქციების ასაგებად.

პირველი სიმფონიის შესახებ შეიძლება ითქვას რომ ქართულ მუსიკაში იგი კლასიკურობისა და სიახლის ნოვატორული შეზავებაა. დრამატურგიული განვითარების ყოველი მომენტი შეიძლება კლასიკური ხელოვნების კანონზომიერებით აიხსნას და ამავე დროს, მასში ბევრია მოულოდნელი, კანონებით გაუთვალისწინებელი.

ზემოთ უკვე ითქვა სიმფონიის სახეების მრავალფეროვნებისა და ნაწარმოების კონცეფციის მთლიანობის შესახებ. მართლაც და გასაოცარია სიმფონიის შინაარსობრივი ტევადობა. ამ ნაწარმოებს ისეთი თემატური სიუხვე ახასიათებს, რომ ჟანრობრივ-ინტონაციური მასალა ალბათ რამდენიმე სიმფონიურ ციკლს გასწვდებოდა. ამავე დროს, არსად არ იკარგება გამჭოლი განვითარების სიცხადე, არსად არ არის მოდუნებული ლოგიკური თანამიმდევრულობა, სახეთა მოძრაობის რიტმი. ამიტომ სიუხვესთან ერთად, სიმფონია გვიზიდავს მასალის შეკვრის ოსტატობით, ტრანსფორმაციების სითამამე — მათი გამიზნულობით. ამიტომაცაა, რომ მთელი თავისი მრავალგეგმიანობის და სახეთა სიჭარბის მიუხედავად, სიმფონია თითქოს ერთი მთავარი კულმინაციისკენ მიემართება. შეიძლება ითქვას, რომ ბალანჩივაძის ნაწარმოების ეს თავისებურება განპირობებული იყო სიმფონიის თვით ჟანრული ბუნების სიახლით, იმით, რომ კომპოზიტორმა თავის ქმნილებაში ჟანრული გამჭოლი განვითარების ნოვატორული ხერხი გამოიყენა.

ბალანჩივაძის პირველი სიმფონია მონუმენტური ქმნილებაა არა მარტო თავისი მასშტაბებით, არამედ ეპიკური ხასიათითაც, დრამატული კოლიზიების გაჭანებით. ეპიური ხასიათი და დრამატულად საპირისპირო სახეებიც, მათი შესატყვისი ინტონაციური მასალითაც კომპოზიტორმა ხალხური შემოქმედების წიაღში აღმოაჩინა, მაგრამ არსად მის შემოქმედებაში მასალა ისე არ გაეღენთილა პირადული საწყისით, როგორც პირველ სიმფონიაში, არსად არ ყოფილა იგი ასეთნაირად ინდივიდუალიზებული, როგორც ამ პარტიტურაში. ამიტომ არა ნაკლებ სამართლიანი იქნებოდა აღგვენიშნა ამ მუსიკის ლირიკული ბუნებაც, ფსიქოლოგიური შინაარსის სიღრმე, ადამიანური განცდე-

ბის სიმწვავე, რომელიც სიმფონიაში პიროვნული საწყისის ინტენსიურობას მაუწყებელია.

ძნელია ჭეშმარიტად მხატვრული ნაწარმოები წარმოვიდგინოთ ადამიანის აღმოჩენის, ჰუმანისტური იდეის და ჭეშმარიტად ადამიანური სილამაზის, მისი ინტელექტის სიძლიერის დამკვიდრების გარეშე. მუსიკა მხოლოდ მაშინ შეიძლება მხატვრულ აღმოჩენათ ჩაითვალოს, როდესაც საკუთარ თავში ატარებს ადამიანურობის განსაკუთრებულობის იდეას, თუ მას უნარი შესწევს ადამიანურის განუმეორებლობას ესთეტიკურად დარწმუნებული ფორმა მიანიჭოს.

როდესაც ლაპარაკი ეროვნული პროფესიული კულტურის სიმწიფეს ეხება, მაშინ ყველაფერთან ერთად, მხედველობაში იმასაც იღებენ, რომ ამ კულტურაში ზოგადსაკაცობრიო სოციალურ-ფსიქოლოგიური პრობლემები ეროვნულ ნიადაგზეა გადაწყვეტილი. მარადიული პრობლემების სფეროს მიეკუთვნება, კერძოდ — განუმეორებელისა და განზოგადებულ-კანონზომიერის შეზავების პრინციპები, ფორმის ისეთი აგების ამოცანა, რომლის დროსაც სონატურ-სიმფონიური ციკლი შეეფარდებოდა ლოკალურ-სახასიათოს, ხოლო სონატური დრამატურგიის ლოგიკა „სიუჟეტურობას". მარადიული საზრუნავია, რომ მუსიკამ განზოგადებული ხასიათიც შეინარჩუნოს და „ნაწვთიერი", „სიუჟეტური განვითარების" თვალსაჩინოებაც შეიძინოს. ყოველი ეროვნული კულტურა არა მარტო უფლებამოსილია, არამედ ვალდებულიც არის ამ ამოცანის გადაწყვეტის საკუთარი გზა მონახოს.

თავისებურმა პოლემიკამ სუფთა სიმფონიზმსა და მის პროგრამულ ფორმებს შორის, რომელიც მუსიკალური რომანტიზმის ეპოქაში გამწვავდა, თვით სუფთა ფორმების და უპირველეს ყოვლისა, სიმფონიის განვითარების დიალექტიკა განსაზღვრა. სონატური პრინციპის იმ ფაქტორებთან შეფარდების პრობლემა, რომლებიც პროგრამულობის შესატყვის ბგერად მასალას აკონკრეტებენ, ამა თუ იმ სიმწვავით ნებისმიერი კომპოზიტორის წინაშე დგება, თუკი იგი არსებული სქემებით არ კმაყოფილდება და ცოცხალი სახეების შექმნისაკენ მიისწრაფვის, თუკი იგი სონატურობის ლოგიკას კუთვნილს მიუზღავს და თავიდან იცილებს მისი რომელიმე კანონზომიერების მექანიკურ რეპროდუცირების საშიშროებას. რასაკვირველია, განახლების აუცილებლობას კომპოზიტორს უკარნახებს სინამდვილის რომელიმე მხარის ასახვის ამოცანა, რომელსაც მისი თვალთახედვა სწვდება. ბოლოს და ბოლოს, განახლების საჭიროებამ შესაძლოა თვით სონატურობის პრინციპის დაძლევა მოითხოვოს. შესაძლოა საქმე ისე წარიმართოს, რომ სონატურობა

სხვა ფორმებს ბუნებრივად შეეზარდოს. მაგრამ თუკი ევოლუციის, კერძოდ სიმფონიის განვითარების რეალურ პერსპექტივას გავითვალისწინებთ, ადვილად დავრწმუნდებით, რომ ეს ფორმა ყველაზე ღირსშესანიშნავ წარმატებებს მაშინ აღწევდა, როდესაც კომპოზიტორი არ უარყოფდა სიმფონიური აზროვნების ძირითად თავისებურებებს, არამედ, პირიქით, მათი განახლების, ტრადიციების შემოქმედებითად ათვისების გზით სიარულს არჩევდა. ძველის უკუგდება და მის მაგივრად სიახლის დანერგვა, შესაძლოა გაცილებით აღვილი და, ამავე დროს, ნაკლებად ნაყოფიერი გამოდგეს, ვიდრე შინაგანი რესურსების გამოძებნა და ფორმის არსებითი კანონზომიერებების საკუთარი ამოცანებისადმი დამორჩილება. ა. ბალანჩივაძის ნაწარმოები იმ ქმნილებათა რიგს ეკუთვნის, რომელიც ჟანრის შესაძლებლობათა შესახებ ჩვენს წარმოდგენებს აფართოვებს. ამ ნაწარმოებში ორიგინალურადაა გადაწყვეტილი სონატურ-სიმფონიური ციკლის პრინციპების, ჟანრულ-სახასიათოსთან თანაშეფარდების პრობლემა. ეს შედეგი მიღწეულია ყოველგვარი კომპრომისების და ბალანსირების გარეშე სონატური ციკლის სტრუქტურულ თავისებურებათა და ჟანრულ-სახასიათო ლოკალურ თვისებებს შორის. სიმფონიური დრამატურგია განპირობებულია პროგრამული ჩანაფიქრით და სხვადასხვა ჟანრის ერთმანეთთან ორგანული დაკავშირებით.

ჰეროიკულ-ეპიკურის ჩამოყალიბების და პიროვნული საწყისის ლირიკის გატრმავების იდეა, სუბიექტურ-ფსიქოლოგიურის ობიექტურთან, ადამიანურ სამყაროსთან დაკავშირების აუცილებლობა კომპოზიტორს აიძულებს სათანადო მასალა და მისი დრამატურგიული შეკავშირების გზა ეძიოს. სონატურობის ლოგიკა კომპოზიტორს საშუალებას აძლევს გამჭოლი ინტონაციური ბირთვები და მუსიკალური სიმბოლოები შექმნას, მეორე მხრივ კი მათი გადასხვაფერების, სახის პოტენციალის თანდათანობითი გამოვლენის პროცესი გვაჩვენოს. ჟანრული მასალა კომპოზიტორს სჭირდება არა თავისებური ემოციური აკომპანიმენტისათვის, არამედ სახეების გარკვეული პროგრამულ-ფსიქოლოგიური ევოლუციის თვალსაჩინოებისათვის. „საიერიშო“ „ფერხული“, „საგალობელი“, „მუმლი მუხასა“ „ოე ნანა“ და სხვ. განახლების პროცესში საყრდენი წერტილებია, მთავარი ინტონაციური კომპლექსის ტრანსფორმაციის მომენტებია.

როგორც ითქვა, ბალანჩივაძის სიმფონია უნიკალურია სწორედაც ჟანრული ტრანსფორმაციის დინამიკით. იგი ისეთ პოლუსებს სწვდება, როგორიცაა სკერცოზული უდარდელი საცეკვაო და ტრაგიკული რეკვიემი, ჰეროიკული მარშის აფეთქება და იუმორისტულ ფერებში გარდატეხილი ყო-

ფა, პათეტიკური ინსტრუმენტული დეკლამაცია და „ნანას“ ინტიმური ატმოსფერო, საოცნებო, გარინდებული. განწყობილება, შექმნილი ფლეიტის ჰაეროვანი მელოდიით და მხიარული მგზავრულის ყიჟინა. ხალხური წარმოშობის სხვადასხვა ჟანრი ერთმანეთთან არა მარტო შეპირისპირებულია, არამედ განვითარების მთლიან ხაზს ქმნის, სწორედ ამის მეოხებით იძენს მუსიკალური მოქმედება სიუჟეტურ თვალსაჩინოებას. ასეთი გზით მიღწეული სონატურობის სიახლე ჟანრულ-სახასიათოს დრამატული ფუნქციის აქტივობით იყო განპირობებული. ტრადიციულად პერიფერიული როლისაგან, ჟანრული ფორმისმქმნელი პრინციპის მნიშვნელობამდე ამაღლდა. ბალანჩივაძის სიმფონიაში თვით ჟანრულის „განლაგებაც“ გვარწმუნებს, რომ მის „გეოგრაფიას“ სონატურობის ნასესხები სქემა კი არ განაპირობებდა, არამედ თვით ჟანრულის ბუნება, მისი ინტონაციურობის ტიპი, მისთვის დამახასიათებელი მოძრაობის ხასიათი და შინაგანი სტრუქტურა. ამითაა განპირობებული თვით სონატური ფორმის თავისებური რიტმი, მისი შემადგენელი ნაწილების შეცვლილი თანაშეფარდება.

მაგრამ მთავარი ნიშანი, რომელიც ბალანჩივაძის სიმფონიას ნოვატორულის იერს ანიჭებს — ეს არის სიმფონიის ემოციური წყობა. მის სიახლეში ვლინდება სონატურ-სიმფონიური ციკლის გადახალისების შედეგი. სიმფონიის ორი მთავარი ემოციური ასპექტის — ლირიკულისა და ჰეროიკულის დასახელებით დაკმაყოფილება ბოლომდე სინათლეს ვერ მოჰფენს ნაწარმოების შინაარსს. ჩვენთვის შესაძლოა გაცილებით მეტი მნიშვნელობა ენიჭება იმის ხაზგასმას, რომ ორივე საწყისი თვითმყოფ ეროვნულ ფორმაშია გამოხატული და ამრიგად ბალანჩივაძის ნაწარმოებში ჰეროიკულისა და ლირიკულის ტრადიციული ფიგურები დაძლეულია.

ცნობილია, რომ ჰეროიკულის აღბეჭდვას მუსიკაში თავისი ისტორია აქვს. საკმარისია გავიხსენოთ ჰენდელისა და გლუკის ხელოვნება, რომელშიც ამ კატეგორიამ თავისი დიდი მნიშვნელობა გამოავლინა, რაც არც მერმინდელ ხელოვნებას დაუვიწყნია. გლუკისა და ჰენდელისეული ტრადიციები თავისებური „ფერმენტის“ ანდა „რეაქციაში უშუალოდ მონაწილე კომპონენტის“ სახით გამოვიდნენ. ასე, მაგალითად, შესაძლებელია ლაპარაკი გლუკისა და ჰენდელის ტრადიციებზე ბეთჰოვენის ჰეროიკაში, რომელიც სულ სხვა ეპოქის ისტორიული აუცილებლობის ამოცანამ განაპირობა. ბეთჰოვენის ჰეროიკა არა ნაკლებადაა დაკავშირებული ფრანგული რევოლუციის მუსიკასთან, კერძოდ, მის ხალხურ წყაროებთან და ეს კი დიდი გერმანელი

.კომპოზიტორის ჰეროიკის სრულიად ახლებურ შინაარსს განაპირობებს და ახლებურ ჟღერადობას აძლევს მას.

ბეთჰოვენის ჰეროიკა ვაგნერმა შეისისხლხორცა და თავისებურად განავითარა. ბეთჰოვენის „გმირულის“, „კორიოლანოსის“ და ბოლოს, IX სიმფონიის ტრადიციები ცხოველმყოფელ ზეგავლენას ახდენს ვაგნერზე, ხელშესახებ გარკვეულობას იძენენ „ლოენგრინსა“, „ნიუნბერგის სიმღერის ოსტატთა“ და განსაკუთრებით „ნიბელუნგის ბეჭდის“ მუსიკაში და მაინც, არსებითად, ეს ტრადიციები სრულიად ახალი იდეებითაა განაყოფიერებული, სრულიად ახალი ეპოქის ფსიქოლოგიური ტონუსის გამომხატველია. მით უმეტეს სამართლიანია „განსხვავების დიაპაზონის“ დადგენა პოსტრომანტიკულ ხანაში. რიჰარდ შტრაუსის ჰეროიკა, მაგალითად, კიდევ უფრო აშკარად უახლოვდება ბეთჰოვენის ტრადიციებს („დონ ჟუანი“ და „გმირის ცხოვრება“ ამის შესანიშნავი დადასტურებაა), მაგრამ თავისი შინაარსით კიდევ უფრო დასცილდა მას, კიდევ უფრო აშკარად გამოხატავს „არაჰეროიკული ეპოქის“ ფუნდამენტურ კანონზომიერებებს.

ამიტომაც სამართლიანია იმის მტკიცება, რომ ტერმინი „ჰეროიკული“ უაღრესად ფართოა და სხვათა შორის იმასაც გულისხმობს, რომ ყოველი კომპოზიტორი (და მასთან ერთად ყოველი დროც) ამ ესთეტიკურ-ფსიქოლოგიურ კატეგორიაში თავის განსაკუთრებულ შინაარსს სდებს, ამ კატეგორიის თავისებურ გაგებას ამჟღავნებს. ამიტომაცაა, რომ თუმცა ჰეროიკულმა თავისი განსაკუთრებული ჟანრები და ფორმები, თავისი ენა და დამახასიათებელი ემოციური წყობა, უფრო მეტიც, შესაბამისი ინტერვალიკა და რიტმული ნახატები გამოიმუშავა. ამის და მიუხედავად, ამ ტიპოლოგიურ ფორმებს ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში თავისი განსაკუთრებული გადაწყვეტა აქვთ, თავისი განსაკუთრებული ფსიქოლოგიური სტრუქტურა გააჩნიათ.

თავისთავად საინტერესო პრობლემაა ჰეროიკული საწყისის ჩამოყალიბება ქართულ მუსიკაში, ჰეროიკულისათვის დამახასიათებელი გზნება, ცხოვრებისეულ მოვლენებისადმი მიმართება და ქმედითი ნებისყოფის რელიეფურობა ბევრი ქართველი კომპოზიტორის ნაწარმოებში შეიმჩნევა. ჰეროიკულის ტრადიცია ჯერ კიდევ ფალიაშვილის შემოქმედებაში იღებს თავის დასაბამს (გავიხსენოთ თუნდაც „დაისის“ შესატყვისი ფურცლები) და შემდგომში ვითარდება ახალ ქართულ მუსიკაში, თუმცა სხვადასხვა კომპოზიტორთა შემოქმედებაში სხვადასხვანაირადაა გარდატეხილი მათი ინდივიდუალობის და შესაბამისად. თავისუფლად შეგვიძლია იმის თქმა, რომ ბალანჩი-

ვაძის შემოქმედებაში ჰეროიკული ყალიბდება საბჭოთა ხელოვნების ესთეტიკური პოზიციების და ეროვნული ხალხური მუსიკის ტრადიციების შესაბამისად. ჰეროიკული ბალანჩივაძესთან გაგებულია, როგორც ხალხური ხასიათის სასიცოცხლო თავისებურება, რომელიც პიროვნულს ეპიკურ მასშტაბებსა სძენს. ჰეროიკული — ოპტიმისტური მრწამსიცაა, დაფუძნებული უკეთესი მომავლის რწმენასა და მისთვის ბრძოლის აუცილებლობის შეგრძნებაზე. ჰეროიკული — ნებისყოფის მობილიზაციაც არის, შეუდრეკელი ხასიათიც. ჰეროიკული — უპირველეს ყოვლისა საერთოს გრძნობაა, რომელიც ერს ამთლიანებს და გაჭირვების ჟამს ერთი ნებისყოფით და ერთი წადილით მსჭვალავს. ჰეროიკული — დიდბუნებოვნებაცაა, რომელიც გასაგებს გაუგებს, მსხვერპლსაც გაიღებს. წაქცეულს შეუნდობს, გაჭირვებულს შეიბრალებს და დასაგმობს • დაგმობს. ქართულ ხალხურ ცეკვასა და სიმღერაში, რომელთაც ბალანჩივაძე ეყრდნობა ჰეროიკული საწყისის გამოხატვისას, მთელი ამ ზნეობრივი ატმოსფეროს მუსიკის პროგრამული თვისებები, მისი მხატვრული სახეების ინტონაციურ-ფსიქოლოგიური თავისებურებები ქმნის.

საუკუნეთა მანძილზე ქართულმა ხალხურმა შემოქმედებამ გამოიმუშავა ჰეროიკულის ტიპოლოგიური ფორმები, მათთვის დამახასიათებელი ემოციური ტონუსით, მუსიკალური ენის თავისებურებებით, ამიტომაც ჰეროიკული ხასიათის შექმნისას ქართველი კომპოზიტორის არჩევანი მასალის ობიექტური თვისებებითაა განპირობებული. ჰეროიკულის ბალანჩივაძისეული გაგებისათვის დამახასიათებელია მისი ნიადაგობრივობა და „მოქმედების ველის“ სიფართოვე. მისი მუსიკის და განსაკუთრებით, პირველი სიმფონიის მელოდიური ფიგურებში ისმის ხალხური შემოქმედებიდან შემოსული ჰეროიკული ჟანრების ტონი, გამოხატულებას იღებს მათთვის დამახასიათებელი რიტმულ-ინტონაციური თავისებურებანი. ჰეროიკული სახეების მელოდიკაში ისმის მგზავრულებისა და საბრძოლო სიმღერებისათვის დამახასიათებელი ვაჟკაცური შეძახილები, ყღერს ჩვენი ეპიკური სიმღერებისათვის ჩვეული დრამატულ-პათეტური მოტივები. ჰეროიკულ სახეებში „მოქმედებს“ ზამბარასავით მოქნილი და დაჭიმული რიტმი. მის ემოციურად დამუხტულ ატმოსფეროს შეშტევი და ჟინიანი ინტონაცია ქმნის. მაგრამ ყველაზე უფრო მეტად ჰეროიკულის არსს გამოხატავს მისი უნარი — ხალხის მთლიანობის სიმბოლოდ იქცეს. ეს თავისებურება ხალხური სიმღერის ბუნებიდან გამომდინარეობს, ხალხური სიმღერის უნარიდან—მთელი ხალხის სახელით მეტყველებდეს.

ჰეროიკული სულიერი ძალების მაქსიმალურ კონცენტრაციას გულის-

ბმობს. ამ მხრივ, განუმეორებელია ბალანჩივაძის სიმფონიის ფინალი. აქ საერთო-სახალხო გლოვის სურათი — თავისებური პარალელია სამგლოვიარო სვლისა ბეთჰოვენის გმირული სიმფონიიდან, თუმცა ქართველი კომპოზიტორი სრულიად დამოუკიდებელია, როგორც გამომსახველი ხერხების, ასევე მხატვრული სახეების კონკრეტული შინაარსის თვალსაზრისით. ემოციური სიღრმით და ეპიკური გაქანებითაა აღბეჭდილი შინაგანი მოძრაობით აღსავსე მუსიკა. სიმფონიის დრამატურგიის ამ წერტილში ჰეროიკულის ფსიქოლოგიზება ხდება, ლირიკული მთელ თავის სიღრმეს ამჟღავნებს და ჰეროიკულის ჰუმანურ არსს მეტ თვალსაჩინოებას სძენს. ჰეროიკულის ჩამოყალიბების რთულ დიალექტიკას და მის სასიცოცხლო ბედს ემოციურის დინამიკა ასახავს, განმხოლოებულის მუდარიდან სასოწარკვეთილების აფეთქებამდე, მკაცრი ეპიკურობიდან — ნებისყოფით აღსავსე თვითდამკვიდრებამდე.

ასევე შეიძლება ითქვას ლირიკული საწყისის ბუნებაზე, ანდრია ბალანჩივაძის შემოქმედებაში ლირიკული კიდევ უფრო გრძელი ისტორიული პერსპექტივის მქონე ფსიქოლოგიური კატეგორიაა, ვიდრე ჰეროიკული. მუსიკა თავისი ბუნებით ლირიკული ხელოვნებაა, რადგანაც მისი ფორმა, მთელი მისი ბგერადი რეალობა აუცილებლივ გულისხმობს ავტორისეულ მიმართებას, მისი სუბიექტურობის აუცილებელ თანამონაწილეობას მხატვრული სახეების ქმნადობაში. ლირიკულ მუსიკაში ფსიქოლოგიური აუცილებელი განზომილებაა, მისი ჰუმანურობის აუცილებელი პირობაა.

ლირიკული ფორმების ევოლუცია უკანასკნელი 2-3 საუკუნის განმავლობაში განვითარების განსაკუთრებული ინტენსიურობით გამოირჩევა. ლირიკულის გამოხატვის აუცილებლობა მუსიკალური აზროვნების ერთ-ერთი ყველაზე არსებითი შინაგანი მამოძრავებელი ძალა იყო. ამავე დროს, „ლირიკულის პროგრესმა“ განსაკუთრებით ამ კატეგორიის გამოხატვას შეუქმნა ტრადიციის თითქოს გარდაუვალი ინერცია, რომელიც ტიპოლოგიური ფორმების და გამომსახველი ხერხების განსაკუთრებულ სიმყარეს გულისხმობს, თვით მაშინაც კი, როდესაც მათი ნაწილობრივი განახლება ეჭვს არ იწვევს. საინტერესოა აღინიშნოს, რომ ქართულ მუსიკას თავის განვითარების გზაზე ყველაზე უფრო დაძაბული ბრძოლა ამ „უნივერსალურ ლირიკულ ფორმებთან“ უხდება. ლირიკული ფორმები მუსიკალური აზროვნების ყველა „სართულზეა“ განლაგებული, საყოფაცხოვრებოდან—ინტელექტუალურამდე, იგი გამოსახულებას იღებს სახასიათო ინტონაციასა და გამომსახველობის უფრო გაშუალებულ სახეებში. ქართულ მუსიკაში ზოგადლირიკული სხვადასხვა წყა-

როებიდან შემოდიოდა: საოპერო ლიტერატურიდან, ბოშური რომანსიდან, აღმოსაელური ჟანრების ნაკადიდან. ე. წ. ქალაქური სიმღერიდან, შემოდიოდა თავისთვის ჩვეული განწყობილებებით, ენით, გამომსახველობის საშუალებებით. ეროვნულ თვითმყოფსა და „შემოსულს“ შორის ბრძოლას, ურთიერთობასა და თანამშრომლობას არც დასაწყისი აქვს და არც ბოლო — იგი მათი თანაარსებობის მოდუსია. ამოცანა (თუ კი მისი ზოგადად ფორმულირება შესაძლებელია) იმაში მდგომარეობს, რომ ურთიერთობის ამ პირობებში დადებითი ისეთნაირად შეიძინო, რომ საკუთარი მე არ დასთმო მხატვრულად საინტერესოს არ შეელიო.

ბალანჩივაძე ნამდვილი ინსტრუმენტალისტია. მისი გემოვნება ისე ჩამოყალიბდება, რომ „უნივერსალურ ლირიკულის“ საყოველთაო ხმარებაში, გაცვეთილ ელემენტებს მისი შემოქმედებისთვის რაიმე საფრთხის შექმნა აღარ შეეძლოთ. მაგრამ ლირიკულის პრობლემის გადასაწყვეტად მარტო ეს არ იყო საკმარისი, საჭირო იყო საკუთარი პოზიტიური პროგრამა, საჭირო იყო „ლირიკულის“ საკუთარი, ბალანჩივაძისეული კონცეფცია. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ამოცანა კომპოზიტორმა ბრწყინვალედ გადაჭრა. თავისი შემოქმედების მანძილზე მან შექმნა თავისებური „ლირიკული ხასიათი“. მის მუსიკაში ლირიკულ საწყისს თავისი განუმეორებელი კოლორიტი, განუმეორებელი შინაარსი, თავისი ემოციური წყობა და განუმეორებელი ინტონაცია გააჩნია.

ჩვენ თუ ბალანჩივაძის მუსიკისათვის დამახასიათებელი ლირიკული საწყისის ემოციურ-ფსიქოლოგიურ თავისებურებათა დახასიათებას მოვისურვებდით, მაშინ, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღება იმისთვის უნდა მიგვექცია, რომ იგი განსაკუთრებული გამჭვირვალებით, მომეტებულად მეოცნებე განწყობილებით ხასიათდება. ამ ლირიკაში, უპირველეს ყოვლისა, გიპყრობს ამაღლებულობა, განწმენდა ყოველგვარი წვრილმანისაგან და, მეორე მხრივ, გრძნობიერების ზომიერება. ბალანჩივაძემ კარგად იცის დრამატული განცდის ემოციური ზემოქმედების ძალა, მაგრამ საკუთრივ ლირიკულ გრძნობაში იგი თავს არიდებს ენებათა ციებ-ცხელების, ჭარბი ტემპერატურის გამოხატვას. მისი ლირიკის უაღრესად საყურადღებო ნიმუშია ფლეიტის სოლო პირველი სიმფონიის პირველი ნაწილიდან, რომელიც სიფაქიზით, ჰაეროვნებით და ინტონაციური განვითარების მოკრძალებულობით გამოირჩევა, ამავე სიმფონიიდან სხვა სახეებიც შეგვიძლია დავასახელოთ (სერენადა-ბარკაროლა II ნაწილიდან, „ოუ ნანა“, ფინალში კი დრამატულ-ექსპრესიული „ქვითინის თემა“), რომლებიც ლირიკული საწყისის მრავალფეროვან

ემოციურ განზომილებებზე და უალრესად მდიდარ ინტონაციურ ფორმებზე მიგვითითებს.

ბალანჩივაძის შემოქმედებაში ლირიკული საწყისი, გარკვეული თვალსაზრისით, ხალხურ წყაროებთანაა დაკავშირებული, აქედან იძენს იგი ხასიათს, განწყობილების ტიპოლოგიურ ფორმებს, გამომსახველ ხერხებს, ჟანრულ-თემატურ მასალას. მაგრამ ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ლირიკულის კავშირები ხალხურთან, როგორც სიმფონიაში, ასევე ბალანჩივაძის მთელ რიგ სხვა ნაწარმოებებში, უფრო გაშუალებულია. ამ სფეროში სუბიექტური ტონალობა უფრო მკვეთრად ვლინდება. სწორედ ამ ტონალობას შემოაქვს ის მეცნიერებე ყოფით წერილმანებზე აპაღლებული განწყობილება, რომელიც ბალანჩივაძის ლირიკას ახასიათებს. ხალხურ პირველწყაროებთან შედარებისას ეს თვისებები არ აღიქმება, როგორც უცხო ელემენტები. პირიქით, ეს არის შედეგი ეროვნული მუსიკალური კატეგორიების უფრო ღრმა ხედვისა და მათი დამორჩილებისა ახალი ფსიქოლოგიური ამოცანებისადმი.

ბალანჩივაძის სიმფონიის მაგალითზე, სრული უფლება გვაქვს დავსვათ საკითხი ტრადიციული სონატური ფორმის წმინდა მუსიკალური კანონზომიერების ჩამოყალიბებისათვის ეროვნული ტემპერამენტის წარმმართველი მნიშვნელობის შესახებ. როგორც ჰეროიკულ, ასევე ლირიკულ და საზოგადოდ, ნაწარმოების მთელ ემოციურ წყობაში აღიბეჭდა ეთიკურ-ესთეტიკური შეფასებათა ახალი ტიპები და ამან თვით სონატურ-სიმფონიური სტრუქტურებისათვის დამახასიათებელ ტრადიციულ ფორმალურ შეფარდებებს სრულიად ახალი აზრი მიანიჭა. ბალანჩივაძის სიმფონიის საფუძვლად დადებული პროგრამული იდეის განსახიერების მთავარი შედეგი სწორედ ამ ემოციური წყობის წარმოქმნა იყო.

15 წელი აშორებს მეორე სიმფონიის პრემიერას (1959 წ.) პირველი სიმფონიის შექმნის დროს; ეს მთელი ეპოქაა ეროვნული მუსიკალური კულტურის განვითარებაში, აღბეჭდილი ქართული საკომპოზიტორო სკოლის ახალი წარმატებებით, მისი ავტორიტეტის ზრდით, ახალი ტრადიციების დაფუძნებით. საკმარისია აღინიშნოს, რომ ამ პერიოდში შეიქმნა ს. ცინცაძის კვარტეტები, ო. თაქთაქიშვილის სიმფონიები და საფორტეპიანო კონცერტი, ა. მაჭავარიანის საგიოლინო კონცერტი, ორატორია „ჩემი სამშობლოს დღე" და უფრო გვიან ბალეტი „ოტელო", შ. მშველიძის მესამე სიმფონია; შემოქმედებით ასპარეზზე გამოვიდა ახალი თაობა, რომლის რიგებიდან ორმა ფიგურამ განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია—ბ. კვერნაძემ და ს. ნასიძემ. ნაყოფიერი იყო ეს ხანა თვით ა. ბალანჩივაძის შემოქმედებაშიც, საკ-

შარისია გავიხსენოთ მესამე საფორტეპიანო კონცერტის წარმატება. ამავე პერიოდში კომპოზიტორი წერს სიმფონიურ პოემას „დნეპრს“, ვალსს „თბილისის ზღვაზე“. საფორტეპიანო რაფსოდიას და მთელ რიგ სხვა ნაწარმოებებს.

მეორე სიმფონია მათ შორის მაინც უმნიშვნელოვანესია და კომპოზიტორის რჩეულ ქმნილებათა რიგს ეკუთვნის. თავისი სტილით, სახეებით, მთელი რიგი გამომსახველი ხერხებით იგი ღრმად ეხმაურება პირველს. ამ ნაწარმოებთა ღრმა კავშირი, უპირველეს ყოვლისა, ეროვნული ხასიათის პრობლემის გადაწყვეტით განიპირობება. ამ ნაწარმოებშიც კომპოზიტორი თანამედროვეს გმირული ხასიათის აღბეჭდვისაკენ მიისწრაფვის. იგი კვლავ სცდილობს დაასაბუთოს პიროვნულსა და სახალხოს, ინტიმურსა და ეპიკურს შორის ღრმა კავშირი. სიმფონიებს ისიც აერთიანებს, რომ ჟანრული საწყისი ორივეში მრავალფეროვნადაა გამოყენებული და იგი ტრაგიკულ ჟღერადობას იძენს.

ამავე დროს, მეორე სიმფონია სავსებით დამოუკიდებელია როგორც თავისი პროგრამული ჩანაფიქრით, ასევე დრამატურგიით. ყველაფერს თავი რომ დავანებოთ, სავსებით ბუნებრივი იყო ავტორის მისწრაფება, ახალი ცხოვრებისეული შინაარსი ახალ სახეებში გამოეხატა. მეორე სიმფონიაში ავტორი თავისუფლდება სახეთა განზოგადების „უნივერსალიზმისაგან“ და მუსიკას მეტ პროგრამულ კონკრეტულობას ანიჭებს. შეიძლება ითქვას, რომ სიმფონიის სახეთა განვითარებაში და განსაკუთრებით ციკლის ყველაზე მნიშვნელოვან — მესამე ნაწილში — მუსიკალური მოქმედება სიუჟეტურ თვალსაჩინოებას იძენს. ამითაა განპირობებული სიმფონიის მუსიკის სიახლე, მისი ემოციური ტონუსის, თვით ბგერადი ატმოსფეროს განუმეორებლობა.

მეორე სიმფონიაში უფრო მკვეთრადაა გამოხატული რომანტიკული საწყისი. იგი მჟღავნდება თვით სახეთა ემოციურ შინაარსში, დამახასიათებელ თემატიურ-ინტონაციურ მასალაში. იგი მჟღავნდება ცხოვრებისეულ მიმართებებში, მოწიწებასა და თაყვანისცემაში სილამაზისადმი. ეს სილამაზე კი იკითხება, როგორც ოცნებისა და ბრძოლის, ჭვრეტისა და მოქმედების, ხალხური დღესასწაულისა და ფსიქოლოგიური განცდების პოეზიის გასაოცარი მთლიანობა.

ავტორის აზრით, ცხოვრება—შუქისა და სიხარულის წყაროა. თვით ცხოვრებაა ლამაზი და მან ეს განსაკუთრებულობა თავისი არსობისა, ხალხურ შემოქმედებაში გამოხატა. ამიტომაც კომპოზიტორი მშვენიერებას თვით ხალხურ-სასიმღერო საწყისში ეძიებს. ამ სილამაზეს ადამიანი შეიმეცნებს

თვით ცხოვრებაში თვითდამკვიდრებისა, მოქმედებისა და აზროვნების პროცესში. ადამიანი უნდა ამაღლდეს ამ მშვენიერების ხილვამდე, რომელშიც სუბიექტურ-პიროვნული და ზოგადობიექტური, მარადიული და წუთიერი მოცემულობა და მისი ქმნადობა მჟღავნდება.

ინდივიდუალურისა და ზოგადის ეს კავშირი სიმფონიაში ძალდაუტანებლად და „ბუნებრივი უშუალობითაა გამოხატული. ლოგიკურად, მწყობრად ვითარდება „სიუჟეტი" სახალხო-სასიმღერო სტიქიასთან უშუალოდ დაკავშირებული სახეების ტრანსფორმაციისა ფინალის განზოგადებულ მელოდიკაში, რომელშიც კონკრეტიზებულია მშვენიერებაში წვდომის მომენტი.

სიმფონიის ოთხი ნაწილი, არსებითად, იდეის განვითარების ოთხი საფეხურია, ინტონაციური კავშირებით, მასალის ვარიაციული განვითარების მეთოდით გამთლიანებული. ამ ნაწარმოებში კომპოზიტორი იყენებს ხალხურ მელოდიაზე აგებულ ლაიტმოტივსაც. სიმფონიის პირველ ნაწილში ლაიტმოტივი აქტიურ მონაწილეობას იღებს მთელი კომპოზიციის ქმნადობაში. იგი სხვადასხვა სახეებად გარდაიქმნება, განიცდის დრამატიზებას ანდა უდარდელ სკერცოზულ განწყობილებაში გადადის. მეორე და მეოთხე ნაწილებში კი იგი მხოლოდ ეპიზოდურად ჩნდება, როგორც დრამატული კოლიზიის გადამწყვეტი მომენტი. ლაიტმოტივთან ერთად, სიმფონიაში უხვადაა გამოყენებული სხვა მასალაც.

ისევე, როგორც პირველი სიმფონია, მეორეც ჟანრულ სტიქიაში იღებს დასაწყისს. I ნაწილი თავისებური კარნავალია, რომლის სადღესასწაულო ვითარებას მხნე ჰაბუკური გზნებით გამსჭვალული თემა გვაუწყებს. მთავარი თემის მხიარულ, მოძრავ მელოდიას უპირისპირდება ჩაფიქრებული, მეოცნებე ხასიათის მუსიკალური სახე. ორივე თემა საფუძვლად ედება თავისუფალი ვარიაციების ციკლს, რომელიც კონტრასტულ განწყობილებებს ქმნის: თითქოს ჭუჩა სავსეა აღტკინებული საზეიმოდ მორთული ხალხით. ისმის მხიარული გადაძახილები, ჟრიამული, სიმღერას საცეკვაოები სცელის. კომპოზიტორი ფოლკლორულ მასალასაც იყენებს. სამი საყვირის ენერგიული მოტივის სიცოცხლით სავსე თანმხლებ ორნამენტებში „კრიმანჭულის" რიტმული ფიგურაციებია გარდატეხილი.

ნელ ნაწილში — პოეტურ ანდანტეში — ყოფით სახასიათოდან მელოდია უფრო განზოგადებულ ინტონაციურ სფეროში გადაერთვება. ანდანტე — ჩაღრმავებული ლირიკის სფეროა. მის სახეთა კონტრასტებში პოლარული წერტილებია ლირიკული ფიქრის სიმშვიდე და მთელი ორკესტრის დრამა-

ტული აფეთქებები, მთავარი თემის სასიმღერო სტიქია და განვითარების კულმინაციაში ფსიქოლოგიურად გამწვაებული რეჩიტატივი.

ბალანჩივაძის სიმფონიაში სიმფონიური ციკლის ტრადიციული ლოგიკა „დარღვეულია". სიმძიმის ცენტრი პირველ ნაწილზე კი არ მოდის, არამედ მესამეზე — დრამატულ ალეგროზე, რომლისკენაც, არსებითად, მთელი განვითარება მიისწრაფვის. ამ ალეგროში მუსიკალური მოქმედების კონკრეტული შინაარსი ხელშესახებ თვალსაჩინოებას იძენს. მუსიკა ორ, ერთმანეთისადმი მძაფრ ინტონაციურ კონტრასტში მყოფ საწყისს გამოხატავს. თითქოს ბრძოლის ველზე ერთმანეთს დაუძინებელი მტრები შეხვდნენ. ერთ-ერთი მათგანი ბადმიანისადმი მტრული საწყისია. მას მძინვარე, „მჩხვლეტავი" ინტონაციის მჭრელი მარში განასახიერებს. ადამიანური საწყისი კი წარმოდგენილია თემით, რომელსაც საფუძვლად „გაფრინდი შავო მერცხალო" დაედო. ამ ორი თემის ანტაგონიზმი, მათი შეტაკება და „ორთაბრძოლა" განაპირობებს მესამე ნაწილის შინაარსს, დრამატული დაძაბულობის ზრდა მიღწეულია ტალღისებური განვითარებით. მის კულმინაციაში ჟღერს ლირიკული ლაიტმოტივი პირველი ნაწილიდან. მაგრამ რაოდენ მკვეთრადაა შეცვლილი მისი სახე! თითქოს ტკივილმა მძიმე დაღი დაასვა მას. ახლა იგი მწუხარებისა და ტანჯვის სიმბოლოა. კულმინაცია აღნიშნავს სულიერი ძალების უკიდურეს დაძაბულობასაც და ცხოვრებისეულ დაბრკოლებათა დაძლევის მომენტსაც.

ამიტომაც უაღრესად ბუნებრივია სიმფონიის ფინალის გასხივოსნებული ხასიათი. ციკლის ეს ნაწილი უჩვეულოდ მოკლეა, მაგრამ ლაკონურობა კომპოზიტორს ხელს არ უშლის ამ ეპიზოდში გრძნობათა დიდი დიაპაზონი აღბეჭდოს — მთრთოლარე ოცნებიდან აღტკინებულ ოდამდე. რომანტიკულად ამაღლებული მელოდია თითქოს თანდათან, ნარნარი მოძრაობით იღებს „სიმაღლეს", იგი ივსება სიცოცხლის წვენით, ფართოვდება ვალტორნების ქორალში, შემდეგ ხის ჯგუფის ინსტრუმენტთა და სიმებიანთა ჟღერადობაში. იგი ოცნების განსახიერებაცაა და მზის შუქისაც. ამიტომ ადამიანისათვის მას სითბო და სიხარული შოაქვს. საზეიმო კოდაში იგი სიცოცხლისადმი ჰიმნივით ჟღერს, შემდეგ თანდათან „ორთქლდება" და სიმებიანთა გამჭვირვალე ტემბრებში თითქოს ცის ლაჟვარდს უერთდება. დიდი დრამატული დაძაბულობის მჭონე სიმფონიის კამერულ-ინტიმური ეპილოგით დამთავრდება — კომპოზიტორის უდავო წარმატებაა, მისი უდავო დრამატურგიული ალღოს დამოწმება.

მეორე სიმფონია ქართული მუსიკის განვითარების ისეთ ეტაპზე წარ-

მოიშვა, როდესაც ეროვნული მუსიკალური კულტურის მოვლენათა კრიტერიუმებში გარკვეული გადანაცვლება ხდებოდა. ეს ის ხანა იყო, როდესაც, განახლების ბუნებრივ ტენდენციას მნიშვნელოვნად განაპირობებდა „ტექნოლოგიური გადახალისებისადმი“ სწრაფვა. ბალანჩივაძის ნაწარმოების აღქმასა და მის შეფასებაში ამ მომენტის უგულებელყოფა არ ღირს. ერთი მხრივ — მე მხოლოდ ზემოთქმულის დადასტურება მსურს — ამ ნაწარმოების ადგილი კომპოზიტორის საუკეთესო ქმნილებათა შორისაა, მასში ბევრი ჩინებული ეპიზოდია, დაფრქვეულია შუქი და მიმზიდველია ლირიკული ფურცლები. ამ სიმფონიის პროგრამული ჩანაფიქრი და დრამატურგიული ორიგინალობა — თვალსაჩინო მიღწევაა. მეორე მხრივ, მისი მუსიკალური ენა, სახეთა განზოგადების ტიპი, მისი ჟანრული მიმართებანი ახალს არაფერს შეიცავდა იმასთან შედარებით, რასაც ამ დროისათვის როგორც ტრადიციულს და უკვე დაძლეულს აღიქვამდენ.

კულტურის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე შეფასებათა ასეთი ცალმხრივობა, როგორც სჩანს, გარდაუვალი, შესაძლოა, კანონზომიერიც. თვით ის „ახალი ტალღა“, თავის მხრივ, ახალი, კრიტიკული თვალით უნდა უყოფილიყო დანახული, მას უნდა გაეგლო „თავისი დისტანცია“, რომ ტრადიციული „კონსერვატორულის“ მიმართ უფრო შემწყნარებლური პოზიცია გამოემუშავებინა. მხოლოდ ამ შემთხვევაში მოიხსნება ენისა და სისხლის ბარიერი და ჩვენ მუსიკის პირისპირ აღმოვჩნდებით, მხატვრული ქმნილების ამ უზენაეს ინსტანციასთან, რომელიც მხოლოდ ესთეტიკური გრძნობით შეიძლება განისაჯოს და არა კერძოდ — პროფესიული ინტერესებით. მე ვფიქრობ, რომ ის წარმატება, რომელიც ანდრია ბალანჩივაძის პირველ სიმფონიას მრავალ საკონცერტო ესტრადაზე მოუპოვებია და, რაც მთავარია, ის ღირსებები, რომლებიც ამ ნაწარმოებს ობიექტურად გააჩნია, საბოლოოდ განაპირობებს I სიმფონიის საპატიო ადგილს ეროვნული სიმფონიზმის ისტორიაში.

* * *

დღეს ჩვენ სრული უფლებით ვუწოდებთ ანდრია ბალანჩივაძეს ქართული საბჭოთა მუსიკის კლასიკოსს. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ მან საფუძველი ჩაუყარა ქართულ სიმფონიას, ბალეტსა და სიმფორტეპიანო მუსიკას, შექმნა ამ ჟანრებში სანიმუშო ნაწარმოებები და თანაც იმიტომ, რომ ბალანჩივაძე

ახდენდა და ახდენს გამანაყოფიერებელ ზეგავლენას ქართული თანამედროვე მუსიკის განვითარებაზე.

ბალანჩივაძის ესთეტიკური პოზიცია, მისი დამოკიდებულება ტრადიციებისა და თანამედროვეობისადმი არასოდეს არ იღებს დოგმების ხასიათს და ამიტომაც ქართველი კომპოზიტორები თავის ცოცხალ შემოქმედებითს პრაქტიკაში ითვალისწინებენ ჩვენი საბჭოთა მუსიკის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მოღვაწის უდიდეს გამოცდილებას, ხშირად შესაძლებელია გაშუალებით და ქვეცნობიერადაც, მაგრამ დიდის გულისყურით ავითარებენ მისთვის დამახასიათებელ სტილისტურ პრინციპებს. ბალანჩივაძისეული, ამრიგად, აქტიურად განაგრძობს მონაწილეობას ჩვენი კულტურის ქმნადობაში, სტილისტურ ძიებებში, ჩვენი მუსიკის თვითდამკვიდრების პროცესში, რომლის ერთ-ერთი აუცილებელი წინაპირობაა ახალი მონაპოვრების ჩართვა შემოქმედებაში, მათი ჯერ კიდევ ფარული პოტენციის გამოვლენა და განვითარება.

დღეს, როდესაც შედარებით ადვილად ვწვდებით გავლილი გზის მთელ დისტანციას, რომელიც ეროვნული კულტურის აღმავლობით აღინიშნა, ამ გზას, როგორც მხოლოდ აღმავლობას, როგორც მხოლოდ წინსვლას ისე აღვნიშნავთ, რომელსაც არც მკვეთრი ზიგზაგები და არც შესამჩნევი მარცხი არ მოსვლია. დროთა განმავლობაში თავისებური სიმკვეთრე დაკარგა ა. ბალანჩივაძის და შ. მშველიძის, ა. მაჭავარიანის და ს. ცინცაძის ძიებათა შორის სხვაობამ. დღეს ამ სხვაობის არსი ჩვენთვის უმთავრესად იმაში ვლინდება, თუ რა მასალას ანიჭებდა კომპოზიტორი უპირატესობას, ეს სხვაობა ჩვენ გვესახება, რორგორც მათი ტემპერამენტისა და ამა თუ იმ ჟანრისადმი და ფორმისადმი მისწრაფების გამოხატულება. განსხვავება დასახელებულ კომპოზიტორებს შორის უფრო „თემატური" ხასიათისაა და არ იღებს მუსიკის ბგერადი მასალის ორგანიზების პრინციპების შეუთავსებლობის ხასიათს. ამიტომაცაა, რომ თითოეული კომპოზიტორის ორიგინალობის მიუხედავად, მისი მხატვრული ინდივიდუალობის დამოუკიდებლობისა, და ხელწერის თავისთავადობის მიუხედავად, ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის მთლიანობას მრავალი ხილული ფაქტორი განაპირობებს. ეს ერთიანობა გამოხატულებას იღებს ფოლკლორსა და პროფესიულ ხელოვნებას შორის კავშირების მრავალფეროვნებაში, იგი სუნთქვის ქართული ხალხური სიმღერისა და ცეკვის არომატში, რომელიც ყოველი ჩვენი კომპოზიტორის შემოქმედებაშია დაფრქვეული.

უკანასკნელ 10 — 15 წლამდე ამ ერთიანობას განაპირობებდა პრინციპულად ერთგვაროვანი ტექნოლოგიური კონცეფცია, რომელსაც პირობითად

შეგვიძლია ტრადიციული ვუწოდოთ. იგი სათავეს რუსულ რეალიზმსა, ევროპულ რომანტიკულ მიმდინარეობასა და მასზე გავლით კლასიკურ ხელოვნებაში იღებდა. ჭართული საკონცპოზიტორო სკოლის ერთიანობას განახლების გზების ძიების პათოსიც, რეპრეზენტატული სუსიკალური კულტურებისათვის დამახასიათებელი ფორმებისა და ჟანრული მრავალფეროვანების (ცერძოდ სონატურ-სიმფონიური ფორმების, კანტატა-ორატორული ჟანრის, მუსიკალური თეატრის მრავალფეროვანი სახეობების) ათვისებაც უზრუნველყოფდა.

ამიტომაც თანამედროვე ქართული მუსიკის განვითარება გარკვეულ დრომდე აღიქმება, არსებითად, როგორც მონათესავე მოვლენების ნაკადი, რომელთაც ერთი მნიშვნელი გააჩნიათ. შორიდან (და განვლილი მანძილის მაღალი წერტილიდან) თვალსაზრისისათვის ზოგადი „ინდივიდუალურ შეფერილობას" აღემატებოდა, თუმცა ამა თუ იმ ხელოვანის სახასიათო ჭომენტს, მის განუმეორებლობას ჩვენი მუსიკალური ცნობიერება ზუსტად ითვალისწინებს. არა მარტო ითვალისწინებს, არამედ ამ „განუმეორებლობის" მხედველობაში მიღებით მიუჩენს კიდეც ამა თუ იმ ხელოვანის წვლილს ადგილს ეროვნულ კულტურულ საგანძურში.

მაგრამ „განუმეორებლობა" დიალექტიკურადაა დაკავშირებული კულტურის ქმნადობის „საერთო ნაკადთან". ხელოვნების განვითარების ისტორიულ პერსპექტივაში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ტრადიციის ვანუწყვეტლობა, მჭსი უნარი მყარი საფუძველი შექმნას ცნობიერების აქტიობისათვის. ამ საერთო კანონზომიერებიდან ვერც მუსიკალურ აზროვნებას გამოვთიშავთ. ტრადიციას ის განაგრძობს—მჩატვრული შემოქმედების სპეციფიკური ლოგიკა ამაში ვლინდება—ვისაც საერთო პროცესში თავისი „განუმეორებლობა", მოვლენების თავისებური „გაგება", ახალი შეხედულებანი, ახალი, ემოციური და აზრობრივი წყობა შემოაქვს. მაგრამ არსებულის „განგრძობა", მოცემულის უკუგდებას კი არ ნიშნავს, არამედ მათ ფუნქციონირებას, თუმცა არსებითად გადახალისებულს და ახალ ცხოვრებისეულ მიმართებათა ამსახველს. ბალანჩივაძის მუსიკის „განსაკუთრებულობაც" და ტიპიურობაც სწორედ ამაში ვლინდება, კომპოზიტორი განსაკუთრებულია თავისი ნიჭით, თავისი მუსიკის მთელი რიგი თვისებებით, სახეების განუმეორებელი თავისებურებებით. მაგრამ იგი ტიპურია არა მარტო იმიტომ, რომ მას ბევრი რამ აქვს საერთო მის თანამედროვე ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებასთან, არამედ იმიტომაც, რომ კულტურის „მთლიანი ნაკადის"

კალაპოტში დევს, მის გარკვეულ ადგილს ავსებს, მის განუწყვეტელობას ასახიერებს.

მუსიკალური ხელოვნების განვითარების თანამედროვე ეტაპზე ჩვენ იძულებული ვართ ამა თუ იმ ნაწარმოებისა და საზოგადოდ მხატვრული მოვლენის კომუნიკაბელურ თავისებურებათა შესახებ სპეციალურად დავსვათ საკითხი. ნაწარმოების კომუნიკაბელურობა მის პოპულარობასა, საზოგადოებრივ ზემოქმედებასა და ესტრადაზე აქტიურ ცხოვრებაში ვლინდება. ყველა ამ პრობლემაზე პასუხს მუსიკის სოციოლოგია იძლევა. მაგრამ სოციალური ღირებულება თუმც არა უშუალოდ, მაგრამ მაინც, მუსიკის ესთეტიკურ თვისებებს ასახავს, ამ თავისებურებითაა განპირობებული. თავისთავად პოპულარობა მუსიკის ღირებულების დამასაბუთებელი მიზეზი არ არის. წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩვენ უპირატესობას მივანიჭებდით მუსიკალურ ყოფაში დამკვიდრებულ უღირს ნაწარმოებებს იმ ჭეშმარიტად მხატვრულ ნაწარმოებებთან შედარებით, რომელთაც სხვადასხვა მიზეზის გამო ჯერ კიდევ ვერ ჰპოვეს გზა ფართო მსმენელისაკენ.

ამისდა მიუხედავად, მისაწვდომობა, ფართო აუდიტორიასთან კავშირი, მისწრაფება ჭეშმარიტად მხატვრულის საერთო სახალხო კუთვნილებად ქცევისაკენ საბჭოთა ხელოვნებისადმი ჩვენი დროის მოთხოვნაა. მას თვით სინამდვილე, საზოგადოების ინტერესები კარნახობს. ეს არის მოთხოვნილება, რომლის იგნორირების უფლებაც ხელოვანს არა აქვს. ეს არის ამოცანა, რომელიც უნდა გადაწყდეს, გადაწყდეს თავისი მიზიის გაგების, აუდიტორიის ცოდნისა და მისი დაპყრობის სურვილით.

თუკი ხელოვნება მსმენელს მიმართავს თემებით და ფორმებით, რომლებიც ფართო საზოგადოებრივ ინტერესს იწვევს, თუკი იგი ცხადათ, ნათელი სახეებით აზროვნებს, თუკი მისი პათოსი ნდობას იწვევს — ასეთი ხელოვნება პოპულარობას მოიხვეჭს. ამ შემთხვევაში დაიგვიანებს თუ არა აღიარება-მეორეხარისხოვანი საკითხია, მით უმეტეს, რომ იგი იმ პირობებზეა დამოკიდებული, რომლებშიც მუსიკას ფუნქციონირება უხდება. ყოველივე ამის გათვალისწინებისას ჩვენ თავისუფლად შეგვეძლო იმის მტკიცება, რომ ბალანჩივაძის მუსიკა კომუნიკაბელურია. მისი მუსიკის ფსიქოლოგიური წყობა გასაოცარი ემოციური სიმართლითაა აღბეჭდილი, მისი შემოქმედება თანამედროვეობის ამაღელვებელ თემებს ეხმაურება, მის შესახებ შთამბეჭდავად და დიდი დამარწმუნებელი ძალით მოგვითხრობს.

მაგრამ ბალანჩივაძის ხელოვნების კომუნიკაბელობა უფრო ფართოდ უნდა გავიგოთ. კულტურაში ხელოვანის ადგილს მნიშვნელოვნად განაპირობებს

მისი უნარი, წარსულსა და თანამედროვეობას, თვით თანამედროვე მუსიკის სხვადასხვა სფეროებსა და ტრადიციებს შორის ურთიერთკავშირი დაამყაროს. ხელოვნებას თავისი კომუნიკაციური ფუნქციების განხორციელება მხოლოდ მაშინ შეუძლია, როდესაც იგი ამ თავისებურებათა სინთეზს საკუთარ თავში აღწევს. იგი მხოლოდ მაშინ აერთიანებს შემოქმედებითი პროცესის დამახასიათებელ ტენდენციებს, თუ უკანასკნელნი თვით მის სტრუქტურაში შედის.

ბალანჩივაძის ადგილს ქართული მუსიკის კულტურაში ის განაპირობებს, რომ შემოქმედებითი პროცესი, რომლის დასაწყისიც ჩვენი ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის ფუძემდებელთა მოღვაწეობამ აღნიშნა, მის ნაწარმოებებში ძლიერდება, მდიდრდება და, გარკვეული თვალსაზრისით, გადახალისებას განიცდის, ახალ თვისებებს იძენს და თავის გაგრძელებას მომდევნო თაობების მოღვაწეობაში პოულობს. ცხადია, ბალანჩივაძე ერთადერთი რგოლი არაა იმ ჯაჭვში, წარსულსა და აწმყოს რომ აკავშირებს. მისი დამსახურებების აღნიშვნა არ აკნინებს სხვების წვლილის მნიშვნელობას, რომლებიც თავისი გზით ვითარდებოდნენ და, არსებითად, იმავე ისტორიულ მისიას ასრულებდნენ, რომელმაც მისი ადგილი განსაზღვრა ქართულ ხელოვნებაში.

არანაკლებად მნიშვნელოვანია ბალანჩივაძის როლი ქართული ეროვნული ტრადიციის „ჩართვის“ თვალსაზრისით იმ პროცესში, რომელიც მთლიანად საბჭოთა მუსიკის განვითარებას განსაზღვრავს. ჩვენი კულტურის განვითარებაში დიდი ოქტომბრის რევოლუციის შედეგად მომხდარ გარდატეხას, როგორც ცნობილია, ახალი საზოგადოებრივი ურთიერთობების, ახალი სოციალისტური სინამდვილის წარმოქმნა, კომუნისტური იდეოლოგიის გამარჯვება და კულტურული ცხოვრების ყველა სფეროში მისი ზეგავლენის ზრდა განსაზღვრავდა. ახალი, რაც საბჭოთა წესწყობილებამ მოიტანა, გამოსავალს მუსიკაშიც პოულობს, იგი ხშირად თანდათანობით, ევოლუციური განვითარების გზით მკვიდრდება, ზოგჯერ კი ბიძგების, რადიკალურ გადახალისებათა სახით. ეს ახალი, უპირველეს ყოვლისა, ჰეშმარიტად დემოკრატიული კულტურის ჩამოყალიბებასა, ახალი სახეების წარმოქმნასა, ისტორიულად მნიშვნელოვანი მოვლენების და ახალი დროის ადამიანის სულიერი სამყაროს რეალისტურად ასახვისათვის ტრადიციული ფორმების გარდაქმნაში ვლინდება. ა. ბალანჩივაძე ამ პროცესის სათავეებთან იდგა, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფია იწყება მაშინ, როდესაც დიადი განახლების პროცესი დაიწყო.

მისი აღზრდისა და შემოქმედებითი ჩამოყალიბების თავისებურება ის

გახლდათ, რომ ბავშვობიდანვე იგი ეროვნული, რუსული და ევროპული მუსიკის ტრადიციებზე იზრდებოდა. მან შეისისხლხორცა ქართული ჰანგიც, რუსული მუსიკალური კულტურის მონაპოვრებიც, საიმედო წვრთნაც მიიღო ევროპული მუსიკალური აზროვნების მიერ დაგროვილი გამოცდილების ასათვისებლად. მაგრამ ამ საოჯახო და აკადემიურ განათლებასთან ერთად მეობის გამოვლენაზე უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა მხატვრული ცხოვრების რევოლუციის შემდგომ წარმოქმნილმა ატმოსფერომ, დემოკრატიზაციისა და განახლების მოწოდებით, მოთხოვნებით, რათა ურთიერთობა ფართო მსმენელთან არა მარტო საკონცერტო ესტრადიდან განხორციელებულიყო, არამედ მუშათა კლუბში, ყოფაშიც, დრამატულ თეატრშიც. ყოველივე ეს თავის დროზე ბალანჩივაძის ცხოვრებაშიც მოვიდა. საგულისხმოა, რომ იგი ავტორია „მოსავლის“ სიმღერისა. შემოქმედების პირველსავე პერიოდში მას იტაცებს მწვავე სოციალურ კონფლიქტებზე დაფუძნებულ ბალეტის შექმნის იდეა (იგი კომპოზიტორმა განახორციელა „მთების გულში“), მონაწილეობას იღებს მუშათა კლუბების ცხოვრებაში, წერს მუსიკას მუშათა დრამატული თეატრებისათვის. აქ აი ამ დემოკრატიული მუზიცირების ცხოველმყოფელ პირობებში იჭედებოდა მისი ესთეტიკური იდეალები, აქ ყალიბდებოდა მისი შემოქმედებითი სტილის მთავარი წინამძღვრები, რომელთა მიმართ კომპოზიტორი მთელი თავისი შემოქმედების მანძილზე ერთგული დარჩა.

მის შემოქმედებაში ეროვნულ-ტრადიციულის, რუსული კლასიკური მუსიკის და ევროპული ხელოვნების პროგრესულ მიმდინარეობათა ორგანული სინთეზი განხორციელდა. რაც შეეხება ხალხურ წყაროებს — ამის შესახებ უკვე ითქვა. ბალანჩივაძის შემოქმედებაში ჩვენ ვგრძნობთ ჰაიდნისა და მოცარტის, შოპენისა და ლისტის, გრიგისა და დებიუსის მუსიკის ნაყოფიერ ზეგავლენას. იგი გამოხატულებას იღებს ეროვნულ ნიადაგზე პროგრამული მუსიკის პრინციპების დამკვიდრებაში, ბუნების სილამაზისადმი პოეტური ალღოს გამახვილებაში, იუმორისა და ლირიკის თავისებურ ამალგამაში, ჟანრულის განსაკუთრებულ გრძნობაში.

თავისებურადაა ბალანჩივაძის მუსიკაში გარდატეხილი შუმანისეული საწყისიც, იგი განსაკუთრებით II და IV საფორტეპიანო კონცერტებში და II სიმფონიის I ნაწილში მყღავნდება, გამოხატულებას იღებს სახასიათო ვარიაციების ციკლების შექმნისაკენ მისწრაფებაში, მეოცნებე განწყობილებათა სინატიფეში. ბალანჩივაძის მუსიკაში ვაგნერისეული ლირიკის ექსპრესიამაც შე-

მოაღწია, იგი თავს იჩენს, კერძოდ, მეორე სიმფონიის ფინალში, პოემაში ვიოლინოსა და ორკესტრისათვის.

მრავალფეროვანი და ღრმაა ა. ბალანჩივაძის კავშირი რუსული კლასიკური მუსიკის ტრადიციებთან. გლინკას ფაქიზი ლირიკა, რომელიც დასაწყისს „ვალს-ფანტაზიაში“ იღებს, ჩაიკოვსკის საბალეტო ხელოვნების მთელი რიგი კანონზომიერებანი, ეპიკური სიმფონიზმის გარკვეული იდეები ამ კავშირის ცოცხალი დადასტურებაა, რადგანაც მათ ბევრი საინტერესო თავისებურება განსაზღვრეს ბალანჩივაძის მუსიკალური სტილისა. ყველაზე მეტად კი ბალანჩივაძე ნ. რიმსკი-კორსაკოვის და მისი სკოლის პრინციპებისაგანაა დავალებული. მისი ვარიაციული აზროვნება, ერთი მხრივ, ევროპული ტრადიციების, კერძოდ, რომანტიკული სიმფონიზმის არსებითი თავისებურების ცხოველმყოფელობას მოწმობს. მეორე მხრივ კი ორნამენტირებულ-ფიგურაციული, „მოლივლივე“ ფაქტურა კი რიმსკი-კორსაკოვის შემოქმედებითი მეთოდის ასოციაციებს იწვევს. ამ კომპოზიტორთან ბალანჩივაძეს, სხვათა შორის, დიდი რიტმული აქტივობაც, საორკესტრო ფერების გამჭვირვალებისაკენ მისწრაფება, ჟღერადობის სიმსუბუქის და ფერადოვნების მიღწევის უნარიც აკავშირებს.

უნდა ხაზგასმით აღინიშნოს, რომ დასახელებულ წყაროთა მრავალგვარობა სრულებითაც არ ქმნის ეკლექტიზმის საფრთხეს, რადგანაც ყოველი ელემენტი კომპოზიტორის შემოქმედებითს ნებისყოფას ემორჩილება, მისი მუსიკის სტილისტურ ერთგვაროვნებას არ არღვევს. უფრო მეტიც, ეს ელემენტები მექანიკურად არ გადმოინერგება შესაბამისი წყაროდან, არამედ თავისებური სტიმულატორების როლს თამაშობს „პარალელური მოვლენების“ წარმოსაქმნელად. ბალანჩივაძე იმდენად ორიგინალური და თვითმყოფადი კომპოზიტორია, რომ მისი მუსიკის კავშირების „ნივთიერი დასაბუთება“ ძნელია. ყველაფერი, რაც კი ასიმილირებულია — მისი სტილის განუყოფელი ნაწილია, კომპოზიტორის დამოუკიდებელი მუსიკალური აზროვნების ბუნებრივი მომენტია.

ბალანჩივაძის მუსიკაში შემოქმედებითად ვითარდება საბჭოთა ხელოვნების ცხოველმყოფელი ტრადიციებიც. კერძოდ, პირველ სიმფონიაში ყურადღებას იპყრობს შოსტაკოვიჩის აზროვნებისათვის დამახასიათებელი ფიგურები. ამ მხატვართა ერთიანობის მიზეზი მუსიკალური გამომსახველობის სპეციფიკასა და ფორმალური ამოცანების გადაწყვეტაში კი არ უნდა ვეძიოთ, და არც მათ ნაწარმოებთა კონკრეტულ შინაარსში, არამედ, არსებითად, მოქალაქეობრივ პათოსში, სახალხო-ეპიკურისა და პიროვნულის დიალექტიკის რეალიზმი. ფილოსოფიური ოპტიმიზმის ეს ერთიანობა თავს იჩენს მისწრაფებაში სიმფონიაში

ცოცხალი სინამდვილის ცოცხალი ინტონაცია დამკვიდრდეს, როგორც რეალური ცხოვრების განუმეორებელ თავისებურებათა უტყუარი მოწმე. ეს ერთიანობა თავს იჩენს სურვილში სიმფონიამ თანამედროვე მუსიკალური ჟანრების განუმეორებლობა, სახელდობრ, ჩვენი ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი დინამიკა ასახოს. იგი თავს იჩენს მისწრაფებაშიც დამტკიცდეს სიმფონიის უფლება უშუალო ლირიკული გრძნობის გამოხატვაზე.

თანამედროვე კომპოზიტორის ესთეტიკურ-ტექნოლოგიური სისტემა შესაძლოა ისეთი ფაქტორების ზეგავლენითაც ყალიბდებოდეს, რომლებიც „მხედველობის არეში" არ თავსდება. კომპოზიტორი მრავალფეროვან კავშირებს ამყარებს არსებულ მხატვრულ სისტემებსა, სტილებსა თუ მანერების სხვადასხვა ვარიანტთან, უშუალოდ თუ გაშუალებულად განიცდის მათ ზეგავლენას. ეროვნული კულტურის კლასიკოსის ფიგურის სიდიადე ვერ დაჩრდილავს სხვათა ღვაწლისა და გავლენის შესაძლებლობას, ვერ დაუხშობს გზას იმ იმპულსებს, რომლებიც სხვებთან ერთად არაეროვნული წყაროებიდან ჭომდინარეობს. ამიტომაც, ცოტა არ იყოს გადამეტებული იქნებოდა, რომ თვით პარალელურ მოვლენებში ისეთი კავშირები გვეგულისხმა, რომლებიც ესტაფეტის გადაცემისას ხორციელდება. ხშირად სხვადასხვა მოვლენის შინაგანი კავშირი განვითარების სხვადასხვა მიმართულებით, გაბატონებული, დომინირებული ტენდენციით აიხსნება. ბევრი რამ, რაც ბალანჩივაძეს მის თანამედროვეებთან აერთიანებს, ურთიერკავშირების ასეთ რიგს მიეკუთვნება. ეს არ აკნინებს მისი წვლილის მნიშვნელობას, მაგრამ, ამავე დროს, განვითარების საერთო ტენდენციაზე მიგვითითებს, როგორც ეროვნული მუსიკალური შემოქმედების გარკვეულ წინაპირობაზე. თანამედროვეობასთან მჭიდრო ურთიერთობა, ფოლკლორული წყაროების ზეგავლენის გაძლიერება, პიროვნულ-სუბიექტური საწყისის მნიშვნელობის თანდათანობითი ზრდა — ამ საერთო ტენდენციის ნიშნებია.

ამასთან ერთად, საერთო ტენდენცია, წმინდა ესთეტიკურთან შედარებით, არანაკლები სიცხადით ავლენს თავს ტექნოლოგიურ ჭრილში. მაგალითად, უკვე ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის ფუძემდებლების შემოქმედებაში განსაკუთრებული სიცხადით დადგა პრობლემა ხალხური მუსიკისათვის დამახასიათებელი კილოს თავისებურებათა შენარჩუნების და იმ უპირატესობათა გამოყენებისა, რომელსაც მაჟორულ-მინორული სისტემა შეიცავს. უკანასკნელი ფოლკლორული ტრადიციების ზედდაწოლით იერთებს კილოური აზროვნებისათვის დამახასიათებელ ინტერვალიკას, საკადანსო ფორმულებს, ფუნქციებს და სხვ. თავის მხრივ, ხალხური მუსიკისათვის ჩვეულმა დიატონიკამაც ჭრო-

შატიზება განიცადა. ხალხური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელმა აკორდიკამ, რომელიც კვარტა-კვინტურ მიმართებებს ემყარებოდა, ტერციული აგებულების სტრუქტურებით და ალტერირებული თანამიმდევრობებით შეივსო. დინამიკის გაძლიერებისადმი მისწრაფებამ შემავალი ტონის მნიშვნელობა გაძლიერა. საზოგადოდ კი, ჰარმონიული ფუნქციების გამახვილება თანამედროვე მუსიკალური სტილის განახლების ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშნად იქცა.

ქართული მუსიკის განვითარების იმ პერიოდმა, რომელსაც ბალანჩივაძის 50 წელზე მეტი შემოქმედებითი მოღვაწეობა დაემთხვა, თემატიზმის როლის გაძლიერების ნიშნით განვლო. თემატიზმი დამკვიდრდა როგორც ბგერადი სტრუქტურის ცენტრალური ელემენტი. ბალანჩივაძის და მისი თანამედროვეების შემოქმედების მთავარი პრაქტიკული შედეგი ახალი ქართული მუსიკის ინტონაციური წყაროს ჩამოყალიბებაში გამოიხატა. ახალი ქართული „სამეტყველო ენა", უდავოდ, დაკავშირებულია ხალხური მუსიკალური აზროვნების ტრადიციებთან, მაგრამ იგი მათზე არ დაიყვანება, მას საკუთარი წყობა გააჩნია. ამ ენის შესახებ რეალურ წარმოდგენას მისი ინტერვალიკის, ჰარმონიული ბუნების, ჟანრული ხასიათის და რიტმული ნახატის შესწავლა ქმნის. ამ შემთხვევაში მკვეთრად ვლინდება ხალხურ პირველწყაროებთან მსგავსება და მათგან განსხვავება, თვალსაჩინოებას იძენს პირველსაწყისი იმპულსების გარდასხვაფერების ლოგიკა.

რაც საკუთრივ ბალანჩივაძეს შეეხება, უნდა ითქვას, რომ მისი მუსიკის ინტონაციური ენერგია თავის არსებობას, უპირველეს ყოვლისა, რიტმულ ფაქტორს უნდა უმადლოდეს. კომპოზიტორის ყველაზე საინტერესო ქმნილებების ანალიზისას ადვილად დავრწმუნდებით, რომ იგი განსაკუთრებული ოსტატობით იყენებს მასალის რიტმული განვითარების რესურსებს. რიტმული გამომგონებლობა მას საშუალებას აძლევს დრამატულ სიცხოველეს მიაღწიოს, გაამთლიანოს მელოდიურად პოლიგენური ეპიზოდები. მაგრამ ისიც არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ბალანჩივაძის შემოქმედებაში ესოდენ შესამჩნევი რიტმული იმპულსების სიუხვე არსებითად ჟანრული მასალითაა განპირობებული. ტრადიციული ჟანრებიდან კომპოზიტორი ხშირად გამოჰყოფს სახასიათო რიტმულ სურათს და ამყნობს მას მელოდიურ ხაზს. ამით იგი, ერთი მხრივ, მუსიკის კონკრეტულობას, მის პროგრამულ გარკვეულობას აღწევს, ხოლო მეორე მხრივ, უზრუნველყოფს მის სიხასხასეს, საკუთრივ მელოდიური ხაზის სიახლეს.

ის, რასაც ჩვენ ინდივიდუალურს, პიროვნულს ვუწოდებთ, აუცილებელი არაა, რომ მუსიკალური ქსოვილის ყოველ განზომილებაში ვლინდებოდეს. საკმარისია მისი გამომჟღავნება გამომსახველობის რომელიმე სექტორში. არსებული ვითარების რამდენადმე სქემატურად წარმოდგენისას შეგვიძლია ვამტკიცოთ, რომ ბალანჩივაძისეული „პიროვნულ-ინდივიდუალური“ მელოდიურ ხაზში დევს, ე. ი. მუსიკალური ქსოვილის იმ სექტორში, რომელიც ინდივიდუალიზებას ყველაზე მეტად ეგუება და ყველაზე ადვილად ავლენს მას.

მაგრამ ამასთან ერთად, საკუთრივ რიტმული პულსის მნიშვნელობა მის მუსიკაში არასოდეს არ ეცემა. რიტმული განსაზღვრავს ბალანჩივაძის მუსიკის თანდაყოლილ პლასტიკურობას, მის ცოცხალ ხასიათს და მის შინაგან კონცეტრულობას. ენოფლშეგრძნების აქტიურობა, თვითდამკვიდრების აქტიურობა ბალანჩივაძის მუსიკის თანდაყოლილი თვისებებია. ესეც უდავოდ, მისი მუსიკის რიტმულ საწყისთან უშუალოდ არის დაკავშირებული.

მხატვრული მოვლენის მნიშვნელობას ხელოვნების განვითარებაზე მისი ზემოქმედება და მხატვრული ცნობიერების ჩამოყალიბებაში მისი წვლილი განაპირობებს. ამ მხრივ, ბალანჩივაძე ქართული თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთი უბედნიერესი წარმომადგენელთაგანია, რომელიც ეროვნულ საკომპოზიტორო სკოლასთან მჭიდრო კონტაქტებით, ხელოვნების სასიცოცხლო ინტერესების გაგებით, ქართული მუსიკალური ხელოვნების ჩამოყალიბებაში რეალური თანამონაწილეობითაა დაკავშირებული. ბალანჩივაძე ჩვენი ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის აღიარებული ლიდერია, მისი დიდება და მისი თვითმყოფობის სიმბოლო. მან დიდი ზეგავლენა მოახდინა კომპოზიტორთა მთელ თაობებზე, მან უშუალო მონაწილეობა მიიღო ბევრი გამოჩენილი ქართველი მუსიკოსის აღზრდაში. ბალანჩივაძე საუკეთესო პედაგოგია, რომლის კლასშიც ბევრი განსხვავებული ინდივიდუალობის, თვითმყოფი ხელწერის და სხვადასხვა ტექნოლოგიური მიდრეკილების მუსიკოსი აღიზარდა. მათ შორის: რ. ლაღიძე, ბ. კევრნაძე, მ.დავითაშვილი, შ. მილორავა, რ. ქარუხნიშვილი ა. შავერზაშვილი, ნ. მამისაშვილი, ო. თევდორაძე, ა. ჩიმაკაძე, გ. ციციშვილი, და მრავალი სხვა. მაგრამ მისი ურთიერთობა შემოქმედებით ახალგაზრდობასთან სცილდება ოსტატისა და შეგირდის დამახასიათებელ კავშირს. ახალგაზრდობისათვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს თვით ბალანჩივაძის შემოქმედებითი მაგალითი, ის რაც ბალანჩივაძეს როგორც ხელოვანს ახასიათებს:

სტილის მთლიანობა, მისი გამჭვირვალება და დამოუკიდებლობა, უშუალობა, რომელსაც მისი მუსიკალური სახეები ინარჩუნებენ თვით „კონცეპტუალურ", რთული სტრუქტურების პირობებში, ფოლკლორულის აქტიური გარდატეხა მხატვრის ცნობიერებაში და ხალხური საწყისის განუწყვეტელი პროდუცირება ახალი მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტისას, პიროვნულისა და ეროვნულ-ეპიკურის ორგანული სინთეზი, ეროვნულისა და ინტერნაციონალურის გასაოცარი თანაფართობა. ზემოთქმული ბალანჩივაძის მუსიკის იმ თვისებებს ეკუთვნის, რაც მას განსაკუთრებულ მიმზიდველობას სძენს, რაც თვით ბალანჩივაძის სტილს განსაკუთრებულ აქტუალობას სძენს ეროვნული კულტურის მომავლის თვალსაზრისით.

აი, თუნდაც, ფოლკლორულის გარდასახვის ერთ-ერთი ასპექტი, რომელიც საკუთრივ ბალანჩივაძის მოღვაწეობასთანაა დაკავშირებული. ქართული ხალხური მუსიკა, როგორც ცნობილია, მეტწილად ვოკალურია, თუმცა მას თავისებური „ინსტრუმენტული სექტორიც" გააჩნია. საცეკვაო ფორმების სიუხვე კი შესაბამისი ინსტრუმენტული ჟანრების განვითარებისათვის საიმედო საფუძველს ქმნის.

მუსიკალურმა თეატრმა, რომელმაც არსებითად ეროვნული პროფესიული მუსიკის ხანის დასაწყისი აღნიშნა, ხელი შეუწყო სიმფონიური მუსიკის ჩამოყალიბებას. თუმცა უნდა ითქვას, რომ, იშვიათი გამონაკლისების გარდა, ადრეული ქართული ოპერების სიმფონიური ეპიზოდები „სპეციფიკური დამოუკიდებლობით" არ გამოირჩევა. „სპეციფიკურ დამოუკიდებლობაში" მე, უპირველეს ყოვლისა, ვგულისხმობ ისეთ მხატვრულ სახეებს, განვითარების ხერხებს და ფორმებს, რომელთაც კომპოზიტორი მხოლოდ ინსტრუმენტული აზროვნებით აღწევს, საორკესტრო შესავალი და საცეკვაო სიუიტა (ძირითადად ასეთია საორკესტრო ეპიზოდების სახეები ადრეულ ქართულ ოპერებში) არსებითად ახალ ჟანრულ პირობებში ხალხური ტრადიციის განგრძობაა.

შეიძლება ითქვას, რომ დასახელებული სახეები, უპირველეს ყოვლისა, აღნიშნავენ ახალი ფორმის, სიმფონიური მუსიკის გარკვეული სახეობის — საორკესტრო მინიატურების ჩამოყალიბებას. ინსტრუმენტული მინიატურა იმთავითვე სასიმღერო და საცეკვაო მასალის სიმფონიზებას ისახავდა მიზნად. იგი პირველწყაროების ერთგული იყო და მათი გამომსახველობის გაძლიერებისათვის იყო მოწოდებული. მისი პროგრამაც ხალხური პირველწყაროს მიერ იყო დეტერმინირებული. ეს პროგრამა შესაძლოა ხალხური ნიმუშის პოეტურ ტექსტში, ანდა მის ჟანრულ ფუნქციაში იგულისხმებოდა. მაგრამ ჩვენთვის საინტერესო პრობლემის განსახილველად ამჟამად იმდენად პროგრამის წარმო-

მავლობას კი არა აქვს მნიშვნელობა, რამდენადაც იმას, რომ პროგრამული იდეა არსებითად, გადახალისების, გადაინტონირების, გამომსახველი აპარატის გართულების იმპულსად გეეცლინება.

საორკესტრო ეპიზოდები „დაისიდან“ და „აბესალომ და ეთერიდან“. „ქეთო და კოტედან“ თუ არაყიშვილის ოპერიდან („თქმულება შოთა რუსთაველზე“) გვიდასტურებს კომპოზიტორთა დიდ ტაქტს და შორსმჭვრეტელობას, რაც იმაში გამოიხატება, რომ მასალა თავის ბუნების შესაბამისადაა დამუშავებული. კომპოზიტორები, უპირველეს ყოვლისა, მისი შინაარსობრივ-სახობრივ თავისებურებათა შენარჩუნებისათვის იბრძოდნენ. ამასთან ერთად, ხალხური მუსიკისათვის დამახასიათებელი გამომსახველობა მათ ოპერებში გაძლიერებულია, მელოდიური საწყისი უფრო მკვეთრად და ინტენსიურად ვლინდება. მაგრამ, როგორც ითქვა, ეს, არსებითად ახალ ჟანრულ პირობებში ტრადიციულ-ვოკალურისა და საცეკვაოს გამეორება იყო. ამოცანა კი ეროვნულ-თვითმყოფი სტილის ჩამოყალიბებაში მდგომარეობდა. ეს სტილი, ბუნებრივია, ფოკლორულ ტრადიციებს არ უნდა მოსწყვეტოდა, მაგრამ მისი ჩამოყალიბების წინაპირობა იყო საკუთარი მასალა, „წმინდა ინსტრუმენტული ინტონაცია“ და მისი განვითარების ხერხების კრისტალიზება. ამ სტილის დამოუკიდებლობა, ცხადია, საკუთარ „თემატურ ინტერესსაც“ უნდა დამყარებოდა. ე. ი. ამ სტილს სინამდვილის იმ მხარეებისათვის უნდა მიემართა, რომლებშიც მუსიკის სხვა ჟანრებს წვდომა უჭირთ.

რასაკვირველია, მუსიკის ნებისმიერ ჟანრს გააჩნია მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი შესაძლებლობანი, გამომსახველობის განუმეორებელი თავისებურებები. ჩვენ რომ მუსიკის ინსტრუმენტული სფერო, კერძოდ კი მისი სონატურ-სიმფონიური ჟანრები განვიხილოთ, ადვილად დავრწმუნდებით, რომ მუსიკალური ხელოვნების არც ერთ სახეობას არ გააჩნია მოძრაობის ხასიათის, დიალექტიკურ წინააღმდეგობათა გამოვლენის. სიმკვეთრის გადმოსაცემად მსგავსი რესურსები. ინსტრუმენტულ ფორმას ძალუძს ოდნავ შესამჩნევი პულსაციის, ნატიფი ნიუანსების თამაშის გადმოცემა. როგორც ჩანს, მუსიკის ამ სახეობისათვის დამახასიათებელ ემოციურ „მიმოქცევათა“ დიაპაზონი სჭარბობს ვოკალურისას. სწორედ ეს აპირობებს ეროვნული მუსიკის ინსტრუმენტული სექტორის ჩამოყალიბების აუცილებლობას. ინსტრუმენტულ მუსიკას პრესტიჟული და კონიუნქტურული მოსაზრებები კი არ ქმნის — თუ კი სხვას, ჩვენ კი რატომ არ უნდა გაგვაჩნდეს იგი? — არამედ თვით მხატვრული ცხოვრების ინტერესები.

რასაკვირველია, ინსტრუმენტული მუსიკის ჩამოყალიბება მხოლოდ ა. ბალანჩივაძის დამსახურება არ არის. ამ ჟანრს ჩვენი მუსიკოსების ყველა თაობა ეტანება, დაწყებული ი. ტუსკიასა და შ. მშველიძისაგან და გათავებული გ. ჩლაიძითა და გ. ჯაფარიძით. ჩვენ სრული უფლება გვაქვს, ვიამაყოთ ეროვნულად თვითმყოფი ინსტრუმენტული მუსიკით, რომლის მხატვრული ღირსებები აღიარებას ჰპოვებს მუსიკის მოყვარულთა ფართო წრეებში.

მაგრამ ინსტრუმენტულის ჩამოყალიბების პროცესში მაინც აუცილებელია ა. ბალანჩივაძის განსაკუთრებული როლის აღნიშვნა. კომპოზიტორი ქართული სიმფონიზმის სათავეებთან იდგა და თანამედროვეთაგან ყველაზე ადრე და ყველაზე ღრმად შეიგრძნო, რომ ფოლკლორის გაგება, როგორც დახშული მოცემულობისა, შეცდომაა. ფოლკლორს თავისი განვითარების ციკლი არ დაუმთავრებია. პირიქით, იგი დრამატურგიულად აქტიური მასალაა, თანამედროვეობისათვის გახსნილი. ბალანჩივაძის შემოქმედებითი დამოკიდებულება იმითაა განპირობებული, რომ კომპოზიტორი აღიარებს ფოლკლორის უნარს მისთვის არადამახასიათებელ ელემენტებს დაუკავშირდეს, მათი ასიმილირება მოახდინოს. ფოლკლორი შესაძლებელია თანამედროვეობას დაუკავშირდეს, ფოლკლორი ის საწვავია, რომელსაც ჩვენი დღევანდელობა დაანთებს.

თამამია და ნოვატორული ა. ბალანჩივაძის მიდგომა ფოლკლორისადმი, მაგრამ ამ მიმართებაში ინსტრუმენტალისტი სჩანს, რომელიც ამ საბადოში საკუთრივ ინსტრუმენტული ფორმების შესაქმნელად ეძიებს მადანს. ამიტომაც ფოლკლორში კომპოზიტორს, უპირველეს ყოვლისა, ინსტრუმენტული მუსიკისათვის გამოსადეგი თავისებურებანი აინტერესებს. იგი, უპირველეს ყოველისა, აქედან იღებს დამახასიათებელ რიტმულ პულსაციას, რადგანაც ფორმის დინამიკის გარეშე შეუძლებელია საკუთრივ ინსტრუმენტული აზროვნების წარმოდგენა. ფოლკლორიდან კომპოზიტორი დამახასიათებელ ემოციურ წყობასაც სესხულობს, თუმცა არ ერიდება მის რადიკალურ გადახალისებასაც.

ერთ-ერთი რთული პრობლემა, რომლის გადაწყვეტაც ბალანჩივაძეს მოუხდა, მდგომარეობს სონატურობისა და ხალხურ სასიმღეროს სინთეზში. პირველს განვითარების იდეა ქმნის, მის მასშტაბურობას მოძრაობის დინამიკის აღბეჭდვის აუცილებლობა განაპირობებს. სიმღერა კი რამდენადმე საკუთარ თავშია ჩაკეტილი. იგი ლაკონიურია და მას არ გააჩნია სხვა „სტრუქტურებში" გასვლის რესურსები. ამ პრობლემის გადასაწყვეტად ბალანჩივაძე სხვადასხვა ხერხს მიმართავს. ერთი მხრივ, სონატურ-სიმფონიურ ციკლში ხალხური მასალა შეჰყავს ფორმის დრამატურგიული ფუნქციის შესაბამისად და აიძულებს მისი ფორმის მასშტაბისა და მისი რიტმის შესატყვისად გაიშალოს. ასე,

მაგალითად, „საიერიშო“ შეტანილია პირველი სიმფონიის პირველი ნაწილის დამუშავების დინამიკურ ტალღაში და წარმატებით ახორციელებს წინაკულმინაციური ზონისათვის დამახასიათებელი დაძაბულობის ზრდის ფუნქციას. ასევე აშკარაა „ცანგალა და გოგონას“ და „მგზავრულის“ ჩართვის მიზეზი სიმფონიის სკერცოზულ ეპიზოდებში, „ოუ ნანასი“ — ანდანტეში. თითოეული სიმღერა მისი დამახასიათებელი ჟანრული თავისებურების გამოა შერჩეული, მაგრამ ყოველი მათგანი ზუსტად „მოერგო“ სიმფონიური ფორმის ტრადიციულ ლოგიკას. მესამე საფორტეპიანო კონცერტში ხალხური „სალამი ჩიტუნებო“ ტრადიციული ანდანტესათვის სანიმუშო მასალაა. მაგრამ ფორმის რიტმი და მასშტაბი კომპოზიტორს აიძულებს განავითაროს სიმღერა, ააშოქმედოს მისი შინაგანი ინტონაციური რესურსები.

მეორე მხრივ, მთელ რიგ თავის ქმნილებაში ბალანჩივაძე მიმართავს ხალხური პირველწყაროდან აღებული მთლიანი სტრუქტურების დანაწევრების მეთოდს. მელოდიური კონტექსტიდან იგი დამახასიათებელ ინტონაციას გამოჰყოფს და მასზე დაყრდნობით ახალ თემატურ სტრუქტურას აგებს. ამ მხრივ, გასაოცარია იმ მოტივის ბედი, რომელიც საფუძვლად უდევს პირველი სიმფონიის ფინალს. იგი საგალობლებიდანაა აღებული და პირველ ნაწილშივე ჩნდება ფლეიტის სოლოში. სიმფონიის განვითარების მანძილზე იგი მუსიკალური სახეების აგებისას გარკვეული იდეურ-სტრუქტურული ბირთვის მნიშვნელობას იძენს, ამთლიანებს და, შეიძლება ითქვას, ადუღაბებს სიმფონიის მრავალფეროვან მელოდიურ სახეებს, გარკვეულ სიუჟეტურ თანამიმდევრობას ანიჭებს დრამატული განვითარების ხაზს.

და ბოლოს, ბალანჩივაძე თავის ნაწარმოებებში ნერგავს თავისუფალი ვარიერების მეთოდს, რომანტიკული ხელოვნებისათვის ტიპიური ჟანრულ-სახასიათოს ტრანსფორმაციით (ამ მხრივ, განსაკუთრებით საგულისხმოა მეორე საფორტეპიანო კონცერტი და მეორე სიმფონია), რომლებშიც მთავარი ინტონაციური თეზისები მრავალგზის გარდაისახება.

კომპოზიტორული აზროვნების სისტემაში თვით ფოლკლორულიც განიცდის სუბიექტივიზაციას. იგი მისთვის მანამდე უცხო საწყისით იმსჭვალება. რომელიც ხელოვანის ინდივიდუალობიდან, მისი იდეიდან, ბოლოს და ბოლოს ჟანრულისა და დრამატურგიულის თავისებურებიდან მომდინარეობს. ეს კანონზომიერება თავს იჩენს ბალანჩივაძის შემოქმედებაშიც. მხოლოდ ერთი მომენტის ხაზგასმა მსურს, კერძოდ იმისა, რომ კომპოზიტორი მიისწრაფვის „ობიექტური“ დარჩეს და მასალას თავისი თვითმყოფობა შეუნარჩუნოს. ამასთან ერთად, შინაგანი სტრუქტურის „დაზიანებისა“ და სპეციფიკური გამომ-

საბჭოლობის ჩახშობის გარეშე, ბალანჩივაძე მიისწრაფვის ქართული მელოსის კავშირის გამოვლენისაკენ საერთო ეროვნულსა და რუსულთან. ხალხური მელოსის დამუშავების მეთოდში მუდამ იგრძნობა კომპოზიტორის მტკიცე რწმენა, რომ მთელი თავისი ავტონომიურობისა და თვითმყოფობის მიუხედავად, ეს მოვლენები პრინციპულად მონათესავენი არიან და ამიტომაც მიისწრაფვიან სინთეზისაკენ.

ინტერნაციონალური კავშირების ღირებულება ქართული მუსიკისათვის, უპირველეს ყოვლისა, „ლოგიზირებული გამომსახველი ხერხების" ათვისებით განიზომება. ამ სფეროს განეკუთვნება განვითარების ხერხები (ბალანჩივაძისათვის ესოდენ სანუკვარი ვარიაციული მეთოდით), ალტერირების და ენჰარმონიზმების ტექნიკა. მაგრამ, ამასთან ერთად, ბალანჩივაძისათვის საკმაოდ მიმზიდველი აღმოჩნდა საკუთრივ ჟანრულ-ინტონაციური თავისებურებებიც, მაგალითად მარში. ბალანჩივაძისათვის იგი იმდენად საყოფაცხოვრებო სტიქიიდან არ მომდინარეობს, რამდენადაც რომანტიკული მიმართულების კომპოზიტორთა შემოქმედებიდან. განსაკუთრებული მნიშვნელობისა აღმოჩნდა მისთვის შოსტაკოვიჩისეული მარშები. მათ ხასიათშია გადაწყვეტილი პირველი და მეორე სიმფონიის მთელი რიგი საკვანძო ეპიზოდები, რომლებშიც ტიპიურად შოსტაკოვიჩისეული ეროვნულს უერთდება. დისტანცია ფოლკლორულ ტრადიციასა და თანამედროვე კომპოზიტორულ ცნობიერებას შორის მხოლოდ მაშინ შეიძლება იქნას დაძლეული, თუკი ხალხური სიმღერის შინაარსი გაცოცხლდება, დაკარგავს „ზედროულის", ყოველ შემთხვევაში ისტორიულად შორეულის ხასიათს და თანამედროვეობასთან ჯონტაქტს დაამყარებს. ამ შემთხვევაში კომპოზიტორი მასალაზე და, რაც მთავარია, თავის მსოფლშეგრძნებაზე ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე გააანალიზებს ამა თუ იმ მოცემულობას, ახლებურად გაანაწილებს აქცენტებს. დროის ფაქტორს ბალანჩივაძისათვის არასოდეს დაუცილებია ფოლკლორი თანამედროვეობისაგან. ფოლკლორი მისთვის თანამედროვეთა ცოცხალი აზრით და სუნთქვით დატვირთული მუსიკაა, სინამდვილის სხვადასხვა მხარის უმაღლესი მხატვრული განზოგადება და მისი მორალურ-ესთეტიკური დასაბუთებაა. ამიტომაც არის ამ სტიქიასთან ურთიერთობაში ესოდენ თავისუფალი კომპოზიტორი, ამიტომაც არის, რომ ყოველგვარი თვითდამუხრუჭების და ფოლკლორის წვალების გარეშე იგი უმნიშვნელოვანეს მხატვრულ პრობლემებს ტრადიციულ მასალაში წყვეტს იმის ღრმა რწმენით, რომ ფოლკლორული და მის მიერ შემოთავაზებული არაფოლკლორული საბოლოო ჯამში გამთლიანდებიან თავისი ღრმა და პრინციპული ურთიერთნათესაობის გამო.

ტრადიციულობა, მხატვრული აზროვნების წარსულთან კავშირი (წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვექნებოდა ანტიაზროვნებასთან) თავისთავად დიდი არაფერი გმირობაა და იგი ღირებულების საზომად ვერ გამოდგება. მხატვრულ ფაქტში ჩვენთვის უფრო საინტერესოა ტრადიციულობისა და მისი დაძლევის დიალექტიკა. მოცემულობის ფარგლებს გარეთ გასელა ტრადიციების განგრძობის, შემოქმედების აუცილებელი პირობაა. ჩვენ, ცხადია ვერც ერთ ქართველ კომპოზიტორს ვერ დავასახელებთ, რომელიც ამა თუ იმ ზომით ტრადიციასთან და, კერძოდ, ფოლკლორთან არ იყოს დაკავშირებული, მაგრამ ყველა შემთხვევაში როდი გვაქვს საქმე განვითარებასა და შემოქმედებასთან. ბალანჩივაძე ფოლკლორისადმი სწორედ აქტიური, შემოქმედებითი დამოკიდებულებით გამოირჩევა. თავისი მუსიკით მან შესძლო იმის დამტკიცება, რომ ახალი სახეების წარმოქმნასა და სინამდვილისადმი ახალი დამოკიდებულების გამოხატვას ფოლკლორი არ აფერხებს. იგი ტრადიციიდან არაფერს არ იღებდა მზამზარეული სახით და არაფერს არ ცვლიდა „შეუცნობლობამდე". ტრადიცია არ ამუხრუჭებდა მის ფანტაზიას და თვითუარყოფასაც არ ჩქარობდა. ამიტომაც, ბალანჩივაძის შემთხვევაში კომპოზიტორული აქტიურობის ინტენსივობა არ შეიძლება გავიგოთ როგორც გარკვეული ფორმების გაუქმება და ტრადიციულობისაგან პრინციპულად განსხვავებულის შექმნა. პირიქით, მისი მოღვაწეობის მთელი პათოსი (და ამ მხრივ იგი ღირსეულად აგრძელებს ეროვნული მუსიკის ფუძემდებელთა საქმეს) ჩვენი თანამედროვეობის მიერ მემკვიდრეობით მიღებული ფორმების შენარჩუნებასა და მათი ახალ ამოცანებისადმი დაქვემდებარებაში გამოიხატა. ამიტომაც, თუკი სინამდვილეს შეესაბამება აზრი, რომ ობიექტურად არსებული ბალანჩივაძის მუსიკაში სუბიექტურობის ისეთ ზეგავლენას განიცდის, რომელიც მას არსებითად ახალ მოდელად გადააქცევს, არა ნაკლებ სამართლიანი იქნებოდა იმის თქმაც, რომ კომპოზიტორმა შესძლო სუბიექტურის ობიექტივიზირება, „თავის მუსიკალურ რეალობიდან" გაუსვლელად განუმეორებელი სულიერი მოძრაობისათვის შესატყვისი გამომსახველობითი მოდელის პოვნა.

კულტურის განვითარება, მუდმივი გაფართოების პროცესში მყოფი ნივთიერების ცვლას შეიძლება შევადაროთ. მისი მოძრაობის ყოველი ეტაპი სულიერი ცხოვრების ჯერ კიდევ უცნობ მხარეებს წარმოაჩენს, სახეთა განზოგადების ახალი ტიპებით და ფორმებით მდიდრდება, ახალ სტრუქტურებს და

გამომსახველ ხერხებს იძენს. მაგრამ კულტურის ეს გზა უკაცრიელ უდაბნოზე კი არ გადის, არამედ გარკვეულ შემოქმედებით ინდივიდუალობებზე, რომლებიც მასში თავის კვალს სტოვებენ, თავისი მსოფლმხედველობის განუმეორებლობას, ტემპერამენტს, ემოციურ თავისებურებებს მატებენ მას.

ბალანჩივაძე ქართულ მუსიკაში შემოვიდა როგორც პიროვნება, რომელსაც თავისი ესთეტიკური პოზიცია, ცხოვრების თავისებური გაგება. გააჩნდა. იგი მასში შემოვიდა ცხოვრების და მისი პოეზიის დიდი სიყვარულით. ეს პოეზია მისთვის კონკრეტიზებული იყო სასიმღერო ინტონაციაში, საცეკვაო მოძრაობის პლასტიკაში, ჟანრულ ხასიათში. ეს თვისებები მისთვის მარადიულის მნიშვნელობას იძენდა...

ბალანჩივაძე მუსიკაში მოვიდა თავის თანამედროვეობასთან დიალოგის დიდი სურვილით. თანამედროვეობა კი მას ესმოდა, როგორც იმის ორგანული გაგრძელება, რამაც დროის გამო ისტორიულ წარსულში გადაინაცვლა. ბრძოლის დრამატიზმიც და დანაკარგის მწუხარე განცდაც, კეთილისა და ბოროტის ტრაგიკული კონფლიქტი, სამამულო ომის დროინდელი სისასტიკეც, სამშობლოს დაცვისათვის თავგანწირვა და ყვითელ ჭირთან სამკვდრო-სასიცოცხლო შერკინებაც მისთვის შუქისა და სიხარულის აღორძინების პრელუდია იყო. სინათლისადმი სწრაფვა და დღის გამარჯვება — მისი ქმნილებების ჩვეული ეპილოგია.

საბჭოთა ხელოვნების წინაშე მდგარ ამოცანებს შორის უმნიშვნელოვანესი — შუქმფინარი, ადამიანური ურთიერთობით გამთბარი და. ოცნებით გასხივოსნებული სახეების შექმნაა. ბალანჩივაძის ხელოვნება სწორედ ამ თვისებითაა საგულისხმო. ასეც შეიძლება ითქვას: მისი ხელოვნება — ნათელი დღის ხელოვნებაა. სიხარულით აღვსილი და ოპტიმიზმის ამამაღლებელი გრძნობით გამსჭვალული. შესაძლოა ასეთ ფსიქოლოგიურ ტონალობას, ყველაფერთან ერთად, ხალხურ შემოქმედებასთან ბალანჩივაძის მჭიდრო კავშირიც ქმნის. ხალხური შემოქმედება კი, კომპოზიტორის სიტყვით, უპირველეს ყოვლისა ღირებულია სიცოცხლის შეგრძნებით და მისი დაცვის უნარით.

რევაზ ლაღიძე და მისი ოპერა „ლელა“

რევაზ ლაღიძემ დიდი ხანია რაც ქართული სიმღერის მესაიდუმლის რეპუტაცია დაიმკვიდრა. მისი მუსიკის შეფასებისას, უპირველეს ყოვლისა, ისეთ განსაზღვრებებს მიმართავენ ხოლმე, რომლებიც ხალხურ შემოქმედებასთან კომპოზიტორის ახლო კავშირზე მიგვითითებენ, აღნიშნავენ ლაღიძის მუსიკის ნიადაგობრიობას, განუმეორებელ ეროვნულ კოლორიტს, ხალხური ინტონაციის სწორუპოვარ ფლობას. ტერმინების მთელი რიგი, რომელსაც ლაღიძის მუსიკის ღირებულების დადგენისას იყენებენ, აგრეთვე დამახასიათებელია. აიღეთ ნებისმიერი გამოძახილი ლაღიძის მუსიკაზე და იქ აუცილებლად ამოიკითხავთ ასეთ განმარტებებს: გულწრფელი, უშუალო, სათნო, თბილი, ტემპერამენტული, გულმისავალი, ადამიანური კავშირების დამყარებისათვის მოწოდებული. ყოველ შემთხვევაში, ზემოდ გამოთქმულს თქვენ ვერც ერთი ისეთ დახასიათებას ვერ დაუპირისპირებთ, რომელშიც რომელიმე მათგანი უარყოფილი იქნება.

ლაღიძის შემოქმედების წმინდა მუსიკალური ხასიათის დადგენისას აზრთა გასაოცარი მთლიანობა იგრძნობა: მღერადი, ვოკალური, მელოდიური, სადა, საყოფაცხოვრებო ინტონაციის დაყრდნობილი, მისი ტრადიციების გამგრძელებელი, ახალი დროის სუნთქვით გამსჭვალული და სხვ.

აზრთა ასეთი დამთხვევა ბევრი ფაქტორით არის განპირობებული და, უპირველეს ყოვლისა, თვით ლაღიძის შემოქმედების გამჭვირვალებითა და მთლიანობით, მისი სტილის მიმზიდველი სისუფთავით. ისევე, როგორც მუ-

სიკის ნებისმიერ სახეობას და კომპოზიტორული შემოქმედების ნებისმიერ პროდუქციას, ლაღიძის მუსიკას თავისი ძლიერი მხარეებიც გააჩნია და თავისი სისუსტეებიც. მაგრამ მას ერთი თვისება აქვს, რომელსაც თვით მისი მოწინააღმდეგენიც ვერ უარყოფენ: იგი მართლაც ბუნებრივია, სხვათა შორის იმ თვალსაზრისითაც, რომ ნაძალადევად კომპოზიტორს არც ერთი ტაქტი არ შეუქმნია, ისეთი რამ არ დაუწერია, რაც თვით არ განეცადოს არა მარტო როგორც მუსიკოსს, არამედ როგორც ადამიანს.

არც თუ ისე იშვიათად გამოითქმის გულუბრყვილო რწმენა ნაწარმოების და მისი ავტორის პირდაპირი შესატყვისობის შესახებ, რასაც მუსიკის ისტორია აურაცხელი ფაქტებით არღვევს. ეს რომ მართლაც ასე იყოს, მაშინ მუსიკა ბგერადი ავტობიოგრაფიების და ფსიქოლოგიური ანკეტების არქივად გადაიქცეოდა. მაგრამ ალბათ ისიც ცხადია, რომ მართლაც არსებობს შინაგანი კავშირი კომპოზიტორსა და მის მიერ შექმნილ მუსიკას შორის. ეს შინაგანი კავშირი ლაღიძესა და მის სიმღერებს შორის მუსიკის „ზედაპირზე" დევს და მისი მუსიკის შუნებაში იკითხება. ეს იმიტომ მოხდა, რომ ლაღიძის მუსიკა ეთი დიდი სიმღერაა იმის შესახებ, თუ როგორ ესმის თვით კომპოზიტორს ცხოვრება, მისი სილამაზე და ხასიათი, მისი ადამიანური შინაარსი, ზნეობა, გულისტკივილი და სიხარული, რწმენა და სიყვარული.

ლაღიძის მუსიკაზე საუბარი ჩემდა უნებურად მის სიმღერებზე ლაპარაკად იქცა. არც ესაა შემთხვევითი. კომპოზიტორს აქვს მშვენიერი ინსტრუმენტული პიესებიც, რომანსებიც, საორკესტრო პიესაც — სახელგანთქმული „საჩიდაო" და ბოლოს ოპერაც. მაგრამ გაღაჭარბების გარეშე შეიძლება იმის თქმა, რომ მისი მუსიკალური აზროვნების ქვაკუთხედი — სიმღერაა. ამიტომ კომპოზიტორის მუსიკალური სტილის ანალიზი არსებითად მისი სიმღერების განსჯაცაა, ამ მუსიკალური ფენომენის გააზრებაცაა.

საოცარი კი არის სიმღერა, როგორც ჟანრის აღმნიშვნელი ტერმინი. იგი უსაზღვროდ ბევრ სახეობას აერთიანებს; უკიდეგანო სივრცეს მოიცავს, რომელშიც ურთიერთგამომრიცხველი მოვლენებიცაა გაერთიანებული. ლაღიძესთან დაკავშირებით კი მაინც გარკვეული სფეროთი შოგვიხდება დაკმაყოფილება. კერძოდ, არსებითად იმ სიმღერით, რომელიც პოეტურის ხალხურ გაგებასთანაა დაკავშირებული, რომელიც ხალხური ზნეობის გამტარია და მას სასიცოცხლო ნორმების მნიშვნელობას ანიჭებს. ჩვენ მოგვიხდება იგი მხედველობის არეში ვიქონიოთ თვით მაშინაც კი, როდესაც ინტიმურ სიმღერაზე, ლირიკულ განზოგადებაზე ვლაპარაკობთ.

ლაღიძის სიმღერები სოციალური ოპტიმიზმითაა გამსჭვალული და ადამი-

ანთა თანაგრძნობას ადვილად ჰპოვებს. ჩვენ საგანგებოდ მოგვიხდება იმის აღნიშვნა, რომ ეს სიმღერები არც წამიერების აღმაფრენაა და ყოფიდან გასვლასაც არ ჩქარობს. წარმომავლობით იგი მართლაც ამ ყოფის სისხლ-ხორცია, მაგრამ აქ დამკვიდრების უფლება მას თავისი პოეტურობით მოუპოვებია, თავისი უნარით, ბგერადი გარემო დაამშვენოს, რომელშიც ადამიანებს, უფრო ზუსტად, ქართველ კაცს უხდება ცხოვრება.

მართლაც, გარკვეული თვალსაზრისით, სიმღერის ბედი ტალღას შეგიძლია შევადაროთ, თანდათან რომ მატულობს, აზვირთდება და ყველა სხვა ხმას რომ შთანთქავს, მერე კი, ნაპირს მიღწეული, ახალ ტალღაში გაუჩინარდება. ამ საერთო ხვედრს მხოლოდ გამოჩენილი ნიმუშები თუ ასცდებიან, რომელთაც თავის მინიატურულ ფორმაში დიდი სულიერი მოძრაობა დაუტევიათ და რომელშიც ცხოვრებისაგან არეკლილი სხივის თამაში არ შემწყდარა, რომელშიც დროს თავისი ღარი გაუკვალავს. ლაღიძის საუკეთესო სიმღერებსაც ეს ბედი რგებიათ. ხალხმა მიიღო და შეიყვარა ისინი, როგორც თავისი ნააზრი და განცდილი, როგორც თავისი წარმოდგენა სიკეთესა და სილამაზეზე. ის, რაც ამ ჟანრში ლაღიძეს უთქვამს — უკვე ტრადიციას ეკუთვნის და ასეთი მუსიკის ბედი მართლაც რომ სანატრელია. დრო თვით ქანდაკებასაც და ხუროთმოძღვრულ ძეგლებს უცვლის იერს და მით უმეტეს, ძალისმიერად უტევს ისეთი ფაქიზი მატერიისაგან ნაქსოვს, როგორიც სიმღერა გახლავთ. მაგრამ მადანს თვით დროც ვერაფერს დააკლებს. ლაღიძის სიმღერები თავისი მადნითაა ძლიერი. ის, რასაც ჩვენ ბუნებრივსა და ნიადაგისეულს ვუწოდებთ — სწორედ მისი მადანია, მისი მასალაა, მისი ხერხემალია, მისი ძირი და ფესვია. ვერც ის დაჩემებს დიდოსტატის სახელს, რომელსაც მხოლოდ მადნის წიაღისეულიდან ზიდვის უნარი გააჩნია და მისი დამუშავების ხელობა კი ვერ შეუძენია და ვერც ისა, ვინც საეჭვო ღირსების მასალაზე მუშაობას და თავის ხელობას ისეთ რამეს ალევს, ხვალვე რომ დაჟანგდება, ფერს დაჰკარგავს და მოიგრიხება.

რევაზ ლაღიძის ხელოვნების საიდუმლოება სწორედ ის გახლავთ, რომ მან მადნის ფასიც იცის და მისი დამუშავებისაც. მუსიკაში ის ყველაფერი ფასობს, რომლის ფესვებიც ნიადაგში ღრმად გადის და სიმღერასაც მხოლოდ ეს თვისება უნარჩუნებს სიცოცხლეს. ამ „გრძელფესვება“ სიმღერას სხვანაირი არომატიც დაჰკრავს, არომატი ჭეშმარიტად ადამიანური გრძნობისა, იმიტომ, რომ თვით წამიერი მხოლოდ მაშინაა აზრით დატვირთული, როდესაც მარადიულის ნაგლეჯია, როდესაც თვით მასზეა დაფენილი ამ მარადიულის ჩრდილი.

ეს უკვე განსაკუთრებული ნიჭის ხვედრიაო — თქვენ მეტყვით, მაგრამ თუ

ხელოვნება ჰეშმარიტია, მაშინ აუცილებლად განსაკუთრებულობასთან გვაქვს საქმე. მთავარია ამ განსაკუთრებულობის ფორმა დავადგინოთ. ჩვენს შემთხვევაში მთავარია ის გამოვავლინოთ, რაც ლაღიძის შემოქმედებას განუმეორებლობას ანიჭებს, რაც კურსივით გამოყოფს მას სხვა სიმღერათა შორის, რაც კომპოზიტორს საკუთარი სიმღერით მოპოვებულ ადგილს დაუსაკუთრებს კულტურაში. ვინც ახალ მხატვრულ სინამდვილესა ქმნის, ის ნოვატორია, იმისდა მიუხედავად, აღმოაჩენს თუ არა იგი ამავე დროს ახალ გამომსახველ ფორმებს, ხერხებს და სტრუქტურებს. რ. ლაღიძის სიმღერები, გარკვეული თვალსაზრისით, სიახლეა ქართული სიმღერის განვითარების გზაზე. ამ გზის განუმეორებელი მონაკვეთია, თუმცა „საერთო გზის“ ორგანული ნაწილიცაა.

ამ სიმღერის დამახასიათებელი ნიშანი კი ის გახლავთ, რომ იგი თავიდანვე საყოველთაოზეა ორიენტირებული. მასში გამოხატული იდეები არც ფსიქოლოგიურ პარადოქსებს გვთავაზობს და არც რაიმე სოციალურ-ეთიკური სიტუაციის განსაკუთრებულობას. სიახლე იმაში მდგომარეობს, რომ კომპოზიტორი საყოველთაოსათვის თავის განსაკუთრებულ ინტონაციას, თავის განსაკუთრებულ მელოდიას პოულობს.

ამ სფეროშიც „აღმოჩენის შანსი“ თითქოს უმნიშვნელოა. აბა დააკვირდით: ლაღიძის ყოველი მელოდიური ნახატი მდიდარი გენეალოგიითაა აღნიშნული, ყოფითთან იმდენად უშუალოდაა დაკავშირებული, რომ თითქოს ერთი ნაბიჯიც კი საკმარისია, რომ ისევ მას დაუბრუნდეს. ამავე დროს კი პოეტური განზოგადების ნაყოფია, ლირიკული სითბოთია გამსჭვალული.

სიმღერას უფრო მეტად, ვიდრე მუსიკალური ხელოვნების ნებისმიერ სხვა სახეობას გააჩნია „მეგობრობის პოტენციალი“, დაახლოების და კონტაქტის შესაძლებლობანი. სიმღერა შესაძლოა ერთმა თქვას, მაგრამ იგი ისეთ ტალღაზეა აწყობილი, რომ თანალმობას, თანაზიარობას გულისხმობს. ლაღიძის სიმღერებში სწორედ ეს ბუნებაა შენარჩუნებული. მის სიმღერებში მეგობრობის ხელია გამოწვდილი და ის სითბო, რომელსაც იგი გვიზიარებს, მეგობრობის სითბოა.

მეორე თვისება, რომელიც ამ სიმღერის განსაკუთრებულობას განაპირობებს, მისი ეთიკური ფუნქციაა. თუ მაინცა და მაინც პროტესტისა და რევოლუციის სიმღერებს არ ვიქონიებთ მხედველობაში (მე ხაზს ვუსვამ: ისეთ სიმღერებს, რომლებშიც სოციალური უკუღმართობის მძაფრი კრიტიკაა მოცემული), ადვილად დავრწმუნდებით, რომ სიმღერა, საზოგადოდ, დადებითი პათოსის უშუალოდ გამომხატველი ფორმაა: ეს თვისება ლაღიძის სიმღერებში განსაკუთრებული უშუალობით მეღავნდება. ცხოვრება ჩვენი კომპოზიტორი-

სათვის სილამაზისა და სიხარულის უშრეტი წყაროა. ყველაფერს, რაც ადამიანის ცხოვრებას შინაარსს აძლევს და ღირებულებას უქმნის — მზის შუქი ანიჭებს სიცოცხლეს — ვაზსაც და ტყესაც, ლხინსაც და სიყვარულსაც. მზით სხივი ხუროთმოძღვრების ძეგლებზეც თამაშობს და ლექსთა წყობაშიც აღწევს. კომპოზიტორი შეტრფის ამას ყოველივეს, მაგრამ შეტრფის არა როგორც მეხოტბე, რომლის ჰანგსაც პათოსი დაამძიმებდა, არამედ როგორც ამ სილამაზის მონაწილე და მისთვის აქტიური მებრძოლი, მისი დამკვიდრების გზნებით შეპყრობილი.

დიახ, მისი მუსიკა ხალხურიდან და ყოფიდან მომდინარეობს, მაგრამ არც ერთ ნიმუშს არ იმეორებს. ლაღიძეს შემოქმედებითი დამოკიდებულება აქვს წყაროებთან, თვით მაშინაც კი, როდესაც თითქოსდა „უმნიშვნელო" შტრიხით ჩაერევა მისგან დამოუკიდებლად არსებულ მასალაში. მისი მუსიკა ცხოვრების მოვლენებთან ლაღიძისეული დამოკიდებულების ნაყოფია. მისთვის დამახასიათებელი პოეტური განზოგადების მომენტებია ლირიზმი, სუბიექტური განცდის სიმკვეთრე და, მეორე მხრივ, მგზნებარება, ობიექტურის მახვილი გრძნობა და „საერთოს" გადმოცემისას გულმხურვალება. ამიტომაც მის მუსიკაში და კერძოდ, სიმღერებში ესოდენ თავისებურად უერთდება პირად განცდას ობიექტური, ამიტომ ესოდენ მიმზიდველია ლირიკა, რომელიც სუბიექტურ დამოკიდებულებას ასახავს და, ამავე დროს, სხვათა თანაგანცდასაც გულისხმობს.

ლირიკულ ემოციასაც გააჩნია თავისი სიუჟეტი, განფენილობა, მისწრაფება კულმინაციისაკენ, დაწყნარებისა და ჩაქრობის მომენტები. ეს სიუჟეტი ლაღიძისათვის არსებითად მელოდიაშია მოთავსებული. მელოდია მისი მუსიკის ამოსავალი წერტილია, მისი გამომსახველობის არა თუ ცენტრალური, არამედ, შეიძლება ითქვას, თითქმის ერთადერთი მომენტი. მისი ნოვატორობა და გამომგონებლობაც, არსებითად, მელოდიის ქმნადობაა, რომელიც მუსიკის ხარისხს განსაზღვრავს, მის ღირებულებას აწესებს. მელოდიური მარგალიტებითაა მდიდარი ლაღიძის მუსიკა. მელოდიის საიდუმლოება, მისი ისეთი ინტონაციის მონახვის უნარი, რომელიც ბუნებრივიცაა და ერთდროულად ხასხასა სიახლით იქნება აღბეჭდილი — აი ეს გამოარჩევს ლაღიძეს, ეს შეადგენს მისი ხელოვნების ყველაზე ძვირფას თვისებას. და როდესაც იმ შესაშური პოპულარობის — რომელიც ლაღიძის შემოქმედებას წილად ხვდა — შესახებ იტყვიან ხოლმე, არ უნდა დაივიწყონ მისი ხელოვნების მთავარი თავისებურება; მისი მეტყველი, გამომსახველი მელოდია, რომელიც კვლავ და

კლავე ყველა იმ ძვირფას თვისებათა შორის უპირველესია, რომლითაც მუსიკა ფართო მსმენელის ყურადღებას იზიდავს.

*

ლაღიძის სიმღერას აღერებული სიკეთე შეგვიძლია ვუწოდოთ. ეს არის სიკეთე ნდობისა და, როგორც უკვე ითქვა, მეგობრობის სურვილისა და, რაც მთავარია, სიკეთე, სამშობლოს სიყვარულით ნაშობი. ამ მუსიკაში წყურვილია ერთმანეთის გაგებისა და მთელი თავისი უნარის, გრძნობისა და აზრის საერთო საკურთხეველზე მიტანის. ლაღიძისეული ინტონაცია თავისებური მოწოდებაა სამშობლოს უანგაროდ მსახურებისა და ის, რაც ეროვნული განძია (ხნეობრივი პრინციპი იქნება თუ ღირებულების მატერიალური გამოხატულება), გავუფრთხილდეთ.

ეს სიმღერა ცხოვრების მხოლოდ გარკვეულ მხარეებზეა მიმართული და პირადად მე ვერ ვირწმუნებდი, თითქოს იგი მთელ რეალობას სწვდება, ანდა რომ მას ამ რეალობის ყველაზე მტკივნეული, „მოუგვარებელი“ საკითხები აქვს განცდილი. მაგრამ ის, რასაც ამ სიმღერის თვალსაწიერი სწვდება, მუსიკალურად შინაარსეულის ხასიათს იძენს, ინტონაციურად აქტიურ მხატვრულ სახედ წარმოგვიდგება, ცხოვრებისეულთან კომპოზიტორის უშუალო კავშირს ამყარებს. ამაში ლაღიძე ზუსტი და ალალმართალი ხელოვანია. მის მუსიკაში განცდილი და დანახული კომპოზიტორის უტყუარი ინტუიციის ბეჭედს ატარებს.

სწორედ ეს გახლავთ ნამდვილი ნიჭის უპირატესობა ყველა იმათთან შედარებით, რომლებიც აგრეთვე მიმართავენ სინამდვილეს, აგრეთვე ქმნიან მუსიკას, მხატვრულ სახეებში ანზოგადებენ ცხოვრებისეულს და მაინც... ნამდვილი ნიჭი, უპირველეს ყოვლისა, გვარწმუნებს და საკუთარ ხედვას თავს გვახვევს. ნამდვილი სიმღერა (მე ისევ ლაღიძეს ვგულისხმობ) მსმენელს თანამოაზრედ და მოკავშირედ აქცევს, ერთ განცდაში აერთიანებს თავის მოტრფიალეთ, იგი მათ შორის მიმოიქცევა არა როგორც ავტორისეული ქმნილება, არამედ როგორც საყოველთაო მნიშვნელობის მქონე აზრის გამოხატულება.

შთლიანად კომპოზიტორის მუსიკა რომ ვიქონიო მხედველობაში და მისი არსის ერთი, მოსხლტილი ტერმინით განმარტება რომ ვცადო, მაშინ ლაღიძის შემოქმედებას ლირიკულ ოდას ვუწოდებდი. მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩემს ხშირ გამოყენებული ტერმინი მოითხოვს ნაგულისხმევის შესაძლო სიზუსტით გაშიფვრას.

აქვე უნდა შევნიშნო, რომ საზოგადოდ ვერავითარი ტერმინი ვერ „დაფარავს" მთელ საგანს და, მით უმეტეს, ცოცხალ შემოქმედებას. მუდამ დარჩება ის, რაც ამ ტერმინის „საზღვრებს არღვევს" და ეწინააღმდეგება კიდეც მას. ლაღიძის მუსიკაც „ვერ დაეტევა" ზემოთ შემოთავაზებულ განმარტებაში, იგი გაცილებით უფრო ფართოა, შინაგანი კონტრასტული პლანის შემცველია და დამატებით დახასიათებას საჭიროებს.

თვით ტერმინი „ლირიკული ოდა" ალბათ ისეთ კორექტივებს საჭიროებს, რომლებიც ამ ჟანრზე ტრადიციულ წარმოდგენებს უპირისპირდება. ოდა, ჩემი აზრით, ისეთ ფსიქოლოგიურ ნიუანსს შეიცავს, რომელთანაც „სასრულოს" ქებათა-ქებაა დაკავშირებული. საფაყვანებელი იმიტომაა, რომ მისი არსი ბოლომდე გამომჟღავნდა და გამჭვირვალეა, ე. ი. მას თავისი განვითარების გზა განვლილი აქვს და დროის ულმობელობა მას ველარაფერს დააკლებს. ამიტომაც „ოდის ფსიქოლოგიური ნიუანსი" სწორედ განცხრომის, „შეჩერებული წამის" ვითარებაში ტკბობითა და ნეტარებითაა განპირობებული. ეს ქებათა-ქება სხვადასხვა ძალით გამოითქმის (ყველაზე ჩამწვდომი სიტყვის პოვნა ხომ წარმოსახვის ძალასთანაა დაკავშირებული), მაგრამ არსებითი ისაა, რომ ოდას შინაგანი დინამიკა არ გააჩნია, იგი პროცესზე კი არაა მიმართული, არამედ მისი კონტექსტიდან ამოღებულ მრვლენაზე.

ოდის ამ თავისებურებას იმიტომ მივაქციე ყურადღება, რომ საგანგებოდ აღვნიშნო ლაღიძისეული „ლირიკული ოდის" შინაგანი ძალა. ლაღიძის საუკეთესო სიმღერების შინაგანი ტემპერამენტი ცხოვრების პულსის გამოხატულებაა, იმ ენერგიისა, რომელიც ხალხური მუსიკის ძარღვებიდან პირდაპირ გადაეცემა მის შემოქმედებას. ამ ტემპერამენტმა შესაძლოა თავისი გამოხატულება წმინდა ჟანრულ საწყისში ჰპოვოს. მაგრამ არსებითად იგი თვით ლირიკულის ბუნებაში მჟღავნდება.

სწორედ ამ მომენტში იჩენს თავს ლაღიძისეული მხატვრული განზოგადების განსხვავება ტრადიციული ოდისაგან. ოდა საგანთან დამოკიდებულების ისეთი ექსპრესიაა, რომ ხატოვანი სიტყვით (თუ ბგერით) განათებული საგანი აღარა სჩანს, ზეპარბი სინათლე მის კონტურებს შლის, ავტორის დამოკიდებულება თვით რეალურსა ნთქავს, ანდა, თუ ასეთი გამოთქმა უფრო მოხერხებულად მოგეჩვენებათ, საკუთარი დამოკიდებულების განცდად გარდაისახება. ვინც ლაღიძის შემოქმედებას იცნობს, დამეთანხმება, რომ მისი მუსიკის შიმშიდველობა სწორედ რეალობის გრძნობითაა განპირობებული, კომპოზიტორის უნარით წვენი და ფერი შემოუნახოს იმას, რასაც ეთაყვანება და რასაც ოდას ეუბნება.

ამ ოდის ემოციური დიაპაზონი საკმარისად დიდია: კომპოზიტორს ისეთი სიმღერებიც გააჩნია, რომლებშიც ტკბობისათვის დამახასიათებელი მყუდროება და შეუბღალავი ჰარმონია სუფევს, მაგრამ ლაღიძის მთელ რიგ ქმნილებებში განცდა დრამატულ სიმხურვალეს აღწევს, ჰეშმარიტ გზნებას გამოხატავს. ორივე შემთხვევაში კი აქცენტი თვით ცხოვრებისეულზე, მის ღირებულებაზეა გადატანილი: „ვაზი“, „სამშობლო“, „ტყე შეეუნახოთ შვილებსა“, „ვარძია“, სიმღერების ციკლი თბილისზე და მრავალი სხვა ეროვნული საუნჯის ლაღიძისეული განცდაა, მაგრამ ყოველ მათგანში თითოეული მოვლენის განუმეორებლობაა გამოხატული.

* *

როგორც თითოეული ჰეშმარიტად საინტერესო მოვლენა, ლაღიძის შემოქმედებაც იმ პრობლემების დასმის საშუალებას იძლევა, რომელთა მნიშვნელობა სცილდება საკუთრივ მისი მუსიკის შეფასების ამოცანას. ერთ-ერთი ასეთი საკითხის განსჯა მეც მსურს. ეს გახლავთ კომპოზიტორისეულ სტილში „მაღლისა“ და „მდაბალის“ დამოკიდებულების პრობლემა.

თავიდანვე ვიტყვი, რომ მუსიკასთან მიმართებაში „მაღლისა“ და „მდაბალის“ საკითხი ლიტერატურასთან შედარებით სხვანაირად დგას. პარადოქსულია, მაგრამ მხატვრული ცნობიერების ორ ამ სფეროში „მაღლისა“ და „მდაბალის“ სახით დიამეტრალურად საწინააღმდეგო მოვლენები იგულისხმება. გლეხური ფოლკლორი—ის, რაც ქართულ მუსიკას სოფელმა შემოუნახა—ქართველ კომპოზიტორთათვის ოდითგანვე მაღალი სტილის გამოხატულებაა. ეს წყარო და მისი სტილისადმი ერთგულება თითქმის ავტომატურად უზრუნველყოფდა მუსიკალური ენის სისუფთავეს მისი „გენეალოგიური“ წარმომავლობის თვალსაზრისით. თავისი გრადაციები სოფლურსაც გააჩნდა. მაგალითად, გურული პოლიფონიური სიმღერა იერარქიული კიბის წკერში ექცეოდა, მთის ფოლკლორის ჯეროვანი დაფასება ესთეტიკურ შეხედულებებში უკანასკნელ ათწლეულთა მანძილზე მომხდარი ძვრების შედეგია: დღეს არქაული დიდ ღირებულებადაა ცნობილი. ადრე მისი შეუფასებლობის მიზეზი კი სწორედ ის თავისებურებებია, რომლებსაც აღტაცებაში მოჰყავს მუსიკის ჰეშმარიტი მცოდნენი.

მაგრამ სოფლური ფოლკლორი უფრო მეტად ფასობდა, ვიდრე ქალაქური. უკანასკნელი ცოცხალი ყოფის მრავალგვარობის ანარეკლია. გლეხურ ფოლკლორში საუკუნეების მანძილზე დადუღებული მასალა ფორმულის ხასი-

ათს იღებს, რომელსაც ცოცხალი ინტონირება ვეღარ „შერყვნის“, რადგანაც უკანასკნელიც არსებითად მონოგენური ბგერადი სინამდვილიდან ამოდის.

სოფლური ფოლკლორი, გარკვეული თვალსაზრისით, სარიტუალო მნიშვნელობას იძენს, იგი სოციალურ-ფსიქოლოგიური სიტუაციის სიმბოლოა და თვით ეს სიმბოლო ყველა თავის გამოვლენაში გამჭვირვალებას უნდა ინარჩუნებდეს. ქალაქურ ყოფაში კი თვით სოციალურ-ფსიქოლოგიური სიტუაციაა არამდგრადი, სადღეისო და მის მუსიკალურ დახასიათებაშიც „წამის განცდა“ უფრო მეტად ფასობს, ვიდრე იმის არსის გამოვლენა, რაც განვითარების სიწრაფის მიერაა ჩანთქმული.

ქალაქური ფოლკლორი, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, კოლორიტია, ფერადოვნება. გლეხური ფოლკლორის ნიმუში — მისი გავრცელების არე სულაც რომ უმნიშვნელო იყოს გეოგრაფიულ-სოციალურად — საყოველთაოს კანონიერი პრეტენზიით გვეელინება. ქალაქური კი ტიპაჟის მუსიკალური განსახიერებაა, იგი უფრო სახასიათოა. ტრადიციული გლეხური სიმღერა მე თავისებური მწვერვალის სახით წარმომიდგება: დიდი შრომაა გასაწევი, გარკვეული ინტელექტუალური ძალდატანებაა საჭირო და ხასიათის სიმტკიცეზეა დამოკიდებული, რომ მის წვერზე აღმოჩნდე და ამ სიმღერის სიმაღლიდან დატკბე შენს წინაშე გადაშლილი სინამდვილით. მხოლოდ აქედან გაიხსნება მშვენიერება მის მიერ აღწერებული ცხოვრებისა.

მე სრულებითაც არა მწადია გლეხური და ქალაქური ერთმანეთს ისეთნაირად დავუპირისპირო, რომ ერთის უპირატესობა მეორეს დაკნინებამ განაპირობოს (რაც თუნდაც იმიტომ იქნება უმართებლო, რომ ერთის ღირებულება მეორის შემცველად არ გამოდგება). მაგრამ ერთს კი ვიტყოდი, რომ თუკი საქმე შედარებებზე წავიდოდა და გლეხურმა ჩემში ასასვლელი სიმაღლის ასოციაციები გამოიწვია, სრულიად სხვა წარმოდგენებს აღძრავს ქალაქური სიმღერა. მხატვრული აღქმის თვალსაზრისითაც იგი უფრო გამარტივებული და გაადვილებულია. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს საზოგადოებასთან დაახლოების მთელ სირთულეებს იგი საკუთარ თავზე იღებს. ქალაქური სიმღერის ხასიათში დევს სურვილი გასიამოვნოს, შეგიმსუბუქოს ტვირთი, დაგასვენოს და მოგეტმასნოს.

აჰა, მგონი ვიპოვე კიდეც ის, რასაც ვეძებდი: დიახ, ქალაქური სიმღერის ის გაადვილებულობა და სიმსუბუქე ამ „გასიამოვნოს“ სურვილითაა განპირობებული. გარკვეული თვალსაზრისით, მუსიკა იმის შესაძლებლობაა, რომ ფილოსოფიური და თავსატეხი ზნეობრივი პრობლემების მოსაზრებლად ფსიქოლოგიურად მაინც განეწყო. ქალაქური ყოფითი სიმღერა ინტიმური გრძნო-

პების მგრძნობიარე კამერტონი და ჟანრულის ფერადოვნებაა, ხოლო ფილოსოფიური თავსატეხების მეურვეობა მისი მოწოდება არ არის.

როდესაც საესტრადო მუსიკა, თავისი ჟანრული განშტოებებით, ჩვენი მუსიკალური კულტურის სფეროდ იქცა (და თანაც რა სიჩქარით ძლიერდება!), იგი ყოფით მუსიკას ასე ბუნებრივად და ადვილად იმიტომ დაუკავშირდა, რომ პათოსი და მიმართულება, ზეამოცანები მათ საერთო აღმოაჩნდათ. ესტრადას, მართალია, თავისი ეგოისტური მიზნებიც ახასიათებს და თავისი არსებალიც გააჩნია, მაგრამ თავისი არსით და ყოფით — ქალაქურის მსგავსად, ისიც „მაამებელი ნივთიერებაა", რომელიც მსმენელის გულის მოსანადირებლად თავს არ ზოგავს, ისე ცეკვავს და მღერის, რომ მისი მომხმარებელი ნასიამოვნები დარჩეს.

აქ ორივე მხარე — როგორც მუსიკა, ასევე მომხმარებელიც — თანაბარი ზომითაა მოგებულიც და წაგებულიც და სანუგეშოდ ორივეს იმდენივე არგუმენტი გააჩნია, რამდენიც საკუთარი თავის გაკენწლისათვის. ესტრადა თავს იწონებს წარმატებით და იმით, რომ მან ყველაზე ფართო აუდიტორია დაიმოყვრა. ფართო მსმენელი თავის მხრივ ესტრადაში ხედავს ხელოვნებას, რომელმაც მას გაუგო და სერიოზული მუსიკის გაუგებარი სუროგატების ნაცვლად ბუნებრივი, ადამიანური გრძნობებით დატვირთული და ყველასათვის თანაბრად გასაგები მუსიკა შესთავაზა.

ამ თავის უდავო პროსპერიტის ესტრადა დიდი დათმობების საფასურად აღწევს: სანტიმენტალიზმით და უგემოვნობით, სტილისტური განურჩევლობით. იგი ისეთ მზარეულს მაგონებს, რომელიც გარკვეული მენიუსათვის კი არ იძენს პროდუქტებს, არამედ იმის მიხედვით ადგენს მას, თუ ბაზრის დახლზე რა საქონელია გამოტანილი. თანაც ეს მენიუ ნამდვილ გასტრონომებზე კი არაა გათვალისწინებული, არამედ დამშეულებზე, რომელთაც გემოს საკითხი სრულებითაც არ აწუხებთ.

ამ სალაფავს მსმენელები შეექცევიან და მათი ოსანა შემაძრწუნებელია. თანაც ასეთი საზრდოს თავისებურება ის გახლავთ, რომ იგი მართალია შიმშილის გრძნობას ვერ ერევა, მაგრამ სამაგიეროდ უფლებას იღებს კიდევ უფრო უგემოვნო გახდეს. მას უკვე ჰყავს თავისი მომხმარებელი, რომელიც ზუსტად იმ პირობებს სთავაზობს მუსიკას, რომელთა შესრულებაც მას უკვე აღარ უჭირს.

ჩვენი ესტრადა მხოლოდ ასეთ ესტრადაზე რომ დაიყვანებოდეს, მაშინ დიდი ბოროტება იქნებოდა მის მოჩვენებით წარმატებებზე ლაპარაკი. არა, ეს ასე არ გახლავთ. ესტრადას ბევრი ნიჭიერი კომპოზიტორი ემსახურება და

მათ ბევრი რამ საინტერესო შექმნეს, ამ ჟანრის ჰეშმარიტი წარმატებები განაპირობეს. მაგრამ ნურვინ იტყვის, რომ ესტრადის კომპოზიტორებს შორის თითქოს ვინმე დარჩენილიყოს, რომელმაც ამა თუ იმ ზომით ზევით აღნიშნულ სენს ხარკი არ მოუხადა და რომელმაც მთლიანად დაიზღვია თავი უგემოვნოსა და სანტიმენტალურისაგან, მელოდრამატულისა და ემოციური შინაარსით საეჭვოსაგან. (ღმერთო, ამაცილე კოლეგების რისხვა!).

ხელოვანის და, კერძოდ, მუსიკოსის ღირებულება განიზომება არა აშკარა მარცხით და სადავო ღირსების ნაწარმოებით, არამედ იმ რეალური წვლილით, რომელიც მან კულტურის განვითარებაში შეიტანა. რევაზ ლაღიძის დამსახურება ის გახლავთ, რომ თავისი საუკეთესო ქმნილებებით მან მრავალგზის დაადასტურა, რომ ყოფაში, საესტრადო ხელოვნებაში წარმოშობილი ინტონაცია, ის, რასაც ჩვენ პირობითად, მაგრამ გარკვეულ რეალობაზე დაყრდნობით, მდაბიურ სამეტყველო ენას ვუწოდებთ, შეიძლება განიწმინდოს და თავისი პოეტურ-მხატვრული წყობით „მაღლის" მნიშვნელობა შეიძინოს. ლაღიძის შემოქმედების საუკეთესო ნიმუშებში ჩვენ გვაქვს ესტრადული წარმომავლობის მხატვრული სახეები, განწყობილებანი, მელოდიური ტიპები, რომლებიც ინარჩუნებენ თავისი პირველსაწყისი ფორმებისათვის დამახასიათებელ კონტაქტაბელურობას, ეძიებენ კავშირს მსმენელთან. მაგრამ ამ ნიმუშებში ზღვარი სოფლურსა და ქალაქურს შორის იშლება არა მარტო იმიტომ, რომ კომპოზიტორს სოფლურის მშვენიერი გრძნობაც აქვს, არამედ იმიტომ, რომ „ქალაქურ-საესტრადო" ახალ ესთეტიკურ თვისებებს იძენს, ამაღლებული განწყობილებით იმსჭვალება, იმ „გარინდებისა" და „რიტუალურის" სახეს იღებს, რომელიც სოფლურის არსს შეადგენს.

ეს უკვე სინთეზის გზაცაა და მისი კონკრეტული განხორციელებაც. ნოვატორობა შეუძლებელია მხოლოდ ზეაღმავალი სვლის, მხოლოდ წინგადადგმული ნაბიჯების სახით წარმოვიდგინოთ. ლაღიძესაც აქვს სიმღერები (და ასეთ მუსიკას „ლელაც" შეიცავს), რომლებშიც კომპოზიტორი იმ ხარკს იხდის, რომელზედაც ზევით გვქონდა საუბარი. ოღონდ ერთი „პატარა" ნიუანსით: რასაც იგი აკეთებს, კარგად და ნიჭიერად აკეთებს. მაგრამ გზა, რომელიც მან თავისთვის აირჩია, როგორც დრომ დაგვარწმუნა, საინტერესო და ნაყოფიერი გამოდგა.

ყოფითის ამაღლების პროცესი ყოველი ეროვნული კულტურის განვითარების ხელში ადვილად შესამჩნევია. ქართულ მუსიკაშიც ეს პროცესი ყოველი შემოქმედისათვის ინდივიდუალური და განუმეორებელია. ლაღიძის გზაც არსებული შესაძლებლობების რეალიზების ერთ-ერთი ვარიანტია. მაგ-

რამ ვარიანტი, რომელიც მისი კომპოზიტორისეული მეობისაგან განუყოფელია და რომლის ნაყოფიც უკვე მოვიმკეთ. ეს არის „მდაბიურიდან“ „მაღალში“ გასვლის ის გზა, რომელიც პირველსაწყისს თავის განუმეორებლობას არ უკარგავს და, ამავე დროს, მაღალი მხატვრული განზოგადების იმ უპირატესობასა სძენს, რომელიც მხოლოდ ეროვნულად ნიადაგობრივს, ნიადაგში ღრმად ფესვებგადგმულსა და სოციალურად მნიშვნელოვანს გააჩნია.

* * *

ქართული მუსიკის აკვანი საოპერო თეატრის შენობაში დაირწა. ეს ყველასათვის კარგადაა ცნობილი. ისიც არ უნდა იყოს სადავო, რომ ჩვენი ხალხისათვის „აბესალომ და ეთერი“ და „დაისი“ უმაღლეს ეროვნულ ღირებულებათა რიგს ეკუთვნის. ამ ნაწარმოების შექმნის დროიდან ექვსმა ათეულმა წელმა განელო. (მკითხველმა მაპატიოს, რომ ცალკე არ დავასახელე „ქეთო და კოტე“, „დარეჯან ცბიერი“, „თქმულება შოთა რუსთაველზე“. ეს გულმავიწყობით კი არ მომსვლია, არამედ სურვილით, ჩამოთვლა არ გადამეტვირთა. მით უმეტეს, რომ ეს შესანიშნავი ნაწარმოებები იმ პირველ ბრწყინვალე აკორდს ეკუთვნის, რომლითაც ქართული მუსიკის ისტორია იწყება და რომელშიც ტონს მაინც ფალიაშვილის ოპერები ქმნის).

ქართული მუსიკა განვითარდა, როგორც იტყვიან, დავაჟკაცდა. მან ბევრი ბრწყინვალე გამარჯვება იზეიმა მუსიკალური ხელოვნების სხვადასხვა ჟანრში. ვერც იმას ვიტყვით, რომ მთელი ამ ხნის მანძილზე საოპერო ხელოვნებას ჯეროვანი ყურადღება არ ექცეოდა. მაგრამ ო. თაქთაქიშვილის „მინდიას“ გარდა მე ვერც ერთ ნაწარმოებს ვერ დავასახელებ, რომელიც ყველა იმ პირობას დააკმაყოფილებდა, ნაწარმოების ხანგრძლივ სცენურ სიცოცხლეს რომ უზრუნველყოფს. თაქთაქიშვილის ნაწარმოებში ხასიათებიცაა, პრობლემაც, გამართული მუსიკალური დრამატურგიაც, ფორმის სიმწყობრეც და ყველაფერი ის, რაც საოპერო კომპოზიტორის ხელს გვაგრძნობინებს.

ეროვნულ მუსიკას, რასაკვირველია, სხვა ხასიათის ოპერებიც სჭირდება. თუნდაც იმისათვის, რომ სტაბილური რეპერტუარი შეიქმნას ქართული ნაწარმოებებიდან, რომლებიც ჩვენი საოპერო თეატრის ეროვნულ ხასიათს მტკიცე დასაყრდენს შეუქმნიან (აბა წარმოიდგინეთ დიდი თეატრი რუსული ოპერების, ლა-სკალა იტალიური და ვენის ოპერა გერმანული ნაწარმოებების გარეშე). თუ ამ მხრივაც, თბილისის საოპერო თეატრი უკმარისობის გრძხობას იწვევს, იგი სავსებით გამართლებულია და რეალურ ვითარებას შეესატყვი-

სება. ამიტომაც არის, რომ ლაღიძის ოპერის გამარჯვება, დადასტურებული მისდამი სახელმწიფო პრემიის მინიჭებით, ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, დიდი მორალური მნიშვნელობის მოვლენაა.

რევაზ ლაღიძე ოპერის შექმნის იდეამდე, როგორც ჩანს, მხოლოდ სურვილმა არ მიიყვანა. ამ შემთხვევაში მისი შემოქმედებითი განვითარების თავისებური ლოგიკა მოქმედებდა. მთელმა საქართველომ იცის მისი განსაცვიფრებელი მელოდიური ნიჭის ძალა. მე ხშირად მომისმენია ამა თუ იმ მელომანის მიერ გამოთქმული სურვილი: ლაღიძემ ოპერა აუცილებლად უნდა დაწეროსო, და, უნდა ითქვას, რომ ამ სურვილს თავისი რეზონი უდავოდ გააჩნდა.

რევაზ ლაღიძე სიმფონიურ მუსიკას ბევრს არა წერს, მაგრამ „საჭიდაოს“ ავტორის აღმაფრენა და ორკესტრის გრძნობა არავითარ ეჭვს არ იწვევს. კინოში ხანგრძლივმა მუშაობამ, რასაკვირველია, თავისებურად გაამდიდრა მისი საკომპოზიტორო პალიტრა, განუვითარა დრამატურგიული ალღო. რევაზ ლაღიძე სოლო სიმღერის ოსტატიცაა და საგუნდო ხასიათის ნაწარმოებებისაც. როდესაც მის მუსიკას ისმენ, სპეციალურად არც ფაქტურაზე ფიქრობ და არც სხვა გამომსახველ საშუალებებზე. მაგრამ რატომღაც ამ კომპოზიტორის კალმით შექმნილი ყველაფერი ჟღერს და ჰეშმარიტი ოსტატობაც და, თუ გნებავთ, მუსიკის საბოლოო მიზანიც სწორედ ეს გახლავთ.

„ლელას“ გამოჩენას ის პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა, რომ კომპოზიტორმა გარკვეული ტიპის ოპერა შექმნა და ამით გაიმარჯვა კიდეც. ეს გახლავთ ლირიკულ-პატრიოტული ოპერა, რომლის ჟანრიც დასაბამს „დაისიდან“ იღებს და რომელიც ესოდენ მახლობელია ქართული მუსიკალური თეატრისათვის (გავიხსენოთ თუნდაც ა. კერესელიძის „ბაში-აჩუკი“, რომელიც, სამწუხაროდ, სრულიად უმართებლოდ მივივიწყეთ). ოპერის სოციალურ-ფსიქოლოგიური თემა, არსებითად, სასიმღერო მასალაშია გადაწყვეტილი. აი ამას ჰქონდა დიდი, პრინციპული მნიშვნელობა, როგორც გარკვეული პოზიციის დაცვას, საოპერო ხელოვნების ბედის გარშემო მიმდინარე დისკუსიაში რეალურ წვლილს.

ბრძოლა სასიმღერო და სხვა ხასიათის საოპერო ტიპებს შორის არასოდეს შემწყდარა, იგი ჩვენ დროშიც საკმაო სიმწვავით ხასიათდება და ქართულ ეროვნულ ნიადაგსაც მისწვდა. ამჟამადაც, მე არ მსურს საუბრის წამოწყება თემაზე, თუ რომელი ტიპი იწვევს მეტ ინტერესს და რომელ მათგანს გააჩნია განვითარების მეტი პერსპექტივა. თუ მკითხველი თავიდანვე ტენდენციურად არაა განწყობილი, დამეთანხმება, ნებისმიერ საოპერო ტიპსა და ჟანრს მხო-

ლოდ იმ შემთხვევაში გააჩნია არსებობის უფლება თუ იგი მნიშვნელოვანია თავისი იდეებით, ხასიათებით, მუსიკალური სახეებით.

ისიც არ არის მხედველობიდან გამოსაშვები, რომ ლაღიძე „ტრადიციულად" მოაზროვნე მუსიკოსია. ჩემთვის ტერმინი „ტრადიციულად მოაზროვნე" სხვას არა ნიშნავს თუ არა ტრადიციებთან სიახლოვეს, მათ ანგარიშგაწევას. მაგრამ ტრადიციულობა საშიში არაა მხოლოდ ნიჭიერი ხელოვანისათვის (თუმცა წონასწორობის დასაცავად ისიც უნდა ვაღიაროთ, რომ სიახლის უკან ხშირად უნიჭობა ანდა ზერელე კონიუნქტურული ინტერესიც იმალება ხოლმე). ტრადიციულობა კი გარკვეული თვალსაზრისით ისაა, რომ შენი სათქმელი მყარ საყრდენს ისე შეუხამო, რომ იგი საძირკვლის უბრალო დამატებად არ იქცეს. რევაზ ლაღიძემ სწორედ ეს შესძლო. მისი ოპერა თავისი ხასიათით ტრადიციულია, მაგრამ, ამავე დროს, არავის და არაფერს არ იმეორებს. იგი ავტორის ინდივიდუალობის გამოხატულებაა.

სასიმღერო ტიპის ოპერასთან რევაზ ლაღიძე, როგორც ითქვა, მიიყვანა არა წინასწარგანზრახვამ, არამედ მთელმა მისმა შემოქმედებითმა მიმართებამ. გასაოცარი სწორედ ის იქნებოდა, მას რომ სხვა ტიპის ოპერა შეექმნა.

საკითხი ასე ისმოდა: შესძლებდა თუ არა კომპოზიტორი ასეთ ჟანრზე დაყრდნობით თავისი შემოქმედებითი ამოცანების გადაწყვეტას? დიახ, შესძლო. მან შესძლო საინტერესო ხასიათებითა და დრამატული სიტუაციებით მდიდარი ნაწარმოების შექმნა, რომელშიც მსმენელი უხვად იპოვის როგორც მუსიკალურად, ასევე ზნეობრივად ამაღელვებელსა და საგულისხმო მასალას. ოპერის ერთი თავისებურებაც უნდა აღინიშნოს საგანგებოდ: შესაძლოა რევაზ ლაღიძის ქმნილებაში დრომ ბევრი სხვადასხვა ხასიათის ხარვეზი გამოავლინოს და ამისდა საწინააღმდეგოდ იგივე დრო ბევრ ისეთ სილამაზესაც მიაქცევს ყურადღებას, რომელიც დღევანდელი მსმენელისათვის არც თუ ისე აშკარაა. მაგრამ, როგორც არ უნდა იყოს, ის ხომ ცხადია, რომ „ლელა" არასოდეს დაკარგავს თავისი ბუნებრივი უშუალობის მომხიბვლელ ძალას.

ლაღიძის ოპერა სცენაზე ამეტყველებული სიმღერაა. მაგრამ მსმენელი მან არა მარტო მელოდიური სიუხვით მოხიბლა. ბოლოს და ბოლოს, პროფესიონალმა კომპოზიტორმა მიზნად რომ დაისახოს ხასიმღერო ტიპის ოპერის შექმნა, რომელშიც ყველა დრამატურგიულ-ფსიქოლოგიური ამოცანა სასიმღერო ფორმაში იქნება გადაწყვეტილი, ალბათ მიზანს მიაღწევს. არა. სასიმღერო-არიოზული მხოლოდ ჟანრის მიმნიშნებელია. ლაღიძის მუსიკა კი იმით გვიზიდავს, რომ ცოცხალი ადამიანური გრძნობების გამომხატველია. იგი არა მარტო მელოდიურობით, არამედ ნიჭიერი მელოდიურობით გამოირჩევა

ისიც უნდა ითქვას, რომ „ლელას“ სტილი თვით საყოფაცხოვრებო და, მეორე მხრივ, ხალხური მუსიკის წიაღშია შობილი. იგი მრავალფეროვანი წყაროებიდან საზრდოობს. კომპოზიტორი მას მთლიან ხასიათს აძლევს, თავიდან ირიდებს სიჭრელის საშიშროებას. ყველაფერს, რაც მის მუსიკაში პოულობს თავის ადგილს, ავტორის ხელწერის დაღი ადევს. თანაც ნებისმიერი მუსიკალური ელემენტი ლაღიძის პარტიტურაში განყენებულად კი არ უნდა აღვიქვათ, არამედ შესაბამისი დრამატურგიული ფუნქციის განხორციელების თვალსაზრისითაც.

პირობითად მაინც, წყაროთა მრავალფეროვანებას ლაღიძის ოპერა ორი მთავარი არხით უკავშირდება: ერთი მათგანი „ისტორიულ ფოლკლორში“ გადის და მისი დამახასიათებელი ჟანრებითაა წარმოდგენილი. მუსიკალურ სახეებსა და ფორმებთან ერთად მან აქ თავისი სამეტყველო ენაც შემოიტანა („ო საბრელა“, „ლილეო“, „ოდოია“). მეორე არხი კი, როგორც ითქვა, უფრო უშუალოდაა დაკავშირებული თანამედროვე ყოფით ინტონაციასთან, მისი განზოგადების და პოეტიზების ნაყოფია. „ისტორიული ფოლკლორი“ ოპერაში არსებითად ხალხური ხასიათის გამოსახატავადაა გამოყენებული, მაგრამ იგი ცალკეული გმირების პარტიებსაც სწვდება. ყოფითი ინტონაცია კი გმირთა დახასიათების საფუძველია, თუმცა, თავის მხრივ, ისიც არ იფარგლება ამ ამოცანით და ხალხურ სცენებშიც იჭრება. მასალის ამდაგვარი დრამატურგიული განაწილება სავსებით კანონზომიერია და ჯეროვანი კონტრასტის შექმნის საშუალებას იძლევა, ერთი მხრივ, ხალხურსა და, მეორე მხრივ, პირადულს შორის, კარგად საზღვრავს ეპიკურს ლირიკულისაგან.

მაგრამ ასეთ „ინტონაციურ დუალიზმს“ შეეძლო სტილის მთლიანობა დაერღვია, თვით ლირიკის ეროვნული ელფერი რომ შესუსტებულიყო. ლაღიძის მუსიკის ერთ-ერთი ღირსშესანიშნავი თვისება კი მისი მკაფიოდ გამოკვეთილი ეროვნული ხასიათია. ეროვნულის შეგრძნებას კომპოზიტორი სრულიად ძალდაუტანებლად აღწევს, ყოველგვარი „სპეციფიკური“ ელემენტების“ წინასწარგანზრახვითი გამოყენების გარეშე. ლაღიძის მუსიკისათვის ქართული ხასიათი ისევე ბუნებრივია, როგორც მშობლიურ ენაზე მეტყველი ადამიანისათვის. ქართული ლაღიძის სააზროვნო ნორმაა, მისი მუსიკის სადაურობის ბუნებრივი მიმნიშნებელი.

ლაღიძის ოპერის დრამატურგიისათვის არსებითად დამახასიათებელია სასრულო არიოზულ-სასიმღერო ფორმებზე დაყრდნობა. ყოველი ეპიზოდი გარკვეითაა გამიჯნული წინამავალ და მომდევნო ნომრებისაგან, შინაგანად დასრულებულია. კომპოზიტორის დრამატურგიული აღღოს სასახელოდ უნდა

ითქვას, რომ ყოველი ეპიზოდი არა მარტო სტრუქტურულადაა შეკრული, არამედ ლაკონიური და სხარტია. ავტორი კარგად იყენებს მკვეთრი გადართვების ხერხს და ეს მას საშუალებას აძლევს მუსიკას ცოცხალი პულსაცია შეუნარჩუნოს. მაგალითად, ავიღოთ პირველი მოქმედების პირველი სურათი, რომელშიც გადმოცემულია ალყაშემორტყმულ ციხე-სიმაგრის მკვიდრთა განცდები, სასოწარკვეთილი მოლოდინი, ვედრება, წინააღმდეგობის გაწევის სურვილი. იგი მუსიკითაც და სიუჟეტითაც შინაგანად მთლიანია და ასევე მთლიანი და სასრულოა ყოველი მისი ეპიზოდი. ეს რიტუალის სცენაა, რომელსაც განვითარების თავისი შინაგანი ლოგიკა გააჩნია: იგი იწყება გოდებითა და ვედრებით (ამ ფსიქოლოგიურ ამოცანას კომპოზიტორი დამაჯერებლად წყვეტს მეგრული „ნანას" მეოხებით) და სრულდება სადღესასწაულო „ლილეოთი." ამ ორ ემოციურ პოლუსს შორის დიდი შინაგანი გზნების „ო საბრელაცაა" მოთავსებული, ამრიგად, ემოციური განვითარება იშლება მწუხარე „ნანადან" საზეიმო „ლილეომდე". უკანასკნელს არქაული სუსხიც კი დაჰკრავს. თითოეული ეს ეპიზოდი თუმცა საწყისის განვითარება-დაძლევას ისახავს მიზნად, ერთმანეთისაგან მკვეთრადაა გამიჯნული და მით უმეტეს მკვეთრად უპირისპირდება მომდევნო ლირიკულ სცენებს.

თუმცა „ლელას" საოპერო ფორმები არსებითად სასიმღერო-არიოზულია, აქ საკმაოდ შთამბეჭდავია გარდამავალი ხასიათის სცენებიც, რომლებიც კანტილენურისა და რეჩიტატიულის შეპირისპირებაზე არიან დაფუძნებულნი. ასეთებია იმ სცენათა უმრავლესობა, რომელნიც ბერდოს ტრაგედიას უკავშირდება და რომელნიც დრამატული შეჯახებების ხასიათს იღებს.

„ლელა" ცოცხალი ხასიათების ოპერაა. ბერდო. ლელა, გელა, შერგილი რეალური პერსონაჟებია, თავისი განცდებით და ბედით, და მათი ცხოვრების „სიუჟეტი" მათსავე ინტონაციაშია გამოტანილი. ყოველი ეს ხასიათი მოძრაობაშია მოცემული, თითოეული მოქმედების განვითარებასთან ერთად განცდების დიდ დიაპაზონს ავლენს.

რომანტიკული გმირის ტიპიური ნიშნებითაა აღბეჭდილი მხედართმთავრის, ბერდოს სახე. ამ პერსონაჟის განცდების დრამატიზმს განაპირობებს სამშობლოს თავს დამტყდარი განსაცდელი და, მეორე მხრივ, ლელასადმი უპასუხო სატრფიალო გრძნობა. გმირის სახის ეს მსაზღვრელები ბერდოს სცენაზე გამოჩენისთანავე იძენს თვალსაჩინოებას. ჯერ კიდევ რეჩიტატივში, რომელიც მეგრულ „ნანას" კონტრაპუნქტად ედება, ბერდო გმირული შემართების ადამიანად წარმოგვიდგება. იგი განიცდის თავისი ერის ბედის უკუღმართობას, მზადაა მისთვის თავი გასწიროს და ამის შესაბამისად მისი ინტონაცია ინარ–

ჩუნებს შემტევ, შეურიგებელ ხასიათს. განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ბერდო მამას მოიკითხავს: „სად არის ბრძენი შერგილი... რად იგვიანებს, ლოდისი მკლავს?“. ბერდოს ეს რეჩიტატივი ინტონაციურად დაკავშირებულია როგორც სამეტყველო ენასთან, ასევე ხალხურ სასიმღერო მიმოქცევებთან და არსებითად იმ სფეროს ეკუთვნის, რომელსაც პირობითად ხალხურ-ჟანრული შეიძლება ვუწოდოთ.

ბერდოს სახით ლირიკული საწყისი სულ სხვა ინტონაციურ სფეროშია გახსნილი. ამ მხრივ, დამახასიათებელია მისი და ლელას დუეტის წინ დიდ საორკესტრო შესავალში ვალსისებური მოძრაობა. აქ ინტონაციაც, ჰარმონიული აგებულებაც, დაბოლოს, ისეთი ტემბრალური შტრიხიც, როგორიცაა ვიოლინოს მელოდია, თავის წყაროზე — საესტრადო ჟანრზე მიგვითითებენ. მაგრამ საესტრადო საწყისი „პოეტიზირებულია“ და ტიპიურად ლაღიძისეულ ელფერს იძენს. საესტრადო „გენებით“ საგულისხმოა ბერდოს სასიყვარულო თემაც („შენა ხარ ციურ მნათობთა ღიმილი“), რომელშიც დიდი სასიყვარულო გზნება და მიჯნურისადმი თავდაუჯერელი ლტოლვაა გამოხატული. ასეთ ინტონაციას ერთი შტრიხით ძალუძს გმირის პორტრეტი ისეთი თვალსაჩინოებით მოხაზოს რომ მთელი ნაწარმოების მანძილზე აღარ გაუფერულდეს იგი, როგორც გარკვეული განწყობის სიმბოლო.

რასაკვირველია, ამ ინტონაციურ პულსებს შორის გაუვალი უფსკრული არ არსებობს, რაც განსაკუთრებით გარდამავალი ხასიათის ეპიზოდებში ჩანს (ბერდოს და ლელას, ბერდოსა და შერგილის შეტაკების სცენები), სადაც ხალხურ-ჟანრულისა და საყოფაცხოვრებოს შეპირისპირებანი სახეთა კონტრასტირების დიდ შესაძლებლობებს ქმნის.

ამ გმირის დახასიათებაში მნიშვნელოვანი მომენტია მისი არია გელას საბედისწერო წერილის გაცნობის შემდეგ. რომაელი სარდლის წინადადება — ქართველებმა ლელას შერცხვენის ფასად იხსნან თავი — ბერდოს შეაძრწუნებს. იგი მზადაა საკუთარი სიცოცხლის ფასად დაიცვას ქალის ღირსება, მაგრამ გრძნობს, რომ ბედის სასწორზე მის პირად ბედნიერებას ერის გადარჩენის შანსი დაუპირისპირდა, უძლურია რაიმე იღონოს და სასოწარკვეთილი გოდებს.

ბერდოს, გმირული შემართება დამაჯერებლადაა გამოხატული ეპიზოდში, სადაც იგი ხალხს რომაელთა წინააღმდეგ აამხედრებს. ლაშქრული („ეაქკაცსა თავის სიკვდილი თავი მძინარე ჰგონია“) არა მარტო ხალხის საბრძოლო სულისკვეთებას გამოხატავს, არამედ გმირის დახასიათების მნიშვნელოვანი მომენტიცაა.

ბერდოს სახე იმ საოპერო გმირთა რიგს მიეკუთვნება, რომლისადმი ინტე-

რესი მთელი ნაწარმოების მანძილზე არ ცხრება, თუმცა მისი ფსიქოლოგიური ტონალობა რადიკალურ ცვლილებებს არ განიცდის. ამ სახის განვითარებაში კულმინაციური მომენტია არიოზო „ეოჰსაბრელა“ მესამე მოქმედებიდან. ეს არის მიტოვებული მიჯნურის ლამენტო, ერთი მხრივ, ადამიანურად თბილი და, მეორე მხრივ, უზომოდ სევდიანი ინტონაციით გამსჭვალული. მთელი ეს ვოკალური ფორმა ფსალმოდირების „პლატოზეა“ აღმოცენებული. იგი მწუხარებით აღსავსე გოდების ხასიათს იღებს. კვნესისა და ამოოხვრის ინტონაციას ინარჩუნებს საორკესტრო აკომპანემენტიც, აღბეჭდილი დამახასიათებელი სინკოპური რიტმით.

მაგრამ ამ ეპიზოდში მხოლოდ გოდება არაა. აქ ვაჟკაცის აფეთქებაცაა, მისი მზადყოფნა ბედისწერას შეერკინოს („რად მინდა მე ეს ბექთარი, ან ეს მახვილი რვალისა“) და მაშინ ფსალმოდიური მელოდია მშფოთვარე ტრეპოლოების ფონზე რკინისებურ ჟღერადობას იძენს.

ლელას გამოჩენისთანავე ეს გახწყობილება გადაიზრდება „ბერდოს მრისხანებაში“. ბერდოს მელოდიზირებულ რეჩიტატივში ერთმანეთს შერევიან წყევლა-კრულვა და მუქარა. „მზის სხივი წამართვა და დამიმონა, გამსრისა...“ ეს ფრაზა თავისებური კილოსა და ჰარმონიის გამო მძვინვარე ხასიათს იღებს, შეურიგებლობას, შურისძიების წყურვილს გამოხატავს. გუნდის რეპლიკები: „რას ამბობ, ბედშავო... შეჩერდი, ბერდო... შეჩერდი“,—კიდევ უფრო აძლიერებენ დრამატიზმს. ბერდოს მელოდიური ხაზი იკუმშება, ცალკეულ შეძახილებად იშლება („სისხლი... სისხლი... სისხლი“). მისი მელოდია კიდევ უფრო მეტი გააფთრებით ჟღერს და მრისხანე მუქარით სრულდება „სიკვდილი მტერს, ჩემს შემრცხვენელს“.

„ლელასთან“ დაკავშირებით მსურდა მხოლოდ ლაღიძის მუსიკა განმეხილა და გვერდი ამეცლო შემსრულებელთათვის. მე ვფიქრობ, რომ ოპერის პირველი დადგმა ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე საკმაოდ სადავო იყო რეჟისორული გადაწყვეტის თვალსაზრისით და შესრულების დონითაც მოისუსტებდა. მაგრამ ბერდოს პარტიის შემსრულებლის — ზურაბ ანჯაფარიძის შესახებ არ შემიძლია რამდენიმე სიტყვა არ ვთქვა. ჩვენმა სახელოვანმა მომღერალმა მისთვის ჩვეული ოსტატობითა და ინტუიციით გახსნა ეს ხასიათი.

ზურაბ ანჯაფარიძის მდიდარ ვოკალურ პალიტრაში არის ფერები, რომლებიც თბილისური მუსიკალური ყოფიდან მოდის და მის სიმღერას დიდ თავისუფლებას, ინტონაციის ვანუმეორებლობას ანიჭებს. ადრეც, რევაზ ლაღიძის ერთ-ერთი სიმღერის გახმოვანებისას („სიმღერა თბილისზე“ იეთიმ გურჯის

ტექსტზე) ამ ინტონაციამ თავისი სილაზათე და გამომსახველობა შეიტანა მუსიკაში, სპეციფიკურად თბილისური ჟღერადობა შესძინა მას. ახლაც, როდესაც „ლელას“ ვისმენდი, კვლავ მაოცებდა ზ. ანჯაფარიძის უნარი ინტონაციით (და აქტიორული თამაშითაც) განუმეორებელი სახის შექმნისა. ამ როლშიც, ისევე როგორც თავის საუკეთესო საოპერო პარტიებში, მომღერალს შეაქვს ცეცხლი, ადამიანური სითბო და გრძნობის სიწრფელე. მისი ბერდო საგულისხმოა განცდების სიძლიერითაც და სულიერი ახოვანებითაც. პოეტური და ვაჟკაცური — ზურაბ ანჯაფარიძის სცენურ-ვოკალური ხასიათების დომინანტებია და ლაღიბის ოპერის გმირიც მისი შესრულებით ამ ჟღერადობას იძენს.

„ლელას“ თითოეული გმირთაგანი თავისი ბუნებით ტიპოლოგიურია, არსებითად, გარკვეული საოპერო ტრადიციების ინერციას აგრძელებს. მოულოდნელი „მოთავსებულია“ არა მათ განსაკუთრებულ „ბიოგრაფიაში“, არამედ თვით სახეთა მუსიკალურ გადაწყვეტაში. გელას მუსიკის დრამატული ჟღერადობა არ არის განპირობებული კონფლიქტით სატრფიალო სწრაფვასა და მოვალეობის გრძნობას შორის (ის ხომ რომაელთა მხედართმთავარია). ის რომ იგი ციხე-სიმაგრეს ალყასა ხსნის მაშინ, როდესაც მტრის მარცხს წინ აღარა უდგას რა, გელაში სინდისის ქენჯნას არ იწვევს. მას რომანტიკული გრძნობის დაუკმაყოფილებლობა აკარგვინებს წონასწორობას. დიდი ძიების შემდეგ მან მიაგნო ლელას კვალს და ახლა მხოლოდ იმის ცდაშია ქალი დაიბრუნოს.

გამოსასვლელ მონოლოგში გელა წარმოგვიდგება რომანტიკულ გმირად. მრავალგზის ფათერაკგადაყრილმა, ჰპოვა სიმდიდრეცა და დიდებაც („დავიჰყარ მთები, ველები, ზღვები“ — აქვე დავძენ, რომ „ზღვების დაპყრობა“ ლიბრეტისტის სინდისზე იყოს), მაგრამ სიყვარულს არ ღირსებია.

ამ მონოლოგში, არსებითად, ორი განწყობაა შეპირისპირებული: მარტოობის განცდა („როგორც დაშლილი ხომალდის ნაფლეთს არწევს ტალღები. მაწანწალა ცხოვრებას აღმა-დაღმა დავყვები“) და გმირული შემართება. პირველი ფსალმოდიურ რეჩიტატივშია გამოხატული და მას მჭმუნვარე ელფერი დაჰკრავს, მეორე კი გაშლილ, ფართო სუნთქვის მელოდიაში და მტკიცე, შემტევი ხასიათით გამოირჩევა. მონოლოგის კულმინაციაში კი საბედისწერო ხასიათის მოტივიც ჟღერს — გელას ბედის უკუღმართობის მუსიკალური სიმბოლო. „და მაინც მარტო დამტოვა ბედმა, წყეულმა ბედმა“. ეს მოტივი ფატუმის თემებს მოგვაგონებს.

და მაინც, გელას მუსიკალური დახასიათების მთავარი მომენტია მისი გაშლილი დუეტი ლელასთან, როდესაც ისინი ერთმანეთს რომაელთა ბანაკში

ხვდებიან. ამ ეპიზოდის შესახებ ნათქვამია იქ, სადაც ანსამბლებს ვეხები, აქ მხოლოდ შევნიშნავ, რომ გელას წრფელი სიყვარულის გამოსახატავად კომპოზიტორმა ადეკვატური მუსიკალურ-ფსიქოლოგიური ტონალობა იპოვა დუეტში და უფრო გვიან, არიაშიც არიოზულ-სასიმღერო საწყისი ბატონობს. ორივე ეპიზოდი გაშლილი, ღრმადმსუნთქავი კანტილენის საუკეთესო ნიმუშია. დუეტში ყველაფერი განათებულია შეხვედრის სიხარულით, ხოლო არიას „ლელა წმინდაა, როგორც დილის ნათელი“ მიჯნურთან განშორების და სიცოცხლესთან გამოთხოვების მწუხარება დაჰკრავს. სევდიანი მელოდია ვერისტებისათვის დამახასიათებელი ლირიკის სიბრტყეშია გადაწყვეტილი. გელას მუსიკაში კი წინააღმდეგობის პულსი კიდევ ფეთქს; იგი ბედს არ ურიგდება. ამიტომაცაა, რომ თუ ერთი მხრივ, რეალისტური დამაჯერებლობითაა გამოხატული განწირულობის გრძნობა, მეორე მხრივ, არანაკლებ გამომსახველია სიცოცხლის დამამკვიდრებელი ძალაც, რომელიც პატრიოტული გრძნობის გამოთქმასთანაა დაკავშირებული. მართალია, ფრაზა „ზღვისფერი ჩემი კოლხეთის უმზეოდ ვერ ვძლებდი“, თავისი წმინდა მუსიკალური ღირსებებით არიის მთავარ თემას შესამჩნევად ჩამორჩება, მაინც იგი შინაგანი კონტრასტისათვის სავსებით საკმარისია და ბუნებრივად ერწყმის გელას დახასიათების მეორე ხაზს — გმირულ-პატრიოტულს.

ოპერის მთავარ მოქმედ პირთა შორის ერთ-ერთი ცენტრალური, ცხადია, თვით ლელაა. მისი სახე იშვიათი ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობითაა გამოძერწილი. ეს პერსონაჟი დრამატული ლირიკის პლანშია გადაწყვეტილი. იგი გვარწმუნებს, როგორც დიდი გზნებით და სიჭიუტითაც, ასევე ფაქიზი ქალურობით.

ლაღიძის ოპერის ერთ-ერთი დრამატურგიული თავისებურება ის არის, რომ ლელა მეტწილად დიალოგურ სცენებშია წარმოდგენილი (ბერდოსთან და გელასთან მიმართებაშია გახსნილი). შესაძლოა, დახასიათების ასეთი მეთოდი განაპირობებს ამ სახის დრამატიზმს და იმასაც, რომ ლელას მუსიკას ბევრი შეხების წერტილი და იდენტური მომენტიც აქვს სხვა გმირთა დახასიათებასთან. ამიტომაც ბუნებრივი იქნებოდა თვით ეს ანსამბლები განგვეხილა, რასაც ქვევით შევეხები.

მაგრამ ამ ანსამბლებთან ერთად, საჭიროა აღინიშნოს ლელას არიაც — მისი თავისებური მუსიკალური პორტრეტი. ეს არია („შავი ღრუბლები ჩამოწვა, შორით გაისმა გოდება“) რომანტიკული სწრაფვით და ამაღლებული სევდითაა გამსჭვალული. ამ ეპიზოდის მთავარი მელოდიური სახე სატრფიალო-სასიმღერო ხასიათისაა, კომპოზიტორის მელოდიური სტილისათვის ესოდენ

ტიპიური გამომსახველობით და ლაღი მოძრაობით. ამავე დროს, მელოდიური კონტურების განმეორადობა შერწყმულია ინტონაციური ხაზის განახლებასთან, მასში სულ უფრო და უფრო ემოციურად დაჭიმული მოტივების დანერგვასთან. ასე, მაგალითად, როდესაც მელოდია კულმინაციურ წერტილს აღწევს („ცა-ფირუზ, ხმელეთ-ზურმუხტო, ჩემო სამშობლო მხარეო"), იგი დიდი შინაგანი ექსპრესიითა ღელვს და მართლაც გმირი ქალის პატრიოტულ გზნებას განასახიერებს.

არსებითად, ბერდოს, ლელას და გელას განცდებით ამოიწურება ოპერის პირადულ-სახასიათო შინაარსი. ყველა დანარჩენი პერსონაჟი მათთან შედარებით მეორეხარისხოვანია და უფრო დრამატურგიული ფუნქციითაა საინტერესო, ვიდრე პირადი „ბიოგრაფიით". ეს გახლავთ ანონიმური პერსონაჟები, რომელთა სახეებიც ხალხური საწყისის გადმოცემისას თავისებური ხერხითაა გუნდის ჟღერადობიდან გამოცალკევებული. ამისდა მიუხედავად, კომპოზიტორმა მათთვისაც გამონახა საინტერესო ინტონაციური მასალა. მაგალითად, პირველ მოქმედებაში აღვნიშნავ ზარის მთქმელ სოლო სოპრანოს, რომელიც ალყაშემორტყმულთა მწუხარებას, მათ საბედისწერო მდგომარეობას გვიხატავს. იგივე საწყისია გარდატეხილი მლოცველის პარტიაში.

ბერდოს / მამის — შერგილის სახე საინტერესოა თავისი სოციალურ-ეთიკური მნიშვნელობით. იგი შვილს მიუთითებს ერის წინაშე პასუხისმგებლობაზე, ემუდარება, პირად გრძნობებს არ აჰყვეს და ანაცვალოს ისინი ერის ინტერესებს, ამავე დროს, როგორც მამას, მას კარგად ესმის ბერდოს ტრაგედია. ეს ფსიქოლოგიურ-ეთიკური მოტივები განაპირობებს შერგილის არიის („მძიმე ხვედრი მოგიმზადა შვილო, ჟამთა სიავემ") გულჩათხრობილ და ამავე დროს შინაგანი სისპეტაკით გასხივოსნებულ განწყობილებას. ამ ეპიზოდში ვოკალური ხაზი არსებითად ფსალმოდირებაზეა აშენებული, მაგრამ ამდაგვარი ინტონაციური „უმოძრაობა" თვით გმირის ხასიათს შეესატყვისება, ხასიათს ბრძენი მოხუცისა, რომლის ყოველი სიტყვა გამოზომილი უნდა იყოს. მაინც ვნებათაღელვას აქაც შემოაქვს მშფოთვარება, ემოციური წონასწორობიდან გამოჰყავს გმირი, აღგზნებულ ხასიათს ანიჭებს მის დარიგებას.

სამშობლო გულში იკრავს თავის ეულ შვილს: გადახვეწილი და მახეილით მოსული გელას გულწრფელი მონანიება, მისი გმირული თავგანწირვა ქართველთა ციხე-სიმაგრის სახსნელად მის თანამემამულეებში თანაგრძნობას აღუძრავს. და ეს უკანასკნელი გამოთქმულია შერგილისა და გუნდის ქორალის ანტიფონში. კომპოზიტორმა სძლია ცდუნებას (სამწუხაროდ, ქართველ კომპოზიტორთა შორის ამ ბოლო ხანს საკმაოდ გავრცელებულ სენს) საგალობლე-

ბი გამოეყენებინა. ქორალის სახით მან დამოუკიდებელი თემატური ხაზი კი არ შექმნა, არამედ დამატებითი ფერი შერგილის ლოცვისათვის. ამიტომაც ისცდა კიდეც იგი იმ სიცივეს, რომელიც საგალობლების თვით ოსტატური სტილიზაციების ხვედრია. მისი ოპერის დანასკვი ინარჩუნებს ლირიკული ემოციებისათვის დამახასიათებელ სითბოს და საზოგადოდ „ლელას“ ფსიქოლოგიურ ტონალობას. ამაში გამოხატულებას იღებს ის მთლიანობა, რომელიც ლაღიძის ოპერის საკუთრივ ლირიკულ და საგუნდო-სახალხო სცენებისთვის›› დამახასიათებელი.

• • •

„ლელა“ ლირიკული ოპერაა. როგორც აღინიშნა, სამი გმირის პირადი დრამა განაპირობებს ოპერის ფსიქოლოგიურ ტონალობას. მაგრამ, ამავე დროს, ეს ნაწარმოები ხალხზეც მოგვითხრობს. ალყაშემორტყმულთა სასოწარკვეთილებიდან თავისუფლებისმოყვარე ერის გამარჯვების სიხარულამდე — ასეთია ხალხური საწყისის განვითარების „სიუჟეტი“ ამ ოპერაში.

ქართული ოპერის დასაბამიდანვე, ჯერ კიდევ „აბესალომის და ეთერის“ დროიდან, როგორი ფუნქციაც არ უნდა ჰქონდეს გუნდს, იგი, ამავე დროს, გმირთა პირადი ცხოვრების, მათი განცდების თანაზიარი ხდება და მათი ბედის გადაწყვეტაში ხშირად უშუალო მონაწილეობას იღებს. „ლელაში“ ეს ტრადიცია არა თუ არ ირღვევა, პირიქით, ახალ ფსიქოლოგიურ სიმახვილეს იძენს. ამ მხრივ, დამახასიათებელია ხალხის გოდების თემა, რომელიც, ამაეე დროს, ლელასადმი თანაგრძნობასაც გამოხატავს. ამ თემაში სეკვენციური რკალის შეხამება თავისებურ „ბიძგებთან“ მელოდიის სუნთქვას თითქოს ახშირებს და დიდ გამომსახველობას ანიჭებს მას. ამიტომაც, ბუნებრივია მისი გამოყენება ლელასა და გელას დუეტის წინ, როგორც მათი დრამატული დიალოგის ფსიქოლოგიური ტონალობის შემზადება.

ლაღიძემ საგუნდო წერის ოსტატობა ადრეც გამოამჟღავნა და „ლელაშიც“ შესაბამისი ეპიზოდები მრავალფეროვნადაა გადაწყვეტილი. აქ არის ქორალური წყობის ფაქტურაც და სასიმღეროც, ფსალმოდიურ-რეჩიტატული და თანამედროვე სასიმღერო პრაქტიკიდან ნასესხები სკანდირების ტიპიც. საკმაოდ ხშირად (მე ვიტყოდი ჭარბადაც) გამოყენებულია საგუნდო ექოს, გამოძახილის ხერხიც, რომელიც უფრო საესტრადო ტრადიციებზე მიგვითითებს, და სოლო ეპიზოდებში თავისებურ ტემბრულ-ფსიქოლოგიური გამაძლიერებლის როლს თამაშობს.

ქართულ ოპერებში გუნდი ხშირად გამოიყენება სარიტუალო სურათების შესაქმნელად და ამ ტრადიციას არც ლაღიძემ გადაუხვია. ასეთი სარიტუალო სურათების შექმნის საბაბი კომპოზიტორს ოპერის ყოველ მოქმედებაში მიეცა. (ასეთი სარიტუალო სცენები იყო „რომაელთა ბანაკშიც“, რომლებიც კომპოზიტორმა სამწუხაროდ ამოიღო). პირველი აქტის შესაბამის სცენებზე ითქვა. აქ განსაკუთრებით აღსანიშნავია „ლაშქრული“, როდესაც ბერდო ხალხს აიყოლიებს მტერზე გასალაშქრებლად. ამ გუნდის თემა ფორმულასავით სხარტია, ცოცხალი ემოციითაა გამსჭვალული. ლითონივითა ჯღერს მისი მკვრივი მოტივი, რომელშიც დიდი შინაგანი ძალა და საბრძოლო ჟინია გამოხატული.

ოპერის დასკვნითი სურათიც დიდი საგუნდო სცენით იწყება: რომაელებმა ციხესიმაგრეს ალყა მოხსნეს და ხალხის სიხარულს საზღვარი არა აქვს. გუნდი საერთო აღტკინებას გამოხატავს, აღსავსეა სასიხარულო შეძახილებით, გამსჭვალულია შმაგი რიტმული პულსაციით, გმირული შემართების სასიმღერო ინტონაციებით. ეს ნამდვილი ოდაა, რომელიც პატრიოტული გრძნობის ძალითა და სიცოცხლის მჩქეფარებით გამოირჩევა. ეს არის თავისუფლების ზეიმი და მის გადმოსაცემად ლაღიძემ სხარტი მელოდიური სახეები მონახა. მან შეუნარჩუნა გუნდს საოპერო სპეციფიკა (კერძოდ, ეჭვს არ იწვევს მისი დრამატურგიული სიმკვეთრე) და ამავე დროს, მთელი ეს მუსიკა მასობრივი სიმღერის ჰაერით სუნთქავს. აქ კომპოზიტორი ითვალისწინებს მასობრივი სიმღერის ჟანრში მუშაობის მთელ თავის გამოცდილებას, ოსტატურად იყენებს მისთვის დამახასიათებელ აქტიურ, სიცოცხლისდამამკვიდრებელ მელოდიურ ნახატებს. ამ მხრივ, ტიპოლოგიურია აგრეთვე სკანდირებული ეკალური აკორდიკაც, გადაძახილები, აჩქარებული მარშისებური მოძრაობაც.

ამ სცენაში ბუნებრივადაა ჩართული საორკესტრო საცეკვაოც (გუნდის რეპლიკები აქაც იჭრება, მაგრამ უფრო კაშკაშა ფერების გასაძლიერებლად, ვიდრე რაიმე დამოუკიდებელი სიუჟეტურ-დრამატურგიული ფუნქციის შესასრულებლად), ამ „საცეკვაოში“ „საჭიდაოს“ ავტორის ხელი იგრძნობა, მისი უნარი კოლორიტული ჟანრული სურათის შექმნისა. ისევე, როგორც „საჭიდაოში“ მუსიკა — გრძნობათა დუღილია, ენერგიის ამოფრქვევაა. და ისევე, როგორც „საჭიდაოში“ ამ ეპიზოდშიც ეროვნული ტემპერამენტი მთელი სიმძაფრითაა გამოთქმული.

ხალხის ზეიმის სურათი თითქოს ორადაა გაპობილი ბერდოს მწუხარე მონოლოგის გამო („ო საბრელა“). მომდევნო ზეიმის სცენა კი ახალ თემატურ მასალაზეა აგებული. მას, პირობითად, დინამიკური რეპრიზა შეიძლება ვუწოდოთ. იგი გარკვეულ სიუჟეტურ ძვრასთანაა დაკავშირებული: ხალხი აღტა-

ცებული ხვდება დაბრუნებულ ლელას. („ლელა მოვიდა, ჩვენი მფარველი"). სკანდირებული, თითქოს ერთ სუნთქვაზე აგებული შეძახილები უნისონიდან აკორდულ ფაქტურაში გადადის. მაგრამ ყველა თავის სახეცვლილებაში ინარჩუნებს სიხარულის ხასიათს.

მშვენივრადაა მონახული გუნდის კულმინაციური წერტილიც — „ოდოია". მისი დამახასიათებელი მოტივი კომპაქტურ აკორდულ ფაქტურაში ჟღერს და რიტმული ნახატითაც მძაფრია.

„ანსამბლის ფორმა" დღემდე აქილევსის ქუსლია ქართული საოპერო ხელოვნებისათვის. თქთაქიშვილის ოპერების გარდა, გამიჭირდება ამ მხრივ გამორჩეული ნაწარმოების დასახელება. ლაღიძის ანსამბლები იმით არის საინტერესო, რომ მათში ოპერის არიოზულ-სასიმღერო სტილი არ ირღვევა. კომპოზიტორი ინტონაციურად გამოკვეთილ დახასიათებას ანიჭებს თავის გმირებს და, ამავე დროს, ცხადად აღნიშნავს მათ შორის კონფლიქტსა თუ გრძნობათა თანახმიერებას.

პირველად ბერდოსა და ლელას დუეტში ხდება ჩვენთვის ნათელი, რომ ვაჟის სასიყვარულო სწრაფვა ქალში გამოძახილს ვერ ჰპოვებს. მთელი ანსამბლის მანძილზე ბერდოს მოტივი „შენა ხარ ციური მნათობთა ღიმილი", თავისებური ფსიქოლოგიური ოსტინატოა, სიყვარულით გასხივოსნებული ძახილია მისი გულისა. მას ქალის მწუხარებით აღსავსე რეპლიკები უპირისპირდება („რა დღეში ჩამაგდე მაღალო ღვთაებავ, მაკმარე ამდენი ფარული წამება"), რომლებშიც ქვითინი და კვნესა მოისმის. იგი დუეტის დრამატიზმს განაპირობებს.

სრულიად სხვა ხასიათისაა შეთქმულთა კვარტეტი მეორე მოქმედების დასაწყისიდან. იგი გასული საუკუნის შუა ხანებისათვის დამახასიათებელი იტალიური რომანტიკული ოპერის ცხოველმყოფელ ტრადიციებზე მიგვითითებს, თუმცა სრულიად დამოუკიდებელ ფსიქოლოგიურ-ინტონაციურ მასალაშია გადაწყვეტილი. რომაელებს ეჭვი ღრღნით, რომ სარდალი მოღალატეა და ჟიცს სდებენ ანგარიში გაუსწორონ. ბოროტმზრახველთა მორიგება და ფიცი მშფოთვარე, ეკლიან, სინკოპირებულ მუსიკაშია გამოთქმული. საგულისხმოა მელოდიური ხაზის ქრომატიული „დაცურება", წყვეტილი, თითქოს „სუნთქვაშეკრული" მოტივების სიჭარბე („შავი ღამის უკუნეთს ვანდოთ ჩვენი ზრახვანი"), რომლებიც ბოროტი ძალების მხილების ბგერადი სიმბოლოების კლასიკურ ტიპთა რიგს მიეკუთვნება.

ლელას და გელას დუეტი მეორე მოქმედებიდან ქართული საოპერო ლიტერატურის საუკეთესო წიმუშთა შორის საპატიო ადგილს იჭერს, იმდენად

გამომსახველია იგი თავისი განწყობილებით, იმდენად გამჭვირვალე და ამაღლებულია თავისი მუსიკით. ეს დუეტი გმირთა საკმაოდ მძაფრი შეხვედრის სცენას მოსდევს. გაგულისებული ქალი მტარვალსა და მოძალადეს განწირულის ხმით და ზიზღით მიმართავს. გელა გაოგნებულია მოულოდნელი შეხვედრით, მან ლელას დამორჩილების იმედი დაკარგა. მათი რეპლიკები სულიერ დრტვინვას და მშფოთვარებას გამოხატავს.

მაგრამ, აი, საორკესტრო პარტიაში ნარნარი, სრიალა მოძრაობის ფაქტურა მყარდება, ერთის ხელის მოსმით იფანტება დაჭიმული ენებათაღელვის ემოციები და რიჟრაჟივით ნათელი განწყობილება მკვიდრდება.

კლავირში ამ ეპიზოდს თავისებური ქვესათაური აქვს „ბავშვობის სიმღერა“ და უნდა ითქვას, რომ მისი მელოდია კოლორიტით და ემოციური შინაარსით მართლაც ბავშვური სიწმინდითაა გასხივოსნებული, ეს მუსიკა ლაღი და ბუნებრივია, იგი თავისუფლად სუნთქავს. ამ სასიმღერო ინტონაციის („მინდვრის ყვავილებს არხევს ნიავი“) წყარო საესტრადო ხელოვნებაა. მაგრამ იგი მაგალითია პირველსაწყისი მასალის ახალ ხარისხში აყვანისა და პოეტური გაფაქიზებისა. განსაკუთრებით შთამბეჭდავი ინტონაციითაა აღბეჭდილი მინამღერი „ლელა, ლელა, ლელა საპოვნელა“, რომელიც საბავშვო სიმღერებს ჟანრული ხასიათითაც კი უახლოვდება და დახვეწილი, წმინდა მელოდიის ნიმუშია. იგი დუეტის თავისებური შუქურაა და მისი სხივი ოპერის სხვა ეპიზოდებსაც სწვდება, დრამატიზებას კი განიცდის ფინალურ სცენაში. მაგრამ სიწმინდესა და უშუალობას არსად ჰკარგავს.

ეს დუეტი ე. წ. „თანხმობის ანსამბლთა“ იმ კლასიკურ ტიპს მიეკუთვნება, რომლებშიც მისწრაფებათა, გრძნობისა და აზრის სრული ჰარმონია სუფევს. აკომპანიმენტის ჩუხჩუხა ფაქტურაც ლაღი თამაშის განწყობილებას ქმნის, იგი თავისებურად აძლიერებს სიხარულის, ოცნებისა და სასიყვარულო სწრაფვის ფსიქოლოგიურ ტონალობას.

ეს განწყობილება უნდა გაღრმავებულიყო მომდევნო ეპიზოდშიც („ლელა გეძებდი და გპოვე, ძვირფასო ლელა“), ოღონდ მას გრძნობათა განსხვავებული ტიპი ახასიათებს. კომპოზიტორის კავშირი, ერთი მხრივ, ვერისტულ ტრადიციებთან და მეორე მხრივ, ყოფითთან, ასეთ ეპიზოდებში უფრო უშუალოდ ვლინდება. საქმე იმაშია, რომ დუეტმა „მინდვრის ყვავილებს არხევს ნიავი“ ისეთი სტილი დაამკვიდრა, ემოციური განზოგადების ისეთი მაღალი დონე შემოიტანა, რომ იგი ადვილად აღარ თმობს მიღწეულს.

ახალ ჟანრულ პირობებში გარდატეხილ პირველწყაროს არამარტო თავისი სახასიათო ინტონაცია და განწყობილება შემოაქვს, არამედ თავისებური

მუზიცირების წესიც. ლელას და გელას დუეტი ოპერის ფინალიდან („ნუთუ ცოცხალი ხარ და შენზე ოცნება, როგორც ვარსკვლავი ბედის, ისე დამყვება") მოგვაგონებს ჩვენს მუსიკალურ ყოფაში დამკვიდრებულ ვოკალურ ანსამბლებს, რომელთაც დიდი პოეტურობა, ემოციური უშუალობა და მუსიკალური გამომსახველობა გამოარჩევს. ეს დუეტი ერთი სულთქმაცაა, გამიჯნურებაც და ერთმანეთთან გამოთხოვებაც. მელოდია, რომელიც გელას წინამავალ არიაში გამოჩნდა, აქ ღრმავდება და მეტ ექსპრესიას იძენს. ეს ეპიზოდი ლირიკული საწყისის გაშლის კულმინაციაა, იგი აღიარებაა სიყვარულისა, რომელიც თავის გამარჯვებას სიკვდილის პირას ზეიმობს.

საგულისხმოა, რომ ამ დუეტს გუნდიც უერთდება. იგი არა მარტო პატრიოტულისა და ლირიკულის, ხალხისა და გმირების ერთიანობის სიმბოლოა, არამედ იმ საოპერო სტილის თავისებურების ხაზგასმაც, რომელიც სოლო და საგუნდო სიმღერის ორგანულ და ნარნარ ურთიერთგადასვლებს გულისხმობს. ლაღიძეს ამ ეპიზოდში შემოაქვს ლირიკული მოტივი, რომელიც ანსამბლის განვითარების კვალდაკვალ ვირლინოს სოლოში გადაინაცვლებს, თუ განსაკუთრებით ამ სოლოს ვიქონიებთ მხედველობაში, მე არ დავიჟინებდი იმ მოსაზრებას, თითქოს ოპერის ფინალს მელოდრამატულ-სანტიმენტალური არ შეხებია. მაგრამ ისეთი გამომსახველია თვით ლირიკული ნაკადი, იმდენად გაცისკროვნებული, ემოციური და გულშიჩამწვდენია იგი თავისი მუსიკით. მასში ისეთი ძალითაა გამოხატული შვების გრძნობა, რომ მთლიანად ფინალს მე აღვიქვამ არა მარტო როგორც გმირთა გამარჯვებას (ე. ი. იმ ზნეობის აღიარებას, რომელსაც ისინი თავის მოქმედებაში ეყრდნობოდნენ), არამედ როგორც თავისებური კომპოზიტორისეული კრედოს გამოთქმას: მის რწმენას ადამიანურის ღირებულებაში და ამ ღირებულების მარადიულობაში. ამ ეპიზოდში ბევრია პირადული, რომელიც ოპერის ფსიქოლოგიურ-სოციალურ საწყისთან ისეთ მიმართულებაშია როგორც ლირიკულ-ეპიკურთან. ეს პირადული გადის ოპერის ფარგლებიდან, უერთდება რევაზ ლაღიძის მუსიკის საერთო კალაპოტს, გვაიძულებს ოპერაც და განსაკუთრებით მისი დანასკვი. გარკვეული მრწამსის გამოვლენად აღვიქვათ.

* *

„ლელასთან" დაკავშირებით მსურს მისი მუსიკის თანადროულობის პრობლემას შევეხო. საკითხის ასეთნაირად დაყენება შესაძლოა ვინმემ ავტორის ხარვეზად მიიჩნიოს: იძლევა კი „ლელა" იმის საბაბს, რომ მასში თანამედ-

როვეობის გამოძახილი ვეძიოთ? სიუჟეტის ისტორიულობას თავი რომ გავანებით, გამომსახველი ხერხებითაც იგი უფრო XIX საუკუნის ტრადიციებს ეყრდნობა, ვიდრე თანამედროვეობის გამოცდილებას. ის ძიებები, რომლებიც ჩვენი ეპოქის ოპერას რაღიკალურად უცვლის სახეს და ხან სიმფონიას უახლოვებს მას, ხან კინოსა და ხან დრამატულ თეატრს, როგორც ჩანს, ლაღიძის ყურადღებას არ იზიდავდა. მისი ნაწარმოები „ძველებურ ყაიდაზეა" გაკეთებული. ორკესტრი არც პირველობას ჩემულობს და არც პრეტენზიას აცხადებს საოპერო ფორმის სიმფონიზებაზე. ისევე, როგორც კლასიკურ ნიმუშებში. იგი თანხლების როლით კმაყოფილდება. რეჩიტატივის როლი „ლელაში" უმნიშვნელოა, ყოველ შემთხვევაში, იგი სასიმღერო საწყისს ვერ გაუტოლდება ვერც თავისი გამომსახველობით და ვერც დრამატურგიული ფუნქციით. მუსიკალური ენაც სავსებით ზომიერია და არსად არ სტოვებს შთაბეჭდილებას თითქოს კომპოზიტორს სიახლეების დემონსტრირება სურდა.

არც ისაა ალბათ შემთხვევითი, რომ ლაღიძის ოპერა ეროვნულ ნიადაგთან ერთად XIX საუკუნის იტალიური საოპერო ხელოვნების ტრადიციებს ეყრდნობა. ბელინიდან — პუჩინიმდე — ასეთი ფართო დიაპაზონი აქვს იმ სფეროს, რომელსაც მეტ-ნაკლები ზეგავლენა მოუხდენია ჩვენს ავტორზე. იტალიური ტრადიციები შემოქმედებითადაა გარდატეხილი ლაღიძის ოპერის სხვადასხვა თავისებურებაში.

თავის დროზე, თბილისის საოპერო თეატრის ისტორია იტალიურმა ხელოვნებამ წამოიწყო. შესაძლოა იმიტომ, რომ ქართული მუზიცირების ბუნებას ენათესავებოდა, იტალიური ორგანულად შეეთვისა ჩვენი ხალხის მუსიკალურ ყოფას და უფრო გვიან, კერძოდ, ქართული ოპერის ერთ-ერთ შინაგან თვისებად იქცა. მაშ რატომაა, რომ ესოდენ ნაყოფიერია იგი „დაისის" ავტორისათვის, ხოლო უფრო გვიან ო. თაქთაქიშვილის „მინდიასთვის"? „იტალიური" არ აღნიშნავს ინტონაციის სახასიათო თავისებურების შელახვას (წინააღმდეგ შემთხვევაში ეროვნულად განუმეორებელს საფრთხე შეექმნებოდა). „იტალიური" უმთავრესად ვოკალური ხაზის სასიმღერო-არიოზულ დენადობას გულისხმობს და რ. ლაღიძის ოპერა ამ თვისების, მუზიცირების ამ ტიპის შესანიშნავი ილუსტრაციაა.

ეს ნიშან-თვისებები თითქოს ისევ ტრადიციულზე მიგვითითებს. ამისდა მიუხედავად, „ლელა" ჰეშმარიტად თანამედროვე ნაწარმოებია, ამ სიტყვის მაღალი გაგებით. იგი თანამედროვეა ფსიქოლოგიური შინაარსით, ტემპერამენტითა და გზნებით. ეს ოპერა იმ კომპოზიტორის მიერაა შექმნილი, რომელიც

კარგად იცნობს თანამედროვე ადამიანს, და უფრო მეტიც, თავისებურად ეძიებს კიდეც მთავარს ამ ადამიანში. „ლელა“ იმ კომპოზიტორის კალამს ეკუთვნის, რომელიც გმირთა ხასიათების გამოსახატავად არ უნდა გატანჯულიყო ნორეულ წარსულში ტიპაჟის ძიებით. ლაღიძემ ადვილად გადასჭრა გორდიას ნასკვი იმის წყალობით, რომ ოპერის გმირებად თავისი თანამედროვეები იქონია მხედველობაში. საზოგადოდ, ლაღიძის მუსიკის ბუნებრიობას მისი დღევანდელობის ატმოსფეროში ქმნადობა განაპირობებს და თავისი შემოქმედების ამ პრინციპისათვის კომპოზიტორს არც „ლელაში“ უმტყუნია.

„ლელას“ ეს საერთო პრინციპი უფრო ლოკალური ხასიათის ამოცანების გადაწყვეტასაც განაპირობებს. თანამედროვეობა დიდად აფასებს ლოკალურ კოლორიტს, მაგრამ მთელი თავისი ბუნებით სინთეზისაკენ მიისწრაფვის. ეს ტენდენცია განსაკუთრებული სიცხადით ყოფით სიმღერაში ვლინდება, რომელიც რ. ლაღიძისათვის ამოსავალი წერტილია. ამიტომაც, მართალია, მის სიმღერაში მეგრული და გურული სასიმღერო ინტონაციაც ჟღერს, სვანური ფოლკლორიცაა გამოყენებული და ქალაქური ფოლკლორიც, მაგრამ უსაფუძვლო იქნებოდა ეთნოგრაფიული წყარო მოქმედების ანდა გმირთა ვინაობის მინიშნებად მივიჩნიოთ. ჟანრულ-სახასიათო სპეციფიკას კომპოზიტორისათვის მხოლოდ წმინდა მუსიკალურ-დრამატურგიული მნიშვნელობა აქვს და არა გეოგრაფიულ-სოციალური, ამიტომ არც დროს გააჩნია ამ ოპერაში ზუსტი თარიღები და არც გმირთა ვინაობას აქვს ზუსტი მაჩვენებლები.

ლიბრეტოს მიხედვით, რომაელთა შემოსევის შესახებ მიდის ლაპარაკი, მაგრამ ასეთივე უფლებით ისინი შესაძლებელია ბიზანტიელებიც ყოფილიყვნენ და სამხრეთიდან მომხდურებიც. ასევე ციხე-სიმაგრეც, რომელსაც ალყა შემოარტყეს, საქართველოს ნებისმიერ კუთხეში შეიძლება გვეგულებოდეს. მართალია, „ლელასათვის“ ლიბრეტისტმა მეტერლინკის „მონა ვანას“ მიმართა, მაგრამ ის, რაც მეტერლინკისაგან დარჩა, ჩვენს ისტორიულ ლიტერატურაშიც უხვად მოიძიებოდა. ყოველ შემთხვევაში, ლიბრეტოში ისეთი ფსიქოლოგიური მოტივები არ ჟღერს (და ეს მისი დიდი ნაკლია), რაც ჩვენთვის ჩვენი ლიტერატურის სხვა ნიმუშებიდან არ იქნებოდა ცნობილი. ლიბრეტოს მიმართ სხვა ბევრი შენიშვნაც შეიძლება გამოითქვას (კერძოდ, როგორც ეს თავის დროზე მ. ახმეტელმა აღნიშნა „ლელას“ დადგმისადმი მიძღვნილ წერილში, მელოდრამატული ლიბრეტოშია აქცენტირებული და იგი დიდ სიძნელეებს უქმნის კომპოზიტორს). მაგრამ ლიბრეტოს უდაეო ღირსებებიც გააჩნია და მათ შორის მთავარი ისაა, რომ იგი ლაღიძის შემოქმედებითი თავისებურებების კარგი შეგრძნებითაა დაწერილი, კარგად ითვალისწინებს კომპოზიტორის

ინდივიდუალობას. მე ვთქვი, რომ რიგ შემთხვევებში ლიბრეტო სიძნელეებს უქმნის კომპოზიტორს (უფრო სწორედ, უბიძგებს მას მუსიკალურ დახასიათებებში მელოდრამატული ელემენტების შემოტანისაკენ). მაგრამ უფრო ხშირად ლიბრეტო საიმედო დასაყრდენის როლს თამაშობს ლაღიძისათვის დამახასიათებელი ლირიკულ-სასიმღერო საწყისის სრულქმნილი გამოვლენისათვის.

ამიტომაცაა, რომ „ლელა“, თუმცა ისტორიულ სიუჟეტზეა აგებული და თითქოს გარდასულ დროთა სიტუაციებს გვიხატავს, უმადური ამოცანა იქნებოდა ლაღიძის ოპერისათვის ისტორიული შესატყვისობანი გვეძია. თუ ლიტერატურული სიუჟეტი მუსიკისათვის არსებითად გარეგნული ქარგის როლით უნდა დაკმაყოფილდეს, „ლელა“ ამის საუკეთესო ილუსტრაციაა. მისი სიუჟეტი, გმირთა ცხოვრების ფაქტობრივი მხარე, მოქმედების დოკუმენტურობა, ცხოვრების წესის ლოკალური კოლორიტი — ყოველივე ეს ბიძგის მნიშვნელობას იძენს და არ აღწევს ლაღიძის მუსიკის შინაარსეულ ბირთვში.

ეს უკანასკნელი, ენებათაღელვის და ზნეობრივი პრობლემების გამოძახილი, მათი უაღრესად თავისებური მუსიკალური რეალობაა, რომელშიც ეს ადამიანური მიმართებანი თავის ღირებულებას სჭვრეტენ. არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ლაღიძის მუსიკა განყენებულად აღებული ზნეობრივი პრობლემების ბგერადი ილუსტრაცია კი არ არის, არამედ მათი არსებობის, მათი დასმის თავისებური ფორმა. იგი ამ ცხოვრებისეული კატეგორიებითაა განთებული, მაგრამ, როგორც ყოველივე ჭეშმარიტად ესთეტიკური, მათზე არ დაიყვანება. იგი იმდენად სახიერი და მეტყველია, რომ თვით იძენს ადამიანურის წარმომადგენლობის უფლებას. ბოლომდე სიზუსტე რომ დავიცვა, მე ვიტყოდი, რომ ეს „წარმომადგენლობა“ ოპერის ყველაზე ძლიერი ფურცლების ხვედრია, მაგრამ ლაღიძე გამარჯვებული შემოქმედია, იმიტომ, რომ მისი ოპერის — „ლელას“ მუსიკის ხარისხს სწორედ ასეთი ფურცლების სიჭარბე განაპირობებს.

ჩამოყალიბება

(რაფსოდია თემაზე „გია ყანჩელი")

სიჩუმე და მუსიკა. შეუთავსებელი, ერთმანეთის შემმუსვრელი ცნებების უცნაური შეზავება. არა, მხოლოდ მუსიკა, რომელშიც ამჟამად მოსკოვის კონსერვატორიის დიდი დარბაზია ჩაძირული. ზარების ნაღვლიანი რეკვა და სიმებიანთა უადამიანურესი მელოდია, თითქოს და მწუხარების და სიყვარულის, ტანჯვის, ოცნების და იმედისაგან ჩამოძერწილი, მცელავი აკორდების სისასტიკე და რბილად მოლივლივე ბგერადი ტალღები, აზრის თვითჩაღრმავება და „მოქმედების" თეატრალურ-სანახაობითი ხატოვანება, როდესაც მუსიკის ცოცხალი ორგანიზმის თითოეულ უჯრედსა ჰვრეტ. ეს გასაოცარი გრძნობაა, ჩამოყალიბებისა და მწვერვალისაკენ აღმასვლის, თითქოს ქარს მოაქვს მელოდია, უფრო სწორად, მისი ნაფლეთი...

მე თითქმის ვერ ვხედავ გია ყანჩელს, მაგრამ მისი მღელვარება რაღაც სასწაულის ძალით აღწევს აქამდე. არა, მისი სულიერი მშფოთვარება არ აიხსნება წარმატებისა და აპლოდისმენტების მოუთმენელი მოლოდინით. ეს არც შიშია კრიტიკული აზრის მიმართ და არც ნაწარმოების მომავალი საკონცერტო ცხოვრების წინასწარგანცდა. არა, ამ მღელვარებაში წადილია გული გაუხსნას მსმენელს, აიძულოს იგი ის სილამაზე განიცადოს, რომელიც თვით მასვე, გია ყანჩელს სწამს, აამაღლოს იგი ღირებულების გაგებამდე და ზნეობრივად განწმინდოს. ხელოვნების ნაწარმოები ბოლომდე სწორად რომ შე-

ვიმეცნოთ, ჩვენ მისი ავტორის შესახებაც გარკვეული ცოდნა გვჭირდება. იმითვის, რომ გია ყანჩელს გავუგოთ, მოდით, ამ მღელვარების შესახებაც ნუ დავივიწყებთ.

გია ყანჩელის დებიუტს საკმაოდ თავდაჭერილად, მე ვიტყოდი, ცივი ცნობისმოყვარეობით შეხვდნენ. მის პირველ, ჯერ კიდევ მოუმწიფებელ ოპუსებს თავისებური უტაქტობა მოსდევდათ აღიარებულის მიმართ და ისიც კარგად შეიმჩნეოდა, რომ ავტორი გაკვლეული გზით სიარულს არ აპირებდა. მან თავიდანვე, და არც თუ ისე თავაზიანად, აგრძნობინა საზოგადოებას, რომ ერთგვარი დისტანცია არსებობს იმას შორის, რაც მიღებულია და იმას შორის, რის გაკეთებასაც თვითონ აპირებდა.

ქართული მუსიკისათვის ეს ბედნიერი ხანა იყო (საუბარია 60-იანი წლების დასაწყისზე), როდესაც ეროვნული ტრადიციების კალაპოტი გრძლივადაც და სიგანეშიც კარგადა ჩანდა და ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, თითქოს ერთადერთი, რაც დაგვრჩენოდა, ისღა იყო, რომ მიგნებულ ფარვატერს არ ცდენოდით. ეს იყო დრო ხელოვნების მოვლენებისადმი საოცრად ლმობიერი დამოკიდებულებისა. ახლადაღერებული მუსიკა უმალ იჭერდა მყარ ადგილს ეროვნულ საგანძურთა სეიფში. მუსიკის ზომიერ ზემოქმედებას საზოგადოებრივ აზრზე მხარს უჭერდა მაღალფარდოვანი ფრაზეოლოგია ეროვნული თვითმყოფობის შესახებ, რომელსაც, რაგინდ უცნაურად არ უნდა მოგვეჩვენოს ასეთი მდგომარეობა, მთლიანად მოვლენის ღირებულების საკითხის გადაწყვეტა შეეძლო, თითქოს მშვენიერების სხვა განზომილებანი არ არსებობდა.

ზომას გადასული ტემპერამენტი არც თუ ისე ხშირად გრძნობს მეცნიერული დასაბუთების აუცილებლობას. ამიტომ „დაცვით პაფოსს" ხშირად კარგი შესაძლებლობა ეძლევა ყველაფერზე „სახით მასთან არამსგავსზე" იერიში მიიტანოს. გია ყანჩელი კი სწორედ ასეთი გამოდგა. ამასთან ერთად, ობიექტურად რომ ვთქვათ, პირველი მისი ნაწარმოებები სისუსტეებსაც არ იყო მოკლებული; მისი სტილი ის-ის იყო ყალიბდებოდა და ამიტომაც ახალბედა კომპოზიტორი მოხერხებულ სამიზნედ იქცა. იმ ახალგაზრდათა ჯგუფში, რომელიც სხვადასხვა მიზეზის გამო საერთოდ ვერ იწვევდა სიმპათიებს, იგი გამოყვეს და გაწვრთნეს კიდეც, რათა მედგრად გადაეტანა შხამიანი ისრების ჩხვლეტა.

მაგრამ არაკეთილმოსურნეებთან ერთად მან მეგობრებიც შეიძინა. ზოგმა

მისი ხელოვნება პირველივე ნაბიჯებიდანვე გულწრფელად ირწმუნა, ზოგიც უმეგობრდებოდა არც თუ ისე უანგარო მოსაზრებების გამო: თუ თქვენი მეტოქე იერიშზეა გადასული, თამაშის წესების მიხედვით, თქვენ მისი მსხვერპლი უნდა დაიცვათ. ერთი სიტყვით, დამწყები კომპოზიტორისადმი სიმპათიებსა და ანტიპატიებში იმდენი მოტივი იხლართებოდა, რომ კაცი შეიძლება საგონებელში ჩავარდე და უღონოდ გაშალო ხელები: წადი და გაიგე ან რისთვის უყვარხარ, ან რისთვის სძულხართ.

მაგრამ ჩვენ გვაინტერესებს ამ საქმის არა მარტო ფსიქოლოგიური, არამედ ფაქტიური მხარე: ნებისმიერი ხელოვანის თვითდამკვიდრებისათვის მეგობრების პატარა ჯგუფს შეუძლია სასწაული მოახდინოს, მაგალითად, მოხსნას გაუცხოვების ის ბარიერი, რომელსაც უცნობი მოვლენის წინაშე საზოგადოება აღმართავს, როდესაც იგი თვითდაცვის ინსტინქტით ხელმძღვანელობს. მეგობრების ჯგუფს შეუძლია აიძულოს ხელოვანი თავისი ნიჭი და ძალები ირწმუნოს. მეგობრობა დიდი ძალაა და გია ყანჩელს მან ბევრი რამ მისცა. ამ მხრივ, შესაძლოა გია არავითარ გამონაკლისს არ წარმოადგენს. გამონაკლისი იგი სხვა თვალსაზრისით გამოდგა: სიჯიუტითა და მიზანსწრაფვით, რომლითაც იგი თავის მიერვე არჩეულ გეზს გაჰყვა. შესაძლოა შემოქმედებითი გზის დასაწყისში ეს გეზი ბოლომდე არც მისთვის იყო გარკვეული, მაგრამ იგი მას იზიდავდა და სხვა არჩევანისათვის აღარავითარ შანსს არ უტოვებდა.

ახლა კი მე ვასრულებ საუბარს თემაზე „შემოქმედებითი გზის დასაწყისი" და სამართლიანობის დაცავად მსურს ხაზგასმით აღვნიშნო, რომ ჩვენი ქვეყნის დიდი მუსიკოსებისაგან როდინ შჩედრინი პირველი იყო, რომელმაც ალღო აუღო გია ყანჩელის შემოქმედების დიდ ნიჭს და შორსმჭვრეტელური სიბრძნით მხარი დაუჭირა ახალგაზრდა კომპოზიტორის მხატვრულ ძიებებს. მრავალი წლის შემდეგ, უკვე გია ყანჩელის IV სიმფონიის მოსკოვური პრემიერის დროს რ. შჩედრინი წინამდებარე სტრიქონების ავტორს განუცხადებს: „მაგონდება, რომ 10, 12, 15 წლის წინათ — ზუსტი თარიღი, სამწუხაროდ, არ მახსოვს, სორტავალაში მე პირველად გავეცანი გია ყანჩელის შემოქმედებას, იგი მაშინ თავის პირველ სიმფონიაზე მუშაობდა. ნაწარმოების პირველივე ბგერებიდან, რომელიც მაშინ მოვისმინე, და მერეც, როდესაც პარტიტურასაც გადავხედე, მე უდიდესი ინტერესით ვადევნებ თვალყურს მის შემოქმედებით განვითარებას და ამჟამად ჩვენი დროის ერთ-ერთ თვალსაჩინო მუსიკოსად მიმაჩნია. ვფიქრობ, რომ ამ შემთხვევაში არაფერს ვაჭარბებ ჩემთვის უაღრესად სიმპათიური ადამიანისა და მუსიკოსის მიმართ. მე მხოლოდ ფაქტის დადასტურება მსურს.

რა მაძლევს იმის უფლებას, რომ გია ყანჩელი თანამედროვეობის ერთ-ერთ ყველაზე უფრო დიდ მუსიკოსად ჩავთვალო და არა მარტო ჩვენს ქვეყანაში? მისი ფენომენალური, ბუნებრივი საკომპოზიტორო ნიჭი. უბრალოდ რომ ვთქვად, იგი ფლობს სივრცის, ბგერადი სტრუქტურების, ფორმების საკომპოზიტორო ხედვის ხელოვნებას, და გარდა ამისა, მას მუსიკალური ხელოვნების განვითარების გზების თავისებური გაგება გააჩნია. გია ყანჩელი ხელოვნებაში თავისი საკუთარი გზის დიდი მუსიკოსია.

გია ყანჩელი ჰეშმარიტად ეროვნული კომპოზიტორია. მე უფლება არა მაქვს ქართული ხალხური მუსიკალური ხელოვნების დეტალები განვსაჯო, მე მათ ძალიან ზედაპირულად ვიცნობ, მაგრამ ამისდა მიუხედავად, ყანჩელის მუსიკას, კერძოდ მის IV სიმფონიას მე აღვიქვამ როგორც დიდი ქართველი ხალხის შვილის აღსარებას, შვილისა, რომელიც ნიადაგთანაა დაკავშირებული. იმიტომ, რომ მუსიკაში მე ვგრძნობ ქართველი ხალხის ისტორიას, გადაჭიმულს მრავალ საუკუნეზე, ნაციონალურ ხასიათს და ენას, მეტყველების თავისებურებას, რომელშიც მე, როგორც მუსიკოსს, მესმის შინაგანი ახოვანება და სიამაყე, საუკუნეთა ისტორიის მიერ განპირობებული გასხივოსნება, სინაზე და ვაჟკაცობა. ყველაფერს ამას ვგრძნობ, როდესაც ყანჩელის მუსიკას ვისმენ".

შესანიშნავი სიტყვებია, რომელსაც ქართველი კომპოზიტორის ვერც ერთი გულშემატკივარი გვერდს ვერ აუვლის. დღეს ოსტატის მიერ სხვა ოსტატის შეფასებაა, მაშინ კი კეთილი აზრი და მომავლის განჭვრეტა დიდი მორალური მხარდაჭერა იყო ჩამოყალიბების რთულ გზას შემდგარი ახალბედასთვის.

გია ყანჩელის პირველი სიმფონია (1967 წ.) იმ ნაწარმოებთა რიგს ეკუთვნის, რომელთა გამოჩენაც ხელოვანის ყველა წინამორბედი პარტიტურის ღირებულებას აუფასურებს, რომელიც მათ მნიშვნელობას „მოსამზადებლამდე" დაიყვანს, ხოლო თავის მხრივ, არც ერთ მომავალ ქმნილებას არ უტოვებს თავისი არსებობის იგნორირების უფლებას.

ამ სიმფონიაში სიჭაბუკის ძალა და ვაჟკაცობის სიმწიფე იგრძნობა. იგი ხმაურიანია და ემოციური, გამსჭვალული შემტევი ენერგიით, მაგრამ ყველაზე მეტად ზემოქმედებას თავისი ლირიკის სისუფთავით ახდენს. კვარტსექსტაკორდების რიტმის ზედდაწოლაში, ტემბრული ლაქების აფეთქებებში, ფაქტურების უშიშარ შეპირისპირებაში, გაბმულ ოსტინატოებსა და ხმოვანების გაძ-

ლიერების პრინციპებში ძნელი არაა სტრავინსკით გატაცების კვალი აღმოვაჩინოთ. მაგრამ თუ სახეების რეალურ შინაარს მივიღებთ მხედველობაში. თვალში გვეცემა ორგანული კავშირი კვერნაძის მუსიკასთან, მის პოეტიკასთან. კვერნაძის სიმფონიამ, როგორც ჩანს, თავისი ნაყოფიერი ზეგავლენა იქონია ყანჩელის ამ ნაწარმოებზე.

გასაოცარია პირველი სიმფონიის მთლიანობა და, ამასთან ერთად, კონტრასტების სიმკვეთრე. მის შინაარსეულ მხარეს მნიშვნელოვნად განაპირობებს გროტესკული სკერცოზულობა, ინტერვალიკის გარკვეული სიბლაგვე, ხის ჯგუფის ინსტრუმენტთა და ვიოლინოების მოტივების „ჩხვლეტები“, რომლებიც თითქოს წამოიკივლებენ ხოლმე მაღალ რეგისტრში. აქტიური და დინამიკური მიზანსწრაფვის ტალღები აღსავსეა მოქმედებისადმი მზადყოფნით, გამსჭვალულია თვითდამკვიდრების კატეგორიულობით, ფსიქოლოგიურ ტონალობას და მოძრაობის ცოცხალ ხასიათს განაპირობებს ჰაბუკური გზნების, მე ვიტყოდი, გამომწვევი ინტონაციის მჭონე მთავარი თემა. ასეთი მსოფლაღქმისათვის დამახასიათებელი ემოციური ატმოსფერო შენარჩუნებულია სიმფონიის მთელი პირველი ნაწილის მანძილზე. მთელი ქსოვილი გამსჭვალულია ენერგიული პულსაციით. შეუწყვეტლივ იჭრებიან სასტიკი, მარკატული რიტმები, რომლებიც დასარტყამთა ბატარეიდან ხშირად სხვა ჯგუფებში იღვრება. ამ თვალსაზრისით, დამახასიათებელია მთავარი პარტიის c-moll ეპიზოდი, ფაგოტებთან, დოლთან და დაბალ სიმებიანებთან ორწილადი რიტმული ოსტინატოთი. მათ გუგუნში იჭრება ლითონის ჯგუფის მოკლე რეპლიკები, რომლებიც თეატრალურ თვალსაჩინოებას ანიჭებენ მოძრაობას.

სახეთა განვითარების სუფთა ტემბრალური საშუალებებიდან აღვნიშნოთ პირველი ნაწილის მთავარ პარტიაში ბგერასავსე ფაქტურის ძალისმიერი დაწოლის მოხსნის ხერხი, „მთლიანად დაცარიელებულ სივრცეში“ უეცარი გადასვლის ეფექტით. ამ „სივრცეში“ სუსტადღა ბჟუტავენ ცალკეული ბგერადი წერტილები. დინამიკური კრესჩენდოს შემდგომ, რომელშიც მთელმა ორკესტრმა მიიღო მონაწილეობა, ხმოვანება თითქოს იფერფლება მხოლოდ მის ჯგუფის ინსტრუმენტებშიღა კიაფობენ ცალკეული ნოტები. საინტერესოა აღინიშნოს, რომ ვიოლინოებთან ჟღერს მოტივი, რომელიც შოსტაკოვიჩის პირველი სიმფონიის შესავლის ერთ-ერთ მელოდიურ სახეს ენათესაება. ეს დროებითი სიჩუმე აუცილებელი კონტრასტია მეორე, უფრო მძლავრი კრესჩენდოსათვის...

პირველ სიმფონიაში თავს იჩენს სწრაფვა სონატური ფორმის მონოთემატურობისაკენ. ამიტომაც, მიუხედავად იმისა, რომ აქ კონტრასტული თე-

შებია გამოყენებული, ისინი ერთმანეთს ავსებენ და ნაწარმოების სტრუქტურაში ამ ფორმისათვის ესოდენ დამახასიათებელი ინტონაციური დუალიზმი არ შემოაქვთ. დარტყმითი და სწრაფვითი თემა შეზავებულია ვიოლინოების წმინდა ინსტრუმენტული მელოდიის (დამხმარე თემა) საკმაოდ დაკლაკნილ ხაზთან. ეს თემა თითქოს ჩამოკიდებულია ფლეიტების, ჰობოის და სიმებიანთა ფაქტურაზე, გარკვეულ პერიოდში ქორალურ წყობაში გაუჩინარდება და უფრო გვიან კი ვალსისებრ მოძრაობაში გადადის და ბოლოს სიმებიანთა დივიზის დასკვნით აკორდში ქრება.

ჩვეულებისამებრ, თითქმის ყველა შემთხვევაში, ახალგაზრდა ავტორის პირველი სიმფონია შემოქმედებითი დეკლარაციაა, თვით მაშინაც კი, თუკი მის გამოჩენას სხვა ჟანრებში მოწიფული ნაწარმოებების შექმნა წინ უსწრებდა. გამონაკლისს არც ყანჩელის სიმფონია წარმოადგენს. მას ისეთი თავისებურებანი გააჩნია, რომელნიც თავიდანვე შეიგრძნეს და შეაფასეს კიდეც. მაგრამ ამასთან ერთად, მასში ისეთი რამეც იყო, რომლის ჰეშმარიტი ღირებულება უფრო გვიან გამოჩნდა. ადრე მოხსენიებული „გროტესკული რელიეფის“ გარდა, ყურადღება მიიპყრო ავტორის დამოუკიდებლობამ ფოლკლორული წყაროებისაგან, მის მუსიკაში ტემბრალური ამოფრქვევების ინტენსიურობამ.

ნაწარმოების უჩვეულობამ თვით ციკლის აღნაგობის თავისებურებაში ჰპოვა თავისი გამოხატულება: კერძოდ, მის ორნაწილიანობაში, ამ ნაწილების მკვეთრ ურთიერთკონტრასტულობაში, ორი, როგორც ტემპის, ასევე შინაარსის თვალსაზრისით ერთმანეთისაგან ზუსტად გამიჯნული სფეროს შეპირისპირებაში. პირველი მათგანი აქტიური, ქმედითი, თითქმის შეუნელებელი მოძრაობის გამო მონოლითურია, იგი მძაფრად უპირისპირდება ლირიკულად ჩაღრმავებულ მეორე ნაწილს. ეს უკანასკნელიც მონოლითურია, მიუხედავად კონტრასტული ბგერადი კომპლექსების შემოჭრისა, რომლებიც გულწრფელი აღსარებისათვის დამახასიათებელი სიჩუმისა და ნეტარების განწყობილების დარღვევისაკენ მიისწრაფვიან.

გია ყანჩელის პირველ სიმფონიაში მოძრაობის იდეა ტოკატური მარშიდან ქორალურ ფაქტურაზე, სუფთა ინსტრუმენტული მელოდიკიდან ვოკალური მიმოქცევების მეოხებით შინაგანად გამთბარი ინტონაციისაკენ, გარეგანი ენერგიიდან თვითჩაღრმავების მდგომარეობაში გადახვევის ლოგიკაშია რეალიზებული. მეორე ნაწილში ყურადღებას იქცევს ემოციური ვითარების გამწვავების ძლიერი ეფექტი — თითქოს თვითპვრეტის მდგომარეობაში მყოფი

მელოდიის მძიმე „წონის“ აკორდებით და მყვირალა ფიგურაციებით ბომბარდირება.

ყანჩელის სიმფონია საგულისხმოა „მონტაჟის“ პრინციპის დაძლევითაც და „განვითარების“ იდეასთან დაბრუნებითაც. ფორმის მონტაჟურობა განსაკუთრებით სიმფონიური მუსიკის იმ სახეობებისათვისაა დამახასიათებელი, რომლებიც გენეტიკურად ლიტერატურასთან, თეატრთან და, პირობითად რომ ვთქვათ, სახვითი ამოცანების გადაწყვეტასთანაა დაკავშირებული. სახეთა განზოგადების სურათოვნება, არსებითად, სტრუქტურის სხვადასხვა ნაწილთა ავტონომიზაციის მომასწავებელია, რაც ხელს უწყობს ფორმის „გახლეჩას“, მასალის ექსპოზიციურობის სასარგებლოდ „დამუშავების იდეის“ შესუსტებას. ამ სტილს თავისი მიმზიდველი მხარეები გააჩნია — საკმარისია, პროკოფიევის, სტრავინსკის, ჰინდემიტის პარტიტურები გავიხსენოთ. მაგრამ მასში ჩამოყალიბების იდეას შეპირისპირების მეთოდი სდევნის. ჩამოყალიბების იდეა კი ცენტრალური იყო ბეთჰოვენის, ჩაიკოვსკის, ბრამსის, მალერის, შოსტაკოვიჩის სიმფონიზმში. „მონტაჟში სამყარო მართლაც რომ ისეთი ბლოკებისაგანაა დამონტაჟებული, რომლებიც ერთმანეთის მიმართ ჰეტეროგენურია, თვით იმ შემთხვევაშიც, როდესაც მათ იდენტური მომენტები გააჩნიათ. „ჩამოყალიბების“ სიმფონიზმში კი მხატვრული სახეების სამყაროს მთლიანი ფორმისათვის საერთო თემატური იმპულსები ქმნის, დამოუკიდებლივ იმისაგან, თუ მათ შორის კონტრასტი სიმკვეთრის რა ხარისხს აღწევს.

მე, ცხადია, საკითხს არ ვსვამ იმის შესახებ, თუ დასახელებული პრინციპებიდან უპირატესობა რომელს მივაკუთვნოთ (სტრავინსკის, პროკოფიევის, ჰინდემიტის და მათი წინამორბედების — შუმანის, რიმსკი-კორსაკოვის, დებიუსის მიმართ საყვედურების გამოთქმა გულუბრყვილობა იქნებოდა). მაგრამ რაც შეეხება გია ყანჩელს, მე იმის აღნიშვნა მსურდა, რომ განვითარებისა და ჩამოყალიბების მეთოდთან დაბრუნება მას, უპირველეს ყოვლისა, ინტონაციურად საიმედო მასალაზე დაყრდნობის აუცილებლობას უკარნახებდა. მას ისეთი მასალა უნდა ეძია, რომელსაც უნარი აღმოაჩნდებოდა ნაწარმოების ცენტრალური იდეა აღებეჭდა და მთელი ფორმის მანძილზე დომინანტის მნიშვნელობა შეენარჩუნებინა.

ახალი და საგულისხმო (თუმცა გარკვეული პარალელის მქონე მუსიკალური აზროვნების იმ ტენდენციასთან, რომელთანაც ვარეზი, პენდერეცკი და ლიუტოსლავსკია დაკავშირებული) გია ყანჩელის შემოქმედებაში ის იყო, რომ განვითარების იდეის რეალიზებას კომპოზიტორი აღწევს გასაოცრად ინ-

ტენსიური ტემბრალური დინამიკით. (იქნებ მართლაც პირველივე სიმფონიით შეიძლება დავათარიღოთ გია ყანჩელის „სონორული სიმფონიზმი"?).

მე მაინც „კლასიკური სონორისტიკის" წარმომადგენლები იმ მიზნით დავასახელე, რომ თავიდანვე უარმეყო მათსა და გია ყანჩელის შემოქმედებით მეთოდს შორის უშუალო კავშირის შესაძლებლობა (ამასთან ერთად, სრულებითაც არ მავიწყდება ისიც, რომ მათი პარტიტურებიდან გარკვეულ შთაბეჭდილებებს შეეძლოთ გავლენა მოეხდინათ ჩვენი ავტორის შთაგონებაზე). თუმცა სონორულობა, ე. ი. ფორმისქმნადობის პროცესში ტემბრის გამოსვლა წინა პლანზე პირველ სიმფონიაში დიდ როლს თამაშობს, მაგრამ არა ინტონაციურობისა და მელოდიური განვითარების საზიანოდ, არამედ იმ თვალსაზრისით, რომ იგი გამომსახველობის ერთ-ერთ დამატებით ფაქტორად იქცეოდა. ფორმის ორგანიზაციის სონორულ საშუალებებზე ორიენტაცია ავტორს აიძულებს კონტრასტის პრინციპი გააძლიეროს, ე. ი. საკუთრივ მელოდიური, თემატური ხაზის განვითარებას მეტი ყურადღება დაუთმოს. მის სიმფონიაში საქმე გვაქვს ჰეშმარიტად „მელოდიურ ქსოვილთან", სიმფონიის ფორმა თემატური ბირთვის ტრანსფორმაციის პროცესს ასახავს, რადგანაც ეს ბირთვი იძულებულია სხვადასხვა ბგერად კონტექსტებთან თანაფარდობაში მოვიდეს და მათი ბუნების თანახმად გაიხსნას.

დაწყებული პირველი სიმფონიიდან, ჩვენ მოწამენი ვიქნებით კომპოზიტორის მიერ სადა და ამაღლებული პოეზიის ძიებისა, აღმოვაჩენთ ავტორის მისწრაფებას განიწმინდოს დრამატული დაძაბულობისაგან და სინათლისაკენ გავიდეს. ეს ამოცანა ყოველ მომდევნო სიმფონიაში დამოუკიდებელ მასალაზე და თავისებურადაა გადაწყვეტილი. ამასთან ერთად, დროთა განმავლობაში იცვლებოდა გია ყანჩელის სიმფონიების ჟანრული ბუნებაც. მაგალითად, მისი მუსიკიდან თითქოს „ამოიქაჩა" გროტესკული ტემპერამენტი და მასთან დაკავშირებული სკერცოზულობა, გაძლიერდა სასიმღერო მელოდიკის ლინეარულობა, უფრო მკვეთრი ხასიათი მიიღო ეროვნულმა სახასიათო ინტონაციამ.

გია ყანჩელის შემოქმედებით განვითარებას კიდევ ერთი გამჭოლი ტენდენცია ახასიათებს: უკანასკნელ წლებში შესამჩნევი გახდა „უშუალო მოქმედების არენიდან" უფრო შინაგან სფეროში გადასვლა. თეატრალურ ბრწყინვალებას, სახეთა განზოგადების სიმკვეთრეს ყანჩელის სიმფონიები მომავალშიც შეინარჩუნებს, მაგრამ ეს თავისებურებაც გარკვეულ ევოლუციას განიცდის „გარეგნული ხელშესახებობიდან" თვით აზრის სახეობრივ კონკრეტულობამდე. აღმაღლებული აზრის პულსაცია IV სიმფონიაში უშუალო ბგერად რეალობად

გადაიქცევა. მაგრამ ამ გზაზე ყოველი ნაბიჯი საინტერესო იყო და ზემოთქმული. მეორე სიმფონიასაც ეხება.

არ ვიცი რა მოსაზრებებით ხელმძღვანელობდა ავტორი, როდესაც მეორე სიმფონიას (1970 წ.) „საგალობლები" უწოდა. შესაძლოა იმიტომ, რომ თავისართი მელოდიური ბირთვი თავისი დამახასიათებელი ინტონაციური მიმოხვრებით მართლაც ენათესავება ხალხური საგუნდო ხელოვნების ამ ჟანრის ცნობილ ნიმუშებს. ან და შესაძლოა მან გაითვალისწინა ემოციური ტონუსის სიმკაცრე, მისი განწმენდა ყოველივე ყოფითისა და შემთხვევითი დანალექისაგან. მაგრამ შესაძლოა სათაური ნაკარნახევია განვითარების ზოგიერთი პრინციპის სიახლოვით საგუნდო სიმღერის სტილისადმი, რაც სიმფონიის მრავალი ეპიზოდის ქორალურობას განაპირობებს. ყოველ შემთხვევაში სათაური „საგალობლები" სიტყვა-სიტყვით არ უნდა გავიგოთ. იგი პირობითია და არც ის უნდა გამოგვრჩეს მხედველობის არიდან, რომ ავტორის სტილმა, მისმა ორგანულმა კავშირმა თანამედროვე მუსიკალურ აზროვნებასთან, საკუთრივ ტექნოლოგიურ სფეროში, გარკვეული და არც თუ ისე უმნიშვნელო კორექტივები შეიტანა. დიახ, სიმფონიას გააჩნია ძველი, ტრადიციული სახასიათო ინტონაცია, ხალხური კულტურისათვის ესოდენ ბუნებრივი დიატონიკა, მასში უშუალოდ შეიგრძნობა სიმღერის დენი, რომელიც აქ ვოკალურმა ინტონირებამ შემოიტანა. მასში გაოცებას იწვევს ქორალური ეპიზოდების სიმრავლე, მით უმეტეს, რომ ისინი წარმოიქმნება ფორმის საკვანძო მომენტებში, როგორც სახეთა განვითარების შედეგის განზოგადების წერტილები, ინტონაციური მოძრაობის გარკვეული ეტაპების შეჯამების მომენტები.

მაგრამ ამასთან ერთად, სიმფონიაში არანაკლები ძალით ვლინდება ყანჩელის სტილისტური მიდრეკილებანი, მისი სიყვარული სონორული ეფექტებისადმი. აქ გარკვევით სჩანს მისთვის ჩვეული ჰარმონიული ენის თავისებურებანი, დამახასიათებელი საორკესტრო აზროვნება. როგორც ადრე (და როგორც მომავალში), იგი უპირატესობას ანიჭებს სხარტ, ლაკონიურ მოტივებს, ფორმას აგებს როგორც „სონორული მასიდან" თემატიური ბირთვის კრისტალიზაციას, ან და პირიქით, როგორც ინტონაციურად შედედებული ამ მელოდიური სახის ბგერათა ცოცხალ დინებაში გათქვეფის პროცესს. დიახ, მისი მუსიკის დიატონური ბუნება ეჭვს არ იწვევს, მაგრამ იმაზეც რომ არა ვთქვათ რა, რომ დიატონიკა ამ ნაწარმოებში გართულებულია საკმაოდ მჭახედ ხმოვანი კონტრაპუნქტების სიუხვით, მეორე სიმფონიაში არ შეიძლება არ შევამჩნიოთ მელოდიური ხაზის კლასტერში გათქვეფის საკმაოდ თანამიმდევრულად გამოყენებული ხერხი. მელოდიის მომიჯნავე საფეხურებზე გადასვლა ისეთნა-

ირად ხდება, რომ ახლის აყღერებასთან ერთად, ყოველი წინამავალი ბგერა კი არ ქრება, არამედ ბუნებრივად ერწყმის მომდევნოს: იქმნება თანაბგერათა ერთობლიობა, რომელშიც სხვადასხვა ხმას შორის მანძილი მინიმალურია (ასეთი თანაყღერადობა ხანდახან შვიდ ბგერას შეიცავს). ცხადია, ასეთი აკორდი კოლორიტულ ასპექტში უფრო აღიქმება, ვიდრე ფუნქციონალურში. ამიტომაც ჩვენ უფლება გვაქვს ვამტკიცოთ, რომ ყანჩელთან სონორულობა ინტონაციურ-თემატურ დასაბუთებას იღებს, კონსტრუქციული საწყისითაა გამსჭვალული და მთლიანად მელოდიური განვითარების ინტერესებს ემსახურება.

მეორე სიმფონიის ფორმისათვის დამახასიათებელია სონატურობის მორიგი შესუსტება, რასაც თემატური კონტრასტების შერბილება განაპირობებს. კომპოზიტორი ისწრაფვის დენადი მასალის ხანგრძლივი ფაზების შექმნისაკენ, რომლებისთვისაც უფრო დამახასიათებელია თემის ვარიანტების შეპირისპირება და მათი საკმაოდ ნელი განახლება, ვიდრე კონტრასტული საწყისების შეხლა-შემოხლა. გარკვეული სახის და ინტონაციური ნიშნით გაერთიანებული ფაზა შეესატყვისება სონატური ფორმის ისეთ მსხვილ განაკვეთებს, როგორიცაა ექსპოზიცია, დამუშავება, რეპრიზა, ყანჩელის სიმფონია, სახელდობრ, ამ ნიშნით შეგვიძლია დავყოთ მისი სხვადასხვა ნაწილი ერთმანეთისაგან ტემპობრივი ხასიათითაცაა გამიჯნული: ნელი — ჩქარი — ნელი. ამასთან ერთად, პირველში ექსპოზიციურობა შერწყმულია დამუშავებასთან, მესამე კი, უდავოდ, დინამიკური, შემოკლებული რეპრიზაა, რომელშიც განვითარების ტალღა გრძელდება.

„საგალობლების“ სიმფონიის ფორმის თავისებურება იმაშიც ვლინდება, რომ მიუხედავად იმისა, რომ კომპოზიტორი არ იყენებს კონტრასტულ თემატიზმს, ნაწარმოებში თვით კონტრასტის პრინციპი იგნორირებული არაა. კონტრასტულმა დამოკიდებულებამ თემატური შეფარდებების ზონიდან შიდათემატური კავშირების პლანში გადაინაცვლა. ეს თავისებურადაა ასახული განსაკუთრებით ინტენსიურ თემატურ მუშაობაში: მუდმივ ტემბრულ განახლებაში, მაგალითად, როგორც მასალის ექსპონირებისას, ისე მისი განვითარებისას. მასალა თავიდანვე თითქოს სხვადასხვა არხებში მოედინება. მელოდიური ხაზი თითქმის შეუმჩნეველად გადაეცემა მონათესავე ინსტრუმენტებს, სიმაღლის, რეგისტრირების დელიკატური ცვლილებით, ჰომოფონიური ფაქტურიდან პორალურში გადასვლით ანდა საწინააღმდეგო მოძრაობით. ტემბრული დინამიკა თემის ბგერად გარემოსაც ახასიათებს, რაც გამოიხატება თანხლებითი ლაქების, ფერადოვანი წერტილების, შტრიხების, ლოკალური, მოკლე კონტრაპუნქტების, აკორდული „ფარდების“ ანდა ფიგურაციების თავისებური

შადრევნების წარმოქმნაში, რომლებიც განმაახლებელ ნაკადად ედება ორკესტრის სხვადასხვა რეგისტრს. სახეთა განზოგადების პრინციპების, ფორმის აგების და მასალის განვითარების ასეთმა გაგებამ კომპოზიტორისაგან უდიდესი საორკესტრო ოსტატობა მოითხოვა და უნდა ითქვას, რომ გია ყანჩელმა თავისი უჩვეულო და რთული მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტის უნარი გამოიჩინა.

ჰარმონიული გამომსახველობისადმი გაძლიერებული ყურადღება გ. ყანჩელის პირველივე ოპუსებისთვისაა დამახასიათებელი. მაგრამ მისი სტილის თანდათანობითი დახვეწა საგულისხმოა ვერტიკალის განთავისუფლებით, ჰარმონიული ჰორიზონტალების გამოცოცხლებით. მეორე სიმფონიას პირველისაგან, სხვათა შორის, ესეც გამოარჩევს. კომპოზიტორი უარს არ ამბობს პედალურ საყრდენებზე, მაგრამ ამასთან ერთად, მისი პარტიტურის ყოველი ხმა აქტივიზებულია. ხმების ნარნარი მოძრაობა, ერთი მხრივ, ფუნქციების ცვლის სირბილეს აპირობებს, მეორე მხრივ, დაძაბულობას ანიჭებს მუსიკალურ ქსოვილს. ამასთან ერთად, დინამიკური განვითარების ინტენსიურობა ხმების შესამჩნევი ინდივიდუალიზებით მიიღწევა, რომელთა შეფარდებაც არაიმიტაციური პოლიფონიის ეფექტსა ქმნის. ყანჩელის სიმფონიის ფაქტურის ეს თავისებურება მიგვითითებს მის გარკვეულ კავშირზე ხალხური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ სტილთან. ალბათ გაზვიადება იქნებოდა, რომ ასეთ თანადამთხვევაში დაგვენახა კომპოზიტორის გამიზნული სწრაფვა ფოლკლორიდან ამა თუ იმ ხერხის სესხებისაკენ. მაგრამ სხვადასხვა ინტონაციური ძაბვის ხაზების კონტრაპუნქტურ გაერთიანებაზე მუდმივი ზრუნვა, პედალის „შესქელება“ ანდა მისი წინასწარგანზრახვითი მოხსნა მელოდიური ხაზის რელიეფურობისათვის, სიმფონიასა და ტრადიციულ საგუნდო სიმღერას შორის სტილისტურ სიახლოვეზე მიგვითითებს.

პირველ სიმფონიასთან დაკავშირებით უკვე ითქვა, რომ კომპოზიტორმა თანამედროვე სიმფონიზმისათვის ესოდენ დამახასიათებელი „მონტაჟურობა“ დამუშავებითი, თემატური პრინციპის სასარგებლოდ დასძლია. მეორე სიმფონიაში იგი თანდათანობით კრებს მელოდიური მოძრაობის „ბირთვს“. უფრო მეტიც, საკუთრივ მთავარი მელოდიური სახის გამოჩენამდე იგი ჯერ გვიჩვენებს თემის აგების პრინციპს (სეკუნდური სვლები, მეზობელი ბგერების ურთიერთდადება არფებთან, ვიოლინოებთან, ხის ჯგუფში), ხოლო შემდეგ კი პულსირებული ტემბრიდან თვით ბირთვს გამოაცალკევებს. მის სიმფონიაში განვითარება ფაქტურის დანაწევრიანების დაძლევას აღნიშნავს, ინტონაციურად რამდენადმე გაურკვეველი სონორულობიდან მელოდიურ რელიეფზე გადას-

ულას გულისხმობს, რაც შეზავებულია საწინააღმდეგო პრინციპთან — თემატური ბირთვის კლასტერში გათქვეფის ხერხთან.

მეორე სიმფონია შეიძლება ფრესკას შევადაროთ, რომელსაც თანამედროვეობის შუქი ანათებს. მისი მუსიკა არა მარტო საგუნდო ხელოვნების ტრადიციებზე მიგვითითებს, არამედ ქართული კლასიკური ხუროთმოძღვრების ასოციაციებს იწვევს, რომლის შესანიშნავი ნიმუშები შინაგანი დინამიკით, პიროვნული საწყისის დაძაბული აქტივობითაა აღბეჭდილი.

თუ ხელოვანი წარსულზე მოგვითხრობს, ვერაფერი გააუქმებს დისტანციას, რომელიც ავტორსა და მის მიერ ასახულ მოვლენას შორის იქმნება. გია ყანჩელის სიმფონიის ერთ-ერთი თავისებურება ისაა, რომ მასში თითქოს ერთმანეთში იხსნება უძველესი — პირველადი და ლირიკული ექსპრესია.

ამ სიმფონიის ფორმები არ აღიქმება როგორც მონუმენტური (მისი გრძლიობა 22-23 წუთს არ აღემატება). მაგრამ კულმინაციური წერტილების საზეიმო თვალსაჩინოება აძლიერებს ნაწარმოების მასშტაბურობის შეგრძნებას, მისი ყოველდღიურ-საწუთროსა და შემთხვევითზე ამაღლებისა და სულიერ ცხოვრებაში თვითჩაღრმავების თვალსაზრისით.

სიმფონიის მელოდიური მასალის არქაიზმი მისი ხაზების წინასწარგანზრახვითი გამარტივების, ინტონაციური სახეების ფორმულის მნიშვნელობამდე დაყვანაში შეიძლება დავინახოთ. მაგრამ უძველესი საგალობლების მკაცრი ასკეტურობა ჰარმონიული და ტემბრული ხერხების მეშვეობით საგრძნობლადაა შერბილებული.

ასოციაციების მრავალგანზომილებიანობა — ჭეშმარიტად შინაარსიანი მუსიკის უფლება და თავისებურებაა. ყანჩელის ერთნაწილიანი სიმფონიის „ციკლის" თვითმყოფობა ისე შეგვიძლია გავშიფროთ, როგორც ჭვრეტის, მოქმედების, მომხდარის გააზრების მომენტების თანაშეფარდება. ანდა თუ სხვა ასპექტს ვიქონიებთ მხედველობაში, როგორც ენერგიის დაგროვება, მისი ხარჯვა და მოძრაობის ახალი ციკლის დასაწყისი განვითარების ახალი საფეხურიდან.

სიმფონიის სხვადასხვა ნაწილის მსგავსი დრამატურგიული პოლიფუნქციონალობა შემდეგი მაგალითით შეგვიძლია დავასაბუთოთ: სწრაფი შუა ნაწილი სიმფონიის კომპოზიციაში სკერცოს ადგილს იჭერს, მაგრამ სონატური ალეგროს ფუნქციას ასრულებს. ეს ალეგრო თუშცა შეკუმშულია, დიდი ენერგიით გამოირჩევა, თემატური გარდასახვების დინამიკით გეიზიდავს. თავისებურია ხერხი, რომელსაც კომპოზიტორი „ჩაღრმავებული ფიქრის ზონიდან" „უშუალო მოქმედების არენაზე" გასასვლელად იყენებს, თუმცა არც თუ ისე მოულოდნელად და ყოველგვარი აჩქარების გარეშე იგი

რამდენიმე შტრიხით დაბეჯითებით არღვევს გარინდებას, რომლის დასაწყისიც წინამორბედი განაკვეთის დასკვნითმა კლასტერმა აღნიშნა. ორკესტრის მთელ დიაპაზონზე და სხვადასხვა ჯგუფში სეკუნდაზე fis-gis სვლები, ლითონის მკვეთრი ჟღერადობა და ხის ჯგუფის შემოტევა დინამიკური ტალღის განვითარების დასაწყისს გვაუწყებს.

ფაქტურა რადიკალურად გარდაისახება: მის დანაწევრებას მონოლითური ჟღერადობა სცვლის, აღნიშნული ლითონის აფეთქებით, დასარტყამთა პულსაციით და ხის ჯგუფის ფიგურაციებით. რიტმი, რომელიც პირველ ნაწილში თითქმის სავსებით ნეიტრალიზებული იყო, გააფთრებული შემოტევის შეგრძნებას აძლიერებს. დამუშავების ინტონაციური ღერძია თემატური ბირთვი პირველი ნაწილიდან, მაგრამ აქ კი შეუდრეკლად ჟღერს, ნებისყოფას განასახიერებს. განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას სტოვებს აკორდული ფაქტურის ამოფრქვევა ტოკატურ-საცეკვაო ეპიზოდში, რომელიც ცვლადი რიტმითაა აღბეჭდილი, რაც ენერგიული შემოტევის შეგრძნებას აძლიერებს.

ეს ეპიზოდი დაუოკებელი სწრაფვის, მოქმედების სიმბოლოა. ენერგია გარდაქმნის აზრს და მისწრაფებას განაზოგადებს. აქედან მუსიკის ამაღლებულობა, მისი მიზანსწრაფვა მომავლისაკენ. აქედან ის სიხარული, რომელიც მის ემოციურ ტონუსში იგრძნობა, მიუხედავად დაძაბულობისა და მჭახე ხმოვანების. აქედან იმ დაბრკოლებათა გადალახვის რწმენა, რომლებისკენაც ეს ენერგიაა მიმართული.

* * *

რა შესანიშნავი ცნებაა „ხელოვანის პიროვნება"! ჰეშმარიტად შეუცნობადია იმ გასაოცარი არხების მრავალფეროვანება, ზოგჯერ ხილულთა და ზოგჯერ უხილავთა, რომლებიც შთაგონებას გზას უხსნის და ამუხრუჭებს, ფოკუსში აქცევს ანდა ფანტავს, აანთებს და აქრობს.

ხელოვანის შთაბეჭდილებათა ისტორია შეიძლება გიგანტურ რუქას შევადაროთ, რომელზედაც მისი უნარისა და ფანტაზიის ყველა წყაროა აღნიშნული. ზოგიერთი მაჩვენებელი ამ ტილოზე დიდი შრიფტითაა აწყობილი და უფრო მკვეთრადაც სჩანს, სხვებს, ალბათ, თვით რუქის მასშტაბი ამცირებს. და თუ ზოგიერთი წერტილი აქ არც შეიმჩნევა, ეს სრულებითაც არ ნიშნავს მათ არარაობას. არა, ისინი მაინც განაგრძობენ პროდუქცირებას, ზოგჯერ თვით ხელოვანისთვის ქვეცნობიერად.

მე ვფიქრობ, რომ თვით გია ყანჩელს გააკვირვებდა შოსტაკოვიჩის ტრა-

დიციებთან მისი შემოქმედების კავშირის შესახებ საკითხის დასმა. იძდენად ძნელია აქ პარალელების გამონახვა, რომ არაფერი ვთქვათ რა პირდაპირ ზეგავლენაზე, იმდენად განსხვავდებიან ეს მუსიკოსები ერთმანეთისაგან არა მარტო თემატური, არამედ ზოგადად ინტონაციური წყობის თვალსაზრისით.

მაგრამ მაშ რით აიხსნება ყანჩელის ესოდენ დაჟინებული ლტოლვა შოსტაკოვიჩის სიმფონიზმისათვის ესოდენ დამახასიათებელი ნელი სონატურობისაკენ, მისი გამუდმებული ცდა განვითარების წინა პლანზე მოუსვენარი აზრის წამოსწიოს? საიდან მოდის აზროვნების თვით ეს ტიპი, რომელშიც ჩამოყალიბების პროცესი და მოძრაობის შინაგანი დრამატიზმი აირეკლა, საიდან იკრებს ბალას „დაძლევის" ენერგია, რომელსაც თავსართი ინტონაციური ბირთვი გამოასხივებს? ნუთუ ყველაფერი ეს შემთხვევითი თანდამთხვევაა?

ყოველ შემთხვევაში, ჩემი ნარკვევი ვერ მისწვდება ყველა იმ კავშირს და მიმართებას, რომელშიც გია ყანჩელის მუსიკაა ჩართული, ზუსტად ვერ განსაზღვრავს იმ ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან წყაროს, რომელმაც კომპოზიტორის ინდივიდუალობის ფორმირებაზე ყველაზე გადამწყვეტი ზეგავლენა იქონია. შესაძლოა სწორედ ეს წყარო ეფარება უცხო მზერას და ვინ იცის, იქნებ თვით კომპოზიტორი ვერ გრძნობს, რომ ოდესღაც სწორედ მას დაეწაფა. მე მხოლოდ შევეცდები იმ სამი შეხვედრის მნიშვნელობაზე მოგახსენოთ, რომლებმაც უდავოდ ზეგავლენა იქონია გია ყანჩელის შემოქმედებითი მეს ჩამოყალიბებაზე. იქნებ მათ შესახებ რამდენიმე სიტყვის თქმა მით უფრო საჭიროა, რომ, როგორც მე მესახება, გია ყანჩელის ხელოვნების მომავალი განვითარების თვალსაზრისით ამ შეხვედრების მნიშვნელობა ჯერ კიდევ ბოლომდე არაა ამოწურული.

ხელოვანი კულტურას უკავშირდება არა ზოგადად და უნივერსალურად, არამედ მისი გარკვეული ფენების და სახეობების, ამ კულტურის ტიპიურ წარმომადგენლებთან სულიერი ნათესაობის მეშვეობით. ამ შემთხვევაში საშართლიანი იქნებოდა გვეთქვა: კულტურის დამახასიათებელ თვისებებთან შინაგანი კავშირის წყალობით, კავშირით მის იმ თავისებურებებთან, რომლებიც ამა თუ იმ ხელოვანის ინდივიდუალობაშია შედედებული. იმ წლებში, როდესაც გია ყანჩელის მხატვრულ ინდივიდუალობას და პროფესიონალიზმს საფუძველი ჩაეყარა, როდესაც იგი ცხოვრებისა და შემოქმედებითი მოღვაწეობის სარბიელზე გამოდიოდა, მასზე განსაკუთრებული ზეგავლენა უდავოდ ბიძინა კვერნაძემ მოახდინა. კომპოზიტორმა, რომელმაც იმხანად უკვე მიაღწია შემოქმედებით სიმწიფეს, მუსიკოსმა, რომელსაც მკვეთრად გამოხატული ორიგინალური ხელწერა გააჩნდა და რომელმაც ეროვნულ მუსიკალურ კულ-

ტურაში უკვე დაიპირა თავისი საპატიო ადგილი. ცხადია, ხელოვანის ადგილი იერარქიულ კიბეზე და მისი უფლება „წარმომადგენლობაზე“ არ დაიყვანება ოსტატობასა და ნიჭზე. ბ. კვერნაძის მნიშვნელობის არსებითი მსაზღვრელი მისი მუსიკის პოეტიკაში უნდა ვეძიოთ. აქვე უნდა დავძინოთ, რომ მთელი რიგი თავისებურებების გამო ეს პოეტიკა ყანჩელს იმთავითვე იზიდავდა. მთავარი ალბათ მაინც ის იყო, რომ ბ. კვერნაძე ბრწყინვალედ გრძნობდა ეროვნულ-სახასიათო მუსიკალურ საწყისს და, ამავე დროს, მან ორგანიულად შეითვისა XX საუკუნის ფრანგული მუსიკის, ჯერ რაველისა და უფრო გვიან ონეგერის შემოქმედების არსებითი თავისებურებანი. ამასთან ერთად, გარდა სერიოზული მუსიკისა, იგი თავგამოდებით და წარმატებითაც მუშაობდა საესტრადო მუსიკაში. აქვე დავძენ, რომ მისი საესტრადო სიმღერები დღემდე არ კარგავს სიხასხასეს და პოეტურ მიმზიდველობას, სანიმუშოა სტილისტური სისუფთავისა და განწყობილებათა ამაღლებულობის თვალსაზრისით.

ახლა, როდესაც ყოველ შემთხვევაში მთავარი წყაროები და ინტერესები უკვე დასახელებულია, ჩემთვის გაადვილდება კვერნაძის მუსიკის პოეტური ბუნების გაშიფვრა. იგი, უპირველეს ყოვლისა, ვლინდება ამაღლებული საწყისის განსაკუთრებულ გრძნობაში, როდესაც უაღრესად თბილი და კონტაქტაბელური ინტონაცია თავისუფლდება ყოფითისა და ეთნოგრაფიულისაგან, გარდაისახება მაღალი ოცნების ტონალობაში. ნალხური ხელოვნებისაგან იგი ინარჩუნებს სახასიათოსა და თვითმყოფადობას, საესტრადოსაგან კი ღია ემოციურობას, რომანტიკულ ინტიმურობას. ის რაც ფრანგული შთაბეჭდილებებიდან მომდინარეობდა, მას სინატიფეს ანიჭებდა, მუსიკას გრძნობების პოეზიით და პლასტიკური სილამაზის გრძნობით მსჭვალავდა.

მუსიკალური აზროვნების ესოდენ მრავალგვაროვანი წყაროების პარადოქსალური კავშირი მუსიკალური გამომსახველობის ყველა კომპონენტზე ახდენდა ზეგავლენას, აპირობებდა ჰარმონიული ვერტიკალების სიმახვილეს და ხელს უწყობდა მელოდიური ხაზის ქრომატიზებას. ამავე დროს, ჰარმონია იმ მოდალობას ინარჩუნებდა, რომელიც ხალხური პირველწყაროებისთვისაა დამახასიათებელი. სტილისტური საწყისების მრავალფეროვნება გარკვეულ ზემოქმედებას ახდენდა მისი მუსიკის რიტმულ ორგანიზებაზე, ათავისუფლებდა ნახატს და მას საცეკვაო მოძრაობისათვის დამახასიათებელ პლასტიკურობას სძენდა. კვერნაძის ორკესტრობაც საგულისხმო მოვლენაა მისი „სონორული“ სიკაშკაშის გამო.

აქ ხომ ლაპარაკი მიდის ეროვნული კულტურის განვითარებაში გარკვეული ეპოქის (დაახლოებით 50-იან—60-იანი წლების მიჯნის) შესახებ, როდე-

საც მუსიკის დასახელებული თავისებურებანი ისე აღიქმებოდა, როგორც უდიდესი სიახლე. კერძოდ, გია ყანჩელზე მათი მაგიური ზემოქმედება იმით იყო განპირობებული, რომ ნიჭიერი ახალგაზრდა მუსიკაში მოვიდა არა მოსწავლის მერხიდან, არამედ ჯაზური ესტრადიდან და ბევრი რამ, რაც ბ. კვერნაძეს ახასიათებდა, მისთვის ახლობელი და გასაგები იყო. კვერნაძისეული მისთვის ასახიერებდა ჩეეულისა და გასაგების კავშირს სერიოზულ ხელოვნებასთან, შეესატყვისებოდა ჰეშმარიტად არტისტულის, მოწინავისა და ლამაზის მის იმდროინდელ გაგებას.

ჰეშმარიტი ხელოვანი მაშინაა ხელოვანი და მაშინაა ჰეშმარიტი, თუ კი იგი შესძლებს წინამორბედს, რომლისაგანაც ესტაფეტა მიიღო, დაშორდეს, თუკი იგი საკუთარ გზას გაიკვლევს. დღეს გია ყანჩელს ყველაფერი თავისი აქვს: სახეებიც, ჰარმონიული ენაც, ორკესტრობაც. მაგრამ გამომსახველობის ოითოეულ ამ მხარეში ასხივებს ის, რაც ამ ხელოვანს კვერნაძის მუსიკასთან აკავშირებს: უპირველეს ყოვლისა, რომანტიზებისკენ სწრაფვა, იმ იმპულსების ორგანული შეთვისება, რომლებიც არაერთვნულის სფეროდან მოდის. საორკესტრო გრძნობის სიმახვილე.

ძნელია იმის თქმა, თუ როგორ წავიდოდა გია ყანჩელის შემოქმედებითი განვითარება, ახალგაზრდა კომპოზიტორს თავისი ბედი დირიჟორ ჯანსუღ კახიძესთან რომ არ დაეკავშირებინა. მათ დიდ და ორმხრივად ნაყოფიერ მეგობრობას უკვე ბევრმა მიაქცია ყურადღება. ამის შესახებ წერდა გამოჩენილი სომეხი კომპოზიტორი ა. ტერტერიანი. ამის შესახებ ლაპარაკობდა რ. შჩედრინი. იგი ყველას თვალში ეცემა, ვისაც ამ ორი ხელოვანის მოღვაწეობა აინტერესებს.

ჩვენ რომ იმ ფაქტის დადასტურებით დავკმაყოფილდეთ, რომ ჯ. კახიძე გ. ყანჩელის ნაწარმოებთა საუკეთესო ინტერპრეტატორია — არსებითი ხელიდან დაგვისხლტებოდა, უფრო ზუსტი იმის თქმა იქნებოდა, რომ კახიძე განუმეორებელია, როგორც გ. ყანჩელის სიმფონიების შემსრულებელი. მაგრამ მე კიდევ უფრო მეტი სიზუსტის გამოჩენა მსურს: როცა ჯ. კახიძე პულტთან დგას, იგი თითქოს ქმნის გ. ყანჩელის მუსიკას. დირიჟორია მუსიკაში ჩაძირული თუ მუსიკაა მასში ჩაძირული, აქ საკითხს გამოთქმის ფორმა ვერ წყვეტს. მუსიკის დინება დირიჟორის გონებისა და გრძნობის მუშაობას ირეკლავს და სტრუქტურა, რომელსაც ჩვენ შინაგანი სმენით აღვიქვამთ, განუყოფელია მისი პიროვნების, მისი აქ თანაყოფისაგან. შესაძლოა ა. ტერტერიანს მართალიც იყოს, როდესაც ამტკიცებს, რომ მისი აზრით, გია ყანჩელი მუსიკას ჯანსუღ კახიძის სადირიჟორო ინდივიდუალობის გათვალისწინებით ქმნის.

და თუმცა ზემოთქმული საკმარისია ორი მუსიკოსის შემოქმედებითი მეგობრობის დასახასიათებლად, მე მსურს მას კიდევ დავუმატო. უკვე აღინიშნა, რომ დიდ ხელოვნებაში გია ყანჩელი ჯაზურ-საესტრადო მუზიცირების სფეროდან მოვიდა. იმჟამად ეს ჟანრი საქართველოში მთლიანად ინტერნაციონალიზებული (ხოლო, თუ თქვენ ასეთი გამოთქმა უფრო გაწყობთ, ეროვნული თვალსაზრისით სავსებით „ნეიტრალიზებული") იყო. თუ აქ თვითმყოფობის ფლუიდების პულსაცია შეიმჩნეოდა, მათ ახალი ტიპის მუზიცირებაში თავისი შესაძლებლობების უკეთესი მხარეები არ შემოჰქონდათ. ადამიანისათვის, რომლის მხატვრული გემოვნებაც ეროვნული ნიადაგის ზეგავლენის გარეშე ჩამოყალიბდა, განვითარების გვიანდელ ეტაპზე მასთან დაბრუნება გაუძნელდება. ამის შესახებ თვით გია ყანჩელი, ალბათ, უფრო სარწმუნოდ გეტყოდათ, ვიდრე მე.

დაე, მაპატიოს მკითხველმა ეს უნებლიე გადახვევა სასაუბრო თემიდან, მაგრამ ამ შემთხვევაში, ყანჩელის მაგალითი ცოცხალი უჯრედის მსგავსად აირეკლავს მხატვრული ცხოვრების ერთ-ერთ პარადოქსს, რომლის არსიც სწორედ იმაში გახლავთ, რომ იგი (მხატვრული ცხოვრება) ავტომატურად ვერ უზრუნველყოფს კავშირს ნიადაგთან, ტრადიციასთან, თავის ეთნიკურ კულტურასთან.

ჯანსუღ კახიძე ხელოვნებაში მოდიოდა საწინააღმდეგო მხრიდან. ქართულ სიმღერას იგი თითქოს გენებშივე ატარებდა, როგორც თვითგამოთქმის ფორმას, როგორც ლინზას, რომელშიც სამყაროს სპვრეტდა, როგორც საზომს, რომლითაც ღირებულებებს აფასებდა. სიმღერა მისთვის ისეთსავე როლს თამაშობდა, როგორსაც მოაზროვნე ადამიანისათვის მეტყველება ასრულებს. სიმღერის ინტონირებისათვის მას ისევე არა სჭირდებოდა მისი თავისებურებების შესწავლა და მუსიკალური სტილის დასაცავად სპეციალური ზრუნვა, როგორც ადამიანს არა სჭირდება გრამატიკის წესების შესწავლა მშობლიურ ენაზე მეტყველებისათვის. ჯანსუღ კახიძე არა მარტო ასრულებს ქართულ სიმღერებს, მას შეუძლია მათ სტილში ინტონირება. როდესაც იგი მუზიცირების პროცესშია, იკარგება სიმღერის ხანდაზმულობის გრძნობა, სიმღერა აღიქმება, როგორც მისი შემსრულებლის მხატვრული მეს გამოსახულება, როგორც ცხოვრებისეული სინამდვილისადმი მისი მიმართება, როგორც მისი ცოცხალი ინტონაცია.

არა, ჯანსუღ კახიძეს არ მიუცია გია ყანჩელისათვის გაკვეთილები ქართული ხალხური სიმღერის თვითმყოფობისა და ტრადიციების შესასწავლად. თავისი მაგალითით მან მეგობარს ხალხური სიმღერის სიდიადის გრძნობა შთა-

უნერგა. მან ჩაახედა გია ყანჩელი სიმღერის უძირო სიღრმეში, მან აიძულა კომპოზიტორი დაკვირვებოდა სიმღერის გამომსახველობის ქვაკუთხედს — განზოგადებულობისა და ლაკონიზმის, ბუნებრიობისა და გასაოცარი სისადავის შედეულებებს, რომელიც მუსიკაში მხოლოდ-იმას ტოვებს, რაც მთავარი და აუცილებელია. მე ვფიქრობ, რომ ჯანსუღ კახიძის შესრულებისათვის ესოდენ დამახასიათებელი ინტონაციური გარდასახვების დინამიკას გია ყანჩელი უნდა დაერწმუნებინა, რომ თითქოსდა უძველეს სასიმღერო ფორმებს დაუსრულებელი პარაფრაზების უნარი გააჩნიათ, რომ სასიმღერო ინტონაციას კვლავ შესწევს ძალა ჩამოყალიბების ახალი პროცესი გაიაროს.

ქართული ხალხური სიმღერის სამყაროს გაცნობამ ყანჩელის შემოქმედებითს განვითარებას გეზი არ შეუცვალა. კომპოზიტორი არსებითად ინსტრუმენტული აზროვნების მომხრედ დარჩა (განსაკუთრებით, როდესაც საქმე სერიოზული კონცეფციების მუსიკაში აღბეჭდვას ეხება). მაგრამ ძველებურმა სასიმღერო კულტურამ იგი აიძულა ახლებურად შეეფასებინა ფორმის ქმნადობის შესაძლებლობანი, კერძოდ, ხალხური მუსიკისათვის დამახასიათებელი მელოდირება არა ინტონაციური ძაფის თანდათანობითი გაშლით, არამედ მთავარი ინტონაციური სახის „შეკრებით“, კონცენტრაციისა და შედედების მეოხებით, რომლის პროცესიც ფორმის კულმინაციაში სრულდება, სადაც მელოდიური სახე მთელი თავისი მრავალგვაროვანებითაა წარმოდგენილი, ემოციური ექსპრესიის ზღვარსა და პლასტიკურ დასრულებულობაში.

ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ეს თავისებურება გია ყანჩელთან თავისი „სუფთა“ სახით კი არაა წარმოდგენილი, არამედ შეთავსებულია ნახატის კრისტალიზაციის არანაკლებად მნიშვნელოვანი მომენტით. ეს ნახატი წარმოიქმნება განმუხტულ, „სონორულ ველში“, რაც აძლიერებს ჩამოყალიბების პროცესის, ბირთვის „შემთხვევით-სიტუაციურისაგან“ განთავისუფლების შეგრძნებას. ამ მომენტების თანაფარდობა საბაბს იძლევა ვილაპარაკოთ ყანჩელის „სონორულ მუსიკაზე“, როგორც ეროვნული მუსიკალური აზროვნების უფრო ფუნდამენტურ თავისებურებიდან წარმოებულზე.

დაკვირვებული მსმენელის ყურადღება არ შეიძლება ყანჩელის მუსიკის ერთმა, უაღრესად თავისებურმა თვისებამ არ მიიზიდოს. ერთი მხრივ, მისმა სიხასხასემ, ჩვენი ეპოქისადმი მისმა განკუთვნილობამ, მისმა უნარმა თანაბედროვეობის ნერვული ენერგია გააბაროს და მეორე მხრივ, მასში ასახული აზრების და გრძნობების ფართო ისტორიული პერსპექტივით დასაბუთებულობამ. ჩემის აზრით, ამ ხარისხს ყანჩელის მუსიკას თვით სასიმღერო მუსიკის გამომსახველობა ანიჭებს მე ანგარიშს ვაძლევ ჩემს თავს, რომ ყანჩელის სიმ-

ფონიაში სასიმღერო სახასიათო ინტონაციის როლით კმაყოფილდება, და რომ აქ იგი ჟანრულ ავტონომიურობაზე პრეტენზიას არ აცხადებს. მაგრამ ამ პირობებშიც იგი არსებითს აღბეჭდავს.

რაში მდგომარეობს იგი? სიმღერის უშუალობისა და მისი გასაოცარი უნარის გამო ადამიანს მიენდოს, მხარი აუბას დროს. ხშირად ძნელი გასათვალისწინებელია, რომ ამ ჟანრის ფესვები, რომელზედაც სიმღერის ყვავილობა ხდება, ნიადაგში ღრმად გადის. მაგრამ მხატვრული ცნობიერების ამ ფენიატურასა და „წამიერებაში" არა მარტო წუთიერის სხივი დათამაშობს, მასზე წარსულ დროთა შუქიც ეცემა და სიმღერის საიდუმლოებაც სწორედ სიჭაბუკის გარიჟრაჟისა და წარსულის ბინდის გამუდმებულ თამაშში უნდა ვეძიოთ. ეს არის საიდუმლოება სასიმღერო ინტონაციისა, რომელიც საუკუნეებში გაივლის და მუდამ დილის დანამული ბალახის სინორჩეს ინარჩუნებს. ამ საიდუმლოების მომაჯადოვებელი ძალა იგრძნობა ყველაფერში, რასაც სიმღერის მადლი სცხია, თვით სიმფონიაშიც, თუკი მისი მელოდიური ქსოვილი სასიმღერო ბირთვიდანაა ამოყვანილი. ამ ინტონაციამ გზა გაიკვლია გია ყანჩელის მხატვრულ. ცნობიერებაშიც (ამიტომაც მომიხდა ჯანსუღ კახიძის დასახელება), მაგრამ მან არ შეავიწროვა მისი აზროვნების სხვა მხარეები. პირიქით, გარკვეული თვალსაზრისით, მათი ბუნების და შესაბამისად გარდასახვის უნარიც კი გამოამჟღავნა.

შესაძლოა ორი ხელოვანის თანამშრომლობაში უმთავრესი — შემოქმედებითი ძიებების ბუნებაში წვდომაა, რომელიც მხატვრის მიერ საკუთარი სტილის გაფართოებას ხელს უწყობს, რადგანაც იგი იძულებულია საერთო ამოცანის გადასაწყვეტად ახალი რესურსები გამონახოს.

რობერტ სტურუას კრიტიკული და მოუსვენრად მაძიებელი გონება მას ხშირად აიძულებს გროტესკულ ტონალობას მიმართოს. გროტესკი და გულგრილობა კი შეუთავსებელია. გროტესკი „მოუსვენრობის ვირუსით" და ღირებულებათა გადაფასების წყურვილითაა დაავადებული. იგი ხასიათდება იმ საოცარი ორბუნებოვანებით, როდესაც ფაქტში შეუპრის სიღრმე და ავტორსა და მასალას შორის დისტანციის გრძნობა მოულოდნელობით აღსავსე თამაშს, ირონიის პულსაციას და ლირიკული ექსპრესიის აფეთქებებს იწვევს. ეს კი ფსიქოლოგიური სპექტრების სიმდიდრეს და დაუოკებელი ფანტაზიით წარმოქმნილი სიმბოლოების თავზარდამცემ ობიექტურობას განაპირობებს.

შესაძლოა რობერტ სტურუას და გია ყანჩელის თანამშრომლობის ნაყოფიერება, უპირველესად ყოვლისა, იმაში გამოვლინდა, რომ რეჟისორმა მისთვის „მოუსვენრობის ვირუსის" გადაცემა შესძლო, რამაც კომპოზიტორს გა-

უღვიძა ანდა გაუმახვილა გემო გროტესკული ტონალობისადმი, გაუძლიერა ლტოლვა თეატრალური გამომსახველობისადმი. ყველაფერი ეს „ხელოვნებაში თამაშზე“ ცერ ამაღლდებოდა, რომ გასხივოსნებული არ ყოფილიყო დროის წინაშე პასუხისმგებლობის გრძნობით, მხატვრული სიმართლის წყურვილით.

სტურუას მასალის თეატრალური ხედვა გააჩნია და იგი ყოველგვარ ლიტერატურულ სილამაზეს უღმობლად გასწირავს, თუკი უკანასკნელს წმინდა თეატრალური ღირსებები არ აღმოაჩნდა. მაგრამ თვით თეატრს იგი არ იაზრებს, როგორც თეატრალური ფორმების თვითმიზნობრივ თამაშს. სცენა მისთვის თვითდამამკვიდრებელი ზნეობრივი კრედოს ტრიბუნაა. მის თეატრში აღ „ზნეობრივი კრედოსავან“ დამოუკიდებლად ვერც ერთი დეტალი ვერ გაიხარებს და ამავე დროს, არც ერთი ამ „დეტალთაგანი“ არ დაკმაყოფილდება ინერტულ-მოსამსახურებრივი როლით, მსგავსად დერეფნისა, რომლის ერთადერთი დანიშნულებაა სხვადასხვა ოთახი ერთმანეთს დაუკავშიროს. არა, რეჟისორის წარმოდგენით ეს დეტალებიც დამოუკიდებელ ესთეტიკურ ღირებულებებს უნდა წარმოადგენდნენ და ყოველი მათგანი ისევე აუცილებელი უნდა იყოს, როგორც კიბისათვის საფეხური, იმისგან დამოუკიდებლად თუ რა სიმაღლეზე მდებარეობს იგი.

მასალისადმი და ამოცანისადმი სტურუას დამოკიდებულებაში დრამატურგის ჭეშმარიტი ბუნება ვლინდება, რომელიც მიზნად, უპირველეს ყოვლისა, დრამატული ფორმის შექმნას ისახავს და რომელიც მხოლოდ მაშინ ქმნის სრულყოფილ სტრუქტურას, როდესაც არც ერთი დეტალი არ ვარდება საერთო მექანიზმიდან. მე ვფიქრობ, რომ გია ყანჩელისათვის, რომელიც სტურუასთან ათ წელზე მეტია თანამშრომლობს, რეჟისორის ამ თვისებებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდათ. მის კომპოზიციებში ჩვენ თანაბრად გვიზიდავს მთლიანის პლასტიკური სრულყოფაც და ყოველი დეტალის უზადობაც მის ნებისმიერ პარტიტურაში ნებისმიერი დეტალი არსებობს არა ისე, თავისთავად, არამედ დრამატურგიული იდეის რეალიზაციისათვის.

* * *

რ. სტურუას და გ. ყანჩელის მრავალრიცხოვანი ნამუშევრებიდან მე მსურს თქვენი ყურადღება ორზე შევაჩერო — ა. ცაგარლის „ხანუმასა“ და ბ. ბრეხტის „კავკასიურ ცარცის წრეზე“.

რა დაემართა „ხანუმას“? გასული საუკუნის ზნეჩვეულებათა პოპულარულ კომედიას, ირონიულ სარკეში გარდატეხილ ქალაქის განუმეორებელი კოლო-

რიტს შეშხენაშენაზავებს მსუბუქ სასიყვარულო ისტორიასთან? „ხანუმას“ ისე დადგმა, როგორც ამას ტრადიცია გვთავაზობს ინტერესმოკლებულიც იქნებოდა და სახიფათოც. ინტერესმოკლებული იმიტომ, რომ „ხანუმა“ ბევრჯერ დაუდგამთ და ამ პიესიდან სიახლის გამოწურვა, ვგონებ, ყველაზე დიდი ფანტაზიის ძალასაც აღემატება. სახიფათო იმიტომ, რომ ა. ცაგარლის პიესა საფუძვლად დაედო ვ. დოლიძის ბრწყინვალე ოპერას „ქეთო და კოტე“, რომლის მუსიკის არომატიც დღემდე არ შესუსტებულა და გვატკივებს თავისი იშვიათი უშუალობით. ფიროსმანიშვილის მხატვრობისა და ი. გრიშაშვილის პოეზიის მსგავსად „ქეთო და კოტემ“ თაობებს შემოუნახა ლეგენდა ძველი თბილისის შესახებ, მისი ვანუმეორებლობა, მისი რომანტიკული სულისკვეთება და ფერადოვნება.

„ხანუმას“ რომ სხვისი პოზიციებიდან მიუდგე, იმას ნიშნავს, რომ თავიდანვე მარცხზე აიღო გეზი. არც ერთი ჰეშმარიტი ხელოვანი (და სტურუა კი ზათ რიცხვს ეკუთვნის), საკუთარ თავს ნებას არ მისცემს სხვის მიერ გაჭრილი გზა ტკეპნოს. სტურუამ თავისი „ხანუმა“ შექმნა იმის მეოხებით, რომ ცაგარლის პიესა საკუთარ თავზე პაროდიად აქცია. ეს იყო სპექტაკლი — ორეული, ერთმანეთთან განუყოფლად შერწყმული „ხანუმა“ და „ანტიხანუმა“. მსახიობები „ხანუმას“ თამაშობდნენ, „ხანუმას“ ქმნიდნენ და გასაოცარი უშუალობით „ხანუმასვე“ ანგრევდნენ. აქ ძველი თბილისი წარმოადგინეს თავისი დამახასიათებელი ფოლკლორით და, ამასთან ერთად, ახალი დროისათვის ჩვეული საესტრადო სიმღერებით. სამი საუცხოო მსახიობი — ს. ყანჩელი, ე. მანჯგალაძე და რ. ჩხიკვაძე ოსტატურად იჭერდენ წონასწორობას კომედიასა და შარჟს შორის, დროდადრო ნიღაბს იხდიდნენ და თავის პიროვნულს გამოსავალს აძლევდენ. მათი შემწეობით ძველი ღვინო კოქტეილად იქცა (ასეთი გარდასხვაფერება კომედიის ჟანრში ახრს არაა მოკლებული). თავპრუდამხვევი სიცილი, რომელსაც მსახიობები სცენიდან მაყურებელს აფრქვევდენ იმ სანეტარო განწყობილებას ქმნიდა, რომლის დროსაც პარადოქსებს ვეღარ ამჩნევ. რეჟისორის კონცეფციის განუმეორებლობას კი სწორედ ეს პარადოქსები განაპირობებდა: პირობითის ღრმა ფსიქოლოგიური მოტივირებულობა და ცხოვრებისეულის პირობითობა, გამარტივებულის სირთულე და სირთულის სიმარტივე. დროის ზღვარი წაიშალა და იმ „შორეული საუკუნის“ მანკიერებანი — სიხარბე, სიავე, ყოყლოჩინობა — ისე იყო წარმოდგენილი, თითქოს ყოველივე ამას ჩვენ დროშიც კი ვხვდებით.

„ძველი თბილისი“ მხატვრულ ცნობიერებაში განაგრძობს არსებობას, მას რომანტიკული სევდა დაჰკრავს და იმ სილამაზის განუყოფელ საკუთრე-

ბადაა ქცეული, რომელსაც რეალურში ადგილი აღარ მოეძებნება. ძველი თბილისის სტილიზაცია ერთ-ერთი უაღრესად სასიამოვნო ამოცანათაგანია, რომლის გადაწყვეტაზე, ვფიქრობ, არც ერთი ქართველი კომპოზიტორი არ იტყვის უარს. ყოველი შემოქმედისათვის ეს მოტივი თავისებურადა ჟღერს, ყოველი მათგანი თავისი მხატვრული ინსტინქტის შესაბამისად მოქმედებს, არ მიისწრაფვის ეთნოგრაფიული სიზუსტისა და ისტორიული პერსპექტივის სისწორისაკენ.

„ძველ თბილისს“ გია ყანჩელიც თავისებურად ხედავს. იგი გრძნობიერია მისი აღმოსავლური გენების მიმართ, მუხამბაზის — სასიყვარულო ლირიკის ფაქიზი სინატიფისა და მწველი ექსპრესიისადმი. ამავე დროს, კომპოზიტორს არც ის ავიწყდება, რომ მთელი სახეობრივ-ინტონაციური მასალა ირონიულ ლინზაში გარდატეხოს. თანაც ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ „ხანუმას“ მუსიკაში აღმოსავლეთის კოლორიტი შექმნილია ჯაზურ-საესტრადო ტრადიციებისათვის დამახასიათებელი უფრო ზოგადი ჟანრული „ფერმენტის“ თანამონაწილეობით. აქედან—მუსიკის სტილისტური მთლიანობა, მისი წყაროების მრავალგვაროვანებისა და გამოყენებული მასალის მრავალფეროვანების მიუხედავად.

„ხანუმას“ სხვადასხვა ეპიზოდში მუსიკალური გამომსახველობის სხვადასხვა კომპონენტი სხვადასხვანაირადაა დოზირებული. მთავარი პრინციპი კი ყველგან საკმარისი თვალსაჩინოებითაა წარმოდგენილი. მუსიკის დრამატურგიულ ღირებულებას მისი ფერადოვნება განაპირობებს: ცუღლუტობა და სიკეთე, სიკოს სიმღერას რომ მსჭვალავს, გამოსასვლელი მარშის ბრწყინვალება, რომელმაც ბაზრულ-კარნავალური სანახაობის ფერთა სიკაშკაშე შეითვისა, აღმოსავლური საცეკვაოს მწველი ხასიათი, რომელშიც ჯაზური რიტმის თამაშიც იგრძნობა, მუხამბაზის ფარული ვნება, მისთვის ესოდენ ბუნებრივი რამდენადმე თეატრალიზებული სევდის ექსპრესიით. ეს მელოდია ძალადაუტანებლადაა ჩაქსოვილი ღვინის სმის რიტუალში, თითქოსდა ფიროსმანაშვილის სურათებიდან ამოკრებილში. მოქეიფეთა განლაგება, მათი მიხრა-მოხრის პლასტიკა — რეჟისორის შესანიშნავი სტილიზაციაა და ამ მომენტის კომიზმს მუსიკა თავისი ჟანრული შეუსატყვისობით აძლიერებს.

ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრის“ დადგმამ, უველა სხვა შედეგებთან ერთად, ქართული თეატრალური მუსიკის ისტორიაში გარკვეული ზღურბლის გადალახვა აღნიშნა. ეს სპექტაკლი იმდენად მუსიკალურია, რომ ისეთი შთაბეჭდილებაც შეიძლება დატოვოს, რომ რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული თეატრალური მოქმედება მუსიკის სტიქიაში იქმნება, მისი რიტმითა და ინ-

ტონაციითაა გამსჭვალული, მის ექსპრესიას ეყრდნობა და ზოგჯერ მისი ილუსტრირებისათვისაა მოწოდებული. სცენური პლასტიკა განუყოფელია მუსიკალურისაგან. მუსიკაში ხშირად ისაა ბოლომდე თქმული, რასაც სიტყვა ვეღარ იტევს. მუსიკა ანაწილებს აქცენტებს და უფრო რელიეფურად, ვიდრე ამის ძალა თეატრალური გამომსახველობის რომელიმე კომპონენტს შესწევს, ფორმის საკვანძო მომენტებს გვაგრძნობინებს. სპექტაკლის მუსიკალობა კულმინაციის რეჟისორულ შეგრძნებასა და დრამატული ექსპრესიის ინტონაციური გამომსახველობის გრძნობაშიც ვლინდება.

ამიტომაც „კავკასიურ ცარცის წრეში" მუსიკალური საწყისის განსაკუთრებული აქტიუროპის აღნიშვნისას ჩვენ მუსიკალური ეპიზოდების სიუხვე კი არა გვაქვს მხედველობაში, არამედ მუსიკალური დახასიათების პირველსაწყისი მნიშვნელობა, იმის შეგრძნება, რომ მთელ რიგ ეპიზოდებში ფორმა მუსიკალური რიტმის მიხედვით იგება, ხოლო სხვა შემთხვევებში კი მას მუსიკალურის სცენურთან კონტრაპუნქტი ქმნის. აი მაგალითად, ჯარისკაცისა და მრეცხავი ქალის სასიყვარულო აღიარება, იდუმალი თამაშით, მინიშნებებით და ნახევართქმებით, რამდენადმე უხეში გულუბრყვილობით აღსავსე. ყველაფერი ეს დიდი და ღრმა სიყვარულის წინათგრძნობაა და ამას ნათლად მოწმობს მუსიკა — თავდაჭერილი და კლდემამოსილი, გულწრფელი და მორცხვი.

50 წლის ცოლ-ქმრობის შემდგომ განხეთქილების ვითარება თავისთავად კომიკური სიტუაციაა. მოხუცი ცოლ-ქმარი ისეთი სისწრაფით გარბიან ავანსცენისაკენ, რომ მათ როგორც შეშინებულ წიწილებს, ისე გამოიჭერენ. ამ მომენტში რეჟისორი მოქმედებაში კიდევ ერთ კომედიურ ხერხსა რთავს: მეუღლეთა ჩივილს საოპერო დუეტის სახე აქვს მიცემული და აზდაკი, თითქოს ამ მუსიკის განწყობილებაში მოქცეული, ხმას უერთებს გაბუტული წყვილის სიმღერას.

ბრეხტის თეატრის დემოკრატიული არსი განსაკუთრებული სიცხადით სასიმღერო დაფენებათა სიუხვეში, ქალაქის დაბალ წრეებში პოპულარული შლაგერების ხშირ გამოყენებაში მჟღავნდება. ეს მუსიკა თავის სოციალურ თავისებურებებს არც ბრეხტის პიესებში კარგავს, თუმცა ირონიულ პრიზმაშია გარდატეხილი. ეს უკვე ტრადიციაა და ყანჩელი მას გაჰყვა. ამ ჟანრის სპეციფიკა განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით სპექტაკლის თავსართ მელოდიაში მჟღავნდება, რომელიც პიესის მანძილზე თავისებური ლაიტმოტივის მნიშვნელობას იძენს და ამთავრებს კიდეც სანახაობას მაჟორულ-საზეიმო ტონალობაში. ეს არის მხიარული მელოდია საცეკვაო, „წამქეზებელი" ინტონაციით, ირონიისა და მხნეობის, ჰაბუკური გზნების და ონავრობის შენა-

ზავები. როდესაც „წამჭეზებელი“ მელოდია იწყება და მთელი სცენა, თით-ქოს და სიმღერის სტრიქონობით ამოძრავებული, კორიანტელივით დატრი-ალდება, ჟანრული ზღვარი თითქოს დაირღვევა და შორეული „ისტორიული ეპოქიდან“ თანამედროვე რევიუს სამყაროში აღმოვჩნდებით, მისი დინამიკის, კარნავალური აურზაურის და ფერადოვანი ფერიის მონაწილეებად გადავიქ-ცევით.

სასიმღერო ეპიზოდებით „დამუხრუჭების“ მეთოდი ბრეხტის დრამატურ-გიაში სხვადასხვანაირ დრამატურგიულ ფუნქციას ასრულებს: იგი არღვევს სცენური მოქმედების პირობითობას და უფრო რელიეფურად ამჟღავნებს რეალურისა და თეატრალურის შინაგან კავშირს, მაყურებელი ილუზორულის სფეროდან ცხოვრებისეულ სინამდვილეში გაჰყავს. ამასთან ერთად, მუსიკა-ლური ეპიზოდები, რომლებსაც სიტუაციურობის სიმახვილე არ აკლიათ და დრამატურგიის ორგანულ ელემენტებს შეადგენენ, სამეტყველო დრამის მიმართ მკვეთრ კონტრასტსა ქმნიან და პიესის სახეთა სამყაროს აფართოებენ. თემა, რომელსაც თავდაპირველად პატარა მიშიკოს მუსიკალური დახასიათება ევა-ლებოდა, სრულებითაც არ იფარგლება მუსიკალური პერსონიფიკაციის ფუნქ-ციით. მის უშუალო და ნათელ მუსიკაში თითქოს ალერსი და სიკეთე მოედი-ნება, იგი ბავშვური გულუბრყვილობით გვხიბლავს. ამ სიმღერაში „ნანასა-თვის“ დამახასიათებელი სითბო ოცნების ამაღლებულ ემოციურობასთანაა შეზავებული.

და აი, სრულიად სხვა ხასიათის თემა მთებში გახიზნული გრუშე დიდბა-ნოვან მანდილოსნებსა ხვდება. ამ ქალბატონების ზრდილობისა და თვალთმაქ-ცი კეთილმოსურნეობის ნიღბის ქვეშ იმალება ეგოიზმი და კლასობრივი მედი-დურობა, სულმდაბლობა და მზადყოფნა სისაძაგლის ჩასადენად. მაგრამ ეს შეხვედრა მომაჯადოვებელი პეიზაჟის ფონზე ხდება, ქალები ერთ ხანს ერთად მგზავრობენ და ნარნარი პასტორალი მთელ ამ სცენას გასაოცარ სიმსუბუქეს ანიჭებს, უზრუნველობისა და ცხოვრებით ტკბობის შეგრძნებას აძლიერებს. იგი ისე აღიქმება, როგორც დაძაბულ განცდებს შორის სასურველი პაუზა.

ყოჩაღ ეფრეიტორს, თავისთავად ცხადია, საკუთარი მუსიკალური თემა გააჩნია — სალდათური სიმღერა; საქორწილო ცერემონიალის დროს ის მუსი-კა ჟღერს, რომელიც მსგავს სიტუაციებშია მიღებული. ზარების რეკვა და მშფოთვარე ფანფარები ომის ატმოსფეროს ამძიმებს, მთხრობელის ლირი-კულ ჩანართებს ინდივიდუალიზებული მუსიკალური ფერი აღნიშნავს, ირო-ნიისა და სიმწრის, ლირიკისა და მასხრაობის უცნაური შენადნობით. გრუშეს მონოლოგი თავისებური მელოდიზირებული რეჩიტატივის ფორმაშია გადაწყ-

ვეტილი, რომელიც სხვათა შორის, სალაპარაკო დრამის ჟანრულ კანონებს არ შეესატყვისება. ხოლო რაც შეეხება აზდაკის არიას (სპარსეთში მომხდარ არეულობათა შესახებ), იგი თუმც სავსებით პაროდიულია, მაინც იგრძნობა, რომ საოპერო ხელოვნებიდანაა მოსული.

ოპერის ენთუზიასტს, რომელსაც საყვარელი ჟანრის ხშირი წარუმატებლობა გულისტკივილს აყენებს, დრამატული სპექტაკლისათვის კარგმა მუსიკამ შესაძლოა იმედი აღუძრას: დრამიდან ხომ არ იწყება ოპერის აღორძინება? მაგრამ განა ბეთჰოვენისა და მენდელსონის, გრიგისა და ბიზეს, ჩვენს დროში კი ეისლერის, ეაილის, შოსტაკოვიჩისა და ხრენიკოვის შემდეგ დრამამ გამომსახველ მუსიკაზე არ მოიპოვა უფლება, მუსიკაზე, რომელიც საორკესტრო ეპიზოდებსაც შეიცავს და ვოკალურ ანსამბლებსაც? არა, დაე, დრამა ისევ დრამად დარჩეს, იმ შემთხვევაშიც კი, თუ იგი მთლიანად მუსიკითაა გამსჭვალული, თუ მუსიკისაგან სესხულობს პლასტიკურ ნახატს და ფსიქოლოგიური განცდებისათვის სპეციფიკურ ექსპრესიას. „კავკასიური ცარცის წრის“ ტრადიცია, უპირველეს ყოვლისა, თვით დრამამ უნდა გააგრძელოს. სტურუას სპექტაკლის მნიშვნელობა არ შეიძლება დავიყვანოთ მოწმობაზე, რომ აქ ოპერის შექმნისათვის მოსამზადებელი საფეხურია დაძლეული. მუსიკალური ეპიზოდების სტილისტური ჰეტეროგენურობა დრამატული სპექტაკლის უფლებაა, რომლითაც საუცხოოდ ისარგებლა გია ყანჩელმა და მისი მუსიკის გამომსახველობა სხვათა შორის ამ თავისებურებითაცაა განპირობებული. საოპერო სპექტაკლში დრამატურგიული ფორმის უწყვეტობა გამორიცხავს სტილისტური კონტრასტების შესაძლებლობების ექსპლოატაციას. აქ განცალკევებული „წერტილების“ ურთიერთდაკავშირების აუცილებლობას თვით საოპერო ფორმის მთლიანობისაკენ მისწრაფება კარნახობს. მსგავსი დრამატურგიული კორექტივი დაანგრევდა იმას, რამაც „კავკასიურ ცარცის წრეს“ წარმატება მოუტანა. ჟანრების გამიჯვნაში გარკვეული პირობითობა თავს იჩენს, მაგრამ ყოველთვის როდია ხელსაყრელი ბუნებრივი ზღვარის იგნორირება. დავუტოვოთ თეატრს ის, რაც მას კანონით ეკუთვნის და მადლობელნი დავრჩეთ იმისათვის, რამაც ჩვენი ჭეშმარიტად ესთეტიკური სიამოვნება განგვაცდევინა.

* * *

კომპოზიტორის აღზრდაში ძნელია იმ ჟანრის მნიშვნელობა გადავაფასოთ, რომელშიც იგი მუშაობს. ორატორიებით უზომოდ გატაცებამ ადამიანი შეიძ-

ლება ეპიკოსად გადააქციოს, ხოლო დაწერილი ოპერეტების სიუხვე მიზანტროპს მხიარულების განსახიერებად გარდაქმნის. ხუმრობა ხუმრობად დარჩეს და კინომუსიკაში ინტენსიურმა მუშაობამ გია ყანჩელს დროის დაფასება ასწავლა, აზრის ლაკონურად და მკვეთრად გამოთქმას შეაჩვია. „კავკასიური ცარცის წრე“ კინო-კომპოზიტორის ქმნილებაა, რომელშიც იგი შეკუმშული აფორიზმებით აზრავნებს, ნათლად, და, მე ვიტყოდი, ხატოვნად გამოთქვამს აზრს. მას შეუძლია მუსიკა კადრში „მოათავსოს“, ე. ი. იგი სცენური მოქმედების ნაწილად აქციოს.

როცა გია ყანჩელის სიმფონიებზე ვსაუბრობთ, უპირველეს ყოვლისა, იმას აღვნიშნავთ, რომ კომპოზიტორი ამ ქმნილებებში ახერხებს წვრილმანებით გადატვირთული ყოფიდან სულიერი ცხოვრების ნათელ სფეროებამდე ამაღლდეს. კინომუსიკაში თავს იჩენს მისი უნარი ინტონაცია თვით ადამიანური ურთიერთობების ცოცხალ ატმოსფეროში აღიქვას. იგი თავიდან გაიაზრებს მას, საკუთარი არტისტული კონცეფციის შესაბამისად, მაგრამ უნარჩუნებს მას „თანდაყოლილ“ ხასიათს, არ მიისწრაფვის მისი ნატურის დათრგუნვისაკენ.

გია ყანჩელის მუსიკა განსაკუთრებული სიადვილით კომედიური ფილმების ქსოვილში იჭრება და თავის სრულ ძალას დრამატურგიულად საკვანძო მომენტებში ამჟღავნებს, წარმატებით ამახვილებს ლირიკულ და იუმორისტულ სიტუაციებს. ამ კინომუსიკაში საინტერესო ადგილთა შენაცვლება ხდება: ლირიკულში პაროდიული იჭრება, ხოლო სატირული შერბილებულია მომღიმარი სკეპტიკოზულობის გამო. თავისი ამოცანა გია ყანჩელის მუსიკამ ბრწყინვალედ გადაჭრა გიორგი დანელიას ფილმში „არ დაიდარდო“. მან ეკრანის ემოციური ჟღერადობა გააძლიერა. სახასიათო სიმახვილის გამო მუსიკა კადრშივე ისახება, შერწყმულია მასთან და თვით პორტრეტულ სიმკვეთრესაც კი ინარჩუნებს, ასე, რომ თავისუფლად შეუძლია სახვითი საწყისის რეპრეზენტატულობაზეც კი განაცხადოს პრეტენზია.

რასაკვირველია, ფილმის მთავარ სიმღერას თავისი დამოუკიდებელი ღირებულება ჰქონდა და ისეთი მიმზიდველი აღმოჩნდა, რომ ეკრანზე გაჟღერებაც კი ვერ მოასწრო, რომ მუსიკალურ ყოფაში გადაინაცვლა „ყველაზე პოპულარული სიმღერის“ უფლებით.

იყო ამ ლაიტმოტივში მხიარულებისა და სიცილის სტიქია, დღესასწაულის წყურვილი, რომელიც შესაძლოა ქუჩას და კარნავალს არც კი მოითხოვს და შინაგანი განცდით კმაყოფილდება და ამის მიუხედავად, სიცოცხლის ხალისს იტევს, მელოდიის ხასიათში გამოაქვს იგი.

თავის კინომუსიკაში გია ყანჩელი არ უარყოფს პრაქტიკის მიერ გამომუ-

შავებული ამ ჟანრისადმი მიდგომის პრინციპებს, იგი მხოლოდ ცდილობს ისარგებლოს მათი ძლიერი მხარეებით და თავიდან აირიდოს ის, რაც მას მხატვრული თვალსაზრისით ნაკლებად საინტერესოდ მიაჩნია. დიახ, მისი კინომუსიკის ჟანრულ ბუნებას სხვა ფაქტორებთან ერთად ჯაზურ-საესტრადო კულტურა აპირობებს, მაგრამ თავის საუკეთესო ფილმებში კომპოზიტორი შესაძლებლად დაეყრდნო აგრეთვე ხალხურ-სახასიათოს. მან, ერთი მხრივ, ალღო აუღო ხალხურ-ყოფით იდიომებს, მეორე მხრივ, კი კინოს ბგერადი სივრცის უფრო ფართო გაგება გამოამჟღავნა. ასეთია გია ყანჩელის მუსიკა ფილმებისათვის: „კავკასიური რომანსი", „მოხეტიალე რაინდები", „თეთრი ქვები", „ქვევრი" და მრავალი სხვა.

„არაჩვეულებრივი გამოფენა" რეჟისორ ელდარ შენგელაიას სევდიანი კინოკომედიაა. ფაქიზი თავისი ფორმით და ადვილი აღსაქმელად. იგი სასაცილო, ფარსის ხასიათის ბევრ სიტუაციას შეიცავს. გასაოცრად ლირიკული და თბილია. იგი მოგვითხრობს გმირთა საქსებით იღბლიან ბედზე, რომელთაც ოჯახი შექმნეს. ბავშვები აღზარდეს, ერთმანეთთან სიამტკბილობაში ცხოვრობენ და მატერიალურადაც საკსებით უზრუნველნი არიან. ამ „ლატარეაში" ყველა ბილეთი მომგებიანი აღმოჩნდა: სიყვარულმა კმაყოფილება და მყუდროება არგუნათ, საქმის ცოდნამ — ფული, ბეჯითმა შრომამ — საზოგადოებრივი მდგომარეობა.

ნაღელიანი კი ეს ისტორია იმის გამოა, რომ მთავარი და არსებითი სამუდამოდ დაიკარგა: ხელოსანმა ხელოვანზე გაიმარჯვა, შთაგონების ნაპერწკალმა სიცოცხლე ვერ შთაბერა მარმარილოს ქვას. ადამიანმა ეს მარცხი მყუდრო ყოველდღიურობის პირობებში განიცადა, ისე, რომ მას არც ალერსი და არც თანაგრძნობა დაჰკლებია. ყველაფერი ეს საოცრად მშვიდობიან სიტუაციაში მოხდა, მაშინ, როდესაც გარდატეხისათვის დიდი ძალდატანებაც კი არ იყო საჭირო.

ყველაფერი ეს იმიტომ მოხდა, რომ მშვენიერების გრძნობა, რომელიც ცხატვრულ ნიჭს თანდაყოლილი აქვს, ნამდვილ ცხოვრებისეულ მღელვარებას მოსწყდა და ამიტომაც ესთეტიკური ყოფითის მსხვერპლი აღმოჩნდა. ესთეტიკური ისე დაკნინდა, რომ იგი ხელოსანის პროფესიონალიზმში გაითქვიფა. ამიტომაც, ყველაფერი, რაც ამ „ესთეტიკამ" შექმნა სასაფლაოსა და მიცვალებულთა ხვედრია და არა ცოცხალ ადამიანთა კუთვნილება. ფილმის ავტორისათვის სასაფლაო გარკვეული სიმბოლოა იმის გამო, რომ იგი ყრფნისა და არყოფნის ზღვარზეა განლაგებული და ამაოდ ცდილობს მეხსიერებაში ის შეამაგროს, რაც სიცოცხლის აღარ ეკუთვნის.

„არაჩვეულებრივ გამოფენაში“ რეჟისორული კონცეფცია ყოველგვარი ორაზროვნების გარეშეა გახსნილი და ამიტომაც ფილმის სასაცილო და ამავე დროს, ლირიკული ტონალობის მიუხედავად, იდეა გაფლანგული შემოქმედებითი შესაძლებლობების შესახებ დრამატულ ჟღერადობას იძენს. ფილმის სევდას ხუმრობა არბილებს. მუსიკაში კი ირონიული დამოკიდებულება მხატვრულ ნიშიერებაში ობივატელურის მიმართ, უფრო მეტიც, მისი დაგმობის მომენტი უფრო ხელშესახებია. მეტი სიმკვეთრითაა გამოთქმული. განსაკუთრებული სიცხადით ეს პოზიცია ფილმის ლაიტმოტივში მჟღავნდება — გროტესკულ მარშში. დრამატულ დისონანსს თვით ამ მარშის შემსუბუქებული სკერცოზულობა ქმნის, რომელიც მუსიკას უფრო საცირკო წარმოდგენისათვის განაკუთვნებს, ვიდრე საოჯახო ქრონიკისათვის...

მარში ორკესტრობის სხვადასხვა ვარიანტითაა წარმოდგენილი, ფილმის შანძილზე იგი ტრანსფორმაციასაც განიცდის და ერთ-ერთ ეპიზოდში სამგლოვიარო სვლის ხასიათში გვევლინება. მის ცოცხალ, თითქოს და სათამაშო ჭელოდიას კომპოზიტორი მყვირალა საყვირებს და ხის ჯგუფის ინსტრუმენტებს გადასცემს. ფილმში სხვა მასალაცაა, მაგალითად „ესტრადულობაში“ ოსტატურად ტრანსპონირებული ხალხური სიფერხულო, მაგრამ „მარშს“ მტკიცედ უჭირავს მთავარი ტონალობა. ზემთხვევითი არაა, რომ სიმბოლურ სცენაში, რომელშიც მოქანდაკე-ხელოსანი მარმარილოს ქვას საჩუქრად თაკის შეგირდს გადასცემს და ეს უკანასკნელი მაღალ ნახტომში სიხარულითა შლის ხელებს (ფილმს ეს მრავლისმეტყველი კადრი ასრულებს) მუსიკის ბრავურული პასაჟი თავისებურ შეკითხვად გაისმის.

შენგელაიას მეორე ფილმის „შერეკილებისათვის“ გია ყანჩელმა მუსიკა ჯანსულ კახიძესთან ერთად დაწერა. კომპოზიტორებმა სამუშაო საკუთარი სტილისტური მიდრეკილებების შესატყვისად გაინაწილეს: ჯ. კახიძემ ვოკალური ეპიზოდების შექმნა იდო თავს ვალად, გ. ყანჩელმა — ინსტრუმენტულებისა. მაგრამ ჟანრულ-ინტონაციურმა და სტილისტურმა ორბუნებოვანებამ არ გამოიწვია მუსიკის სიჭრელე. ამ ორ მუსიკალურ არხს შეხების წერტილებიც აღმოაჩნდა და, გარდა ამისა, კარგად იქნა მონახული მუსიკის მოდულირების ხერხი ხალხურ სტილში სიმღერიდან ინსტრუმენტულ ლირიკამდე, გროტესკულ სარკასტულობიდან გასულ სახუმარომდე, რომელსაც, სხვათა შორის, შესანიშნავად ასრულებს თვით ჯ. კახიძე.

ამ მომხიბვლელ კინოფილმში, რომელშიც უცნაურადაა შეზავებული კინოკომედიისა და ლირიკული მოთხრობის თავისებურებანი, ზღაპრულობის მახვილი შარჟი, მსოფლიო ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ ამ მოხეტი-

ალე სიუჟეტების ნარევში (გაიხსენეთ „მონტე-კრისტოდან“ მოძღვარი და მისი ჰაბუკი მეგობარი დანტესი) ტიპიურ ეროვნულ სცენებთან, რომელთაც ყოველი ჩვენთაგანი ქართული ხელოვნებიდან კი არა, უშუალო ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან გასცნობია, სინაზისა და ონავრობის ამ ნადუღში ე. შ. ნგელაიამ მოგვითხრო ოცნების შესახებ, რომელიც სიყვარულმა შვა ადამიანის ღნარის შესახებ ეწმინდურებასა და უმსგავსოებაზე ამაღლდეს და თავისი ფანტაზიის სიმაღლიდან ახლებურად, მახვილად და თავისებურად, ბუნებისა და ადამიანის, შემოქმედებისა და ხელოვნების სილამაზე აღიქვას.

სიყვარულის, რომელიც ეს-ეს არის ისახება, ოცნებისა და მისი ნათების განწყობილება აღბეჭდილია მშვენიერ თემაში, რომელიც იმ მომენტში ჟღერს, როდესაც ქრისტეფორე ჰაბუკ მეგობარს თავისი სიყვარულის სევდიან ისტორიას მოუთხრობს. თითქოს და ღამის წყვდიადში იწყებს ციმციმს ჩელესტის მელოდია, რომელიც არფის რბილი, ვალსისებური აკომპანემენტის ფონზე ჟღერს. ეს მუსიკალური სახე მართლაც რომ ძალდაუტანებლად აღიქმება როგორც წრფელი გრძნობის და სასიქადულო ოცნების ბგერადი სიმბოლო. ფილმის ფინალში, როდესაც მოლივლივე ცის ლაჟვარდში მცურავი ხომალდის ქვეშ საქართველოს განუმეორებელი სილამაზის პეიზაჟი გადაიშლება, მასში თითქოს და უმაღლესი ესთეტიკური გრძნობის მიერ ჩამონტაჟებული არქიტექტურული ძეგლებით, როდესაც აქოჩრილ ბუჩქნარს მწვანედ გადაშლილი ველები სცელის, ხოლო ტყეს კი მდინარის ლურჯი ზოლი, როდესაც სიმღერა „ჩიტი-გვრიტის შესახებ, სატრფოსთან რომ მიეშურებოდა“ ნიავს უერთდება ლაიტმოტივი მთელ ამ სილამაზეს აიძულებს აჟღერდეს და გამარჯვებული სიკეთის სიმბოლოდ იქცეს.

კინოს სფეროში გია ყანჩელის ერთ-ერთი ახალი ნაწარმოებია მუსიკა გ. კალატოზიშვილის ფილმისათვის „კავკასიის ტყვე“ (ლევ ტოლსტოის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით). დიდმა მწერალმა მისთვის ჩვეული სისადავით და სიბრძნით მოგვითხრო სიკეთისა და მეგობრობისაკენ ადამიანის თანდაყოლილ სწრაფვაზე, რომელიც სოციალურ ბოროტებაზე იმარჯვებს. დიდმა მწერალმა, ამავე დროს, ამხილა დამონებისა და გაუცხოვების, სიძულვილისა და სისასტიკისათვის დამახასიათებელი უზნეობა. კალატოზიშვილის ფილმი ტოლსტოის მოთხრობის ჰუმანისტური პათოსის კარგი შეგრძნობით გვიზიდავს.

„კავკასიის ტყვეში“ ამამაღლებელი სილამაზე მრავალფეროვნადაა წარმოდგენილი: განუმეორებელი თავისებურებით და სიდიადით გვხიბლავს დიდებული მთები, მასში გადაკარგული მთიელთა სოფელი. უდიდესი სიმპათიით

ვიმსჯელებით რუსი ოფიცრის, ჟილინის მიმართ, რომელმაც სწორად გაიგო მთიელთა სიძულვილის მიზეზი დამპყრობელთა წინააღმდეგ და დაგმო თავის თანამოძმეთა სისასტიკე, აქ ცეცხლითა და მახვილით რომ მოვიდნენ. ჩვენ თანავუგრძნობთ მთიელ გოგონას, დინას, რომელიც სიჭაბუკისათვის დამახასიათებელი გულწრფელობით დაუმეგობრდა ტყვეს და სიკვდილს გადაარჩინა იგი.

მაგრამ მთელ ამ სულიერ და ნივთიერ სილამაზეს სევდა სჭვალავს: მშვიდობიანმა ცხოვრებამ ქარგა ხანია დასტოვა სოფელი ომისა და ულმობელი სიძულვილისა, სისხლისღვრისა და ტანჯვისათვის. ეს ლამაზი მთები და ტყეები, მდინარე და მისი გაშიშვლებული სანაპიროები განსაცდელს უქმნიან მოგზაურს და განსაკუთრებით დგუნილებს, ხშირად შესწრებიან მუხანათობას, დატყვევების და მკვლელობის სცენებს. ხელმოკლეობის გამო ჟილინი კავკასიის მოუსვენარ მხარეს ალბათ ვეღარასოდეს დასტოვებს და ვერ მოინახულებს მოხუც დედას. დინას მომავალიც (შემთხვევითი არაა, რომ ჟილინს იგი ებრალება) ბურუსშია გახვეული და კარგს არაფერს უქადის გოგონას: ბედმა არგუნა დევნილთა ბანაკში გაზრდილიყო, სადაც გაბოროტებამ და სისასტიკემ დაისადგურა და სადაც ადამიანებს შურისძიების წადილიღა ასულდგმულებს, რადგან მთებზეც ხელი ააღებინეს და თავისუფლებაზეც.

მაგრამ ფილმში შექიცაა დაფრქვეული, რომელიც საბოლოო ჯამში ამ ხაოველსა ჰფანტავს, დინასა და ჟილინის მეგობრობა იმის საიმედო ნიშანია, რომ ამ სიგიჟეს — მტრობასა და ომს როცა იქნება ბოლო მოეღება, რომ ადამიანები ერთმანეთს ხელს გაუწვდიან, იგემებენ ამ შესანიშნავი ბუნების სილაშაზეს და, რაც მთავარია, ადამიანური ნდობისა და სიყვარულის ტკბილ ნაყოფს.

გია ყანჩელის მუსიკაში იგრძნობა მთელი ამ ფსიქოლოგიური მოტივების კონტრაპუნქტი, მათი შენადნობი ფილმის ემოციურ ტონალობაში. მთელ ფილმზეა „გადაშიმული“ „შემზადებული კლავესინის“ ნაღელიანი იმპროვიზაცია. დამახასიათებელი „დანჯღრეული“, თითქოს და მოტეხილი ტონით, რომელიც თავისი ტემბრის ხასიათით ხალხურ ხემიანთა ჟღერადობას უახლოვდება. ხანდახან ეს იმპროვიზაცია კლარნეტში გადაინაცვლებს ხოლმე და მაშინ ტემბრულ შეფერილობაში აღმოსავლური კოლორიტი მატულობს.

„კლავესინის იმპროვიზაციის“ უცნაური ორნამენტები ედება დაბალი სიმებიანების საორღანო პუნქტს და ვიოლინოების ანკარა წყაროსავით გამჭვირვალე ფლაჟოლეტებს. ეს არის ფილმის მუსიკალური ლაიტსახე. მაგრამ მისი ცალკეული ელემენტის თანაფარდობა სურათის მანძილზე იცვლება: ხან-

დახან მხოლოდ მღერადი ტონიღა რჩება, ორნამენტული ხაზი ან იკუმშება ან ფართოვდება, ხანდახან საწყისი, მეტყველი მოტივის ფიგურაციების ნართიდან თავს აღწევს და ალტის ფლეიტაში სირბილეს იძენს.

მრავალფეროვანია ამ სახის დრამატურგიული ფუნქციები; იგი სიმბოლოა გაურკვეველი მდგომარეობის და მშფოთვარე მოლოდინის, რომელიც ნისლივით ჩამოწვება ხოლმე. ეს მელოდია თითქოს სოფელს დასტრიალებს ხოლმე, მთის ციცაბო კალთაზე დაცურდება და მდინარის ტალღების შხუილში უჩინარდება. მაგრამ მასში მთებში შობილი იდუმალი ტონი ისმის.

კლავესინის მელოდია მაშინაც ჟღერს, როდესაც კადრში დინა გამოჩნდება და მუსიკა თითქოს მშმუნვარების ვუალს აფარებს მოზარდის სახეს. როგორც თავისებური პარალელი, ამ მუსიკალური ლაიტმოტივისადმი კომპოზიტორს ფილმში საწინააღმდეგო ხასიათის თემა შემოაქვს. იგი მაშინ გამოჩნდება, როდესაც ჟილინი დინას თავის ნახელავ ქანდაკებას აჩუქებს. ჩელესტისა და ვალტორნის ოსტინატური ფიგურა დიპლიპიტოსა და ალტის ფლეიტის რეპეტიციები, რომლებიც მას ახლავს, დაბალი სიმებიანების რიტმი, დაბოლოს, სოლო ჰობოის ბავშვურად გულუბრყვილო მელოდია, ფაქტს აკვარელსა ქმნის ნეოკლასიკურ სტილში, მთრთოლვარე სინაზისა და ოცნების განწყობილებას ამკვიდრებს.

სხვა ფსიქოლოგიურ განზომილებას ქმნის ლაიტმოტივის მწუხარე ქვითინი კადრებში, რომლებიც ტყეობაში გატარებულ და დაუსრულებელი ტანჯვით აღსავსე დღეებს ეძღვნება: ამ შემთხვევაში, მუსიკა მონობის სიმძიმეს და ჰედისწერის გარდუვალობას ალნიშნავს. „პარალელური“ სახე ამ შემთხვევაშიც ჩნდება, როდესაც დაჭრილ ოფიცერს მოგონებანი ეუფლება და ზმანებები იპყრობს. თითქოს ერთმანეთზე „მისრესილი“ სიმებიანთა ბგერების საფრენო პუნქტი რჩება და მათი მკვრივი ჟღერადობის ფონზე ვალტორნის მელოდიად შორეული სამშობლოს ასოციაციას იწვევს.

„კავკასიის ტყვეში“ მუსიკის სრულ კინემატოგრაფიულობას გია ყანჩელმა იმით მიაღწია, რომ ერთი მხრივ, მას ბუნებრივი გამომსახველობა შეუნარჩუნა და, მეორე მხრივ, აიძულა იგი საკუთრივ კინემატოგრაფიული ამოცანა გადაეჭრა: ბგერადი ატმოსფერო შეექმნა, სახვით-პლასტიკურში გახსნილიყო და სახვით პლასტიკური საკუთარ თავში გაეხსნა. მუსიკამ უზრუნველყო კოლორიტულისა და ემოციურის სიმკვეთრე, პორტრეტის სიზუსტე და პეიზაჟის ფერადოვნება. კომპოზიტორმა მუსიკალურის განუწყვეტელ ჟღერადობას მიაღწია, თუმცა მთელი სურათის მანძილზე, საკუთრივ მუსიკალური არსად იჩემებს პირველობას. სამაგიეროდ, მუსიკა ყოველ კადრს ემოციურ სისავსეს

და სიმბოლურობის იმ ხარისხს ანიჭებს, რაც მუსიკალური განზოგადების უფლება ოდითგანვე იყო და დარჩა.

რაც უფრო თანმიმდევრულად განაახლებს გია ყანჩელი თავის მუსიკალურ სტილს (ამ პროცესს კი იგი ვერ ასცდება, თუკი მისი ხელოვნება კლავაც ჩვენს თანამედროვეობაზე იქნება ორიენტირებული), მით უფრო გაურთულდება მას ტრადიციებთან და განსაკუთრებით, სიძველეებთან დამოკიდებულება. ხელოვნების განვითარება — ზეაღმავალი პროცესია და ყოველ თაობას იმის უფლება გააჩნია თავი დაიმშვიდოს, რომ განსაკუთრებული ღირებულებები მის მიერაა შექმნილი. მაგრამ ეს გზა ერთდროულად გამდიდრების და დანაკარგების გზაა. ის, რაც არაფუნქციონალურია, თვით მაშინაც კი, როდესაც ესთეტიკურად სრულყოფილია — მივიწყების ხვედრია. კარგია, თუ ლაპარაკი არქიტექტურის ანსამბლზე მიდის, ან და ქანდაკებასა თუ დაზგის ფერწერაზე: ადამიანი მათ მნიშვნელობას იაზრებს, ტკბება მათი ფორმებით და ესთეტიკური სიამოვნებისათვის სრულებითაც არაა აუცილებელი უძველესი საგანძურის ფსიქოლოგიური ტონალობის შესაბამისად მისი ადაპტირება.

მაგრამ თუკი მხატვრული ფორმის სიცოცხლე აქტიურ პროდუცირებას მოითხოვს? თუკი შემოქმედების წარმატება ფსიქოლოგიური თანამოაზრეობის, სულიერი კონსონანსის გარეშე წარმოუდგენელია? ამითაა განპირობებული მუსიკალური განვითარების პარადოქსი: უფრო ადვილად ივიწყებენ ახლო წარსულს და მეტის მონდომებით უბრუნდებიან შორეულ ხანას.

საქმე იმაშია, რომ სოლიდურ ისტორიულ დისტანციაზე მხატვრულობის მთავარ მომენტად მისი ესთეტიკური ღირებულება რჩება, სუბლიმირებული და განწმენდილი უშუალო ცხოვრებისეული მიჰართებებისაგან. ეს ესთეტიკური იმ ფორმულის სახეს იღებს, რომელიც კვლავ უნდა შეიცნოს და ცოცხალი სინამდვილის მოვლენებს მიესადაგოს. ეს ის მყარი ნივთიერებაა, რომელიც ახალი, მაგრამ ჯერ კიდევ გამოუმშრალი მასალისაგან განსხვავებით (ამ უკანასკნელის განწმენდა და ფორმულაზე დაყვანა დროის პრეროგატივაა), საკუთარ თავში მხოლოდ მთავარსა და არსებითს შეიცავს. ასეთი ხასიათისაა სადა და, ამავე დროს, შინაგანი სიბრძნით გამსჭვალული მოტივი, რომელმაც ჩვენს ეპოქაში შორეული წარსულიდან შემოაღწია, შეინარჩუნა პირველსაწყისობა და ყანჩელის მესამე სიმფონიას (1973 წ.) დაედო საფუძვლად.

...სიჩუმის მდუმარებას ადამიანის ხმა არღვევს. მისი ღიღინი თითქოს შორიდან ისმის, საუკუნეთა წიაღიდან და, ამავე დროს, მასში გულისცემა, ოდნავ შესამჩნევი სულიერი მოძრაობა შეიგრძნობა. ყანჩელის სიმფონიის ამოუწურავ სილამაზეს, მის ემოციურ სისავსეს და ეპოსისათვის დამახასიათებელ სიმკაცრეს მუდმივისა და ინტიმურის შეხამება განაპირობებს. სიმფონია ადამიანური მიმართებების სითბოთია გამსჭვალული, ამავე დროს, გრძნობის დისციპლინით გვხიბლავს. იგი ფართო პერსპექტივის და მსხვილი პლანის ორგანული შეთავსებით გამოირჩევა. იგი ერთდროულად სიმფონიაცაა და აღსარებაც, იგი დიდ აღტყინებასა და ემოციურ დაძაბულობას აღწევს და, ამასთან ერთად, მისი მუსიკა საბოლოოდ არ იხრება პირადულისაკენ, ინარჩუნებს განზოგადებულობას და მხოლოდ მთავარის შესახებ თხრობის მნიშვნელობას. იგი სიმღერაა ადამიანურობაზე, მისი მძიმე და საპასტიო ხვედრის, განცდისა და ამაღლების შესახებ. ისტორია და თანამედროვეობა მასში ერთმანეთს შედუღაბებია. მაგრამ თუკი დასახელებული მოტივი აქ საუკუნეთა წიაღიდან მოვიდა, სიმფონიის განვითარების მანძილზე იგი თავისებური ნერვის მნიშვნელობას იძენს, თანამედროვეობის რეზონატორის როლსა თამაშობს, გამსჭვალულია მისი სუნთქვით, მისი სასიცოცხლო ინტერესებითა ცხოვრობს.

მესამე სიმფონიას ვერც ეპოსს და ვერც მატიანეს უწოდებ. აქ არც კონკრეტული მოვლენებია ასახული და არც ფაქტობრივი ისტორიული პერსპექტივაა მოცემული. მოძრაობას აქ დროითი განზომილება არ ახასიათებს, მისი ინტენსიურობა ფსიქოლოგიურ პლასტებში ჩაღრმავებით გამოითვლება. ამასთან ერთად, ლირიკული აღიარება ხაზგასმით ობიექტურია. სხვანაირად არც შეიძლება ყოფილიყო: მასალამ ხომ საუკუნეებს გამოაღწია.

მესამე სიმფონიაში, და უფრო გვიან, მეოთხეშიც, გია ყანჩელი ამჟღავნებს მისწრაფებას სიმფონია-მონოლოგის შექმნისაკენ. მას იზიდავს ჟანრი სიმფონია — ფიქრისა, რომელშიც საკუთრივ „მოქმედების სიტუაცია" ხანმოკლე მოდულაციაა, ძირითადი კალაპოტიდან გადახვევის მომენტია. კომპოზიტორი მსმენელს აიძულებს თვით ჩამოყალიბების პროცესს ადევნოს თვალი, იგი ითრევს მსმენელს აზრის ნელ მდინარებაში. მუსიკის სილამაზეს კი ემოციურობისა და მკაცრი წესრიგის, ამაღლებული განზოგადებულობის და ადამიანური გრძნობის სიწრფელის შეფარდება ქმნის. ეს გრძნობა კი გახსნილია ტანჯვისა და სიყვარულის, სევდისა და სიხარულის მიმართ.

ნელი განვითარებისა და ფორმის მდინარების მიუხედავად, მესამე სიმფონიაში ძალიან მკვეთრადაა გამოხატული სტრუქტურის საკვანძო წერტილები, მთელი ნაწარმოების მანძილზე მოძრაობის პერსპექტივა მკაფიოებით გა-

მოირჩევა, ზუსტადაა გამოანგარიშებული კულმინაციისაკენ აღმასვლის და ემოციური დაძაბულობის შენელების მომენტები. მომხიბვლელია კოლორიტის თანდათანობითი შერბილების დრამატურგია, ასკეტურად გაშიშვლებული ჟღერადობიდან სისხლსავსე ფაქტურაზე გადასვლა და შემდგომ ბგერადი მასის თანდათანობითი „დნობა“, მისი საწყის მოტივზე თანდათანობითი დაყვანა. ამასთან ერთად, უნდა აღინიშნოს, რომ შინაგანი ამაღლებულობა არ არის რომელიმე განსაკუთრებული მომენტის. საკუთრება, იგი მთელი სიმფონიის მუსიკის თავისებურებაა.

ფაქტიურად მელოდია, რომელსაც სიმფონიის დასაწყისში ტენორი ღიღინებს — სიმფონიის ლაიტმოტივია, მისი ინტონაციურ-სახეობრივი ღერძია. ფაქტიურად, ნაწარმოების მთელი სტრუქტურა და ფორმა ამ მოტივითაა განპირობებული, მთელი ინტონაციური განშტოება ამ მოტივის ღეროზე წარმოიქმნება.

სასიმღერო ტრადიციის ზემოქმედება სიმფონიური ფორმის ვარიაციულ-ვარიანტულ აღნაგობაშიც მჟღავნდება, რომელიც თავისებურ ჯაჭვს ემსგავსება: მის ნებისმიერ რგოლში ინდივიდუალური ხასიათის მიუხედავად, შეიმჩნევა თავსართი ბირთვის სახეობრივ-სტრუქტურული თავისებურება.

რომანტიკული. სიმფონიზმის ტრადიციებს ყანჩელის ნაწარმოები მოგვაგონებს მთავარი მოტივის ჟანრულ-ინტონაციური გარდასახვების ინტენსიურობით, მისი პარადოქსალური ტრანსფორმაციებით, პოლარულ-საპირისპირო მომენტებს შორის დისტანციის სიდიდით. ასე მაგალითად, თავსართ მოტივში საწყისი ბგერის სამგზის გამეორება გარკვეულ საყრდენსა ქმნის, რომლიდანაც მელოდია „ჩამოიწვეთება“. ეს ნახატი ბევრ მომავალ თემატურ სტრუქტურაშია შენარჩუნებული. მაგრამ ისინი კონტრასტსა ქმნიან როგორც ერთმანეთთან, ასევე მთავარი მოტივის მიმართ. მართლაც, ალტის ფლეიტისა და ვალტორნის თემა, რომელიც ინტონაციური განვითარების ახალი ტალღის დაწყებას აღნიშნავს, უფრო რთული ნახატის მქონეა და ბირთვთან შედარებით ფართოვდება. ლირიკული ტონის გაძლიერება მასში თვითჩაღრმავების მომენტს მეტ თვალსაჩინოებას ანიჭებს. საყვირების და ხის ჯგუფის აკორდულ ფაქტურაში კი განმეორებადი ბგერების დამახასიათებელი მოტივი აქტიურდება, ნებისყოფით აღსავსე, შეუდრეკელ ხასიათს იღებს.

სიმფონიას უფრო ეპიზოდური მასალაც გააჩნია. (იგი თავდაპირველად ფლეიტებში ჩნდება, შემდგომ ფაგოტებში გადადის, ხოლო მოგვიანებით ხის ჯგუფისა და ლითონის ინსტრუმენტთა ჭორალში გარდაისახება). ინტონაციური ნახატის დამოუკიდებლობის მიუხედავად, იგი ენათესავება თავსართ ბირთვს

(მათ ერთმანეთთან აკავშირებს დიატონიკა და სეკუნდური სვლებით მოძრაობა). ასე, რომ ეს თემატური ხაზიც მთავარი დინების კონტექსტში აღიქმება, როგორც დროებითი გადახვევა ძირითადი ინტონაციური კალაპოტიდან.

დრამატული კონტრასტის სიტუაციას კი, პირობითად რომ ვთქვათ, სასიმღერო „გაწელილი" ხაზის სასტიკ ტემბრულ კომპლექსებთან შეპირისპირებაში ქმნის. არსებითად განსხვავებული, თავისი ბუნებით სონორულ-ტემბრული ეს სფერო იმდენად არ ენაცვლება პირველს, რამდენადაც კონტრაპუნქტულად ერწყმის მას. პოლარულ-ურთიერთსაპირისპირო ხასიათისა და განსხვავებული შინაარსობრივი დატვირთვის მიუხედავად, მათ შორის სადემარკაციო ხაზი სრულებითაც არაა სტაბილური. დროდადრო მათი შინაგანი კავშირიც თავს იჩენს და ცხადი ხდება, რომ სონორული ფაქტურაც დასაწყისს იგივე თავსართი მოტივის განმეორებად ბგერებში იღებს. მასალის განახლების ეს თავისებურება საკმაოდ მკაფიოდ აღინიშნება ნაწარმოების საწყისი ტაქტებიდანვე.

სტრუქტურული გარკვეულობისადმი მისწრაფება კომპოზიტორს აიძულებს სონორული კომპლექსების არამდგრადობა ოსტინატურობით და ფაქტურის შექმნის განსაკუთრებული ხერხების მრავალფეროვანი გამოყენებით გააწონასწოროს. მაგალითად, მკვეთრად ხმოვანი აკორდების დარტყმით წარმოქმნილი ოსტინატო ვოკალური მელოდიის გაჟღერებისთანავე ჩნდება ლითონისა და ფორტეპიანოს გაშიშვლებულ ხმოვანებაში, ერთმანეთზე „მისრესილი" ტონების სახით, რომლებიც თავისებურ კლასტერსა ქმნიან. ლითონის ულმობელი რეპლიკები წყდება, მაგრამ მათი ექო სიმებიანთა დივიზში რჩება. მათი შშრალი, წკიპურტების მსგავსი ხმოვანება მიიღწევა ხემის გარეშე ვიოლინოზე დაკვრით. სიმებზე მარცხენა ხელის თითების დაწოლით. მსგავსი „პედალი" საკმაოდ დიდ მანძილზეა შენარჩუნებული. იგი უზრუნველყოფს ბგერადი რელიეფის უცვლელობას. ამ „პედალს" ზედ ედება ფლეიტა — პიკოლოს უცნაური მოტივი, ტუბისა და ვალტორნების ქორალი და კვლავ მოქმედების არენაზე გამოსული ლითონის ნებისყოფით აღსავსე რეპლიკები.

სონორული ეფექტების სიუხვე მესამე სიმფონიაში სრულებითაც არ აძლიერებს დეკორატიულ საწყისს. ლითონისა და სიმებიანთა აკორდების რბილად მცურავი ანდა გამყინავი ჟღერადობის გლისანდოები, a punta d'arco-ს ხერხი, რომელიც განსაკუთრებულ სიმკვეთრესა სძენს ხმაურის მომენტს, დასარტყამთა ბატარეის აქტივობა, ხის ჯგუფისა და სიმებიანთა ფიგურაციების ურთიერთდაფენა, რომელიც ბგერადი ნაკადის გამკვრივებას იწვევს, პულსირებული პედალების სიჭარბე — ყველაფერი ეს მთელი თავისი კოლორიტული გამომსახველობის მიუხედავად, დრამატულ ქმედითობას კი

არ ანეიტრალებს, არამედ, პირიქით, გამოჰყავს განვითარების ხაზი ტრადიციულ-თემატურიდან სონორულში, მით უმეტეს, რომ უკანასკნელში მყარი, ინტონაციური „მადანი“ არც იძირება და არც ითქვიფება.

მუსიკოსი, რომელიც ტექნიკას ეგუება, მაგონებს ზღვის ნაპირზე მოხეტიალეს, რომელიც ზღვის წყალში მხოლოდ ფეხების დასველებით კმაყოფილდება. ზღვაში კი მხოლოდ ამ ტექნიკის მფლობელნი ჩადიან. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, მხატვრები, რომელთა ტექნიკაც ემორჩილება მათ შემოქმედებით ამოცანებს, შეესატყვისება მათ იდეებს და მათგან მომდინარეობს. და ყოველივე ეს — თვით ამ ტექნიკის გენეალოგიისაგან დამოუკიდებლად. მხატვრულ სიტუაციაში მთავარი ისაა, რომ „მოტორი“ თვით კომპოზიტორის მსოფლმხედველობამ აამოძრაოს. გია ყანჩელის თავისებურება, უპირველეს ყოვლისა, მისი ცხოვრებისეული და შემოქმედებითი პოზიციის, მისი ტემპერამენტისა და ინტელექტის თავისებურებაა. დიახ, მას თავისებურად ესმის სილამაზე, რომელსაც კომპოზიტორი თავისებური გზით აღმოაჩენს და თავისებურადაც აღბეჭდავს ბგერად სტრუქტურაში. და თუ მისი ტექნიკა ჩვენ საშუალებას გვაძლევს შემოქმედების კონცეფციურ მხარეზე ვიმსჯელოთ, მაშასადამე თვით ეს ტექნიკა გადაქცეულა საკუთრივ ესთეტიკურ მომენტად. მესამე სიმფონიის მნიშვნელობა, სხვასთან ერთად, იმაში მდგომარეობდა, რომ ამიერიდან ერთხელ და სამუდამოდ შეიცვალა თვით ის საზომი, რომლითაც ყანჩელის ყოველი ახალი ქმნილების შეფასება იქნებოდა შესაძლებელი. დღეს ამ მუსიკაზე მსჯელობა მხოლოდ პროფესიული თვალსაზრისიდან ვიწრო და ზედაპირული იქნებოდა. ყანჩელის ხელოვნებამ უფლება მოიპოვა მხოლოდ მუსიკისა და მხატვრულობის ინტერესების პოზიციიდან ყოფილიყო განსჯილი.

როდესაც აღმაფრენისათვის მუსიკა წარსულის ხელოვნებას მიმართავს, მას თვით ქმნილებები აინტერესებს და არა შემოქმედნი: „ფრანჩესკა და რიმინი,“ „რომეო და ჯულიეტა“, უფრო, ვიდრე დანტე და შექსპირი. პუშკინის პოეზია მას უფრო იზიდავს, ვიდრე პოეტის ვინაობა. ეს ბუნებრივიცაა, რადგანაც დონ კიხოტის, ანა კარენინას და მაკბეტის სახეების რეალისტური ჴორცშესხმა სერვანტესის, შექსპირის და ტოლსტოის სულიერ სამყაროსთან კონტაქტს გულისხმობს.

ამისდამიუხედავად, თვით შემოქმედის პიროვნებაც დიდ ინტერესს წარმოადგენს და გია ყანჩელის IV სიმფონიას „მიქელანჯელოს ხსოვნას“ (1975)

მე განვიხილავ, როგორც მუსიკაში დიდი ხელოვანის წარმოსახვის ამოცანის გადაჭრის რთულსა და წარმატებულ ცდას. ბოლომდე ზუსტი რომ დაერჩე, შე იმ სიძნელეებზეც უნდა მივუთითო, რომლებსაც ყანჩელის მუსიკის, როგორც მიქელანჯელოს პორტრეტის აღქმა გამოიწვევდა. ეს მუსიკა არც ფიქრია მიქელანჯელოს შემოქმედების შესახებ და არც რომელიმე მისი ქმნილების ილუსტრაცია. მუსიკის ინტერპრეტაციის განსაკუთრებული კონკრეტული საგნობრივობა არასოდეს არ უწყობდა ხელს მის არსში წვდომას, ყანჩელის სიმფონია კი მისი სახეების მკაფიოებისა და ფარული (დიახ, ფარული) პროგრამულობის მიუხედავად (რაც გამოხატულია მის თეატრალურ სახიერებაში, მთელ რიგ კოლორისტულ ეფექტებში), სიუჟეტური განმარტებისათვის არავითარ საბაბს არ იძლევა.

მე ამ ნაწარმოებს აღვიქვამ, როგორც ფიქრს დიდი მხატვრის შესახებ, როგორც მუხლმოდრეკას მისი დიადი ინტელექტის წინაშე, როგორც თანალმობას მიქელანჯელოს მძიმე ადამიანური ხვედრის გამო. მეოთხე სიმფონიის ავტორისათვის მიქელანჯელო გენიალური მხატვრის, სილამაზისა და სრულყოფის შემოქმედის სიმბოლოა. გია ყანჩელის წარმოდგენაში მიქელანჯელო ასახიერებს სიცოცხლეს, რომელიც ხელოვნებად იქცა და ხელოვნებას, რომლის ძარღვებშიც სიცოცხლის სისხლი სჩქეფს. ეს ის სილამაზეა, რომელმაც მხატვარი თავის ეპოქაზე აამაღლა, თავისი დროით განპირობებულობა დააძლევინა და უკვდავება მოაპოვებინა.

მიქელანჯელო სიცოცხლეს ეკუთვნის და ამ ადგილს აღარასოდეს დათმობს. არა, იგი ზედროული არაა, არამედ დროის შიგნით, ნებისმიერი ადამიანის ცნობიერებაში არსებობს, როგორც მისი შემოქმედებითი ძალების უმაღლესი გამოვლინება. მიქელანჯელო ყანჩელისათვის ლეგენდა კი არ არის, არამედ ცოცხალი არსებაა, რომლის მეოხებითაც მას იმ ძალის გაგება სურს, ადამიანს რომ აამაღლებს, ადამიანად რომ აქცევს.

სევდა მოგონებების ბუნებრივი ტონალობაა, ამიტომაც ფსიქოლოგიურად სავსებით გამართლებულია სიმფონიის მთელი ბგერადი მასალა, გამსჭვალული ზარების ნაღვლიანი რეკვით, სამგლოვიარო ჭორალითა და მწუხარე მონოლოგით მით უმეტეს, რომ მასში თუ მიქელანჯელოს ეპოქის არა, ყოველ შემთხვევაში მისი სამშობლოს ბგერადი ატმოსფეროს განუმეორებელი კოლორიტია აღბეჭდილი. მაგრამ იმ სილამაზეს, რომელსაც ხელოვანი ქმნის, ძალუძს ყოფის აზრის გამოცვლა. ამიტომაც მხატვრის ცხოვრება ჰეროიკული ცხოვრებაა და იგი ყანჩელის მუსიკის ჰეროიკულ ხასიათს განაპირობებს. ჰეროიკული მისი ბუნება კი წინააღმდეგობის ძალასა, თანალმობისა და გაგების

ინტონაციაში ვლინდება. იგი ვლინდება რწმენასა და სიმტკიცეში — ფსიქოლოგიურ თავისებურებებში, რომელთაგანაც, კაცმა რომ თქვას, ჰეროიკა იწყება. მე იმის ხაზგასმა მსურდა, რომ უფრო დაჟინებული „ლიტერატურულობა“ სიმფონიაში ნატურალიზმს შეიტანდა, ხოლო ლოკალური კოლორიტის იგნორირება კი სულიერ საწყისს კონკრეტულობას მოაკლებდა.

მეოთხე სიმფონიაში თითქმის აღარ იგრძნობა დროის „დინება“. მუსიკა არ აღიქმება, როგორც მოვლენათა „აღნუსხვა“, რაც ესოდენ ბუნებრივი იქნებოდა „მომხდარის“ კატეგორიისათვის. ამის და საწინააღმდეგოდ, ჩვენ „მშვიდი მდგომარეობებისაკენ“ დამახასიათებელი პერსპექტივების შეპირისპირების მოწმენი ვხდებით. წინასწარგანზრახვით ყველაფერი „შეჩერებულია“, მაგრამ არც სრული უმოძრაობის გრძნობა გვეუფლება, რადგანაც ახალი ცხოვრებისათვის აღორძინებულ პლასტებს ფსიქოლოგიური განცდების გემო შეუნარჩუნებიათ და ისინი მსმენელში გამოძახილსა ჰპოვებენ. სწორედაც რომ განცდების სიმწვავე მოწმობს, რომ „დრო“ საბოლოოდ არ დამშვიდობებია თანამედროვეობას, და, რომ მოქმედების არენიდან გასვლის შემდგომ იგი კაცობრიობის ცნობიერებაში ადგილს არ კარგავს.

ყანჩელის სიმფონია სილამაზის ძალაში რწმენითაა გამსჭვალული და ყველაზე უფრო დამაჯერებლად ეს რწმენა თვით ბგერადი ფორმების სილამაზეშია გამოხატული. თუკი მათი გონივრული შერჩევა შემოქმედებითი ნებისყოფის და თავისუფლების ყველაზე სარწმუნო საბუთია, თავის მხრივ, თვითშეზღუდვასა და თვითდისციპლინაში, ყოველივე იმის, რაც კი არსებითის გამოხატულება არაა, უგულებელყოფის უნარში — მხატვრული ნიჭის კულტურა ელინდება. თუკი თავდაჭერილობა მხატვრული აზროვნების გარკვეულ ხარისხად შეგვიძლია მივიჩნიოთ, მაშინ ჩვენ ისიც უნდა აღგვენიშნა, რომ კომპოზიტორის თვითშეზღუდვა IV სიმფონიაში გამომსახველი ხერხების არა მარტო შერჩევაში გამოვლინდა, არამედ მათი პოტენციალის ექსპლუატაციაშიც. სრულყოფისაკენ გზა დაუსრულებელია, მაგრამ, როდესაც ამ პლანში ყანჩელის მიერ მისი შემოქმედების სხვადასხვა პერიოდში შექმნილ ნაწარმოებს ვადარებ, ერწმუნდები იმ დისტანციის სოლიდურობაში, რომელიც IV სიმფონიას თვით მისი უშუალო წინამორბედებისაგან გამოარჩევს.

მუსიკამ შეიძლება საბაბი მოგვცეს კომპოზიტორი დრამატურგს, მხატვარს; მოჭანდაკეს შევადაროთ. თუ მხედველობაში IV სიმფონიას ვიქონიებთ, მაშინ ყველაზე სამართლიანი იქნებოდა პარალელები დრამატურგთან და მხატვართან, რადგანაც ნაწარმოების წვინდა დრამატურგიული იდეა კოლო-

რისტული ამოცანების გადაწყვეტის საშუალებას იძლევა, თავის მხრივ, ფერადოვნებაშიც დრამატურგიული იდეის ახოვანება შენარჩუნებულია.

IV სიმფონია თავის წინამორბედებს უკავშირდება ფორმის კიახლით, გამომსახველობის ხერხებითა და მრავალი სხვა თავისებურებით. მაგრამ არსებითი იმაში კი არა დევს, რითაც ეს ნაწარმოები სხვებს ენათესავება, არამედ იმაში, რაც მას სხვებისაგან გამოარჩევს. IV სიმფონია ასეთ თავისებურებებსაც საკმაო რაოდენობით შეიცავს. თუ ფსიქოლოგიზების ტენდენციას ისე განვიხილავთ, როგორც ყანჩელის შემოქმედების სტილისტური ევოლუციის დინამიკურ იმპულსს, მაშინ IV სიმფონიაში ჩვენ ამ საწყისის განსაკუთრებული აქტივობა უნდა დავადასტუროთ.

ამით აიხსნება გარდატეხის სიმკვეთრე, რომელიც IV სიმფონიის როგორც ჟანრული ისევე მუსიკალური ენის სფეროში შეიმჩნევა. თუმცა IV სიმფონია მთლიანად ინსტრუმენტულია, მის თემატიზმში ვოკალური ბუნებაც საკმაო თანამიმდევრულობით ვლინდება. სიმფონიის კავშირი ტრადიციულ წყაროებთან, სხვათა შორის, იმასაც მოწმობს, რომ კომპოზიტორმა სტილის რეტროსპექტულობის მიმართ შიში მთლიანად დასძლია.

ბევრი იმ მიზეზის დასახელება შეიძლება, რომელიც სერიოზული მუსიკისათვის კეთილხმოვანებას აკრძალულ ზონად გადააქცევს. ამ ფაქტორთა შორის არც თუ ისე მეორეხარისხოვანი როლი ითამაშა დრამატულ-ქმედითი მუსიკის შექმნისა და ხმოვანების გამძაფრებისაკენ მისწრაფებამ, მძლავრად მოქმედი ბგერადი საშუალებების გამოყენების აუცილებლობამ, რომელთა ძიებაც შეიძლებოდა დისონანსების რეზერვუარში და არა თვითგამანეიტრალებელ კონსონანსთა სამყაროში.

სამაგიეროდ, როდესაც სიმჭახის უკიდურესობათა შორის კეთილხმოვანების კუნძულები ამოტივტივდება, მათი სილამაზე განუმეორებელ შთაბეჭდილებას ახდენს. ეს ეპიზოდები ისე აღიქმება, როგორც შუქის შემოჭრის, ადამიანური საწყისის დამკვიდრების მომენტები. მოაზროვნე დრამატურგები კარგად გრძნობენ მსგავსი შეპირისპირების ძალას, მოხერხებულად იყენებენ მას შინაგანი გასხივოსნებულობის შესაძლოდ დიდი ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით გადმოსაცემად.

ყოველ შემთხვევაში, IV სიმფონიაში გია ყანჩელი არ შეუშინდა „ტაბუს" დარღვევას. მე მხედველობაში მაქვს ჩელესტის განუმეორებელი სილამაზის მელოდია, რომელიც არფის რბილი თანხლების ფონზე მოედინება. მისი დამახასიათებელი ინტერვალია სექსტა, რომელიც მელოდიურ მოძრაობაშიც აისახება და თანხლებასთან მის დამოკიდებულებაშიც. იგი ადამიანურობის, ნაღ-

ელისა და სიმშვიდის განწყობილებას ქმნის. ასოციაციით იგი ქნარის ჟღერადობას უკავშირდება, იმდენად დამახასიათებელია მისი კეთილშობილი ტონიც და ტემბრული შეფერილობაც.

მსმენელის განცდა მუსიკის ადამიანურ არსთან დაბრუნების მომენტს აღნიშნავს. ამ გზას ლირიკული გამომსახველობა ამოკლებს და მუსიკის, როგორც ჭეშმარიტად ადამიანური ღირებულების ბუნებას ააშკარავებს. ახალი რაც IV სიმფონიაში გამოვლინდა — მისი ლირიკის ინტიმური სითბოა და მისი სიმბოლომდე ამაღლებაა. მე იმასაც ვფიქრობ, რომ თემატური „მუშაობის" ინტენსიურობის მიუხედავად, არსებითი მასში კი არაა, არამედ თვით ინტონაციურ წყობაში, მის ბუნებრივ გამომსახველობაში. „ქნარის მელოდია" ნაწარმოების ის წერტილია, რომლის შუქიც მთელ ქსოვილს ეფინება და, ბუნებრივია, ჩვენ შეგვიძლია თვით ამ ქსოვილზე და მის გამჭვალავ შუქზეც ვიმსჯელოთ. მაგრამ მთავარი თვით „გასხივების" ფაქტია, ის გასაოცრად რბილი და წკრიალა მღერადობაა, უშუალო კონტაქტაბელურობაა და ოსტატური სტილიზაციაა, რომელიც თანამედროვე ნეოკლასიციზმის საუკეთესო ნიმუშებს გამოარჩევს.

ისევე, როგორც გია ყანჩელის სხვა საუკეთესო ქმნილებებში, IV სიმფონიაშიც თავს იჩენს კომპოზიტორის ორკესტრის სტერეომეტრიული ბუნება. გია ყანჩელს „აკუსტიკური სივრცის" მშვენიერი გრძნობა აქვს. კომპოზიტორი მიისწრაფვის ხმოვანების მრავალსართულიანობისაკენ, არა მარტო ფაქტურულად და ფუნქციონალურად ანიჭებს თვალსაჩინოებას მათ სახეობრივ ავტონომიურობას, არამედ ცალკეულ ხმების შორის „ჰაერის" დაფენების მეოხებითაც. მუსიკა თითქოს პერსპექტივის სიღრმეში ისახება, არა მარტო დროის, არამედ სივრცის განზომილებაც რომ ვიქონიოთ მხედველობაში. იგი წარმოიქმნება სხვადასხვა ხმაში, რომლებიც მუსიკალური მოქმედებისათვის დიდრონ „ველებს", ჟღერად და გარინდებულ სივრცეებს მოხაზავენ. ეს სივრცეები სიცოცხლითაა აღსავსე, ანდა მთლიანად დაცარიელებულია. ამავე დროს, ხმოვანების სტერეომეტრიულობა იმითაცაა საგულისხმო, რომ სიმფონიაში მას სხვადასხვა ფაქტორი — ფსიქოლოგიური და გარეგნულ-კოლორისტული აპირობებს. სტერეომეტრიულობა მასალას გახსნილ ხასიათს ანიჭებს, მისი სინთეზის, გარდასახვებისა და ერთ სისტემაში გამთლიანების აუცილებლობას ქმნის.

როგორც ჰორიზონტალური, ასევე ვერტიკალური განზომილების თვალსაზრისით, IV სიმფონიაში თითოეული ბგერადი კომპლექსი მაქსიმალურად შეკუმშულია, დროდადრო „წერტილამდე" დაიყვანება. მოძრაობის ლოგიკა

ერთი ფაქტურის მეორეში გადაზრდაში, ტემბრულ გარდასახვათა სინარნარეში თუ შეპირისპირებათა სიმკვეთრეში, მთავარი თემების ინვარიანტთა თაობაშში ვლინდება. მთავარი ბირთვი გარკვეულ მომენტებში „ხილვადობის“ არიდან გადის, მაგრამ განვითარების ძაფი არ წყდება. და ბოლოს ფორმის ლოგიკურობა თვით ინტონაციური მასალის, სახეთა გარკვეულობაში ვლინდება. თემატური ელემენტები იმდენად მკაფიოა, რომ თითოეული მათგანის გამოჩენა ისე აღიქმება, როგორც ფორმის საკვანძო მომენტი.

ყანჩელის სიმფონიაში განვითარება ისე შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც მღერადი ქსოვილის თანდათანობითი გამკვრივება, ყველა რეგისტრში გაფანტული წერტილების შეკრება და კულმინაციის შემდგომ მათი ხელახალი გახლეჩა. საკუთრივ თემატური ბირთვი აქ მელოდიური ხაზის გაჯიმვისა და შეკუმშვის გზით კი არ გარდაისახება, არამედ ჟანრული ტრანსფორმაციის მეშვეობით. ნელი საწყისი მოძრაობიდან ცოცხალში გადასვლა სწრაფია, ენერგიულ ძვრითაა განხორციელებული, რადგანაც ტემპის აჩქარებას ჟღერადობის გაძლიერება სდევს თან. რიტმიზებულ, აკორდულ ფაქტურაში მოქმედების წყურვილი, სიცოცხლის დამამკვიდრებელი ძალა ვლინდება.

ხმოვანების ხანგრძლივი შესუსტების ფაზა მთელ რიგ სიძნელეებსა ქმნის, რადგანაც მსმენელის ინტერესი შეიძლება უფრო ადრე ჩაქრეს, ვიდრე ბგერადი ქსოვილი მთლიანად დაიფერფლება. IV სიმფონიაში, კულმინაციის შემდგომ ცალკეული ხმები არ ჩქარობენ არენის მიტოვებას. მუსიკა ნელა უბრუნდება საწყის წერტილს — სიმებიანთა მჭმუნვარე მოტივს და ზარების ნაღვლიან რეკვას, გადასვლა სიჩუმისაკენ იმდენად ორგანულია, რომ ეს უკანასკნელი თითქოს ფორმაშია ჩართული, თითქოს მას აგრძელებს, თითქოს მუსიკას შინაგანი ხმოვანების დროს უხანგრძლივებს.

ძნელია მუსიკა მშვენიერების იდეის უშუალოდ სახეებში გამოხატვის გარეშე წარმოვიდგინოთ. მუსიკამ შესაძლოა გასძლოს სილამაზის ჰვრეტის ფსიქოლოგიური სიტუაციის გარეშე. ბოლოს და ბოლოს, თუკი რაიმე პარადირებულია, სატირული კუთხითაა გარდატეხილი, მაშინ თვით „გადახრის გრადუსი“ წარმოდგენას გვიქმნის იდეალურის ხასიათზე, მის „ვექტორზე“. გია ყანჩელს რაც შეეხება, კერძოდ კი მის IV სიმფონიას, რამდენადაც ჩვენ მის შესახებ ვსაუბრობდით, კომპოზიტორი არა თუ არ გაურბის „სილამაზის უშუალო მომენტებს“, ლირიკულ ექსპრესიას, პირიქით, მხატვრულ სახეთა სისტემის მთავარ მომენტად, მის ფოკუსად აქცევს, ამ ფოკუსისაკენ მიემართება და მასში ვლინდება განვითარების ყველა ხაზის არსი.

გია ყანჩელის სიმფონიები ერთ მთაზე აღმასვლად მესახება. ყოველი ახალი სიმაღლე ჰორიზონტს უფრო შორს გადასტყორცნის და ამ წერტილიდან ადრე უხილავი სივრცეები გამოჩნდება და თვალი ადამიანური ყოფის ჯერ კიდევ უცნობ სიღრმეებს მისწვდება. კომპოზიტორის შემოქმედების მხატვრულობის ხარისხს, ერთი მხრივ, მისი მუსიკის ფსიქოლოგიური განახლება, ადამიანის არსის შესახებ მისი შეხედულების გაღრმავებაა და მეორე მხრივ, იმ კულტურის დონის არეკვლა განაპირობებს, რომელიც ეროვნული ხელოვნების ჭეშმარიტ ღირებულებებს ახასიათებს. ეს ორი მომენტი არა მარტო აკავშირებს და ამდიდრებს ერთმანეთს, არამედ დაურღვეველ მთლიანობას, საკუთარი მუსიკალური სტილის მყარ საფუძველსა ქმნის.

ბოლო ხანებში ჩვენ საკმაოდ ხშირად ვლაპარაკობთ საბჭოთა მუსიკაში რომანტიზმის შესახებ და ამ ცნებაში არსებითად სუბიექტური შეფერილობის გაძლიერებას და ემოციური ტონუსის ინტენსიურობას ვგულისხმობთ. რაც შეეხება რომანტიზმის ნიშნებს გია ყანჩელის მუსიკაში, მათში, უპირველეს ყოვლისა, სიცოცხლის დამამკვიდრებელი პათოსი, ამაღლებული ოცნება და სილამაზის დრამატული ბედის შეგრძნობის უნარია გამოხატული.

ალბათ ისიც არაა შემთხვევითი, რომ ყანჩელის სიმფონიები არსებითად ერთნაწილიანი პოემებია, ვარიანტულ-ვარიაციული განვითარებით და სახეთა ძინაარსით, რომელიც ფსიქოლოგიურის ინტენსიურობასთან ერთად კონტრასტების თითქმის თეატრალური სიკაშკაშით გამოირჩევა. ყველაფერი ეს გვაიძულებს რომანტიკული სიმფონიზმის პრინციპები გავიხსენოთ. თუმცა ამასთან ერთად ისიც არ უნდა დავივიწყოთ, რომ რომანტიკული სიმფონიზმი — პროგრამულია, გია ყანჩელის მუსიკას კი, როგორც უკვე შევნიშნეთ, არავითარი სიუჟეტური პროგრამულობა არ გააჩნია და განზოგადებული სახეებისადმი ამჟღავნებს მიდრეკილებას.

ყანჩელის ნაწარმოებთა სიუჟეტი — ნაწარმოების ძირითადი მელოდიკურ-ინტონაციური ბირთვის ცვალებადობის მთავარი სახის ჩამოყალიბების, ფორმის ქმნადობის სიუჟეტია. კომპოზიტორი მსმენელს აიძულებს ამ პროცესს თვალი მიადევნოს, იგი მუსიკალურ სტიქიაში ითრევს მას და საშუალებას არ აძლევს მუსიკით განპირობებული ასოციაციების სამყაროში გადაიხაროს. მუსიკის „უსიუჟეტურობა“, მისი ცხოვრებისეულ სამყაროსთან ორგანული დაკავშირების სირთულე აძნელებს სახეების გაშიფვრის ამოცანას, თითქმის გადაუჭრელ ამოცანად აქცევს იმ „გასასვლელთა“ ბუნების გაგებას,

რომლებიც ბგერად ქსოვილს რეალურ სინამდვილესთან აკავშირებს. ეს სირთულეები თავს იჩენს ყანჩელის მუსიკის განმარტებისას. მხოლოდ ერთი რამის თქმა შეიძლება უხეში ვულგარიზაციის შიშის გარეშე: ჩვენი თანამედროვეობა განსაკუთრებულ თვალსაჩინოებას ყანჩელის სიმფონიების ფსიქოლოგიურ ტონუსში იძენს, მის დაძაბულობაში და ინტონაციის ცოცხალ ხასიათში, რომელსაც გარკვეული კავშირი აქვს ჩვენი დროისათვის დამახასიათებელ ინტონირებასთან.

დაე, იკამათონ ფილოსოფოსებმა ესთეტიკურისა და ზნეობრივის ურთიერთმიმართებათა ბუნების შესახებ. ამისდა მიუხედავად, ხელოვნება უფლებას იტოვებს სიკეთისა და სილამაზის ჰარმონია აღბეჭდოს. ყანჩელის მუსიკაში ზნეობრივ დაძაბულობასა და აზრის მოუსვენრობაში ვლინდება. იგი თავს იჩენს დაბრკოლებათა დაძლევის და ჩამოყალიბების იდეაში, გასაოცარ ჰარმონიაში, რომელსაც ბრძოლით აღწევენ, და სილამაზეში, რომელსაც სმენა წეუცდომლად შიფრავს, როგორც ჭეშმარიტად ადამიანურ თვისებას.

გია ყანჩელმა შექმნა საკუთარი სტილი და, თუმცა ეს საკმაოდ ხმამაღლა ეღერს, „სიმფონიზმის თავისებური ტიპი“. იგი მედგრად და თანმიმდევრულად ავითარებს მას. მიკვლეულს იგი არ განიხილავს, როგორც მხოლოდ იმ ნაწარმოების კუთვნილებას, რომელშიც ახალი აღმოაჩინა, არამედ მასთან ერთად გადადის მორიგი ამოცანისაკენ, ოსტატურად იყენებს შენაძენს და ახალი ოპუსის აგებისათვის ქმედით საშუალებად აქცევს მას.

ყველაფერი ეს მიზანსწრაფვაზე მიგვითითებს და იმის გათვალისწინების აუცილებლობასაც გვაგრძნობინებს, რომ სიმფონიებში მისთვის შემთხვევითი არაფერი არ იყო, რომელიც შეიძლება ლოკალური მნიშვნელობით დაკმაყოფილებულიყო. თუმცა ყოველი მისი ქმნილება დასრულებული ნაწარმოებია და საკონცერტო ესტრადაზე დამოუკიდებლად სრულდება, ერთად აღებულნი, ისინი მთლიან ჯაჭვს ქმნიან, სადაც უკანასკნელი პირველსავე რგოლშია წინასწარნაგრძნობი, ხოლო უკანასკნელში ის სიმი განაგრძობს ეღერას, რომელსაც პირველში შეეხნენ.

ამ შემთხვევაში, დასაშვებია თვით ხერხთა ხარისხზე ვილაპარაკოთ, მათ უდიდეს გამომსახველ ძალაზე, ელასტიკურობისა და ტევადობის შესახებ, მათ უნარზე სხვადასხვა ამოცანა გადასწყვიტონ. რადგანაც სიმფონიიდან სიმფონიამდე იცვლებოდა მთავარი — შინაარსეული, სახეობრივ-ინტონაციური მხარე, ამ რთულსა და ყველაზე პასუხსაგებ სფეროში გია ყანჩელს დაუსრულებელი ფანტაზია გამოუმჟღავნებია. ამიტომაც, თუ მოვისურვებთ, ცხადია, შესაძლებელია გამომსახველ ხერხთა კლასიფიკაცია, სხვადასხვა სიმფონიებში მათი

იდენტურობის დადგენა. მაგრამ შეუძლებელია არ აღინიშნოს თითოეული ოპუსის ინდივიდუალობა, არსებითის თვითმყოფობა, რომელიც სიმფონიების სახეთა წყობაში ვლინდება. ამ კომპოზიტორის რომელიმე სხვა მუსიკოსთან დაპირისპირების სურვილის გარეშე მსურს აღვნიშნო, რომ თუკი ალტერნატივა არსებობს, მაშინ უმჯობესია სახეთა და ინტონაციური აზროვნების განვითარება, უმჯობესია, როდესაც ხელოვანის მთავარ საზრუნავს მაინცადამაინც ტექნოლოგიური განახლება არ წარმოადგენდეს, და თუ უკანასკნელი მაინც ხდება, უმჯობესია, რომ მას იდეის განხორციელებისადმი სწრაფვა განაპირობებდეს. ეს ვითარება მართლაც უმჯობესია, ვიდრე ხერხების გამოცვლა საკუთარი ინტონაციური აზრის პასიურობის შესანიღბად.

გია ყანჩელის პირველსავე შემოქმედებითი ნაბიჯებიდან, საკომპოზიტორო ხელოვნების ყველა კომპონენტიდან ყურადღება მიიქცია და აღიარება დაიმსახურა მისმა საორკესტრო ოსტატობამ. მინდოდა ავცდენოდი დახასიათების ტრაფარეტს, მაგრამ ეს მართლაც ასეა: მისი მუსიკალური იდეების ტემბრული ინდივიდუალობა იმდენად მკვეთრია, რომ ძნელია მათი წარმოდგენა შესაბამისი ინსტრუმენტული შეფერილობის გარეშე. მისი საორკესტრო ცნობიერება თავიდანვე თავისუფალი და გამომგონებლობისათვის გახსნილი აღმოჩნდა, თუმცა ყანჩელის პარტიტურებში ძნელია ისეთი მომენტების დასახელება, რომელთაც მხოლოდ დეკორატიული ფუნქციები ევალებათ და რომლებიც მხოლოდ კოლორისტული თვალსაზრისით არიან საინტერესო. მისი ორკესტრი ინტონაციურია, სონორული ბუნებისა და ტემბრული ეფექტების ამოუწურავი სიმდიდრის მიუხედავად.

თუკი თეატრალურ-სახეითი შეპირისპირებების სიკაშკაშე გია ყანჩელის მუსიკის საერთო სტილისტური თავისებურებაა, ყველაზე ნათლად იგი ინსტრუმენტირების პრინციპებში მჟღავნდება. კომპოზიტორს უყვარს თემის გატარება ლითონის აკორდულ ხმოვანებაში, მკვრივსა და ბგერსავსე ფაქტურაში, მაგრამ შესუსტებული ხმოვანების ეპიზოდებში ბგერადი ველი იმდენად განმუხტულია, რომ მსმენელი თითქოს სიჩუმის ზღვარზე იმყოფება. მის სიმფონიებში მრავლადაა ქორალური წყობის ეპიზოდები, რომელთა გამომსახველ ძალას ვერტიკალების სირთულე და სიახლე აძლიერებს, მაგრამ კომპოზიტორი მიდრეკილებას ამჟღავნებს აგრეთვე ხის ჯგუფის ინსტრუმენტთა გამშვირვალე სოლოებისადმი, მათი მსუბუქი ჰაეროვანი ხმოვანების მიმართ.

გარდა წმინდა ტექნოლოგიისა, სიმფონიური აზროვნების ბუნებას ფორმის შინაგანი პრინციპი განაპირობებს. გია ყანჩელთან ფორმის შინაგან პრინციპებს შორის დომინირებულ ადგილს უეცარი და მკვეთრი შეპირისპირების

ხერხი იპერს. მაგრამ ეს ხერხი, თავისთავად ცხადია, არ ხსნის საკუთრივ ინტონაციური მოძრაობის საკითხს. ეს მოძრაობა კი არასოდეს არ წყდება, თუმცა დროდადრო ფარული პროცესის ხასიათს იღებს და მხოლოდ „შორეულ დისტანციაზე" მიღებულ შედეგებში მჟღავნდება.

ყანჩელის სიმფონიების ფორმას „მრავალარხოვანი" მელოსის ჩამოყალიბების პროცესი განაპირობებს. „კრისტალიზაცია", „თემის შეკრება" — ფორმის უმნიშვნელოვანესი მომენტი, მისი ფოკუსია, მისი ის წერტილია, საითკენაც მთელი მოძრავი იმპულსებია მიმართული. ყველაფერი, რაც ამას წინ უსწრებს, აღიქმება, როგორც მოსამზადებელი ფაზა.

გია ყანჩელი საოცრად მგრძნობიარეა ჰარმონიული, როგორც ფუნქციონალური, ასევე სონორული გამომსახველობისადმი. იგი ხშირად იყენებს ჰარმონიული გამძაფრების იმ ხერხებს, რომელთაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა XX საუკუნის მუსიკაში მოიპოვეს (მათ შორის ხმების სეპტიმასა და ნონაში დუბლირებას, აკორდებში სეკუნდებით დაცილებული ტონების „ხახუნის" პრინციპს, ორნამენტული ფიგურაციების მეშვეობით ტონალურ გაბუნდოვანებას, აშკარად ჰეტეროფონული ფაქტურების სონორულ ეფექტებს).

მის მუსიკაში ხშირად გვხვდება ეპიზოდები ნეიტრალიზებული ჰარმონიული ფუნქციით. გამომსახველობის სხვა მომენტებს ამ შემთხვევაში დარტყმითი რიტმულობა ნთქავს — ბოლოს და ბოლოს, გია ყანჩელი იმ ეპოქის კომპოზიტორია, რომლის დასაწყისიც სტრავინსკის „გრძნეულმა გაზაფხულმა" აღნიშნა. სხვა სიტუაციებში (მაგალითად, მჭროლავი ფიგურაციების კასკადებში), მას შეუძლია ჰარმონია ისე „გათხიპნოს", რომ იგი მთლიანად გაიხსნება მოძრაობის პულსაციაში.

ამის და მიუხედავად, ყანჩელის მუსიკა ტონალურია. იგი დიატონიურიცაა იმ თვალსაზრისით, რასაც ამ ცნებაში ისეთი გამოთქმები აქსოვენ, როგორიცაა: „ახალი დიატონიკა", „გართულებული დიატონიკა", „ქრომატიული დიატონიკა" და სხვა. ყოველი დასახელებული ტერმინთაგანი არაზუსტი და პირობითია, ერთობლივად კი მათ ეხერხებათ იმ მელოდიური სტილის აღწერა, რომელიც, ერთი მხრივ, უმარტივეს ინტონაციურ შეფარდებებს და. მეორე მხრივ, ჰარმონიული აფეთქებების უნარს ეყრდნობა.

გია ყანჩელის აზროვნების ეროვნული თავისებურება ყველაზე უშუალოდ მისი მუსიკის მელოდიურ წყობაში ვლინდება. პირდაპირ ზეგავლენაზე აქ ლაპარაკი ზედმეტია. მსგავსი ხასიათის კავშირებს იგი გამოყენებით მუსიკაშიც თავს არიდებს, მაშინაც კი, როდესაც ამოცანის ასეთნაირად გადაწყვეტის აუცილებლობას თითქოს ჟანრულ-დოკუმენტურის ინტერესები მოითხოვს.

მასალისადმი ასეთი პოზიცია კომპოზიტორის აქტიური დამოკიდებულებით აიხსნება. შემოქმედი „ნედლეულს“ ნებას არ აძლევს იმ განსაზღვრულობას აარიდოს თავი, რასაც თვით კომპოზიტორის შინაგანი იდეა კარნახობს.

საზოგადოდ, ფოლკლორთან გია ყანჩელის დამოკიდებულება იმთავითვე თავისებურად წარიმართა. კომპოზიტორი „აჩქარებული დაახლოვების“, ზედაპირული, და, ამის გამო, არამყარი კონტაქტების მომხრე არ არის. მას, როგორც ჩანს, მაინცა და მაინც არ ხიბლავს ის სიტუაცია, როდესაც ხალხური საყრდენები კომპოზიტორული ოპუსიდან გამოშვერილების შთაბეჭდილებას სტოვებენ, როდესაც მზადყოფნას არ ამჟღავნებენ ან მთლიანად დაემორჩილონ საკუთრივ კომპოზიტორისეულს, ანდა, პირიქით, მთლიანად მას დამორჩილდნენ. გია ყანჩელის მიმართ, როგორცა სჩანს, უფლება გვაქვს ფოლკლორის გრძნობის ჩამოყალიბებაზე ვილაპარაკოთ, იმ ასპექტების რთულ ურთიერთმიმართებებზე, რომელსაც ხალხური მუსიკა თავის ნატურალურ ყოფაში და, მეორე მხრივ, ყანჩელის სიმფონიების ზოგიერთ ელემენტებში ამჟღავნებს, რასაც ფოლკლორულის დიალექტიკა, მისი გარდასხვაფერების პოტენციალი განაპირობებს.

გია ყანჩელმა თუმცა ბევრი სტილისტური წყარო აითვისა და ამჟამადაც არ სწყვეტს მათთან კავშირს, ამავე დროს, მათ თავისუფლად ფუნქციონირების საშუალებას არ აძლევს. (წინააღმდეგ შემთხვევაში კომპოზიტორი ეკლექტიზმს ვერ ასცდებოდა). ამრიგად, მის შემოქმედებაში კულტურის სხვადასხვა პლასტი არც იკარგება და არც არსებობს თავისი ადრინდელი მნიშვნელობით. ისინი ერთმანეთს ერწყმიან, განაგრძობენ პროდუცირებას, მაგრამ პირვანდელ სახეს ვერ უბრუნდებიან. რაიმე ჯაზური ელემენტი ისეთნაირადაა გადახალისებული, რომ საკუთრივ ჯაზურ სტილს იგი ვეღარ მოერგებოდა, გენეტიკურად ხალხურ შემოქმედებასთან დაკავშირებული თავისებურებაც ვეღარ დაუბრუნდება პირველწყაროს, სტრავინსკის ზეგავლენით შექმნილი ინტონაციური იმპულსიც უკვე სახეთა სისტემის სხვა სიბრტყეში დევს.

ამიტომაც სამართლიანი იქნებოდა იმის თქმა, რომ ყანჩელის საკომპოზიტორო ტექნიკა ამ სტილისტური კონტრასტების შეტაკებებსა, ურთიერთბრძოლაში და ერთმანეთთან დაახლოების გზით იქედებოდა. ეს აპირობებს ამ სტილის ტევადობასა და მოქნილობას, ეს აძლევს კომპოზიტორს საშუალებას „გაშლილი ფრონტით ექსპერიმენტირებისათვის“. მთელი თავისი დასრულებულობისა და სრულყოფის მიუხედავად, გია ყანჩელის მუსიკა მუდმივ ქმნადობის პროცესშია, იმ ჰარმონიისადმი მიისწრაფვის, რომელიც ყოველ ქმნილებას ზეაღმავალი კიბის ერთ-ერთი საფეხურის მნიშვნელობას ანიჭებს.

ამით აიხსნება ცოცხალი აზრის მოძრაობის შთაბეჭდილება, შთაბეჭდილება იმისა, რომ მოცემულ ქმნილებაში ტენდენციამ თავისი რესურსები არ ამოწურა (თუმცა ფორმის დასრულებულობა ჩანაფიქრის მკაფიოებასა და მთლიანობაზე მეტყველებს). აქედან — იმის ვარაუდიც, რომ ეს სტილი მომავალშიც არ შესწყვეტს პროდუცირებას. იქნებ გია ყანჩელის სტილის ერთ-ერთი მთავარი ღირსებაც სწორედ ისაა, რომ იგი მომავლისათვის გახსნილია.

* * *

გია უსმენს მუსიკას, მე კი ყურს ვუგდებ გიას. არა, მას კრინტიც კი არ დაუძრავს მას შემდეგ, რაც სიმფონია აჟღერდა, სიმფონია ტკივილისა და ტანჯვის, წინააღმდეგობისა და ბრძოლის, უბედურებისა და იმედის. მან მთლიანად ჩანთქა იგი, დაატყვევა ბგერათა ნიაღვრით და შმაგი ემოციურობით. მე ამას ვამჩნევ, თუმცა გია ყანჩელს არც ჟესტიკულაციითა და არც მიმიკით გაუცია თავისი მღელვარება.

იგი ამ სიმფონიას პირველად არ ისმენს. გია დაესწრო ამ ნაწარმოების ორ პრემიერას სხვადასხვა ქალაქში. შესაძლოა, სიმფონიის ავტორმა თავისი ნაწარმოები გააცნო მას ჯერ კიდევ მის შესრულებამდე იმ ხანად, როდესაც ორივე, ის და გია თავისთვის ნაწარმოებებზე, მთებში განმარტოვებულნი, თავდავიწყებით მუშაობდენ. რაღაცა იდუმალი ძალა ახელებდათ და მუშაობის აჩქარებულ ტემპს არც ვადები და არც ხელშეკრულების რაიმე პირობები უკარნახებდათ, არამედ იმის გამოთქმის დაუოკებელი წყურვილი, რასაც თითოეული მათგანი ჰეშმარიტებად თვლიდა.

გია უსმენს დაძაბულად და მე ვიცი მისი მღელვარების მიზეზი. ოთახში რამდენიმე კაცი იმყოფება და მას სურს, რომ სიმფონია უკლებლივ ყველას მიეწონოს, რომ ყველამ შეიგრძნოს მუსიკის სილამაზე, ყველა ჩასწვდეს მის სიღრმეს. ესეც ხასიათია: გიას ვერ დააკმაყოფილებდა, რომ სილამაზის მისი რწმენა იმათ არ გაეზიარებინათ, ვის გემოვნებასაც ენდობა. იგი შეიძლება მისთვის ტენდენციითა და სულისკვეთებით მახლობელ ხელოვნებას ინსტინქტურად, ანგარიშმიუცემლად იცავს, მაგრამ ასეთი ქცევით იგი თავის მუსიკასაც იცავს და თვითდამკვიდრებასაც იადვილებს.

დიახ, ეს მართალია, რომ კომპოზიტორი, უპირველეს ყოვლისა, მის მიერვე შექმნილი მუსიკაა. მაგრამ მუსიკაც, უპირველს ყოვლისა, თავისი შემოქმედის ვინაობას ასახავს. ამ პირადულ-განუმეორებლის ანალიზი შესაძლებელი რომ ყოფილიყო, მაშინ, ალბათ მის რეპროდუცირებასაც შევძლებდით. მე

არ მინდა — „პირადულ-განუმეორებელი“ ისეთ „ნივთიერებას“ გაეუტოლო, რომლის მუსიკაში მთლიანად გახსნა შესაძლებელია. გულახდილად რომ ვთქვათ, ხელოვანს, უპირველეს ყოვლისა, მე ასეთი „ნივთიერების“ გამოსხივების ინტენსიურობისათვის ვაფასებ. მე ვფიქრობ, რომ „პიროვნულ-განუმეორებელი“ ფარდას ხსნის იმ მართლაც საკვირველ მოვლენას, რომ ტრადიციები ცოცხლობენ, ხოლო მათი გამეორება კი ხელოვნებაში ვერავინ შეძლო. დიახ, ყანჩელს თავისი „პიროვნულ-განუმეორებელი“ ხმა, თემა და სამყაროზე საკუთარი შეხედულება გააჩნია.

გია ყანჩელის — სიმფონისტის გზა, ჩვენ მთაზე ასვლას შევადარეთ. ახლა, როდესაც, როგორც სჩანს, მან ამ მთის მწვერვალს მიაღწია, დგება საკითხი მომავლის შესახებ. რასაკვირველია, იმავ მთაზე სხვა, ჯერ კიდევ გაუკვალავი ბილიკებიც მოიძებნებოდა, მაგრამ მათი ათვისება ალპინისტისათვის შეიძლება გარკვეულ ინტერესს წარმოადგენდეს, ხელოვანისათვის კი ნაკლებად მიმზიდველი ამოცანა უნდა იყოს. მუსიკას საქმე სივრცესთან კი არა აქვს, არამედ დროსთან და იგი ვალდებულია გამეორებებზე ეს დრო არ გაფლანგოს. რასაკვირველია, ბევრი რამ მუსიკაშიც მეორდება (და თანაც საკმაოდ ღირსეულადაც), ამდაგვარ გამეორებებს შედეგად ისეთი რამ მოჰყოლია, რაც შესაძლოა ჰეშმარიტად ესთეტიკურის სფეროს ეკუთვნის. მაგრამ მუსიკაში დროის თავისებური საზომი — უცნობში შეჭრა და განახლებაა. და მათ შორის ტექნოლოგიური განახლებაცაა.

ძნელია იმის წინასწარმეტყველება, თუ რას „იტყვის“ მომავალში ყანჩელი. მაგრამ მე მწამს, რომ მას აღმოაჩნდება ძალაც და ვაჟკაცობაც, ფანტაზიაც და უბრალოდ არტისტული პატივმოყვარეობაც, რომ თავის მიერვე შექმნილი სამყაროს ზღუდეები დაარღვიოს, საკუთარ თავს გაუსწროს ახალი სივრცეების დასაპყრობად, ახალი სიმართლის სათქმელად. სიმართლისა, რომელსაც ჩვენი რთული და, ამავე დროს, გასაოცრად საინტერესო ეპოქა, მთაზე აღმავალი ადამიანის მსოფლმხედველობა ქმნის. სიმართლისა, რომელიც მთელ რიგ თავის ნაწარმოებებში გია ყანჩელმა უკვე სთქვა, მაგრამ რომელიც დაუშრეტელია და დღენიადაგ ელოდება თავის საათს და ახალ სახეებს. გია ყანჩელის ბედნიერება, რადგანაც მას მართლაც დიდი საკომპოზიტორო ნიჭი და მცდელი გონება, და ნუ ჩამითვლით ამას სენტიმენტალობასა და მხოლოდ მეგობრულ განწყობილებაში, პატიოსანი ხელოვანის გული აქვს, რომელსაც შეუძლია სხვისი სიხარულით გაიხაროს და სხვისი ტკივილი განიცადოს. მუსი-

კას, უპირველეს ყოვლისა, თავისივე შემოქმედთა აღზრდა შეუძლია წინააღმდეგ შემთხვევაში, იმას ნუ ვიმედოვნებთ, რომ იგი სხვებზე რაიმე ზეგავლენას მოახდენდა. ამ მხრივ, გია ყანჩელს მართლაც რომ ჩინებული პედაგოგი ჰყავს.

სიტყვა ახალგაზრდობას

როდესაც „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციამ შემომთავაზა ახალგაზრდობისათვის სიტყვით მიმემართა, სიამოვნებით დავთანხმდი ამ წინადადებას: სიჭაბუკეს გამოუკლებლივ ყველა ეტრფის და ვინ ეტყვის უარს, რაიმე მიზეზით მისი ყურადღება მიიზიდოს?

თანაც ვივარაუდე, რომ ახალგაზრდა მუსიკოსებს უნდა მოვსაუბრებოდი და „სიტყვის“ გეგმაც მკაფიოდ ჩამომიყალიბდა. მთავარია — ვფიქრობდი — ყურადღება გავამახვილო მუსიკის დანიშნულებაზე და ახალგაზრდობას ერთხელ კიდევ მოვაგონო მისი კეთილშობილი მისია.

მუსიკა მშვენიერების სავანეა, აქ მხოლოდ მას შეესვლება, ვინც მისდამი დაუოკებელ სწრაფვას გრძნობს. მუსიკოსის ვალია სხვებიც გახადოს მშვენიერების თანაზიარი. რასაკვირველია, ისიც მუსიკოსია, ვინც თავდავიწყებით ეძღვნება ამ ხელოვნებას — მღერის ან უკრავს. თხზავს ან ისე განიცდის ამ ხელოვნებას, რომ ეჭვს არ იწვევს მუსიკაში მისი წვდომის სიღრმე.

— თანდაყოლილი მუსიკალობა ბევრ თქვენგანში მეგულება — გუნებაში მივმართავდი ჩემს ახალგაზრდა კოლეგებს. შესაძლოა თქვენი მუზიცირება სხვადასხვა პრეტენზიას იწვევს, მაგრამ ყველაზე მკაცრი კრიტიკოსიც ვერ დაგიწუნებთ სმენასა და ტემპერამენტს, მასალის შეთვისებისა და წარმოსახვის უნარს.

გასაკვირი არაა, რომ ბევრი თქვენგანი მუსიკის შორიდან ტრფობას არ სჯერდება და მას პროფესიადაც ირჩევს. ერთი დეტალიც საყურადღებოა:

პროფესიის შერჩევა თითქოს მოწიფული გონების უფლება უნდა იყოს და პრაქტიკულად ამ უფლებას ჩვენი ახალგაზრდობა სწორედ შესაბამის ასაკში ახორციელებს. მაგრამ თუკი სმენით დაჯილდოებული ადრე ბავშვობიდანვე სწავლობდა მუსიკას, სიმწიფის ჟამს სხვა ფაქტორებთან ერთად, მასზე მძლავრ ზეგავლენას ახდენს სპეციფიკური განათლების ინერცია. თუ სპეციალობის არჩევის საკითხი 16-17 წლის ქალიშვილის წინაშე დგას, რომელიც ფორტეპიანოზე ბახისა და შოპენის ნაწარმოებებს გვარიანად ასრულებს და უკვე განუცდია ამ კომპოზიტორთა ქმნილებების მომაჯადოებელი ძალა, შეიძლება ითქვას, რომ მისი არჩევანი სავსებით ნათელია. მისთვის მუსიკალური კარიერისკენ გზა არსებითად ხსნილია. ისღა შეგვიძლია დავძინოთ, რომ სასწავლებელთა დიდი რაოდენობის გამო, ასეთ პოტენციურ მუსიკოსთა რიცხვი ჩვენი რესპუბლიკის სინამდვილეში, სოციოლოგიურად მხედველობაში მისაღებია.

სხვათა შორის, მუსიკალური პროფესიის მაძიებელთა რიცხვს ხმის ბედნიერი მფლობელნიც მიეკუთვნებიან. ხმა ღვთით ბოძებული ჯილდო რომაა, ეს ოდითგანვე ვიცით და თუ ახალგაზრდის სწრაფვას მუსიკისადმი ერთვის მისი გარემოცვის გულწრფელი თაყვანისცემა (იქნებ საქვეყნოდ ამან მაინც გვაახელოსო. ხშირად იმედი იმის პროპორციულად იზრდება, რაც უფრო მაღალ ბგერას იღებს ახალგაზრდა მომღერალი), მაშინ მუსიკალურ პროფესიაზე მოიერიშეთა რიცხვი მატულობს. ცხადია, ამ შემთხვევაში ჭმინდა ესთეტიკურ მოსაზრებებს შეჯიბრის ინსტინქტიც ერთვის, მაგრამ ხელოვნებისათვის იგი უცხო არაა და მის მფლობელს მხოლოდ ამისთვის ვერ დავძრახავთ.

ცხოვრება ისე ყოფილა მოწყობილი, რომ თუ მკაფიოდ გამოკვეთილი მუსიკალური ნიჭი გაგაჩნია, გინდა თუ არ გინდა, მუსიკოსი უნდა გამოხვიდე, რა თქმა უნდა, დასანანია, ადამიანმა ნიჭი რომ ვერ გამოიყენოს მე მაინცდამაინც ასეთი პესიმიზმი ვერ შემიპყრობს, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც ტელეგადაცემათა სერია — „ვეძებთ ტალანტებს“, ვნახე.

ხუმრობა იქით იყოს და სწორედ იმ პუნქტს რომ მივადექი, სადაც მუსიკალური პროფესიის არჩევის საკითხი დგება, ცოტა არ იყოს, შევყოყმანდი: ღირს კი ისეთი მოსაზრებების გამოთქმა, რომლებიც, დარწმუნებული ვარ, თავს დამატეხნენ მკითხველის რისხვას და საზოგადოების თვალში ჩემს კეთილ სურვილებს საეჭვოდ წარმოაჩენენ? მერე და რა? — დავიმშვიდე თავიდანვე, ვიკამათოთ, დისკუსიის სიკეთე სწორედ იმაში გახლავთ, რომ ჩვენი შეხედულებების დასაცავად უფრო დამაჯერებელ არგუმენტებს მოგვაძებნინებს.

დიახ, იმას მოგახსენებდით, რომ ობიექტური მონაცემები (თანდაყოლილი

ნიჭი, მიღებული განათლების სოლიდური საფუძველი, სწავლის განგრძობის რეალური საშუალება) საკმარისი როდია, მუსიკა თქვენს პროფესიად გაიხადოთ, თუ ყველა ზევით ჩამოთვლილ ღირსებას კიდევ ერთი ფსიქოლოგიური მოტივი არ ერთვის თან. როცა მუსიკის მოყვარული ბრძანდებით, მასთან დამოკიდებულების მთელი ხასიათი თქვენი პირადი საქმეა. მაგრამ თუკი მუსიკა თქვენს პროფესიად აირჩიეთ, მაშინ სოციალური თვალსაზრისით, სრულიად გარკვეულ პოზიციაზე დგებით. პროფესია მუსიკის მსახურად გაქცევთ და გაჟალებთ კიდეც, პირველ რიგში, მისი ინტერესებით იხელმძღვანელოთ.

მუსიკა ადამიანური ურთიერთობების პირმშოა და ამ ურთიერთობათა დამკვიდრების საშუალებაა. იგი ადამიანისეულითაა დამუხტული და ეს მუხტი თქვენის თანამონაწილეობით — „ძვირფასო პროფესიონალებო“ — საზოგადოებას უნდა გადაეცეს. ამ მიზანს რომ მიაღწიოთ, უპირველეს ყოვლისა, მუსიკაში ადამიანისეულს უნდა ეძებდეთ, მისი გამოვლენის უნარი შეგწევდეთ, ისეთი „გამტარის“ როლი უნდა ითამაშოთ, რომელიც ხელოვნებას იმ ნაპერწკლით გაამდიდრებს, თქვენს საკუთარ მეობაში რომ ინთება.

თუ ვერ შესძელით ამ პირობის შესრულება, თქვენი შრომა ფუჭია. ამ შემთხვევაში, თქვენ მუსიკის შემოქმედნი კი არ იქნებით, არამედ მისი უბრალო მომხმარებლები, მისი სტანდარტების გამავრცელებელნი. თქვენთვის მუსიკა, როგორც ხელოვნება, თავისებური ფსიქოლოგიური გამღიზიანებლის როლს შეასრულებს, ხოლო პროფესია მხოლოდ არსებობის მატერიალურ საფუძველს თუ შეგიქმნით (სხვათა შორის, ამ ამოცანას მუსიკა ურიგოდ როდი ართმევს თავს). გარკვეული თვალსაზრისით იგი ამ შემთხვევაშიც დააკმაყოფილებს თქვენს სულიერ მოთხოვნილებებს, მაგრამ ხელოვნების სიღრმისეული სიმდიდრეებისაკენ გზა გადაგეკეტებათ და იმ მეზღვაურს დაემსგავსებით, რომელსაც ზღვაში ვერ შეუცურავს და ნაპირზე მოხეთქილი ტალღების ქაფს ეთამაშება.

მე რომელიმე პროფესიის წარმომადგენელს კი არ მივმართავ, არამედ ზოგადად, ახალგაზრდა მუსიკოსს ვგულისხმობ და ვცდილობ, მას მისი პროფესიის ტვირთის სიმძიმე დავუსაბუთო. (ის მაგულიანებს, რომ ახალგაზრდა მუსიკოსების მომზადებისას მორალური მოვალეობის გრძნობის აღზრდას არც თუ დიდ ყურადღებას უთმობენ. მართლაც, სამუსიკო სასწავლებლებში ადამიანს უფრო ხელობას აჩვევენ, ტექნოლოგიის სირთულეებს უადვილებენ და ნაკლებად ზრუნავენ მომავალი სპეციალისტი ეთიკურადაც შეამზადონ).

ხელობა და ხელოვნება — ეს ორი ცნება ჩვენს ენაში თითქმის ეტიმოლოგიურადაც მონათესავეა: კარგი ხელობა იმავე დროს ხელოვნებაცაა და უკა-

ნასკნელიც აუცილებლად გულისხმობს ხელობის ხარისხს, ოსტატობას, ნაკეთობას, იმ საშუალებათა ფლობას, რომლებიც მხატვრულს ძერწავენ, გამოაჭანდაკებენ, აამეტყველებენ, ზოგადად რომ ვთქვათ, ასულდგმულებენ. გასაგებიცაა, რომ მუსიკოსის აღზრდისას ხელობის დაუფლებას დიდი ყურადღება ეთმობა.

მაგრამ ხელოვნებისათვის ხელობა არა კმარა, მას კიდევ სხვა რაღაცა ასულდგმულებს, სიცოცხლის დენი აქ სხვა არხიდან შემოდის. მუსიკა ცხოვრებასთან ცოცხალი ძაფებითაა დაკავშირებული. იგი სინამდვილის სხვადასხვა მხარეების ანარეკლია, მაგრამ უაღრესად სუბიექტური, განუმეორებელი, გარკვეული განწყობისა და თვალთახედვის ანარეკლი. ჩვენ ორ ისეთ ხელოვანს ვერ დავასახელებთ, რომლებიც ერთი და იგივე საგანს ერთ მხატვრულ სახეს მისცემენ, და თუ საქმე ნამდვილ მხატვრებს ეხებათ, ორივე შემთხვევაში ხელოვნების ნაწარმოებები სინამდვილის თავისებური ხედვის ნიმუში იქნება.

ესთეტიკური მე ვერ წარმომიდგენია იდეალის განხორციელების რწმენის გარეშე. ესაა რწმენა, რომ მშვენიერია თვით ჰეშმარიტად ადამიანისეული. თუ მუსიკა ჩასწვდა ადამიანს, გვაგრძნობინა მისი სულიერი პოტენციის უსაზღვროება, მაშინ იგი თანდართულობის მარადიულ თვისებას იძენს. მე მინდა ვთქვა, რომ სწორედ ამ თავისებურების გამოა, რომ დროს ჩვენსა და ბახს შორის დისტანცია არ გაუზრდია; პირიქით, დღეს, ვგონებ ისე, როგორც არასდროს, ბახი ჩვენი თანამედროვე და ადამიანის გულისხმიერი მესაიდუმლეა. მის ხელოვნებაში გრძნობაც და აზრიც ყოველივე შემთხვევითისა და არაარსებითისაგან ისეა განწმენდილი, რომ ემოციური სიღრმისა და დინამიკური პულსაციის მიუხედავად, რომელშიც მთელი თავისი წინააღმდეგობებით, ტკივილითა და სიხარულით ცხოვრების მრავალფეროვნება აღიბეჭდა, მუსიკა მათემატიკური ფორმულის სიზუსტეს აღწევს.

ხელოვნების და, კერძოდ, მუსიკის ისტორია, გარკვეული თვალსაზრისით, სხვა არა არის რა, თუ არა ადამიანისეული საწყისის დამკვიდრება, მისი შესაძლებლობების გამოვლენა, მისი სიღრმისეული ფენების ძიება. ცხადია, ხელოვნების ევოლუცია უნდა განვასხვავოთ ტექნიკური ცოდნის დაგროვებისაგან. ამ უკანასკნელის პროგრესი განუხრელად აღმავალ ხაზს აღნიშნავს. ხელოვნებაში კი ისიც ხდება, რომ 4-5 საუკუნის წინ რომელიმე მწერალმა უფრო მძაფრად შეიგრძნო ადამიანისეული, ვიდრე მისმა რომელიმე თანამედროვე კოლეგამ.

მაგრამ ასეთი ზიგზაგების მიუხედავად, მხატვრული შემეცნების სფეროშიც შეინიშნება ადამიანისეული საწყისის ახალი მხარეების გამოვლენის ტენ-

დენცია. თვით საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარება სცელის ადამიანს, ახალ სოციალურ მიმართებებში აყენებს მას, ამდიდრებს მის ფსიქოლოგიას, ართულებს მის ემოციურ სამყაროს და ხელოვნებაც ამ ცვლილებებს მგრძნობიარე ბარომეტრის მსგავსად აღნიშნავს. ამიტომაა, რომ აქ, ისევე როგორც რეალურ ცხოვრებაში, მეზობლობენ ტრაგიკული და კომიკური, ამაღლებული და დამამცირებელი, ლირიკა და სინამდვილის გაშიშვლებული პროზა. მაგრამ დიდი ხელოვნება არასოდეს კარგავს ჰორიზონტს, ჰეშმარიტი ადამიანურობის რწმენას. „გარდუვალი ღირებულებების იდეებს“, ისევ და ისევ აზრი უნდა აძლევდეს დასაბამს იმ ხის მსგავსად, რომელიც ყოველწლიურად ახალსა და ამავე დროს ერთი და იგივე ნაყოფს მოისხამს“ — წერდა გამოჩენილი მოაზროვნე და საზოგადო მოღვაწე ალბერტ შვეიცერი. ეს მარადიული აზრი (მარად მსხმოიარე ხე) — ადამიანისეული საწყისის დამკვიდრების წადილი — იმავ დროს თავდავიწყებული გატაცებაა, რომელიც მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებულს უფლებას აძლევს საკუთარ თავზე აიღოს მუსიკის სვეტედზე ზრუნვა.

არავითარ ეჭვს არ იწვევს, რომ მუსიკის მიღმა რეალური სინამდვილე ღევს, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, რეალობა მუსიკაში ჟღერადი დროის შინაარსსა ქმნის, განფენილია ამ ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი კანონზომიერებების შესაბამისად. ამის მიუხედავად, დიდი გულუბრყვილობაა, როდესაც ესა თუ ის ხელოვნებისმცოდნე მუსიკალურ გამომსახველობასა და სინამდვილის კონკრეტულ მოვლენებს შორის პირდაპირ პარალელებს ატარებს. აქაოდა, მუსიკა ცხოვრებას ასახავსო.

მუსიკა ჩვენში მართლაც აღძრავს სხვადასხვა ასოციაციას, მაგრამ მიზნად სრულიადაც არ ისახავს ცხოვრების თვალსაჩინო სურათების შექმნას, სინამდვილის სხვადასხვა მხარესთან კავშირი მუსიკაში გაშუალებულია, იგი მთელ რიგ პირობითობებს გულისხმობს. რაგინდ დიდიც არ უნდა იყოს კომპოზიტორის სწრაფვა გამოეხმაუროს სინამდვილეს, გვაგრძნობინოს შესაბამისი მოვლენა, იგი ამ ამოცანას ახორციელებს მუსიკისათვის დამახასიათებელ კანონზომიერებებზე დაყრდნობით, მათი ბუნების გათვალისწინებით. სპეციფიკურად სინამდვილისეული მის შეგნებაში სპეციფიკურ მუსიკალურ სახეს იღებს, რაც თავისი მასალით, სტრუქტურით და განვითარების ლოგიკით არსებითად განსხვავდება აღმძრელი იმპულსისაგან, ამიტომაც, როგორიც არ უნდა იყოს ჩვენი მისწრაფებები, მუსიკა რომ ავამეტყველოთ, ჩვენ მისი ენა უნდა გაგვეგებოდეს, მუსიკალური კატეგორიებით უნდა ვაზროვნებდეთ, მუსიკალური ფორმის გრძნობა უნდა გაგვაჩნდეს.

ამ მომენტამდე, ახალგაზრდა მუსიკოსებო, მე თქვენს ყურადღებას განგებ ვამახვილებდი ეთიკურ ზოგადმსოფლმხედველობრივ საკითხებზე, მივისწრაფოდი მორალური მოტივის თვალსაჩინოებისაკენ. ყოველივე ამის უგულებელყოფის უფლება თქვენ არა გაქვთ, როდესაც მუსიკოსის პროფესიას ირჩევთ, ამიტომაც ვცდილობდი თქვენი ყურადღება მიმექცია მუსიკაში ადამიანისეულის დანახვის აუცილებლობაზე. ამჟამად კი მსურს პრობლემის მეორე მხარეს გაუსვა ხაზი — მინდა მუსიკალური შემოქმედების გადამწყვეტ ფაქტორებთან დამოკიდებულების საკითხს შევეხო. ვერავითარი ზოგადი მოსაზრებანი და საერთო ჰუმანური პათოსი ვერაფერს გიშველით, თვით უკეთილშობილესი სურვილიც კი ნაყოფს ვერ გამოიღებს, თუ მუსიკალურ გამომსახველობასთან უშუალო კონტაქტს არ დაამყარებთ.

მუსიკალურ ნაწარმოებს გააჩნია თავისი ინტონაციური სფერო, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი თავისებურებებით. განვითარების ლოგიკით, ფსიქოლოგიური და კოლორისტული ნიუანსებით ფორმა ამ სფეროს შინაგანი დინამიკის გამოხატულებაა და მისი შემეცნებისათვის სინამდვილის სხვადასხვა მხარესთან ამ სფეროს მიმართების შესახებ ზოგადი განმარტებები არაა საკმარისი, ადამიანს ინტონაციური მხარის შეგრძნების უნარი უნდა გააჩნდეს, მისი სმენა სათანადოდ უნდა იყოს განვითარებული, ბგერების შეხამებით, მათი ერთდროული ჟღერადობით იქმნება ჰოლიფონია, აკორდიკა — მუსიკალური გამომსახველობის ეს უაღრესად სპეციფიკური და მძლავრი საშუალებები. მუსიკის ამ თავისებურებების აღქმისა და გამოყენებისათვის კვლავ შესაბამისი უნარის გამომუშავებაა საჭირო, აუცილებელია სმენის ისეთნაირად დახვეწა, რომ მან თანადროულ ბგერადობაში ცალკეული ელემენტის ამოცნობა შესძლოს, აღიქვას მხატვრული აუცილებლობით ნაკარნახევი, მათი შეხამების ლოგიკა. მაშინ ჭაოსის შთაბეჭდილებას აღარ დასტოვებს ბგერადი „მოვლენების“ თანადროულობა. იგი განსაკუთრებულ აზრსა და სილამაზეს შეიძენს.

იგივე ითქმის რიტმული საწყისის შეგრძნებაზედაც. რიტმი — დროის ორგანიზაციის ერთ-ერთი ძირითადი თვისებაა, იგი მუსიკალური სტრუქტურის შექმნის არსებით განზომილებათა რიგს ეკუთვნის. განუსაზღვრელია ის რიტმული ნახატები, რომლებიც სხვადასხვა კულტურის წიაღში იშვნენ, მათში თვალნათლივ ჩანს ეროვნული ტემპერამენტი, ჟანრული საწყისი. თავის მხრივ, პროფესიულმა მუსიკამაც გადახსნა რიტმული გამომსახველობის დაუსრულებელი შესაძლებლობანი.

ცხადია, რიტმული გამომგონებლობის, ისევე როგორც მუსიკალური გამომსახველობის სხვა მხარეების ევოლუციის იმპულსს, საბოლოო ჯამში ბადებს

კონტაქტების გაცხოველება-გართულება მუსიკასა და სინამდვილეს შორის. მაგრამ გამომსახველობის ამ მხარის „მოსათვინიერებლად", უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა თვით რიტმული გრძნობის გამომუშავება, განვითარება და გამახვილება. ამის მაგივრობას ვერ გასწევენ ის სიტყვიერი დეკლარაციები, რომლებიც ცდილობენ ამა თუ იმ რიტმული სურათის მნიშვნელობის განმარტებას.

ცხადია, მუსიკალური ფორმები, თავისი სპეციფიკისა, სიმეტრიის უფრო ზოგად კანონზომიერებებს ემორჩილებიან (თეზისი-უარყოფა, თეზისი-განმტკიცება; კონტრასტი-ტოლობა და ა. შ.) შემთხვევითი არაა საკმაოდ ხშირი და კარგად არგუმენტირებული ანალოგიები მუსიკასა და ხელოვნების სხვა დარგებს შორის, კერძოდ, არქიტექტურასა და დრამასთან (ამ უკანასკნელს ხშირად ადარებენ კლასიკური სონატური ფორმის შიდა კანონზომიერებებს), პარალელები ლირიკული პოეზიის ფორმებთან. სხვაზე რომ არაფერი ვთქვათ, მუსიკალური ხელოვნების უზარმაზარი სფერო (სიმღერიდან ოპერამდე), მასალის შეხამებათა ხერხით, დაკავშირებულია სამეტყველო ენასთან. საბალეტო მუსიკის გამომსახველობაში მცირე როლს როდი თამაშობს სხეულის პლასტიკური მეტყველების თავისებურებანი და სხვა.

ასეთი კავშირების მიუხედავად, მუსიკალური ფორმა, უპირველეს ყოვლისა, სპეციფიკურად მუსიკალური ფენომენია. იგი განპირობებულია მუსიკალური მასალის შეხამებათა ხერხით, სპეციფიკურად ბგერადი მასალის კონტრასტების, მდგრადი და არამდგრადი მომენტების თანაფარდობით და სხვ. მუსიკალური გამომსახველობის ხერხები გარკვეულ სისტემას ქმნიან. და თუ შეიძლება ასე ითქვას: ამ სისტემაში ცხოვრებისეული რეალობიდან შემოსული „ინფორმაცია" (ხელოვნებისათვის მეტისმეტად უხერხული გამოთქმაა, მაგრამ ამ შემთხვევისათვის უკეთესი არ მეგულება), თვით ამ სისტემაში არსებული „თამაშის წესებს" ემორჩილება, თავისებური „კოდის" ხასიათს იღებს. გარკვეული თვალსაზრისით, პირობითობას იძენს. ამ კოდის ცოდნა კი აუცილებელია, წინაპირობაა მუსიკასთან აქტიური შემოქმედებითი დამოკიდებულებისათვის. ამიტომაც უდავოა, რომ მუსიკალური ფორმის გრძნობაც შემეცნების ის სპეციფიკაა, რომელსაც წმინდა მუსიკალური აღზრდა, მუსიკასთან ურთიერთობა, მისი თავისებურებების გააზრება და საზოგადოდ, ფორმის საკითხებთან შემოქმედებითი დამოკიდებულება ქმნის.

მთელი „პედაგოგიური პასაჟი", ჩემო მეგობრებო, გამოწვეული იყო ერთი სურვილით — ერთხელ კიდევ აღმენიშნა, თუ ნამდვილი მხატვრისათვის რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სპეციფიკური მუსიკალური კატეგორიებით

აზროვნებას. სრულფასოვანი ხელოვნისთვის მუსიკაში არ უნდა არსებობდნენ ე. წ. თეთრი ლაქები, რომელთა მნიშვნელობასაც იგი ვერ ამოიკითხავს და ამ მიზეზის გამო მათ მიიჩნევს შემთხვევითობად, უაზრობად, ზედმეტობად და გაუგებრობად. საკამათო აზრის გამომთქმელს პოტენციური ოპონენტის არსებობის გრძნობა არ უნდა ღალატობდეს და მეც კარგად ვგრძნობ მის ირონიულ ღიმილს, ნიშნის მოგებას. „მაშ ასე — უაზრო და შემთხვევითი, ზედმეტი და გაუგებარი არაფერი უნდა იყოს, არა? ყველაფერი უნდა მივიღოთ, ხომ? ყველაფერი გავამართლოთ არა? ე. ი. ყველაფრისადმი განურჩეველი დამოკიდებულება დაუმკვიდროთ ახალგაზრდობას? ერთმანეთში ავრიოთ რეალისტური და არარეალისტური, პროგრესიული და რეაქციული? განა ასეთი პოზიცია ვნებას არ მოგვიტანს?“

მე განგებ მივეცი საშუალება ჩემს ოპონენტს ბოლომდე გამოეთქვა საყვედური და მადლობასაც ვწირავ, რომ აზრი აღარ გააგრძელა და თავისი რეპლიკა ასეთი შემთხვევისათვის ჩვეული ლანძღვა-გინებით არ დააგვირგვინა.

მოდით, დინჯად ვესაუბროთ მოწინააღმდეგეს. ჩვენ ხომ კარგად ვიცით, რომ ტემპერამენტი საზოგადოდ, არგუმენტი არ არის და ამდენად, სულაც არა აქვს მნიშვნელობა მსჯელობის დროს პათეტიკისა და თვითდარწმუნების რა დოზას ხარჯავ, მთავარია, რას ამტკიცებ.

აბა ყურადღება მიაქციეთ,მსჯელობა ჯერ დასრულებული არცა მქონდა, ოპონენტის რისხვა რომ თავს დამატყდა. მერე და რისთვის? მხოლოდ იმისთვის, რომ ახალგაზრდა მუსიკოსს მუსიკის შემეცნების, მხოლოდ მუსიკალური კატეგორიებით აზროვნებისაკენ მოვუწოდებდი და ამ ჩვევის გამომუშავების აუცილებლობაზე ვამახვილებდი მის ყურადღებას. აქ შეფასებაზე ჯერ კრინტიც არ დამიძრავს. მხოლოდ იმას ვამტკიცებდი, რომ მუსიკოსისათვის მუსიკაში არ უნდა არსებობდეს თეთრი ლაქა. თეთრ ლაქად კი ვგულისხმობდი ისეთ სიტუაციას, როდესაც ჩვენი აპარატის მოუმზადებლობის გამო აზრს ვერ აღვიქვამთ.

გამოცდილება შემეცნების საფუძველია, მაგრამ პარადოქსალური სწორედ ისაა, რომ გარკვეულ სიტუაციაში მასვე შეუძლია მუხრუჭის როლის შესრულებაც. თუ ცოდნა იმდენად ელასტიკური არაა, რომ ახალ სიტუაციასთან შეხვედრისას უმალვე გაერკვეს უცხო ვითარებაში, მისი ლოგიკა და აზრი გაითვალისწინოს, მაშინ მოდით, მაინცდამაინც ბრალს ნუ დავდებთ ამ ახალ ვითარებას და კონკრეტული ცოდნის ცალმხრივობაზე ვილაპარაკოთ.

ევროპული რომანტიზმისა და ცენტრალური აფრიკის ხალხთა მუსიკა

სხვადასხვა სისტემაზეა აგებული. მათი შეფასებისას ერთი არ შეიძლება მეორის ამოსავალ წერტილად ვაქციოთ. XX საუკუნეში ბევრი ისეთი მიმდინარეობა წარმოიქმნა, რომელმაც საფუძვლიანად გადაუხვია იმ გზას, რომლითაც კლასიკური მუსიკა ვითარდებოდა. თუ ჩვენი წარმოდგენები მთლიანად ბეთჰოვენისა და ჰაიდნის ხელოვნების გამოცდილებას ემყარება, თანამედროვე მუსიკის შესახებ ჩვენი მსჯელობაც საკმაოდ ცალმხრივი იქნება. თუ ყური ისეა აღზრდილი, რომ კილო მისთვის ბგერადი სისტემის არსებობის წინაპირობაა, მაშინ უველაფერი, რაც ამ ნორმაზე არაა დამყარებული, მას უაზროდ მოეჩვენება. მაგრამ ნუ დავივიწყებთ, რომ ევროპულ მუსიკალურ კულტურას შუა საუკუნეებშიც და ჩვენ ეპოქაშიც ისეთი სისტემებიც გააჩნდა, სადაც ბგერითი მასალა სხვა, არაკილოური კანონზომიერებათა მიხედვით იყო ორგანიზებული (სხვათა შორის, ასეთი სისტემები არაევროპული კულტურებისათვისაც არაა უცხო).

შეფასებებში განსაკუთრებული სიფრთხილე მაშინ გვმართებს, ახალგაზრდა პროფესიონალებო, როდესაც სიახლის პირისპირ ვდგავართ. მე მხოლოდ იმას ვირჩევთ, მეგობრებო, მოთმინებით გაერკვეთ მუსიკალურ ტექნოლოგიაში, ბგერადი მასალის რაობაში. შევეცადოთ ის ამოცანა გამოვიცნოთ, რომელმაც ამა თუ იმ ხერხის გამოყენება განაპირობა. თუკი შეფასება უვიცობას ემყარება, მაშინ ძალიან ადვილია „არ ვარგას" თქმა კატეგორიულად. ამგვარ — „არ ვარგას" არავითარი ფასი არა აქვს, რადგან იგი საქმის ვითარებას ვერ ითვალისწინებს და არსებითად აღმქმელი აპარატის დაბალი დონითაა ნაკარნახევი.

სულ სხვა ვითარებასთან გვაქვს საქმე, როდესაც მასალა, მისი განვითარების ხერხები, ფორმის ლოგიკა ჩვენთვის თვალსაჩინოა, მაშინ შეფასება მსოფლმხედველობრივ პრზიციას იძენს, თქვენსავე შემოქმედებით მიმართულებას ეფუძნება. ასეთ შემთხვევაში, შეფასება ემყარება თქვენს წარმოდგენას იმის შესახებ, თუ რა არის ხელოვნებაში ძირითადი და მნიშვნელოვანი, ან რა არის უმნიშვნელო და უღირსი.

მე, რომ განურჩევლობას არ ვქადაგებდი, ეს, სხვათა შორის, იქიდანაც ჩანს, რომ საუბარი ხელოვნების მთავარ ღირებულებებზე დავიწყე — მისი არსის განხილვით. მუსიკაში ადამიანისეულის გამოსახვის მნიშვნელობა რომ აღვნიშნე, იმით ის მაინც დაგიმტკიცეთ, რომ პირადად მე, ავკარგიანობის საზომი მქონია. სულაც ამ მიმართულებით რომ წარმემართა მსჯელობა, ბუნებრივია, იმის გარკვევასაც შევეცდებოდი, ადამიანისეული საწყისის წარმოსახვაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა მუსიკის რომელ მხარეს აქვს მე ალბათ იმასაც ვიტყოდით, რომ ადამიანისეული უველაზე უშუალო და დამაჯერებელ გამოხატულებას განსაკუთრებით ინტონაციურ სფეროში იღებს, რომ სტილის

სიცოცხლისუნარიანობა იმაზეა დამოკიდებული, თუ როგორაა მასში ინტონაციური პრობლემა გადაწყვეტილი და ა. შ. დიახ, თქვენი მსჯელობა დილეტანტის რეაქციისაგან, პირველ რიგში, იმით უნდა განსხვავდებოდეს, რომ იგი მუსიკალური ქმნილების ყოველი მომენტის გათვალისწინებას, მის ცოდნას უნდა ეფუძნებოდეს.

გამოგიტყდებით: მოუსვენარი, ეშმაკისეული ძალა კიდევ მიბიძგებს „კრიმინალური მოსაზრება“ გამოვთქვა. ხშირად ისიც ხდება, რომ მთლიანობაში აღებული ნაწარმოების სტილი და მიმართულება ნეგატიურ დამოკიდებულებას იწვევს. (იმასაც ნუ იფიქრებთ, თითქოს ნეგატიურ დამოკიდებულებას მხოლოდ ახალი მოვლენები იმსახურებენ. არა, ძველშიც ბლომადაა მიუღებელი და დრომოჭმული, რაც საუკუნეების სიმძიმემ თითქოს ქვეშ დაიტანა). მაგრამ იმავ მთლიანობაში, შესაძლოა, უარსაყოფ ნაწარმოებებს ისეთი მხარეები გააჩნდეს, რომელიც პროფესიონალისთვის სპეციფიკურ ინტერესს წარმოადგენდეს (წმინდა ტექნოლოგიური პრობლემების მახვილგონიერული გადაწყვეტა, გამომგონებლობა, ბგერადი მასალის ისეთი ორგანიზაცია, რომელიც მომავალში შესაძლოა, შემოქმედი მუსიკოსის მიერ იქნას გათვალისწინებული).

თქვენს თვალსაწიერს ისიც გაპფართოებს, თუ კერძოს გამოყოფისა და მხატვრულობისადმი დიფერენცირებული მიდგომის უნარი გაგაჩნიათ. იცოდეთ, ტექნოლოგიური სართულების დასაძლევად, მასალის „დასაოკებლად“, თქვენი ამოცანებისადმი მის დასამორჩილებლად თავი არ უნდა დაზოგოთ.

საცოდავ შთაბეჭდილებას ტოვებს, მაგალითად, კომპოზიტორი, რომელსაც ღარიბი არსენალი აქვს. ამ შემთხვევაში, მისი არჩევანი შეზღუდულია და შეიძლება ისეც მოხდეს, რომ მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტის გზა მას უკარნახოს მისმავე მწირმა ტექნოლოგიურმა რესურსებმა. არანაკლებ საცოდავია პიანისტი, რომელიც ტექნიკურ სიძნელეებს ისე დაუჯაბნია, რომ მის დაკვრაში შემოქმედებისათვის ადგილი აღარ დარჩენილა. ამიტომაც მხატვრული ეფექტები, რაც რთული ტექნოლოგიის დაცვასთანაა დაკავშირებული. მსმენელამდე ვერ აღწევს. შესრულების პროცესში პიანისტის ინდივიდუალობის ბუნებრივი ჩართვის ნაცვლად, ნაწარმოები იმასაც კარგავს, რაც მას ობიექტურად გააჩნია.

უკვე რამდენიმე სიტყვა მივუძღვენით ხელობისა და ხელოვნების ურთიერთკავშირის საკითხს. ამჟამად მსურს ეს პარალელი გავაგრძელო მათი მკვეთრი გამიჯვნისათვის. სხვა განმასხვავებელ მომენტებთან ერთად, ისიცაა აღსანიშნავი, რომ ხელობა, შესაძლოა, მხოლოდ პროტოტიპის რეპროდუქცი-

ებით დაკმაყოფილდეს, კარგ ხელობად მიიჩნევენ რეპროდუქციის მაღალ დონეზე შესრულებას.

ხელოვნება კი სტანდარტის მტერია ხელოვნება, ყველაფერთან ერთად, გამოგონებაცაა, აღმოჩენაც. იგი უცნობი სფეროს გახსნას, ახლის მოძიებასაც გულისხმობს. მოცარტის ხელოვნება და მხატვრული სრულყოფილება სინონიმებად იქცა. მოცარტი მზისთვისაც კი შეუდარებიათ, და ისიც უთქვამთ, რომ ყოველ ქმნილებაში იგი ერთნაირად გენიალურია. ამ სიტყვამ — „ერთნაირად“ — შეცდომაში არ შეგიყვანოთ. მოცარტი ყველგან სხვადასხვაა, ის რაც „ერთნაირობის“ შთაბეჭდილებას ქმნის — სტილის მთლიანობაა, მთელი რიგი არსებითი მომენტების განმეორადობაა, რაც მოცარტს ხელს არ უშლის, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, ამოცანის გადაწყვეტის ახალი, ჯერ კიდევ უცნობი გზა შემოგთავაზოთ.

ვინც მოცარტის შემოქმედებას გულდასმით იკვლევს, ვინც მისი ხელოვნების ფაქიზი ფსიქოლოგიური დინამიკის მთელ მრავალფეროვნებას ითვალისწინებს, რაც მოცარტის ქმნილებათა განუმეორებელსა და მკვეთრად გამოკვეთილ ინდივიდუალობას განაპირობებს, შეუძლებელია არ გააოცოს ამ დიდი ხელოვანის უსაზღვრო არსენალმა, უნივერსალობამ. სწორუპოვარია მოცარტის ფანტაზია, თითქმის აბსოლუტურად მდგრადი ელემენტების ახალი, ჯერ კიდევ უცნობი გამომსახველობითი პოტენციის გამოვლინების უნარი. მისი მუსიკის მოსმენისას, თითქოს უაღრესად ნაცნობსა და, ამავე დროს, ძალზე თავისებურ, ახალ სამყაროში შევდივართ, ერთი მხრივ, ეტკბებით მისი მუსიკის მარადიული მშვენიერებით, ხოლო მეორე მხრივ, ჩართული ვართ სიცოცხლის უწყვეტ დინებაში. ამავე დროს, შესაძლოა ადამიანთა დრამაც კი განვიცადოთ (შევიგრძნოთ ცხოვრების თვით ტრაგიკული მხარეებიც) ოღონდ ისე, რომ ერთი წუთითაც არ გამოვეთიშოთ მუსიკალურ შეგრძნებებს.

ჰაეროვნება და ბუნებრიობა მოცარტის მუსიკის არსებითი თავისებურებებია. სწორედ ესა ქმნის შთაბეჭდილებას, თითქოს მის ხელოვნებაში მთლიანად მოხსნილია ტექნოლოგიური მხარე. ისეთი მოსაზრებაც გამოთქმულია თითქოს მოცარტს ტექნოლოგია საერთოდ არც კი აინტერესებდა. სინამდვილეში კი მოცარტის ფანტაზიას ასაზრდოებდა თავისი დროის ყველაზე მოწინავე ტექნოლოგია, მან თანამედროვე ევროპის მოწინავე მუსიკალური სკოლების გამოცდილების განზოგადება და სინთეზი შესძლო. თქვენ ვერც ერთ დიდ ხელოვანს ვერ დამისახელებთ, რომელიც თავის დროის სიმაღლეზე არ იდგეს და, გარკვეულ მომენტში, არ უსწრებდეს კიდეც მას, მხოლოდ თავისი საკუთარი, სხვებისათვის ჯერ კიდევ უცნობი ტექნოლოგია და ხელწერა არ გააჩნდეს.

ცხადია, არ არსებობს აბსტრაქტული, ყოველი შემთხვევისათვის გამოსადეგი ტექნოლოგია. ის, რაც მუსორგსკის აწუხებდა, ვერ გამოითქმის სტრავინსკის ენაზე. ისიც სწორია, ვისაც ჩიაჩინა, რომ ტექნოლოგიას მხატვრული ხედვა უნდა განაპირობებდეს. მე მხოლოდ ამ აზრის შევსება-დაზუსტება მსურს: თვით მხატვრულ (ჩვენს შემთხვევაში მუსიკალურ) ხედვასაც, სხვა ჰომენტებთან ერთად, თავის მხრივ, ტექნოლოგიაც აპირობებს: მუსიკაში შორს რომ გახედო და სიღრმეებსაც ჩასწვდე, ბევრი რამ უნდა იცოდე — შეიგრძნო დრო, გაითვალისწინო მისთვის დამახასიათებელი აზროვნება.

ერთი წუთით წარმოიდგინეთ თუნდაც გერმანული მუსიკის ძირითადი ეტაპები XVIII საუკუნიდან დღემდე: ბახის შემდგომ ჰაიდნის, მოცარტის, ბეთჰოვენის მოღვაწეობასთან დაკავშირებული რევოლუციური გარდატეხა, ახალი რომანტიკული მიმდინარეობა, რომელსაც ვაგნერის შემოქმედება აგვირგვინებს. ახალი მიმართულებები, რომელთაც ჯერ ბრამსი, ხოლო უფრო გვიან, რ. შტრაუსი და მალერი უყრიან საფუძველს. კვლავ ახალი ძვრები, ერთი მხრივ, დაკავშირებული ე. წ. ვენის ახალი სკოლის წარმომადგენელთა (შონბერგი, ბერგი, ვებერნი) შემოქმედებასთან, ხოლო მეორე მხრივ, ჰინდემიტის მოღვაწეობასთან.

ამ ევოლუციისა და რევოლუციური გარდატეხის შინაგან ლოგიკას ვერასდროს ჩაწვდებით, თუ არ გაითვალისწინებთ ერთ უბრალო მომენტს: ყოველ დროს თავისი მხატვრული ამოცანები მოაქვს და მასთან ერთად—განახლების გარდუვალი საჭიროება. განა შეიძლება თანამედროვეობას მხოლოდ წარსულის თვალებით მიაშტერდე? უფრო მეტიც, თუ მართლაც გესმის თანამედროვეობის სუნთქვა, მაშინ მისი გამომსახველობის შესაბამისი ხერხებიც უნდა მოიძიო და გაითვალისწინო ის გამოცდილება, რომელიც უშუალოდ შენს ეპოქაში თუ არა, ყოველ შემთხვევაში, მის მისასვლელებთან დაგროვდა.

აქ, მსურს თავიდან ავიცილო ერთი შესაძლებელი გაუგებრობა. საქმე იმაშია, რომ ნაწარმოების შეფასებისას, ხშირად ვაწყდებით საკმაოდ გავრცელებულ შეცდომას: ვერ ვითვალისწინებთ მუსიკალური გამომსახველობის ყველა მხარეს და ხშირად სიახლედ მივიჩნევთ კომპოზიტორის მიერ სხვისგან ნასესხებ ამა თუ იმ ხერხს. გამოცდილების გაზიარება წინსვლის პირობაა, მაგრამ ნასესხები შენს კუთვნილებად ვერ გადაიქცევა, თუ მან ახალი აზრობრივი დატვირთვა არ მიიღო, თუ გამომსახველობის ესა თუ ის ელემენტი საკუთარი კონცეფციის გახსნას არ ემსახურება (ამ შემთხვევაში კი იგი ახლებურ ჟღერადობას შეიძენდა), მაშინ საქმე განახლებასთან კი არა გვაქვს, არამედ მოდასთან, ფეხის ხმას აყოლასთან.

თანამედროვე დასავლეთში, მაგალითად, საკმაოდ გავრცელდა ე. წ. კოლაჟის პრინციპი. მისი გამოყენების ერთ-ერთი მთავარი ფსიქოლოგიური მოტივი ის გახლდათ რომ „ანტისხეულში“ შეჰყავთ „სხეული“ (კლასიკური ნორმების მიხედვით თითქმის ქაოსად ქცეულ, უაღრესად გართულებულ ბგერათა მასაში შეჰყავთ სადა, ნათელი აღნაგობის, მელოდიურად გამოკვეთილი სტრუქტურა, რაც პოლუსების დაპირისპირების შთაბეჭდილებას ქმნის: ერთი მხრივ, დამოუკიდებელი, ნორმებისაგან „განთავისუფლებული“ სპონტანური ნაკადი, ხოლო მეორე მხრივ, „მარადიული ღირებულება“). „კოლაჟი“ იმ ძიების ნაყოფია, რომელმაც მოიწადინა ფორმის რღვევის შეჩერება, გაცალმხრივებული სტილის უფრო მდგრად ნორმებთან გაერთიანება, იგი გვაუწყებს პოლისტილიზმის ხანის დასაწყისს. ესაა ქსოვილთა შეუთავსებლობის ეფექტი, რომელიც მათი ცალ-ცალკე არსებობის ბუნებრიობის ესთეტიკური დასაბუთება უნდა ყოფილიყო.

ამ ბოლო დროს კოლაჟის პრინციპს ჩვენშიც მიმართავენ. სამწუხაროდ, ამ სიახლეს ყველაზე ხშირად შესანიშნავი ქართული საგალობელი „შენ ხარ ვენახი“ ეწირება. თქმა არ უნდა, „შენ ხარ ვენახი“ მარადიული ღირებულების მუსიკალურ სიმბოლოდ გამოდგება, მაგრამ ეს სიმღერა ისეთ ბგერად გარემოცვაშია ხოლმე მოქცეული, რომ ამ ჭეშმარიტების შეხსენება მსმენელს ხშირად ძვირად უჯდება. სხვათა შორის, ჩვენი კომპოზიტორების შემოქმედებაში კოლაჟს „სხეულისა“ და „ანტისხეულის“ დაპირისპირების მნიშვნელობა არ ენიჭება, რადგან თუ კონტრასტული ფაქტურების ურთიერთობის ეს მოტივი თვალსაჩინო არაა, მაშინ საქმე „კოლაჟთან“ კი არ გვქონია, არამედ უბრალო ციტირებასთან, და თუ ეს ასეა, მაშინ კოლაჟის პრინციპს ჩვენი მუსიკისათვის სიახლე კი არ მოუტანია, არამედ მისი განვითარების თითქოს დაძლეული ეტაპისთვის დამახასიათებელი გარკვეული პრინციპის გალვანიზაცია მოუხდენია. ყოველ შემთხვევაში, თვით კოლაჟის ფაქტს (თუ მას აჯალი მხატვრული აუცილებლობა არ იწვევს, რომელსაც ჯერ კიდევ უცნობი თვისებები შემოაქვს მასალის სტრუქტურაში), დრამატურგიის სიახლედ ვერ ჩავთვლით და იგი მხატვრული ღირსების განზომილებად ვერ გამოდგება.

მოწინავე ტექნოლოგია — დამატებითი შანსია და არა მხატვრულობის ხარისხის გარანტია. ვისაც მაინცდამაინც მყარი შემოქმედებითი პრინციპები არ გააჩნია (ანდა, ისეთ პრინციპებს ეურდნობა, რომელთა დაკარგვაც არავითარ სინანულს არ იწვევს), შესაძლოა, „უცხო ხილს“ პირველი ეცეს (მყარი საფუძვლების მქონეს ასეთი ნაბიჯის გადადგმა გაუჭირდება, რადგან იგი თითქოს მიჯაჭვულია თავის შემოქმედებით მესთან, სტილთან, თავისივე ხელოვ-

ნების ტრადიციასთან). ამ შემთხვევაში თვით ტექნოლოგიური ხერხები კი არაა საინტერესო, არამედ კონკრეტული ნაყოფი, ადამიანისეული საწყისის გახსნა, ცხოვრების ხედვის სიღრმე, ფსიქოლოგიური შინაარსი, ბგერადი მასალის ისეთი ორგანიზაცია, რომელიც მის ესთეტიკურ ღირსებებს აამაღლებს.

მიამიტია ის, ვინც იმედოვნებს, რომ ძნელია იმის დადგენა, თუ სად ემიჯნება ერთმანეთს ტექნოლოგიის შემოქმედებითი ფლობა და უბრალო პლაგიატი, ან უფრო რბილად რომ ვთქვათ, შემოქმედებითი ინერტულობა. ხერხი (იმისდა მიუხედავად, ვის მიერაა იგი ნაპოვნი) თქვენს კუთვნილებად მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქცევა, თუ იგი განუყოფელია თქვენი მხატვრული ამოცანისაგან და ამ ამოცანის გადაწყვეტით მისი ნაირსახეობა წარმოიქმნება.

ოსტინატოს პრინციპს სტრავინსკისა და პროკოფიევის შემოქმედებით ასპარეზზე გამოსვლამდე იცნობდნენ. მაგრამ მასალის ორგანიზების ეს ხერხი იქცა მათი სტილის ერთ-ერთ უშესანიშნავეს და უმნიშვნელოვანეს თავისებურებად, იმიტომ, რომ იგი განუყოფელია მათთვის დამახასიათებელი ინტონაციური მასალის ბუნებისაგან. ოსტინატოს პრინციპი განსაკუთრებულ ფსიქოლოგიურ გამომსახველობას იძენს მუსიკაში რიტუალის აღბეჭდვისას, რასაც საკმაოდ ხშირად ვხვდებით სტრავინსკის შემოქმედებაში. ასევე, რაველის „ბოლეროშიც“, რიტუალური საწყისის თვალსაჩინოებას, მუსიკის თავბრუდამხვევი, მაგიური როკვის ხასიათს კვლავ მასალის განვითარების ოსტინატური პრინციპი განაპირობებს.

მაგრამ, ვგონებ, აზრად არავის მოუვა, ამ კომპოზიტორთა ორგინალობა საეჭვოდ მიიჩნიოს და რომელიმე მათგანს მიანიჭოს „აღმოჩენის“ პრიორიტეტი, ან კიდევ ამ ოსტინატოს საშუალებით მიღწეული მხატვრული შედეგების მსგავსებაზე (იდენტურობაზე რომ არა ვთქვათ რა) ილაპარაკოს.

ამიტომაც, ერთი მხრივ, არ უნდა გვაშინებდეს ხერხის სესხება, ხოლო მეორე მხრივ, ხერხის სიახლე კულტად არ უნდა ვაღიაროთ. დიდი განსხვავებაა ამ ორ ურთიერთსაწინააღმდეგო მიმართულების მოძრაობათა შორის: ხერხიდან კონცეფციამდე და კონცეფციიდან ხერხამდე. პირველ შემთხვევაში ნამდვილ კონცეფციაზე ზედმეტია ლაპარაკი, რადგან იგი სტრუქტურის ქმნადობაში მონაწილეობას ვერ იღებს, გარეფაქტორად რჩება, მისი დამოკიდებულება ნაწარმოების არსთან ისეთივეა, როგორც ქუდისა იმ ადამიანთან, რომელსაც იგი ახურავს. მეორე შემთხვევა ნორმალური შემოქმედებითი პროცესის წინაპირობაა და აქ უკვე კონცეფცია დამოკიდებულია ხელოვანის ფანტაზიაზე, ერუდიციასა და გემოვნებაზე, დამოკიდებულია იმაზე, თუ ისინი რა ხერხს, რა ტექნოლოგიურ გადაწყვეტას უკარნახებს მას. მე მხოლოდ

ამ აზრს გავიმეორებ, რომ შესაძლოა თანამედროვე ტექნოლოგიურ შესაძლებლობებში გაწაფულობამ დადებითი როლი შეასრულოს თქვენს არჩევანში და დაგარწმუნოთ დროის შესატყვისი საშუალებების გამოყენების აუცილებლობაში.

გამოგიტყდებით — მსჯელობის პროცესში როგორღაც მხედველობიდან გამომრჩა, რომ ვსაუბრობდი საზოგადოდ მუსიკოსთან და არა რომელიმე დარგის წარმომადგენელთან. თანდათან უფრო ზუსტად გამოიკვეთა ჩემი „მიმართვის“ ადრესატი — ახალგაზრდა კომპოზიტორი. თავდაპირველად წრფასწორობის დარღვევას არ შევუშფოთებივარ, რადგან ეს ძირითადი მოსაზრებანი თანაბრად საყურადღებოა ყველა პროფესიის მუსიკოსებისათვის.

მაგრამ რომელიმე კონკრეტული დარგის წარმომადგენლები რომ მეგულისხმა, დაუშვათ შემსრულებლები, მაშინ მათი მოღვაწეობის უფრო სპეციფიკურ მომენტებსაც შევეხებოდი.

ძვირფასო ახალგაზრდა შემსრულებლებო, მსურს თქვენი ყურადღება ერთ პარადოქსალურ სიტუაციას მივაპყრო: ფირფიტების ინდუსტრიის განვითარებით გამოწვეულ საფრთხეს, რომელიც თქვენ განსაკუთრებულ უსიამოვნებებს გიქადით, საყოველთაოდ აღიარებულია შემსრულებლის როლი, იგი კომპოზიტორსა და მსმენელს შორის თავისებური შუამავლის ფუნქციას ასრულებს, მაგრამ მედიატორის როლის მაღალხარისხოვნად განხორციელებისათვის შემსრულებელი, თავის მხრივაც შემოქმედი უნდა იყოს.

ნოტებში ფიქსირებული მუსიკალური ქმნილების ტექსტი არსებითად — სქემაა, ჰეშმარიტ სიცოცხლეს იგი ცოცხალ ჟღერადობაში იძენს. რა სიზუსტისაც არ უნდა იყოს სანოტო ჩანაწერი, მასში ნაწარმოების ყველა მომენტის გათვალისწინება შეუძლებელია. უფრო მეტიც, იმისაგან დამოუკიდებლად, თუ როგორი იყო ავტორისეული ჩანაფიქრი, ნოტებში ფიქსირებული მასალა ისეთი ტიპის მოცემულობაა, რომელსაც პრაქტიკულად ნებისმიერი ინტერპრეტაცია შეიძლება მიეცეს. ყველაზე საინტერესო ის გახლავთ, რომ იგი შესაძლოა, თვით ავტორისთვისაც მოულოდნელი და, ამავე დროს, უაღრესად დამაჯერებელი იყოს.

ამიტომაც, გარკვეული თვალსაზრისით, საშემსრულებლო ხელოვნების ისტორია — ინტერპრეტაციების ისტორიაა, მას მრავალი გარემოება განაპირობებს, მათ შორის უმთავრესია შემსრულებლის მხატვრული ინდივიდუალობა.

მხატვრული ინდივიდუალობის აღზრდაზე აღარაფერს მოგახსენებთ (ვშიშობ, კვლავ პედაგოგიური რჩევების ლიანდაზე არ აღმოვჩნდე), მაგრამ შე-

გახსენებთ, რომ ამისათვის აუცილებელია დამოუკიდებელი აზროვნების უნარის გამომუშავება. დამოუკიდებლობა კი სიძნელეებთან ჭიდილში ყალიბდება. პეშმარიტებისათვის მებრძოლი ოქროს მაძიებელს ჰგავს: ტონობით ქანი უნდა გაირეცხოს, რათა რამდენიმე მისხალი კეთილშობილი მეტალი ხელთ შერჩეს.

მუსიკის ისტორიაც სავსეა პროფესიული ხელოვნების დაუფლებისათვის დრამატული ბრძოლების აღწერით: არაქათგამომცლელი ჯაფა, შეცდომები და მარცხი სასოწარკვეთა და ისევ შრომა, სიძნელეებთან დაუსრულებელი ჭიდილი, აი შემოქმედი მუსიკოსის გზა დიდების შარავანდედისაკენ.

აბა წარმოიდგინეთ, ახალგაზრდა შემსრულებლისათვის რა დიდი მნიშვნელობა ექნებოდა გამოჩენილ ხელოვანთან შეხვედრას, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც არც ფირფიტები არსებობდა და საკონცერტო ცხოვრებაც ისეთი ინტენსიური არ იყო, როგორც ამჟამად. უშუალო კონტაქტის პირობებში ხდებოდა საშემსრულებლო გამოცდილების გაზიარება. ოსტატობის საიდუმლოებების გახსნა და ჯერ კიდევ უცნობი პერსპექტივების დასახვა. წარმოიდგინეთ, წარსული ეპოქების იმ ხელოვანთა ინტუიციის ძალა, რომლებსაც დამოუკიდებელი და გაუკაფავი გზებით უხდებოდა სიარული, მათთვის ხომ ხშირად სრულიად უცნობი იყო სხვა საშემსრულებლო სკოლების მიღწევები.

ისიც გაითვალისწინეთ, რომ მეხსიერებაში ერთხელ მოსმენილის აღბეჭდვა არც თუ ისე ადვილია, განსაკუთრებით დიდი ფორმის ნაწარმოებისა. ყახსომების სიძნელეს თვით მუსიკალური აზროვნების სპეციფიკა ქმნის — მუსიკალური ფორმა ხომ დროშია განფენილი და ყოველი მომდევნო მომენტი, რამდენადმე მაინც აქარწყლებს წინამორბედი მომენტიდან მიღებულ შთაბეჭდილებას და ხელს არ უწყობს მდგრადი წარმოდგენების წარმოქმნას.

მდგომარეობა არსებითად შეიცვალა მას შემდეგ, რაც მუსიკის კონსერვაციის ტექნოლოგია შეუმუშავდა. არც კი მოგიხდებათ შორს წასვლა: ფირმა „მელოდიის“ ნებისმიერ მაღაზიაში შეიძენთ უბადლოდ შესრულებულ მსოფლიო მუსიკის შედევრებს. თუ ბეთჰოვენის რომელიმე სონატის გაცნობა გსურთ, შეგიძლიათ თუნდაც ასჯერ დაატრიალოთ ფირფიტა რიხტერის შესრულებით და დამერწმუნეთ, ელემენტარული სმენა და მეხსიერების მინიმუმი უზრუნველყოფს არა მარტო საერთო მონახაზის, არამედ ყოველი საშემსრულებლო ნიუანსის დამახსოვრებასაც კი.

რასაკვირველია, მე არ აღმომიჩენია საშემსრულებლო ხელოვნების შედევრების ასეთი ხერხით შესწავლის გზა. მოსწავლე ახალგაზრდობა მას საკ-

მაოდ ხშირად მიმართავს. მაგრამ მიჩერს კონკრეტული შედეგის განსაზღვრა: ახალგაზრდა შემსრულებლები ამ გზით ოსტატობას ეუფლებიან, თუ თანდათან მიმბაძველობას ეჩვევიან? რამდენჯერ უოფილა რომ ამა თუ იმ დირიჟორის შესრულებაში ცოცხლდება ფურტვენგლერის მიერ დამკვიდრებული ტემპები და შტრიხები, ფორმის ძერწვის თავისებურებანი, ან ვოკალისტის სასიმღერო პალიტრა გამდიდრებულა კალასის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ილეთებით. ასლს დედნის ძალა რომ ჰქონდეს, მაშინ საკონკურსო ასპარეზობაზე გაგიჭირდებოდათ იმის თქმა — ვის ეუსმენთ — ახალგაზრდა პიანისტს თუ კორტოს ან გოროვიცის მკკდრეთით მოვლენილ ლანდს. ესტრადაზე მათ გამოსაყვანად კი მხოლოდ ერთი მანეთია დახარჯული.

არა, ცნება „საკონკურსო ასპარეზობა“ შემთხვევით როდი წამომცდენია, მას განგებ მივმართე. დიპლომი, შემსრულებელს კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ რომ ეძლევა, არსებითად უძლურია გზა გაუხსნას მას ესტრადისაკენ. ალბათ დრომ მოიტანა და ამიტომაც ამჟამად უფრო კაშკაშა მაჩვენებლებია საჭირო კერძოდ — კონკურსების და ფესტივალების ლაურეატის წოდება. ამაზე რომ შემეკამათოთ — „მთავარია ხელოვნება და არა საბუთიო“ — გიპასუხებდით „ფიცი მწამს და ბოლო მაკვირვებს“ და ჩვენი საუბარიც ამით დამთავრდებოდა. საბედნიეროდ, თქვენ მგონი მეთანხმებით და მეც ამიტომ განვაგრძობ მსჯელობას: მაშ ასე, ლაურეატის წოდება. მისი მოპოვებისათვის კი ხანგრძლივმა პრაქტიკამ შერჩევის გარკვეული წესები შეიმუშავა, რაც უფრო მაღალი რანგისაა თვით კონკურსი, მით უფრო მკაცრი და დაუნდობელია იგი.

ამ ასპარეზობაში ფინიშს რომ მიაღწიო, მხატვრულ ნიჭთან ერთად, გამორჩეული სპორტული მონაცემებიც უნდა გაგაჩნდეს. კონკურსის დროს დაახლოებით 8-10 ნაწარმოები იკვრება და წარმატება ძირითადად შესრულების ოსტატობაზე, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ტექნიკურად უნაკლო წარმოსახვაზეა დამოკიდებული.

დაჭუშვათ, პედაგოგი ბრძანდებით (სხვათა შორის, აღზრდილ ლაურეატთა რაოდენობა პედაგოგის ღირსების ერთ-ერთ მთავარ მაჩვენებლად იქცა). თუ ნიჭიერი მოწაფე გყავთ, არა მგონია, რომ კონკურსზე მისი გაყვანის ცთუნებას გაუძლოთ. ახლა გულწრფელად მითხარით: იმ 2-3 წლის მანძილზე, რომელიც შესაბამის კონკურსამდე რჩება, რას ამჯობინებთ: თქვენს მოწაფეს 8-10 საკონკურსო ნაწარმოები ისე შეასწავლოთ, რომ მას შესრულებაში ავტომატიზმი გამოუმუშავდეს (თვითდარწმუნება და ავტომატიზმი საწინდარია ტექნიკური ხარვეზების თავიდან აცილებისა, რასაც ესტრადაზე ღელვა იწვევს), თუ სხვა

ჯზას არჩევთ? სახელდობრ, მოწაფესთან ნაწარმოებთა გაცილებით უფრო ფართო წრის შესწავლას, რომელთა უმრავლესობა კონკურსის პროგრამებთან არაა დაკავშირებული და მხოლოდ ახალგაზრდა პიანისტის ესთეტიკურ აღზრდას ემსახურება? თანაც ორივემ კარგად ვიცით, რომ ნაწარმოებების რაოდენობის გაზრდით მცირდება იმ მუსიკის შესწავლაზე განკუთვნილი დრო, რომლის საშემსრულებლო ტექნიკის დახვეწაში თქვენ განსაკუთრებით დაინტერესებული ბრძანდებით.

რა გზას აირჩევდით? დაუცდით კი ახალგაზრდა ხელოვანის ბუნებრივ მომწიფებას, რომელიც მისი ინდივიდუალობის თანდათანობითი გახსნის პროცესს ემყარება (რაც, უპირველეს ყოვლისა, დროს — წლებს მოითხოვს და განუყოფელია საერთო კულტურული განვითარებისაგან), თუ ამ ვრცელ გზას შეამოკლებდით ხელოვნური და მასთან ეფექტური ხერხების გამოყენებით? აქაში დიდ დახმარებას ფირფიტები გაგიწევთ, მით უმეტეს, მიმბაძველობითი უნარის აღზრდა გაცილებით ნაკლებ დროს მოითხოვს, ვიდრე საკუთარი ჰკუით ჰეშმარიტებამდე მისვლა.

კარგად მოგეხსენებათ, ნორჩი შემსრულებლები, როგორი ფანტაზიითაც არ უნდა იყვნენ დაჯილდოებულნი, მუსიკას უფრო ღრმად ვერ ჩაწვდებიან, ვიდრე ბუმბერაზი პიანისტები, რომელთა ხელოვნებაც ფაქტიურად, ხელთა გაქვთ (ფირფიტების სახით). საშემსრულებლო ხელოვნების ჯადოქრობა თითქოს აღარავითარ საიდუმლოს აღარ შეიცავს, ახლა მხოლოდ ათვისების უნარზეა დამოკიდებული მოცემული „შაბლონის“ სათქვენოდ მორგება. საკონკურსო ჟიურიც, წესისამებრ, ცოცხალი ადამიანებისაგან შედგება. მას ხომ ესმის, რომ საშემსრულებლო ხელოვნების სამაგალითო ნიმუშების ხელმისაწვდომობის პირობებში, შეუძლებელია ნორჩ მუსიკოსებს ნაწარმოებებში ღრმად წვდომა და განსაკუთრებული ორიგინალობა მოსთხოვოს და აქედან გამომდინარე, მოასპარეზენი მათი თვითმყოფობის მიხედვით შეაფასოს. ამიტომაც ყურადღება გადატანილია კონკურსანტების ტექნიკურ დონეზე, რაც მათ გაწაფულობაზე მეტყველებს. ეს, ისაა, რაც ყველაზე უფრო რეალური და ხელმისაწვდომია, ამ მხრის შეფასებისას ჟიურის მოთხოვნები სულ უფრო იზრდება და მკაცრი ხდება. ახლა თქვენ თვითონ განსაჯეთ — წლების მანძილზე რა მიზეზით გადაინაცვლა აქცენტმა მხატვრულიდან ტექნიკურზე და რომელი მოწინააღმდეგე განსაზღვრავს წარმატებას?

დაბოლოს, ისიც საკითხავია, ბევრია ისეთი პედაგოგი, რომელიც „დამჭკნარებლებს“ არ გამოიყენებს, მით უმეტეს, როცა დარწმუნებულია, რომ მისი კოლეგები უმალ ისარგებლებენ ამ უპირატესობით?

ნუ მომაწერთ იმას, რისი თქმაც არა მსურს; შეუძლებელია ფირფიტების როლის მხოლოდ ნეგატიურ პლანში აღქმა. ფირფიტებმა ბევრი სიმდიდრე გაგვაცნეს, ისეთი კულტურული მიღწევების მოზიარე გაგვხადეს, რომელიც დროითაც და მანძილითაც შორს იყვნენ ჩვენგან. ფირფიტებმა ჩვენი ხედვის დიაპაზონი გააფართოვეს, დააჩქარეს საზოგადოების მუსიკალური ინტელექტის ზრდა, უფრო სწრაფი და ქმედითი გახადეს მუსიკალური მიღწევების პროპაგანდა. ფირფიტები მართლაც საჭიროა, ახალგაზრდა მუსიკოსებო, რადგანაც მათი მეშვეობით ეცნობით თქვენი ხელობის მრავალ საიდუმლოებას, ოსტატობის ისეთ ხერხებს, რომლებიც მუსიკალური აზროვნების სპეციფიკის გამო მოუხელთებელი იყო.

მაგრამ ფირფიტებმა, შესაძლოა, დათვური სამსახურიც გასწიონ. რადგან მოუმწიფებელი მუსიკოსი მხოლოდ დაღეჭილი საზრდოთი კვებას ეჩვევა. გახსოვდეთ—რაც ფირფიტაზეა სხვისი კუთვნილებაა და თქვენ შესრულებაში მექანიკურად გადმოტანილი, იგი ისევ და ისევ სხვის საკუთრებად რჩება. ფირფიტა, ამავე დროს, სამწუხაროდ, ხელს უწყობს მხატვრული ავტორიტეტის დიქტატურას, თრგუნავს ინდივიდუალურ ინიციატივას, თუ მის იქით საესებით ჩამოყალიბებული და თავის სიმართლეში ღრმად დარწმუნებული მსოფლმხედველობა არ დგას.

თქვენ კი ხელოვნების ერთი საერთო კანონზომიერება არ უნდა გამოგრჩეთ მხედველობიდან: მხატვრული ქმნილება შემეცნების დაუსრულებელი წყაროა. აბა შეადარეთ ერთმანეთს ბეთჰოვენის მეშვიდე სიმფონიის ფურტვენგლერისა და ტოსკანინისეული ვარიანტები. რაოდენ დიდი განსხვავებაა მათ შორის! აქ თითქოს ორი სხვადასხვა სამყაროა წარმოდგენილი, ორი სხვადასხვა ბეთჰოვენი. საშემსრულებლო ხელოვნების საიდუმლოებაც სწორედ ამაშია, ერთი სიმრავლეში წარმოგვისახოს, ნაწარმოების არსისაკენ თავის გზა შემოგვთავაზოს, ეს არსი შემსრულებლის ინდივიდუალობით შეაფერადოს.

რაც შეეხება კონკურსებს, ვერ ვიტყოდი, რომ შექმნილი სიტუაციიდან ცხადად ვხედავდე გამოსავალს. ეს ისეთი კონვეიერია, ერთი თუ ჩაგითრია, სანამ გარკვეული პროგრამის მიხედვით არ „აგაწყობს", არ მოგეშვება; რა ხარვეზებიც არ უნდა გააჩნდეს საკონკურსო სისტემას, ამჟამად მისი უგულებელყოფა შეუძლებელია, ან, როგორც ჩანს, საკმაოდ რთულია. როგორც ეტყობა აქ თავისი როლი უნდა შეასრულოს მუსიკოსის ნებისყოფამ, ცთუნებაზე უარის თქმის უნარმა. სავარაუდოთა შორის, ალბათ, ყველაზე მეტად ნაყოფიერია ასეთი პოზიცია: არც უგულებელყოფა და არც მხოლოდ კონკურსებით გატაცება!

ძალთა მობილიზების თვალსაზრისით (რომ არაფერი ვთქვათ ესტრადაზე საგზურის მოპოვების დიდ მნიშვნელობაზე), კონკურსს შეუძლია მუსიკოსის ცხოვრებაში დადებითი როლი შეასრულოს. ალბათ, პედაგოგებზე და მოწაფეებზეა დამოკიდებული, საკონკურსო წვრთნა განსაზღვრავს თუ არა მათი ურთიერთობის მთელ შინაარსს. უარყოფითი შედეგი არ დააყოვნებს, თუ სწავლა მხოლოდ კონკურსებისათვის მზადებით შემოიფარგლა; ახალბედა არტისტი ესტრადაზე ასასვლელად საგზურს კი მიიღებს, მაგრამ პიედესტალზე მას ძნელად დაიკავებს. არტისტი მხოლოდ შემსრულებლად დარჩება, ამ სიტყვის ვიწრო და პირდაპირი გაგებით.

კულტურას კი შემოქმედი შემსრულებლები ესაჭიროება, მუსიკოსები, რომელთაც ძალუძთ წინ აღუდგნენ სტანდარტიზაციის მძლავრ პროცესს და კულტურული მიმოქცევების სფეროში ცოცხალი სუნთქვა შეიტანონ. ამ მისიის ჩასრულება კი შეუძლებელია ჩამოყალიბებული და შემოქმედი ინდივიდუალობის გარეშე. ამიტომაც შემსრულებლის აღზრდის მთავარ მომენტად დამოუკიდებელი მხატვრული ხედვისა და შემოქმედებითი ინიციატივის განვითარებაზე ზრუნვა უნდა იქცეს.

აბა დააკვირდით: თვით ისეთი სპეციფიკური პრობლემაც კი, როგორიცაა შემსრულებლის ჩამოყალიბების საკითხი, პირდაპირ კავშირშია საზოგადოებრივ მოთხოვნასთან. საკუთრივ მუსიკალურის და სოციალურის ურთიერთგანპირობებულობა ისეთი ფაქტორია, რომელსაც გვერდზე უბრალოდ ვერ გადასდებ და ვერ უგულებელყოფ. საზოგადოებრივი დაკვეთა ხელოვნების ფუნქციონირებისათვის მსაზღვრელის როლს თამაშობს. ხელოვნება საზოგადოებრივ მოთხოვნებს თავის შინაგან სტრუქტურასა და შინაარსშიც ითვალისწინებს. ამავე დროს, ხელოვნებაც უზარმაზარ ზეგავლენას ახდენს საზოგადოების გრძნობაზე, მის მოთხოვნებზე. ამ დამოკიდებულების ფორმულა მშვენივრადაა გამოხატული მარქსის ცნობილ სიტყვებში: ხელოვნების საგანი თვით ქმნის თავის მომხმარებელსო. ამიტომაც ჭეშმარიტი ხელოვანი არა თუ უარყოფს საზოგადოების „მუსიკალურ დაკვეთას“ არამედ თავისი შემოქმედების მიმართულებას მის შესაბამისად განსაზღვრავს. ოღონდ, ამ შემთხვევაში ერთმანეთში არ უნდა ავრიოთ კონიუნქტურა და საზოგადოების ფუნდამენტური ინტერესი (ცნობილია, რომ კლასობრივ საზოგადოებაში ისინი ხშირად ერთსა და იმავე მიზნებს ისახავენ).

ის, რაც თავისი პროფესიისადმი ახალგაზრდა მუსიკოსის დამოკიდებულებას ეხებოდა, წერილის დასაწყისში ითქვა. თუ იქ წარმოდგენილი მოსაზრებები სამართლიანია, მაშინ ისინი სამართლიანია როგორც კომპოზიტორების

ასევე შემსრულებლებისთვისაც. ახლა კი კომპოზიტორების ყურადღებას მსურს გავამახვილო მათ მოღვაწეობაში სოციალური ფენომენის მნიშვნელობაზე. თანაც ზოგადი სიტუაციის ნაცვლად ქართულ სინამდვილეს ვიქონიებ მხედველობაში. მას საკუთარი თავისებურებანი გააჩნია, რომლებიც, ჩემის აზრით, ქართველმა ხელოვანმა აუცილებლად უნდა გაითვალისწინოს. ახალი ქართული მუსიკისადმი ჩვენი მსმენელის გარკვეული გულგრილობა სხვადასხვა მიზეზითაა გამოწვეული. საზოგადოების ნაწილს არა აქვს იმის მოთხოვნილება, რომ თავისუფალი საათები სერიოზული მუსიკით დაიმძიმოს, იგი გართობის უფრო იოლ, არატვინსაჭყლეტ საშუალებებს მიმართავს. მაგრამ ხომ არიან ისეთებიც, ვისთვისაც მუსიკა აუცილებელი სულიერი საზრდოა, ვინც სწავლობს, ეთაყვანება ხელოვნებას და მასთან თავისი პროფესიითაცაა დაკავშირებული. წარმოიდგინეთ, ასეთებსაც არც თუ ისე ხშირად შეხვედებით საკონცერტო დარბაზებში, როდესაც ახალი ქართული მუსიკის საღამოები იმართება.

ამგვარ ქცევასაც ცხადია, მრავალი სხვადასხვა მიზეზი განაპირობებს. სხვათა შორის, ისიც, რომ ახალს ადამიანი, წესისამებრ, უნებლიე უნდობლობით ეკიდება (ვინ იცის, რა ხილიაო). ჩვენში ახალს საზოგადოების ყურადღების მიზიდვა იმიტომაც უჭირს, რომ საკადრისი რეკლამა აკლია. და ამიტომაც, როდესაც ახალი ნაწარმოების (თანაც თუ იგი ახალბედა ავტორს ეკუთვნის) მოსასმენად საკონცერტო დარბაზს მიაშურებ, იმას ემსგავსები, რომელიც, როგორც რუსები იტყვიან, ტომარაში ჩასმულ კატას ყიდულობს.

მაგრამ არსებობს კიდევ ერთი მიზეზი, რომელშიც მსმენელს უკვე აღარავითარი ბრალი აღარ მიუძღვის და რომელიც ჩვენი მუსიკის გარკვეული თავისებურებებიდან მოდის. ჩვენ საკმაო რაოდენობით გაგვაჩნია საინტერესო ნაწარმოებები, რომელთაც დამსახურებული წარმატება აქვთ მოპოვებული საკავშირო და საერთაშორისო ასპარეზზედაც. ეს შემთხვევითი არაა და მათი რეალური ღირსებებითაა განპირობებული.

ხაზგასმით მსურს აღვნიშნო, რომ ასეთი წარმატება განსაკუთრებით იმ ქმნილებათა ხვედრია, რომლებშიც ერის მუსიკალური აზროვნებისათვის დამახასიათებელი თავისებურებანია განზოგადებული. მათი მოსმენისას (განსაკუთრებით უცხოელი) მსმენელი მკვეთრად გამოკვეთილი თვითმყოფობის პირისპირ დგება და ამ თვითმყოფობამ არ შეიძლება თავისი არ გაიტანოს. ასეთი მუსიკა როგორც ჯერ კიდევ უცნობი შესაძლებლობების ცოცხალი სუნთქვა, გაოცებას იწვევს, იზიდავს ტემპერამენტისა და ენის განუმეორებელი კოლორიტით.

მაგრამ დღეს ჩვენი კომპოზიტორებისაგან, სულ უფრო და უფრო მეტი

დაყინებით მოვითხოვთ მუსიკის კიდევ მეტ აზრობრივ დატვირთვას. ჩვენ გვსურს, რომ განზოგადებასთან ერთად, იგი გარკვეული თვალსაზრისით, „დოკუმენტურიც“ იყოს. უფრო მახვილად ეხმაურებოდეს სინამდვილის მიერ წამოჭრილ პრობლემებს.

მუსიკა! ამ ცნებაში ნაგულისხმებია უსაზღვრო შესაძლებლობანი, ფუნქციები და მიზნები. ისიც მუსიკაა, რასაც ცხოვრებისეული სიღრმეების ხილვის დიდი პრეტენზიები არა აქვს და მას სჯერდება, რომ ადამიანს რამდენიმე წუთის შვება მოუტანოს, სასიხარულო ზმანებებით შეუფარდოს დრო. ისიც მუსიკაა, რაც მაინცდამაინც წუთისოფლის რაობას კვალდაკვალ არ იკვლევს, მაგრამ სინამდვილის ფერადოვნებას შეგვაგრძნობინებს, სიყვარულისა და მეგობრობის ძალას განგვაცდევინებს, ბუნების ლაღი ჰაერით გვასუნთქებს და შესატყვისი რიტმით, ჩვენ მეხსიერებაში, მასთან სიახლოვის სანეტარო სურათებს გააცოცხლებს.

ხელოვნების თითოეულ ამ სფეროს საკუთარი ღირებულება გააჩნია, მაგრამ მუსიკალური კულტურის ავანგარდის მნიშვნელობა (განსაკუთრებით კი დღეს) იმ სახეობას ენიჭება, რომელშიც შერწყმულია მხატვრული და კვლევითი მომენტები, გახსნილია ადამიანისა და მისი გარემომცველი ბუნების, სინამდვილის არსებითი მხარეები. აქ, როგორც ფოკუსში, თავს იყრის პირადული და საზოგადოებრივი, გაშიშვლებულია ჩვენი ეპოქის წინააღმდეგობანი, მძვინვარე ჟღერადობას იძენს დრამა ცხოვრებისა და დრამა იდეებისა.

ჩვენს მუსიკას პათეტიკა და მგზნებარება არა აკლია, მაგრამ შესაძლოა, დღეს მას უფრო მეტად სჭირდება სხვა თვისებები. უპირველეს ყოვლისა, შინაგანი დრამატიზმი. ჩვენ გვსურს, რომ იგი არ იფარგლებოდეს მხოლოდ სადიდებელი ჰიმნის როლით. სიამაყით შეგვიძლია დავადასტუროთ, რომ ჭართული მუსიკის საუკეთესო ნიმუშებში, მართლაც შეიჭრა თანამედროვე ცხოვრების პულსი. და მაინც სასურველია, რომ გაიზარდოს ჩვენი ხელოვნების მამხილებელი ძალა, რომ იგი უფრო მკაცრი და მიუდგომელი იყოს საზოგადოებრივი მოვლენების შეფასებისას და, რომ მასში ღირებულებათა პრობლემა უფრო თანმიმდევრულად და მაღალი ზოგადსაკაცობრიული პოზიციებიდან წყდებოდეს. მკრეხელობაში ნუ ჩამომართმევთ და ურიგო არ იქნება ისეთი ნაწარმოებები შექმნილიყო, თავისებურად რომ შეაძრწუნებს მსმენელს, მოსვენებას დაუკარგავს, წარუშლელ კვალს დასტოვებს მის სულიერ ცხოვრებაში.

მე იმ „შეძრწუნებისთვის“ კი არ ვიღვწი, რომელსაც თანამედროვე და-

საველეთში უაღრესად რეაქციული მიმდინარეობანი გეთავაზობენ, სადაც მუსიკამ უკვე კარგა ხანია, გზა დაუთმო ბგერითი მასალით უმიზნო თამაშს, შთაგონებამ — ტრიუკებს, ხელოვნებას აღარც სოციალური და აღარც ესთეტიკური პოზიცია არ გააჩნია. ამაზე მახვილგონივრულად მეტყველებს დასავლეთ გერმანიაში გამოცემული ერთ-ერთი წიგნის სათაური: „მუსიკა გაურბის საკუთარ თავს“. მე იმ შეძრწუნებაზე მოგახსენებთ, რომელიც შინაარსეული ხასიათისაა და ტკივილს იმიტომ განგვაცდევინებს, რომ სატკივარზე აგვამაღლოს და დაგვაძლევინოს იგი, განგვწმინდოს სიკეთისათვის და სილამაზით ტკბობისათვის. მაშინ მამხილებელი ძალა მშვენიერების დასაბუთების ამოცანას ემსახურება, ადამიანისეულ საწყისს ამკვიდრებს.

მუსიკას ეთიკურ-სოციალური ინტერესების გამოსახვის აუცილებლობა უნდა ქმნიდეს, მხოლოდ მაშინ გადაექცევა მოაზროვნე მსმენელს ხელოვნებასთან მისვლა სულიერ მოთხოვნილებად. ნეიტრალური და თავისი მიმართებებით უწყინარი ხელოვნება კი საბოლოო ჯამში ისევ და ისევ „უმნიშვნელოს ესთეტიზაციაა“. დიახ, ნიჭიერი კაცის ხელში ეს„ უმნიშვნელოც“ ელვარებას იძენს და გარკვეული დროით მიიპყრობს ჩვენს ყურადღებას. მაგრამ ის ისევე ვერ დაანაყრებს ჩვენს სულს, როგორც ვიტრინის შუშის მიღმა მდებარე სანოვაგის ფიტული ჩვენს სხეულს.

ასეთი „ხელოვნების“ პატივისცემისაგან ჩვენ შორსა ვართ და ქართველ მუსიკოსებში არავინ მეგულება, რომელიც მუსიკის დამამცირებელ მდგომარეობას შეგნებულად შეურიგდეს. მაგრამ ფაქტია, რომ ჩვენს მუსიკაში, ცხოვრებისეული უფრო ღრმად და მძლავრად უნდა იჭრებოდეს, მოვლენების მოქალაქეობრივი შეფასება უფრო ძლიერი, შეურიგებელი და თანმიმდევრული უნდა იყოს, განახლების კონკრეტულ გზებს მხატვრული ამოცანა რომ უნდა განსაზღვრავდეს და არა პირიქით (რაც, სამწუხაროდ, არცთუ იშვიათად გვხვდება). ისიც ფაქტია, რომ მუსიკას თუ საზოგადოების ყურადღების ცენტრში დადგომა სურს, იგი თვით უნდა გახდეს საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი და აქტუალური. მის სახეს ინერცია და აბსტრაქტულ-ეთიკური ამოცანები კი არ უნდა ქმნიდნენ, არამედ მღელვარე დღევანდელობა.

ერთბაშად ეჭვმა შემიპყრო: იქნებ რედაქციაში სულ სხვას მოელოდნენ, ვიდრე მე დავწერე (რომელ ავტორს არ განუცდია ეს, მეგობრებო), წომ: შეიძლება, რომ ასეთი შენიშვნაც მომცენ: ჩვენ მიმართვის ადრესატად ახალგაზრდა მუსიკოსებს კი არ ვგულისხმობდით, არამედ საზოგადოდ ახალგაზრდობასო. აქედან გამომდინარე წარმოვიდგინე კიდეც მოსალოდნელი დიალოგი: პროფესიულ განათლებას ჩვენში (არ კი ვაზუსტებთ სად, საქართველოში თუ

მთლიანად ჩვენს ქვეყანაში) ასე თუ ისე წარმატებები აქვს. საბჭოთა კავშირს, ტრადიციულად, მუსიკოსთა ძლიერი ჯგუფი გააჩნია, რომელიც საერთაშორისო ასპარეზზედაც კარგად გადის, აღმავლობას განიცდის როგორც საკომპოზიტორო, ასევე საშემსრულებლო ხელოვნებაც.

თქმა არ უნდა, ნაკლოვანებებიც გვაქვს (პლუს-მინუსის კონსტატაცია მსჯელობას შეუვალობას ანიჭებს), მაგრამ ზრდის ნორმალური პროცესისათვის ხარვეზები (და მათ უთქვენოდაც კარგად ვგრძნობთო — შეეძლო დაემატებინა რედაქციის თანამშრომელს) საშიში არაა, თუ იგი, რაც მთავარია, ჯანსაღი, სწორი მიმართულების ბქონეა და ძირითადად შეესატყვისება საზოგადოებრივ დაკვეთას.

რაც შეეხება მსმენელს — ისევ მომესმა თანამოსაუბრის სიტყვები — აქ ბევრი გადასაწყვეტი პრობლემა გვეგულება, რომელთა შორის მთავარია მისი მოზიდვა და სერიოზული ხელოვნებით დაინტერესება. თქვენი ამოცანა უფრო პროპაგანდისტული უნდა იყოს, ვიდრე წმინდა სამეცნიერო. ჩვენ დიდი აღმზრდელობითი მუშაობა გვმართებს, რათა ე. წ. უბრალო მსმენელებმა შეიყვარონ დიდი მუსიკა — ბახისა და ბეთჰოვენის, ჩაიკოვსკისა და მუსორგსკის, მოცარტისა და ვაგნერის. დაინტერესდნენ თანამედროვე ოსტატებისა და, რასაკვირველია, ქართველი საბჭოთა კომპოზიტორების შემოქმედებით. ჩვენ ამ მიზნისათვის ბრძოლის ჭრილში ვხედავთ თქვენს წვლილს. ცხადია, ხელოვნების შესახებ ახალგაზრდობასთან ჟურნალის რედაქციის საუბარი თქვენი „სიტყვით" არ ამოიწურება. ამ საკითხზე სხვა მასალებსაც საკმაო რაოდენობით დავბეჭდავთ, უფრო მეტი თანმიმდევრულობით გავუწევთ პროპაგანდას სერიოზული მუსიკის ნიმუშებს, ვიდრე ეს დღემდე იყო, არც იმას დავივიწყებთ, რომ საესტრადო მუსიკით ავადმყოფური გატაცება დავგმოთ (მით უმეტეს, რომ ახალგაზრდობა თვით საესტრადო კერპების არჩევისას მაინცდამაინც მაღალ გემოვნებას არ ამჟღავნებს). ისიც კარგად გვესმის, რომ მასობრივი პროპაგანდის ყველა საშუალება თანახმიერად უნდა მოქმედებდეს და არ ივიწყებდეს იმ უბრალო ჭეშმარიტებას, რომ ხელოვნებას, უპირველეს ყოვლისა, აღმზრდელობითი მნიშვნელობა აქვს. თქვენს წერილშიც ეს პოზიცია უფრო მკვეთრი უნდა ყოფილიყო. ყოველ შემთხვევაში, შეეცადეთ არამუსიკოს ახალგაზრდობას ისეთნაირად მიმართოთ, რომ ამჯერად მაინც შეიძინოს მთავარმა დებულებამ თვალსაჩინოება.

მართალი გითხრათ, ჩემთვის ასეთ ამოცანას მაინცდამაინც დიდი სიამოვნება არ მოუგვრია. საქმე საგრძნობლად გამირთულდა. „არამუსიკოსებთან" საუბარს საფრთხე ორი მხრიდან ემუქრებოდა: სპეციფიკური ტერმინოლო-

გიით გადატვირთვა და ამრიგად, აზრის გაბუნდოვნება, ან საერთო ფრაზების უნაყოფობა, ფაქტიურად, მამა-პაპური სადღეგრძელოებისათვის დამახასიათებელი კეთილი სურვილები.

რა თქმა უნდა, ორივე პერსპექტივა თანაბრად საშიში იყო და გამოსავალიც არ ჩანდა. სოციოლოგიური კვლევის ტრადიციების მივიწყებისათვის „კეთილი სიტყვით" ერთხელ კიდევ მოვიხსენიე ჩვენი მუსიკისმცოდნეობა. აღარას ვიტყვი ამ მეცნიერების საერთო თეორიული ბაზის შესახებ, რომელიც განსაკუთრებით ხელსაყრელ პირობებსა ქმნის მუსიკალური სოციოლოგიის სპეციალური მეთოდიკის გამომუშავებისათვის. შეგახსენებთ, რომ ჯერ კიდევ 20-იან წლებში ცნობილმა საბჭოთა საზოგადო მოღვაწემ და ხელოვნებათმცოდნემ ა. ლუნაჩარსკიმ მთელი რიგი გამოკვლევებით საფუძველი ჩაუყარა მარქსისტულ მუსიკალურ სოციოლოგიას. სამწუხაროდ, ამ დარგში ვულგარიზატორული ტენდენციების შემოჭრამ სუსხი დაჰკრა თვით ლუნაჩარსკის წამოწყებას. ვულგარულ სოციოლოგიაში მუსიკისა და სინამდვილის დამოკიდებულების რთული სტრუქტურა მთლიანად მოდელირებულ იქნა საწარმოო ურთიერთობის ტიპზე. ამ შემთხვევაში მუსიკა გამოჰყავდათ თვით წარმოების ხასიათიდან, მისი ყოველი თავისებურება კლასობრივი ბრძოლის ანარეკლად მიაჩნდათ; შეურიგებლობას იჩენდნენ „არაპროლეტარული" კულტურის მიმართ და სხვა.

„ხელოვნების ვულგარული სოციოლოგიის წინააღმდეგ" რეაქციამ, გაანელა ინტერესი შესაბამისი მეცნიერებისადმი და თითქმის 70-იანი წლების დამდეგამდე არსებითად შეწყდა კვლევა მუსიკალურ-სოციოლოგიური მიმართულებით. ამჟამად, ამ დარგში გარკვეული გამოცოცხლება შეინიშნება. მაგალითად, ლენინგრადის თეატრის, კინოსა და მუსიკის ინსტიტუტი იღვწის ძალთა კონსოლიდაციისათვის: უკანასკნელ წლებში მისი თაოსნობით გაიმართა რამდენიმე კონფერენცია, გაფართოვდა სოციოლოგიური კვლევა, მაგრამ ამ მიმართულებით, სადღეისოდ, არც თუ ისე დიდი გზაა გავლილი.

დასავლეთში მუსიკალურმა სოციოლოგიამ თითქოს გაცილებით მეტი აქტივობა გამოიჩინა, კერძოდ, ამ მეცნიერებას დიდი ყურადღება დაუთმო ფრანკფურტის ფილოსოფიური სკოლის ერთ-ერთმა თვალსაჩინო წარმომადგენელმა — თეოდორ ადორნომ. ცნობილია მისი წიგნი „მუსიკალური სოციოლოგიის შესავალი", რომელიც ამ დარგის საყურადღებო ნაშრომთა რიცხვს განეკუთვნება. ჩვენთვის მიუღებელია ადორნოს კონცეფცია, იგი არსებითად მარქსიზმს, უპირისპირდება. თანაც იგი მხოლოდ ბურჟუაზიულ სინამდვილეს გულისხმობს (მიუხედავად იმისა, რომ მას საზოგადოებრივი პროცესების უნი-

ვერსალური ხილვის პრეტენზია აქვს). სოციალურ რეალობას ადორნო ცალმხრივად უდგება, ვერ ითვალისწინებს ისტორიის ნამდვილ მამოძრავებელ ძალებს. იგი ნეგატიურადაა განწყობილი სოციალისტური სამყაროს კულტურისადმი და სხვ. ამრიგად, ადორნო ჩვენი იდეოლოგიური მტერია და თანაც სერიოზული მოწინააღმდეგე. მასთან პოლემიკა აუცილებელია. მართლაც, ბოლო წლებში საბჭოთა ფილოსოფოსები სულ უფრო და უფრო მეტ ყურადღებას უთმობენ ადორნოს შეხედულებათა კრიტიკას.

ყურადღებას იმსახურებს ადორნოს მუსიკალურ-სოციოლოგიური შეხედულებების კრიტიკაც. ამასთან ერთად, არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ადორნოს მიერ დასმული პრობლემები თავისთავად აქტუალურია, გასათვალისწინებულია. ჩვენ ვერ გავიზიარებთ მსმენელთა კლასიფიკაციის მისეულ შემოთავაზებულ სქემას, მაგრამ მსმენელთა დიფერენცირება გარკვეულ მეთოდოლოგიას, დანაწევრების გარკვეულ პრინციპს რომ უნდა ემყარებოდეს — ეჭვს არ იწვევს.

ეს ექსკურსი „ადორნოსაკენ“ იმისთვის დამჭირდა ძვირფასო ახალგაზრდებო, რომ თქვენთან საუბარი გამეადვილებინა, თუ ვიგულისხმებთ, რომ მუსიკასთან რაღაცა გაკავშირებთ (წინააღმდეგ შემთხვევაში, ჩვენი საუბარი აზრს დაკარგავს), მაშინ ისიც უნდა ვაღიაროთ, რომ თითოეული თქვენგანის კონკრეტული ინტერესები ერთმანეთისაგან განსხვავდება, ალბათ სხვადასხვაა მუსიკაში თქვენი წვდომის სიღრმეც და ამრიგად, სხვადასხვაა თქვენზე მუსიკის ზემოქმედების უნარიც. ეს უკანასკნელი აღქმული აპარატის სხვადასხვა შესაძლებლობითაა განპირობებული. თუ ადორნოს თვალსაზრისს გავიზიარებთ, მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ ჰეშმარიტად მაღალმხატვრულის წვდომა უმცირესობის ხვედრია (ადორნო კიდეც შენიშნავს, რომ ასეთი ჯგუფი „სოციალურად უმნიშვნელოა“) ხოლო საზოგადოების ძირითადი ნაწილი კი სტანდარტიზებული, ძალაგამოცლილი შაბლონებს პასიური მომხმარებელია. ჭელოვნების მიმართ ამ მომხმარებელს არც რაიმე რეალური ინტერესი ამოძრავებს და არც შემოქმედებითი უნარი გააჩნია. მუსიკისათვის იგი ბალასტია. და თანაც სახიფათო ბალასტი, რადგან თუ, ერთი მხრივ, მუსიკალური ინდუსტრია შეგნებულად ქმნის ასეთ მომხმარებელს (როგორც თავისი პროდუქციის ერთგულ კლიენტს), მეორე მხრივ, თვით მომხმარებელი მუსიკალურ ინდუსტრიაზე უკუქმედებს, მისი სტანდარტიზაციის პროცესს ახდენს, ხელს უწყობს ხელოვნების გამოშიგვნას აზრისაგან, რის გამოც მუსიკა თანდათან კარგავს სინამდვილეში წვდომის უნარს.

ეს რომ ბოლომდე სამართლიანი იყოს თვით ბურჟუაზიული სინამდვილი-

სათვისაც, მაშინ ვერ გავიგებდით რა ქმნის მასობრივ მუსიკალურ მოძრაობას, მის სიახლეებს, რა იწვევს დიდი ხელოვნების პოპულარობას და რა განაპირობებს მის დიდ ზემოქმედებით ძალას. მაგრამ ადორნოს კონცეფციის უარსაყოფად, განსაკუთრებით მჭევრმეტყველი მასალა ჩვენს სოციალისტურ სინამდვილეს გააჩნია. ადორნოსათვის ჭეშმარიტი ხელოვნების დაუძინებელი მტრები არიან მასები, ჩვენთვის „ხელოვნება მასებს ეკუთვნის“ (ლენინი). და ამ მასების აღზრდისათვის ხელოვნების ზემოქმედების ძალას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება.

ადორნოსაგან ჩვენ გვაშორებს დიამეტრულად საწინააღმდეგო პოზიცია. მაგრამ ეს არ ხსნის საკითხს მსმენელთა ტიპების შესახებ. ამ პუნქტში მე არ მივმართავ ადორნოს მიერ ჩამოყალიბებულ „მსმენელთა ტიპების“ სქემას და მათი დიფერენცირების სრულიად სხვა პრინციპს შემოგთავაზებთ.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ მუსიკა ცოცხალი სინამდვილის თავისებური გამოხატულებაა. მუსიკის სოციალური ფუნქცია რომ შევიგრძნოთ, ამისათვის მივმართოთ მუსიკალური ხელოვნების საწყის ფორმებს, კერძოდ, ხალხურ შემოქმედებას. ხალხურ სიმღერებში, სახელდობრ, ქართულ ხალხურ სიმღერებში, მსმენელს არ გაუჭირდება იმ სოციალურ ვითარებაში „შესვლა“, რომელიც მუსიკაშია ნაგულისხმევი. მართლაც, განა არ განსხვავდება აკვნის თავზე დარხეული ნანა, დედობრივი ალერსით გამთბარი მისი ჰანგი, ომახიანი ლაშქრულისაგან, რომელიც გულს გიკაჟებს, რისხვის გრძნობას გაგიათკეცებს და სიფიცხეს გმატებს? „ოდოია“ შრომის ჰიმნიცაა და მისი მუსიკალური სურათიც. ამ სიმღერის მუსიკალური განზოგადების თავისებურება იმაშია, რომ მან თითქმის დოკუმენტური სიზუსტით ასახა შრომის პროცესი, მისი რიტმი, ჯაფა და სიხარული. „ოდოია“ მიწაში ჩაღვრილი ოფლის სიმბოლოცაა და ადამიანის შრომის გარდუვალი ნაყოფის რწმენაც. გლეხკაცის შემოქმედება უმთავრესად მიწასთან დამოკიდებულებაში მჟღავნდება და „ოდოიაშიც“ ამ შემოქმედების ცეცხლი ანთია. იგი შრომის დიდებულ ფერხულში გვითრევს ჯიდეც.

აბა ახლა „ზარი“ გაიხსენეთ. მას ხომ ტრაგიკული გრძნობის უსაზღვროება და მწუხარების გამოვლენის უშუალობა ახასიათებს. აქაც რეალური სინამდვილის გარკვეული მხარეებია განზოგადებული და „ბგერადი ნახატიც“ ფსიქოლოგიური ხედვის სიღრმითა და სიზუსტით გამოირჩევა.

რა თქმა უნდა, განვითარების კვალდაკვალ იცვლება მუსიკის შინაარსეული დატვირთვა. გაშუალებათა პროცესის შედეგად მუსიკაში ბევრი ისეთი ელემენტიც შედის, რომელიც რეალობის ამა თუ იმ მხარეს პირდაპირ ვეღარ

უკავშირდება. ასეთი მუსიკის აღქმისას, შესაძლოა თვალსაჩინო ასოციაციები არც კი წარმოგვეშვას. ასეთ შემთხვევაში შემეცნება იფარგლება ამა თუ იმ ელემენტის თვით მუსიკალური რაობის, მისი ცვალებადობის გათვალისწინებით. მაგრამ მთლიანად მუსიკამ ჩვენთვის თავისთავად — იმანენტური მნიშვნელობა რომ შეიძინოს, სინამდვილესთან ყოველგვარი კავშირი რომ დაკარგოს, იგი ჩვენთვის იქცევა შინაარსგამოცლილ წმინდა ფორმად, მასთან ურთიერთობა სხვა კი არაფერი იქნება, თუ არა მხოლოდ ესთეტიკური თამაში.

აქ ერთი რამ უნდა იქნას დაზუსტებული. მუსიკა მხატვრული შემეცნების სფეროა და სწორედ ამიტომაც — ესთეტიკური განცდის უშუალო საგანია. თვით სინამდვილე ქმნის მუსიკალურ ფორმას, სპეციფიკურად მუსიკალურ შინაარსს (არსებულ რეალობას ამ შემთხვევაში მხატვრული ფანტაზია ემატება). მაგრამ მუსიკის განცდა სწორედაც რომ მისი მუსიკალური განზოგადებების წვდომა და მათი შემეცნებაა.

ამ საკითხს მე პროფესიონალებთან საუბრისას შევეხე, ამჟამად იძულებული ვარ კვლავ დავუბრუნდე მას და ერთხელ კიდევ გავუსვა ხაზი მუსიკალური კატეგორიებით აზროვნების მნიშვნელობას. ვერ დავიჯერებ, რომ ადამიანი შოსტაკოვიჩის VII სიმფონიის აღქმას შესძლებს (ფაშიზმის მხილების პათოსი; ბარბაროსული შემოსევის შემაძრწუნებელი სურათი, ის გოდება და ტანჯვა, რაც შეჯავშნული მუხლუხებით დაფარულ და ცეცხლში გახვეულ მიწას აღმოხდა), თუ მის ცნობიერებაში გამოკვეთილად არ ირეკლება სიმფონიის გამომსახველობითი კომპონენტები — მელოდია, რიტმი, ტემბრი და სხვ.

ეს სწორედ იმიტომ, რომ ამ განზომილებების გათვალისწინება რეალურ ცხოვრებისეულ მხარეებთან მუსიკის დაკავშირების საწინდარია, მუსიკა არ დაიყვანება წმინდა ფორმების თამაშზე, იგი იძენს სინამდვილის შემეცნების მნიშვნელობასაც. ამითაა განპირობებული მუსიკის (სხვა თვისებებთან ერთად) აღმზრდელობითი უნარიც.

აღმზრდელობით ფუნქციაზე ლაპარაკიც კი ზედმეტი იქნებოდა, მუსიკას რომ არ შეეძლოს ეთიკური იდეების განსახიერება, ცხოვრებისეული გამოცდილების აღბეჭდვა, ამა თუ იმ მოვლენის მიმართ მსჯავრის გამოტანა. აღმზრდელობითი ფუნქციის დასადასტურებლად საკმარისია რამდენიმე ნიმუში დავასახელოთ. განა ყოველ ჩვენთაგანს არ განუცდია განწმენდის ძალა, რომლითაც ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონიის. ფინალია გამსჭვალული, საყოველთაო ძმობას რომ უმღერის და მილიონებს გაერთიანებისაკენ რომ მოუწოდებს? განა მასების აღზრდისათვის უდიდესი მნიშვნელობა არა ჰქონდა რევოლუციური მოძრაობის პირმშოთ „მარსელიოზას", „ინტერნაციონალს", „ვარშავიანკას"

და მრავალ სხვას? განა აღმზრდელობითი მნიშვნელობა არ ენიჭება მუსიკის მეშვეობით ცხოვრებისეული სიბრძნის წვდომას, იმ ოცნებათა შუქის განცდას, რომელიც მაგალითად, რომანტიკული მუსიკის გმირისათვის იყო დამახასიათებელი? ან კიდევ ექსპრესიონისტული ხელოვნების მიერ ბურჟუაზიული წყობის სიმახინჯეთა მხილებამ განა თავისი როლი არ შეასრულა ამ სოციალური სისტემისადმი უარყოფითი დამოკიდებულების გამძაფრებაში?

მუსიკის ყველა ფუნქციათა შორის თქვენი ყურადღება მსურს გასართობ ფუნქციაზე გავამახვილო. ცხადია, ხელოვნების სხვადასხვა სახეში იგი სხვადასხვა დოზითაა წარმოდგენილი. მეცნიერებაში არაერთგზის გამოუთქვამთ მოსაზრება, რომ ადრე მუსიკაში შემეცნებითი და გასართობი ფუნქციები ორგანულად იყო შერწყმული, ხოლო ხელოვნების განვითარების კვალდაკვალ მოხდა ამ ფუნქციების მკვეთრი გამიჯვნა შესაბამის ჟანრებზე.

მაგალითად, მოცარტის „ღამის სერენადაში" უმაღლესი კლასის განზოგადებულობა. შერწყმულია ისეთ საამურ განწყობილებასთან, რომელსაც შვება, სასიამოვნო წუთები მოაქვს. პიესის მოსმენისას ადამიანი თვით ბგერადი ნახალის სილამაზითაც ტკბება. მას შემდეგ, რაც ე. წ. „სერიოზული" და „გასართობი" მუსიკა წარმოიქმნა, მხატვრულ ნაწარმოებს ადამიანი თითქოს უფრო სპეციალიზებული ამოცანით მიმართავს. რიჰარდ ვაგნერის და იოჰან შტრაუსის ხელოვნებას მრავალი მომენტი ანსხვავებს და მათ შორის ისიც, რომ პირველი ღრმა ფილოსოფიური ხილვის ნიმუშია, ხოლო მეორე ადამიანის გართობისათვისაა მოწოდებული.

ეს განსხვავება განსაკუთრებით ღრმავდება XX საუკუნის მუსიკაში. ჩვენს ეპოქაში, მაგალითად, აზრად არავის მოუვა რესტორანში შონბერგის მუსიკით შეიქციოს თავი, ანდა, ამისდა საწინააღმდეგოდ, საესტრადო მუსიკას ცხოვრების ფილოსოფიური ჰერეტა დაავალოს, ნათქვამია: კეისარსა — კეისრისაო.

ამჯერად თავი გავანებოთ საკითხს, თუ რამდენად სამართლიანია მუსიკათმცოდნეობაში და რეალურ პრაქტიკაშიაც „შემეცნებითის" და „გასართობის" გამიჯვნის პრინციპი. „გასართობი" ფუნქცია შეიძლება ისეთ მუსიკასაც დაევალოს, რომლის ხასიათსაც ასეთი მიზანდასახულობა სრულიადაც არ შეესატყვისება. მაგალითად, ყინულზე ციგურებით ფიგურული სრიალის ოსტატები ბეთჰოვენის „ეგმონტის" თანხლებით თუ გვიჩვენებენ თავსატეხ ილეთებს, ეს სრულებითაც არ მეტყველებს მათი არჩევანის სამართლიანობაზე. ეს იმასაც არ მოწმობს, რომ ამ შემთხვევაში მუსიკის ობიექტური ფუნქცია ბუნებრივად დაემთხვა გამოყენებითს. ბეთჰოვენი ამ შემთხვევისათვის იმიტომ

გამოიყენეს, რომ მისი პიესის ფინალი სიძნელეების გადალახვით გამოწვეული სიხარულისა და აღფრთოვანების უსაზღვროებას გამოხატავს, მაგრამ ამ შემთხვევაში დაავიწყდათ ის „დეტალი“, რომ ბეთჰოვენისეული გმირების აღტყინება სულ სხვა ბუნებისაა, ვიდრე ის სულიერი აღმავლობა, რომელსაც სპორტული შეჯიბრი გულისხმობს. ამ შემთხვევაში, მე ვიტყოდი, ახალი ფუნქციის წარმოქმნა, ძირითადისა და არსებითის გაუთვალისწინებლობის პირდაპირი შედეგია (და სპორტის მოყვარულებმა რომელთაც მეც ვეკუთვნი — მაინცდამაინც რომ არ გამკიცხონ, ვიტყოდი — შეჯიბრი მუსიკის აკომპანიმენტით მაინც უფრო მიმზიდველია და ვერავის ვერ დავავალდებულებთ, ამა თუ იმ ჟანრს რაიმე — „ტაბუ“ დაადოს, აქაო და, მისი არსი არ შეირყვნასო).

მაგრამ ამ უწყინარ ინციდენტში ციგურებით ფიგურული სრიალი — ერთი ფრიად დამახასიათებელი ტენდენცია ვლინდება. პრაქტიკა ხშირად გულგრილია იმ მიზეზების ძიებისადმი, თუ თავდაპირველად კომპოზიტორს რა იმპულსი ამოძრავებდა. პრაქტიკას ძალუძს მუსიკის ფუნქცია დაიმორჩილოს, მუსიკა არაპირდაპირი ღნიშვნელობით გამოიყენოს, ე. ი. მოახდინოს მუსიკის ფუნქციის ტრანსფორმირება, ძველი ფუნქციის ახლით შეცვლა.

საზოგადოებრივი დაკვეთის ულმობელი პრაქტიციზმი ყველაზე ადრე მუსიკის ჟანრულმა, ლირიკულ-რომანტიკულმა სფეროებმა იწვნიეს. ასეთი ხასიათის ხელოვნებას ფასი არა აქვს ადამიანის განტვირთვისა და დასვენებისათვის. წარმოიდგინეთ სავარძელში მისვენებული, ნერვებითა და გონებრივი შრომით გადაღლილი ადამიანი, რარიგ სასიამოვნო უნდა იყოს მისთვის „ჯარქმნადობის“ — წუთები, თუკი დროს უტკბობს ვალსების თაიგული „გედის ტბიდან“ (მოგეხსენებათ, ამ ბალეტში დრამატული ფურცლებიცაა, მაგრამ დასვენებისათვის სჯობს საერთო კონტექსტიდან მუსიკის შედარებითი შემსუბუქებული ეპიზოდების ამოღება).

თუ ნერვული დაძაბვის გაქარწყლება გსურთ, არა მგონია, ბეთჰოვენის V სიმფონიის I ნაწილი გამოგადგეთ, რადგანაც ემოციური თანამონაწილეობით მოსმენის შემთხვევაში მისი მუსიკა ტრაგედიას განგაცდევინებთ და აუმღვრეველ განწყობილებას დაგირღვევთ. სიმფონიის II ნაწილი კი შედარებით მშვიდი და ნარნარა (თუ მაინცდამაინც ფილოსოფიური ქვეტექსტი არ ეძიე). მართალია, ზოგიერთი ეპიზოდი არც აქაა უწყინარი და გარინდების ატმოსფეროში მშფოთვარება შემოაქვს — უნდა გამოგიტყდეთ, ასეთი კონტრასტები ბეთჰოვენის თითქმის მთელ შემოქმედებას ახასიათებს, რაც გასართობი მიზნით მისი მუსიკის ღირებულებას უდავოდ აქვეითებს — მაგრამ თავი იმით შეგიძ-

ლიათ დაიმშვიდოთ, რომ ემოციური დისონანსების მინიმუმი, როგორ ჩანს, გარდუვალია.

მაინც, საამური მუსიკის ფურცლები ბეთჰოვენთან შედარებით ნაკლებია და უფრო შეტი რაოდენობით ასეთი ეპიზოდები როსინისა და დონიცეტის შემოქმედებაში მეგულება. ვინ არ დამტკბარა მათი მუსიკის სიმსუბუქით, ჰაეროვნებითა და ლირიზმით. ჩვეულებისამებრ მათთან თვით დრამატული განცდებიც არ სცილდება სანეტარო განწყობას, რადგან მათ ცხოვრების ნაპრალების ხილვა კი არ იწვევს, არამედ ადამიანისეული ურთიერთობების ისეთი წინააღმდეგობანი, რომელთა გადაჭრაც არავითარ კატაკლიზმებსა და ძალთა დაძაბვას არ ითხოვს.

თქმა არ უნდა, დასვენებისა და გართობისათვის დინამიკური მუსიკაცაა საჭირო. არჩევანი აქაც დიდია და რადგან მუსიკის ამ სფეროებშიც დახარისხების ისეთივე პრინციპები მოქმედეებს, როგორც სხვა სახეებში, ამიტომაც ბეთჰოვენსა და ჩაიკოვსკის, შესაძლოა, დელიბი და მინკუსი ამჯობინონ, ბრამსს იოჰან შტრაუსი, ხოლო შოსტაკოვიჩს კი — დუნაევსკი.

გარწმუნებთ, მთელი ამ ანალოგიებისა და პარალელებისათვის შემეძლო შეტი დამაჯერებლობა მიმეცა, მაგრამ ავიღე „არასოლიდური“ ტონი იმ შანსის შესამცირებლად, რომ ჩემი ხედვა თავს არ მოგახვიოთ. მაგრამ თქვენც ალბათ შეგიმჩნევიათ, რომ მუსიკას ხშირად, ძალიან ხშირად აკისრებენ გასართობ ფუნქციებს. ჩვენდა უნებურად, მივეჩვიეთ ამას. რომ ხელოვნება ჩვენი საყოფაცხოვრებო კომფორტის ელემენტად უნდა იქცეს. ანდა, თუ უფრო ნატიფ გემოვნებას ვიგულისხმებთ — მუსიკას თავისებური ფსიქოლოგიური გამღიზიანებლის, გასართობი სერვისის ფუნქციას ვაკისრებთ. ამ პირობებში იგი ემსგავსება ისეთი ფვისების ინტელექტუალურ საზრდოს, რომელსაც დაღეჭვა არ სჭირდება.

განა გასაკვირია, რომ ასეთ სიტუაციაში მოგება საკუთრივ გასართობ ჟანრებს ხვდათ და, რომ გასართობი ინდუსტრიის განვითარებას მძლავრი ბიძგი მიეცა? განა გასაკვირია, რომ გამრთობთა როლში ხელოვნების ის ჟანრებიც აღმოჩნდნენ, რომლებიც ნებაყოფლობით ამ ფუნქციას არასოდეს დასჯერდებოდნენ?

მუსიკის მოყვარულთათვის აკომპანიმენტის ცნება კარგადაა ცნობილი. რადიოში მაინც მოგისმენიათ ასეთი წარდგინების ტიპი: მღერის ესა და ეს, აკომპანემენტი — ამის და ამისიო. აქ ის იგულისხმება, რომ შემსრულებლებს ფუნქციები ისე გაუნაწილებიათ, რომ ძირითადი და არსებითი მომღერალს რგებია, ხოლო დამატებითი, „პერიფერიული“ — ფორტეპიანოს პარტიის შემსრულე-

ბელს. ახლა ნუ დავიწყებთ კამათს იმის შესახებ, ბუ რამდენად სამართლიანია ასეთნაირი შეხედულება ვოკალისა და ინსტრუმენტური თანხლების დამოკიდებულებაზე. ამჟამად ჩვენს ყურადღებას თვით „აკომპანიმენტის“ ცნება იპყრობს. მუსიკის ბევრ მომხმარებელს საქმის ვითარება ისე წარმოუდგენია, რომ მთლიანად მუსიკა იმ უფრო მნიშვნელოვანი მოვლენების თავისებური აკომპანემენტია, რომლებიც მის ფონზე ვითარდებიან.

ამრიგად, თვითგარინდების ჟამს მუსიკალური აკომპანემენტი დროის პულსს რაღაც აზრს სძენს. ფეხბურთის ორ ტაიმს შორის მუსიკა დროის სიცარიელეს ავსებს, ადამიანის ემოციები სხვა სიბრტყეში გადაჰყავს, მუსიკა ამ შემთხვევაში ფსიქოლოგიური პაუზაა დროის უფრო მნიშვნელოვან ამბებს შორის. ეკრანზე შესაძლოა სამშობიარო სახლის ყოფა ასახონ და ამ ჟანრულ-სამედიცინო სურათებს თან ბახის ფუგა დაურთონ. ცხადია, ბახს არაფერი აქვს საერთო სამშობიარო სახლთან, მაგრამ სურათის დამდგმელთა რწმენით იგი უებარი საშუალებაა მოწყენილობის შესამცირებლად. თუ ეკრანზე ცხოვრების ტრაგიკულ მხარეა აღბეჭდილი, შესატყვისი მუსიკა მასაც გამოეძებნება. მუსიკა უდავოდ გააძლიერებს სურათის ზემოქმედების ძალას, მაგრამ თუ მისი კავშირი სახვით მომენტებთან ფსიქოლოგიური ტონუსის თანდამთხვევით განისაზღვრება, მუსიკა ამ შემთხვევაშიც ვერ ასცდება უბრალო აკომპანიატორის როლს.

რა არ მომწონს ამ სიტუაციაში? ის რომ, თუ მუსიკა მხოლოდ აკომპანიმენტია, მაშინ ზედმეტია ლაპარაკი მის წვლომაზე, საკუთრივ მუსიკალურის შემეცნებაზე და ამ შემეცნების მეშვეობით ცხოვრების არსის ხილვაზე, მე კი ვფიქრობ — თუ ეს მომენტი აკლია მსმენელისა და მუსიკის დამოკიდებულებას, იგი შემოქმედებითი არ ყოფილა და თითოეულ მათგანს (მუსიკასაც და მსმენელსაც) სავსებით თავისუფლად შეუძლიათ ერთმანეთის გარეშე იარსებონ.

შესაძლოა, ფერები გავამუქე, მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ საერთო სურათში რეალური თანაფარდობა დაირღვა, მუსიკის სოციალური ფუნქციონირების ზოგიერთი არსებითი მხარე უფრო უნდა გამოკვეთილიყო. ზევით მოყვანილი მთელი მსჯელობის პათოსი და არსი იმაში გახლდათ, რომ დამემტკიცებინა თანამედროვე პირობებში მუსიკის გასართობი ფუნქციის გარკვეული ჰიპერტროფიის ფაქტი და, შესაბამისად ამისა, მუსიკის სხვა ფუნქციების დეგრადირების საფრთხე. ეს კი არ შეიძლება შეშფოთებას არ იწვევდეს: მუსიკას ხომ თავისი პირდაპირი და მაღალი დანიშნულება გააჩნია. მას ამის შესაბამისი შინაარსი აქვს. მუსიკოსის ვალია, ეს შინაარსი მსმენელამდე მოიტანოს, მაგრამ ამ მისიის წარმატება მსმენელის ხარისხზედაცაა დამოკიდებული.

ცნობილია, რომ მუსიკას სხვაღასხვანაირად განიცდიან. ბოლოს და ბოლოს, შესაძლოა იგი მსმენელის სულიერი ცხოვრების რეზონატორად, ექოდ იქცეს. შესაძლოა თქვენი უურადღება მუსიკის არაარსებითმა მხარეებმა მიიზიდოს. ისიც არაა გამორიცხული რომ თქვენს შეგნებაში მთელმა მუსიკალურმა ფორმამ გამომსახველობის მხოლოდ კულმინაციური წერტილებით შეაღწიოს (განსაკუთრებულად გამოკვეთილი მელოდიის რიტმული სურათით თუ ტემბრული აფეთქებით), ხოლო დანარჩენი ცნობიერებას მიღმა დარჩეს. ისიც ხდება, რომ ადამიანს გარკვეული მუსიკის რეპროდუცირება შეუძლია, (ეს, ბოლოს და ბოლოს, მუსიკალური სმენის გაწვრთნილობის ამბავია, დამოკიდებულია ადამიანის უნარზე — მელოდიური ხაზი შეითვისოს და ზუსტად წარმოსახოს). მაგრამ ყოველივე ეს არ უდრის მუსიკის ადეკვატურ შემეცნებას, მის სიღრმეებში წვდომას. ჩემის აზრით, მსმენელისათვის ბრძოლა — ადეკვატური შემეცნებისათვის ბრძოლაა. ამ მიზნის დავიწყება მაშინაც არ ღირს, როდესაც საქმე ეხება იმ ხალხის მუსიკალურ აღზრდას, რომლებიც ხელოვნებასთან სპეციალობით კი არა, არამედ წმინდა ესთეტიკური ინტერესებით არიან დაკავშირებული.

რაში ვხედავ გამოსავალს? უნდა გამოგიტყდეთ, არავითარი განსაკუთრებული რჩევა და რეცეპტი არ მეგულება, რომელიც პრობლემას ერთი ხელის მოსმით გადაწყვეტდეს, საქმის ვითარება გაცილებით უფრო რთულია. აქ შესაძლოა ლაპარაკი ადამიანის მუსიკალური აღზრდის მთელ სტრატეგიაზე. ისიც არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ხშირად რეალური პირობები და საუკეთესო სურვილებით ნაკარნახევი ლოზუნგები ერთმანეთს არ ემთხვევა (მართლაც, ერთ და იმავე რეპროდუქტორში მოისმენთ მაღალი გემოვნების აღზრდის აუცილებლობის შესახებ დიდი გრძნობით გამსჭვალულ სიტყვებს და 20-30 წუთის შემდეგ საკმაოდ მდარე ხარისხის მუსიკას. ასეთ წინააღმდეგობებს ხშირად წააწყდებით გაზეთების ფურცლებზე. ფილარმონიის საქმიანობაშიც და სხვ.) საზოგადოდ. გასართობი ინდუსტრია ისეთი ძალაა, რომელსაც თვით დიდი შემოტევისაგან თავის დაცვის უნარი გააჩნია, მის ძლევამოსილებას ხომ მომხმარებლის მდგრადი ესთეტიკური მოთხოვნები განაპირობებს.

გამოსავალს, უპირველესად ყოვლისა, იმაში ვხედავ, რომ ადამიანს მუსიკის ფუნქციონალური მოსმენის უნარი დაუბრუნდეს, მუსიკა მისთვის აზროვნების თავისებურ ნაირსახეობად იქცეს, სარკედ სინამდვილისა. მისთვის მუსიკის ღირებულება იმით უნდა განიზომებოდეს, რამდენად აზიარებს იგი ადამიანს ცხოვრებისეულ სიღრმეებს, ჰეშმარიტებას. იმ ჰეშმარიტებას, რომელიც ჰაინეს ცნობილ სიტყვებშია ნაგულისხმევი: მუსიკა იქ იწყება, სადაც სიტყვები თავდებაო, დიახ, მუსიკას სინამდვილის ის თავისებური მხარე აქვს მინიჭებუ-

ლი, რომლის გამოსახვის ამოცანას აზროვნების ვერც ერთი მხარე ვერ აიღებს საკუთარ თავზე.

მსმენელის აღზრდა, უპირველეს ყოვლისა, ნიშნავს იმას, რომ სინამდვილის ეს სფერო მიანიშნო, მისი შესაბამისი სამეტყველო ენა დაუფუძნო და ბოლოს; რაც მთავარია და გადამწყვეტიც, მას ამ სამეტყველო ენაზე აზრის გამოთქმის უნარი განუვითარო. დიახ, ჩემო ახალგაზრდა მეგობარო, თუ შემოქმედების ადეკვატურ შემეცნებას ვიგულისხმებთ, მაშინ მის მთავარ პირობად მხატვრული ქმნილებისადმი შემოქმედებითი მიდგომა უნდა მივიჩნიოთ. აქ ალბათ ისევ მივმართავ არაკორექტული შედარების ხერხს, რათა თანაფარდობის დარღვევის გზით პრობლემის უფრო აქტუალურ ასპექტს მეტი თვალსაჩინოება შევძინო. დავიწყებ ერთი უცნაური თეზისით, რომელიც, შესაძლოა, სიტყვების თამაშის შთაბეჭდილებას დასტოვებს; შემეცნებისათვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმას, მუსიკა მიდის მსმენელამდე თუ მსმენელი მიდის მუსიკისკენ.

თუ ამ განსაზღვრების ლიტერატურულ ხარვეზებზე და ჩემთვისაც საკმაოდ ადვილად შესამჩნევ პირობითობაზე არ ვიკამათებთ, მაშინ ნათელი გახდება აღნიშნული შედარების არსი: პირველ შემთხვევაში, მსმენელის პასიურობა იგულისხმება, იგი იმის მომხმარებელია, რასაც სთავაზობენ. შეფასების უნარს, მეტნაკლები სიზუსტით, იგი რასაკვირველია, არაა მოკლებული. უფრო მეტიც, მუსიკა მასზე ემოციურ ზეგავლენასაც ახდენს და გარკვეულ ასოციაციებსაც აღუძრავს მას. თუ ასეთი მსმენელის მუსიკალური დონე მაღალია, მაშინ იგი მხატვრული ქმნილების გარკვეულ სიღრმეებსაც წვდება.

მაგრამ დასახელებული სიტუაციის თავისებურება იმაშია, რომ მუსიკა ამ მსმენელისათვის სასრულო მოცემულობაა, ნაგებობა, რომელიც უკეთეს შემთხვევაში საბირკვლიდან სახურავამდე შეგიძლია დაათვალიერო და მისი არქიტექტურული რაობითაც დატკბე. იმედი მაქვს, შთაბეჭდილებები მაშინაც არ დაიფერფლება, როცა ამ ნაგებობას მიატოვებ.

როცა მუსიკამდე თვით შენ მიდიხარ, შენი სულიერი სამყაროს აქტივობით და გარკვეულ ხელოვნებაში ცხოვრების მიერ დასმულ კითხვებზე პასუხს ეძებ, მაშინ მერწმუნე, სულ სხვა ფსიქოლოგიური სიტუაცია იქმნება. ამ შემთხვევაში, მუსიკა შენი თანამონაწილეობით შეიმეცნება. მაშინ მუსიკას ვეღარ შევადარებთ შენი მეობის მიღმა მყოფ სასრულო ფოცემულობას, რომელსაც დათვალიერებაღა სჭირდება.

არა! მის ქმნადობაში თითქოს შენვე იღებ მონაწილეობას. მოსმენის ადეკვატურობა ორი მომენტის ერთიანობას გულისხმობს, ერთი მხრივ, უნარს ობიექტურად შეიმეცნო, არსებული არ დაამახინჯო და არ გაამრუდო იგი, ამა თუ

იმ ჭმნილების შინაარსი შენი ფსიქოლოგიური მეს სარკედ არ გაიხადო და მეორე მხრივ, სწორედ შენი თანამონაწილეობა უზრუნველყოფს მის ახალ სიღრმეებში გასვლას. ამ შემთხვევაში, მუსიკის მეოხებით შეიძლება ცხოერების არსის ხილვა შენი მეობისაგან გაუმიჯნავად.

რაგინდ ზუსტიც არ უნდა იყოს გამომსახველობის სხვადასხვა მხარეების აღნიშვნა, იგი მაინც უძლურია წინ აღუდგეს მუსიკალური ნაწარმოების მარადიულ ქმნადობას, ამ მხრივ, განსაკუთრებით საგულისხმოა მუსიკალური გამომსახველობის ძირითადი, არსობრივი ელემენტის არამდგრადი ბუნება.

ინტონაცია მუსიკის ყველაზე სუბიექტური, ყველაზე ფაქიზი ყველაზე სათუთი მხარეა. იგი განუყოფელია ავტორისა თუ შემსრულებლის მეობისაგან და ამავე დროს, თვით მსმენელსაც უაღრესად თავისებურად ეძლევა, პირველ რიგში, ინტონაციასთან დამოკიდებულებაში მეღავნდება მსმენელის მუსიკალობა, მისი შემოქმედებითი უნარი. დააკვირდით ხალხურ სიმღერას, ფოლკლორის ერთ-ერთ ძირითად თავისებურებას: ერთი და იგივე სიმღერის ვარიანტების სიმრავლეს. თუ ხალხური მთქმელები ნამდვილი ოსტატები არიან, ისინი ვერასოდეს ვერ შეძლებენ სიმღერის შესრულებას ერთი და იგივე ინტონაციური შაბლონით, ერთხელ და სამუდამოდ ფიქსირებული სიზუსტით. მათთვის სიმღერის ყოველი აჟღერება, ამავე დროს, მისი ქმნადობაცაა, მისი ხელახლა წარმოშობა, იგი განუყოფელი იქნება მომღერალთა ამჟამად არსებული განწყობილებისაგან.

ადორნოსა და მისი თანამოაზრეებისთვის შრომისა და კულტურული პროდუქციის განაწილების სტრუქტურა თანამედროვე საზოგადოების სხვადასხვა ფენას ფატალური თანმიმდევრობით მიუჩენს გარკვეულ ადგილს მუსიკასთან დამოკიდებულებაში. როგორც ითქვა, ადორნოს აზრით, ხელოვნების ჰეშმარიტი შემფასებელია სოციალურად უმნიშვნელო ელიტა, მასები კი კულტურის მტრები არიან. ასეთი დაპირისპირების ფსიქოლოგიური მოტივი ძნელი მისახვედრი არაა. იგი ნაკარნახევია საზოგადოების რევოლუციური გარდაქმნის შიშით, ბურჟუაზიული სამყაროს დანგრევის წინათგრძნობით, ანტიდემოკრატული სულისკვეთებით.

მაგრამ ჩვენი ყურადღება არ შეიძლება ერთმა გარემოებამ არ მიიქციოს. კლასობრივი საზოგადოების პირობებში, შრომის განაწილებამ სხვადახსვა სოციალურ ჯგუფსაც სხვადასხვა მდგომარეობა შეუქმნა მხატვრული კულტურის მიმართ.

როდესაც ფოლკლორი ერთადერთი რეალობა იყო და ორგანულად შედიოდა ადამიანის ყოფის მთლიან სტრუქტურაში, მაშინ საზოგადოების ყველა წევრს

მოიცავდა, ხელოვნების ქმნადობაში ყველას თანამონაწილეობას გულისხმობდა.

ცხადია, თეორიულად მაინც უნდა დავუშვათ, რომ თვით იმ პირობებშიც, ხელოვნების განვითარებაში მონაწილეობის მისაღებად ყველას თანაბარი უნარი არ გააჩნდა, მაგრამ ისეთივე დარწმუნებით შეგვიძლია ვამტკიცოთ, რომ ერთ კულტურულ გარემოში მყოფთათვის, ხელოვნების კანონზომიერებებს, გამომსახველ ხერხთა სემანტიკას, ერთი და იგივე მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ჰომოგენური კულტურის პირობებში ხელოვნება ყველასათვის თანაბრად გახსნილი უნდა ყოფილიყო.

ახლა შეუძლებელია მუსიკალური ხელოვნების სურათის ისეთნაირი წარმოსახვა, რომ ნათელი გახდეს მისი სოციალური ფუნქციონირების ცვლის ისტორია. უბრალოდ შედეგი აღვნიშნოთ: საზოგადოებრივ ფუნქციათა განუწყვეტელი დიფერენცირების, ვიწრო სპეციალიზაციის პირობებში, გამოიყოფა ის სოციალური ჯგუფი, რომელიც მუსიკასთან, როგორც პროფესიასთან, პირდაპირაა დაკავშირებული, უშუალო მონაწილეობას იღებს მის ქმნადობაში.

დღეს მთლიანობაში აღებული სამუსიკო ხელოვნება ყველასათვის თანაბრად მისაწვდომი არაა. ჩვენ მთელ მსოფლიოში ვერც ერთ იზოლირებულ კულტურულ სფეროს ვეღარ დავასახელებთ, რომელშიც უცხოური წყაროებიდან მომდინარე ნაკადი არ იჭრება, თუ კულტურა ფოლკლორს არ უტოლდება, მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ პროფესიონალიზაციამ გარკვეულად გაუძნელა საზოგადოების არამუსიკოს წევრებს მუსიკაში სრული თავისუფლებით გამოთქვან ნააზრი და განცდილი. დიახ, ასეთ კულტურულ გარემოში ბუნებრივი ინტუიცია აღარ კმარა და სპეციალურ განათლებას მოითხოვს.

ადორნო ცილს სწამებს მასებს, როდესაც მათ შემოქმედებით უნარს უარყოფს, როდესაც მათ ხელოვნების ღირებულებისადმი განურჩევლობას მიაწერს. ასეთი მტკიცება, როგორც აღვნიშნეთ, უსამართლოა თვით ბურჟუაზიული სამყაროს მიმართაც: ჩვენ კარგად ვიცით, რომ განსაკუთრებით განმათავისუფლებელი მოძრაობების გაძლიერებისა და საზოგადოებრივი აზრის გამოცოცხლების ეპოქაში, მუსიკაც თითქოს მეორე სუნთქვას იძენს. მითუმეტეს უსაფუძვლოა ადორნოს შეხედულებანი, თუკი სოციალისტურ სინამდვილეს გავითვალისწინებთ მისთვის დამახასიათებელი თვითმოქმედებით. შუსიკალური განათლების მასშტაბით, სასიმღერო მოძრაობის ჰეშმარიტად საყოველთაო ხასიათით.

მაგრამ ის კი უნდა ვაღიაროთ, რომ ისტორიული განვითარებით განპირობებული მოვლენების ინერცია მთელ რიგ სფეროებში გრძელდება და ამას მუსიკოსთა მეშვეობით მუსიკის ქმნადობის ფაქტიც ადასტურებს.

ისე არ გამიგოთ, თითქოს მოვითხოვდე ყოველი მსმენელი პროფესიონალ კომპოზიტორად ანდა შემსრულებლად ვაქციოთ. მაგრამ თუკი ვაღიარეთ, რომ მუსიკის ქმნადობის ერთ-ერთი პირობაა პირადი შემოქმედებითი ინიციატივა, მაშინ ამ შემოქმედებითი უნარის გამოვლენისა და მისი განვითარების გზების ძიებას მიზნად უნდა ვისახავდეთ.

ჩვენი სოციალისტური კულტურა საყოველთაოა თავისი ხასიათით, მიმართებებით, მისი სოციალური მისაწვდომობის თვალსაზრისით, მაგრამ იგი მისაწვდომი უნდა გახდეს ამ ცნების კიდევ უფრო ღრმა გაგებით — წვდომის და მუსიკის ქმნადობაში მასების უფრო აქტიური მონაწილეობის თვალსაზრისით. ამისათვის კი უფრო მეტი თანამიმდევრულობით უნდა ვიღწვოდეთ თანამედროვე ადამიანის შინაგანი მუსიკალური ინიციატივის გასახსნელად.

ჩვენი საუბარი სრულიად კონკრეტული თემის ზღურბლს მიადგა — მუსიკალური განათლების საკითხს, იგი კი დამოუკიდებელი განხილვის საგანი უნდა გახდეს.

ახლა კი, ვიდრე ჩემს „სიტყვას“ საბოლოო წერტილს დავუსვამდე, თქვენი ყურადღება მინდა ერთ თავისებურ პერსპექტივას მივაქციო, რომლის შენარჩუნებასაც მთელი წერილის მანძილზე ვცდილობდი, ვფიქრობ, რომ იგი მთლიანობას ანიჭებს პროფესიონალებისადმი და არაპროფესიონალებისადმი მიმართვას და განპირობებულია ავტორის მიზნით: მინდა შეგახსენოთ, რომ ჩვენი საუბარი მუსიკისადმი ეთიკურ-მსოფლმხედველობრივი მიდგომის აუცილებლობის მტკიცებით დაიწყო და ხელოვნებასთან დამოკიდებულებაში შემოქმედებითი, პირადად ინიციატიური აქტივობის მოთხოვნით დასრულდა. თქვენ თვითონ განსაჯეთ, შემთხვევითი თუ იყო თქვენთან საუბრის ასეთნაირი კომპოზიციის აგება.

მუსიკოს-შემოქმედთა ალზრდის შესახებ

ცნობილია, რომ ჩვენი ქვეყნისა და მისი კულტურის მომავალი არსებითად იმაზეა დამოკიდებული, თუ როგორ მოიხდის ახალგაზრდობა თავის საზოგადოებრივ ვალს ჩვენი ხალხის წინაშე. საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის გენერალურმა მდივანმა ლეონიდ ილიას ძე ბრეჟნევმა XXV ყრილობაზე აღნიშნა: „ჩვენ მოხარულნი ვართ, რომ ცხოვრებაში სულ უფრო და უფრო მტკიცედ შემოდის ჩვენი შემოქმედებითი ინტელიგენციის ახალგაზრდა თაობა. ნამდვილი ნიჭი იშვიათად გვხვდება. ლიტერატურისა თუ ხელოვნების ნიჭიერი ნაწარმოები ეროვნული სიმდიდრეა".

კომპოზიტორთა კავშირის, საგანმანათლებლო დაწესებულებების, კულტურის სამინისტროსა თუ საკონცერტო ორგანიზაციების წმინდათა წმინდა ვალია ახალგაზრდობის ნიჭის გამოვლენისა და თვითდამკვიდრებისათვის ყველა პირობა შეუქმნათ, ხელი შეუწყოთ ახალგაზრდა შემოქმედთა განვითარებას. მის გარეშე ფუჭი ოცნება იქნებოდა ჩვენი მუსიკის მომავალი წარმატებების თვით ვარაუდიც კი.

ის, რაც ამ მიმართულებით გაკეთდა კომპოზიტორთა კავშირის მიერ, ჯერჯერობით მხოლოდ პირველი ნაბიჯებია, რომელთაც უფრო მნიშვნელოვანი, საინტერესო და ეფექტური ღონისძიებები უნდა მოჰყვეს, ჩვენ მივაღწიეთ ახალგაზრდობის, ერთგვარ გააქტიურებას, შეძლებისდაგვარად პროპაგანდას ვუწევთ მის ნამოღვაწევს, რასაც უდავოდ დიდი მნიშვნელობა აქვს შემდგომი დაოსტატებისა და თვითდამკვიდრებისათვის. ჩვენ, ოუმცა ჯერ კიდევ არასაკმარი-

სად, ვცდილობთ ჩავებათ ახალგაზრდობა საზოგადოებრივ საქმიანობაში, კერძოდ საშეფო მუშაობაში, ახალგაზრდობას გზა გაეხსნა ტრიბუნისაკენ; ამასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს ამთავითვე შევაჩვიოთ ჩვენი უმცროსი კოლეგები საზოგადოებრივი განხილვის დროს საკუთარი აზრის გამოხატვას, მართალია, ეს ჯერ კიდევ გეგმაა, მაგრამ მის შესრულებას წინ არაფერი დაუდგება: ჩვენი ახალგაზრდა კომპოზიტორები საანგარიშო კონცერტებს გამართავენ მეტეხის თეატრში, ამავე პროგრამას აუცილებლად გავიმეორებთ ხოლმე თბილისის გარეც, ასეთი ღონისძიებები საშუალებას მისცემენ ახალგაზრდობას და ფართო აუდიტორიას ერთმანეთი უკეთ გაიცნონ და შეითვისონ, აამაღლებენ ახალგაზრდა შემოქმედთა პასუხისმგებლობას. ახალგაზრდა კომპოზიტორებთან ერთად ამ ღონისძიებებში მონაწილეობას მიიღებენ ახალგაზრდა შემსრულებლები და მუსიკისმცოდნეებიც და ეს მათი პროფესიული და მხატვრული ზრდისათვის სასარგებლო იქნება. უნდა შეეუწყოთ ხელი ახალგაზრდული სექციის უფრო ინტენსიურ მუშაობას. კარგი იქნება, თუ მომავალში იგი რესპუბლიკის ახალგაზრდა მუსიკოსების გაერთიანების როლის შესრულებას შესძლებს.

ამასთან ერთად, ჩვენ ისიც კარგად გვესმის, რომ დღესდღეობით მრავალი როგორც წმინდა შემოქმედებითი, ასევე ორგანიზაციული საკითხი გადაუჭრელია. ახალგაზრდობა, რომელიც კავშირში შემოდის ან მის გარშემოა შემოკრებილი, ახალგაზრდობა, რომელიც კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ პრაქტიკულ საქმიანობაში ჩაება, ასაკობრივადაც და აზროვნებითაც საესებით მოწიფულია, მას ამთავითვე უნდა ჩავუნერგოთ დამოუკიდებლობის, მოვალეობისა და უფლებებისადმი პატივისცემა. მუსიკალური ცხოვრების ყოველ უბანზე იგი უნდა გრძნობდეს, რომ მას ნაკლები არ მოეთხოვება, ვიდრე უფროსი თაობის წარმომადგენლებს, რომ მისი სიტყვაც და საქმეც უკომპრომისოდ ფასდება.

ცხადია, ახალგაზრდობის მსგავსი „განწყობის" შემზადებისათვის მარტოოდენ დეკლარაციები უძლურია. იგი ახალგაზრდობისადმი დამოკიდებულების ყოველმა ასპექტმა უნდა შეამზადოს, ამიტომაც ჩვენი პოზიცია ახალგაზრდობის მიმართ, ყოველი იმ პრობლემის მიმართ, რომელიც მის წინაშე დგას, განსაკუთრებულ ზრუნვას ითხოვს, საქმის ვითარების ცოდნიდან უნდა გამომდინარეობდეს და ყოველი აუცილებელი მომენტის გათვალისწინებით უნდა ხასიათდებოდეს.

ამ პოზიციის სისწორის ერთ-ერთი წინაპირობათაგანი ის გახლავთ, რომ ახალგაზრდობისადმი მიმართებათა გამომუშავებისას სპეციალიზაციის მიხედვით ხელოვნურად არ გავმიჯნოთ მისი სხვადასხვა ჯგუფი.

მაგალითად, ჩვენი ორგანიზაცია კომპოზიტორთა და მუსიკისმცოდნეთა

გაერთიანებაა, მაგრამ ტრადიციულად მუსიკისმცოდნეებს ჩვენ გაცილებით ნაკლებ ყურადღებას ვუთმობთ, ვიდრე კომპოზიტორებს. ეს, სხვათა შორის, იმ ფაქტშიც გამოვლინდა, რომ უკანასკნელი 5 წლის მანძილზე ჩვენი კავშირის რიგებს არცერთი მუსიკისმცოდნე არ შეემატა, მაშინ, როდესაც ამავე პერიოდში აქ მოვიდა ახალგაზრდა კომპოზიტორთა საკმაოდ დიდი ჯგუფი. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, საჭიროა ასეთი დისპროპორციის გამომწვევი მიზეზი დავადგინოთ და აღმოვფხვრათ (მიზეზი ახალგაზრდა მუსიკისმცოდნეთა შემოქმედებითი პასიურობაა, მისი უკმარი პროფესიონალიზმით განპირობებული).

ამავე დროს, ახალგაზრდა კომპოზიტორებისა და მუსიკისმცოდნეთა საკითხს ხელოვნურად ვერ გავმიჯნავთ სხვა ახალგაზრდა მუსიკოს-შემსრულებელთა პრობლემისაგან. აბა თქვენ თვითონ დაუკვირდით: ჩვენ, ასე თუ ისე, ვიცნობთ ახალგაზრდა კომპოზიტორთა შემოქმედებას, თუმცა არასაკმარისი, მაგრამ მაინც გარკვეული ინფორმაცია გვაქვს იმის შესახებაც, რას აკეთებენ (ანდა არ აკეთებენ, ახალგაზრდა მუსიკისმცოდნენი, მაგრამ მე მსურს ვიკითხო: ახორციელებს თუ არა რესპუბლიკის რომელიმე დაწესებულება ზედამხედველობას ახალგაზრდა შემსრულებლებზე, საშემსრულებლო პროფილის მუსიკოსებზე, რომელთაც ასეულობით უშვებს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია და მუსიკალური სასწავლებლები?

მაგალითად, ჩემს ხელთაა დოკუმენტი, რომელშიც ჩვენი საოპერო დასის სოლისტების მუშაობაა ასახული. ეს ცნობა ბევრი თვალსაზრისითაა საინტერესო, მაგრამ მე მსურს მის ერთ მხარეზე გავამახვილო ყურადღება. ეს დოკუმენტი მოწმობს, რომ ახალგაზრდა სოლისტ ვოკალისტთა ჯგუფი, რბილად რომ ვთქვათ, არცთუ ისე ინტენსიურად მუშაობს. მას რომ მცირე რეპერტუარი აქვს და სპექტაკლებში იშვიათად გამოდის, ამას თავისი ახსნა აქვს (თუმცა ამ შემთხვევაში ახსნა გამართლება არ არის), მაგრამ გაკვირვებას იწვევს ის, რომ მცირე გამონაკლისის გარდა, საოპერო სოლისტები საკონცერტო ესტრადის იშვიათი სტუმრები არიან, ან ამჯობინებენ სულ „ერთი და იგივე ფირფიტის ტრიალს“, ეს როგორ უნდა გავიგოთ? როგორც პირადი დაუინტერესებლობის, თავისი ხელობისადმი უპასუხისმგებლო დამოკიდებულების ილუსტრაცია, თუ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელობის ახლომხედველობისა, რომელიც, ერთი მხრივ, ვერ უზრუნველყოფს ახალგაზრდობის ინტენსიურ მუშაობას თეატრში, და მეორე მხრივ, თვალს ვერ ადევნებს იმასაც, რომ ახალგაზრდა ვოკალისტებმა პროფესიული ზრდის სხვა გზები მაინც გამოიყენონ. მე აღარას ვამბობ

ინსტრუმენტალისტებზე, რომელთა უმრავლესობაც კონსერვატორიის დამთავრებისთანავე საგანმანათლებლო ქსელში უჩინარდება. არადა, ცნობილია კარგი პედაგოგი რომ გამოხვიდე, შემსრულებლის საკუთარი გზა უნდა განვლო. მხოლოდ მაშინ შესძლებ შენს შეგირდს საშემსრულებლო ოსტატობის ჩვევები ჩაუნერგო; ის საიდუმლოება გააცნო, რომელიც პედაგოგისა და მოწაფის უშუალო კონტაქტს ითხოვს.

ამრიგად, შემოქმედებითი ახალგაზრდობის მომავლის გათვალისწინებისას, მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ ყველა პროფილის მუსიკოსი, რადგანაც კულტურა მთლიანია და ერთ უბანზე საკითხის გადაწყვეტა ვერ მოხერხდება მეორე უბანზე მდგომარეობის მრუგვარებლად.

ტრადიციამ დაამკვიდრა, რომ მუსიკოსის აღზრდისას განსაკუთრებული ყურადღება მის პროფესიულ მომზადებას ექცევა, მაგრამ ამ შემთხვევაში, ასევე ტრადიციული კითხვის დასმა მსურს: ხომ არ ვივიწყებთ იმას, რომ აღზრდის პროცესში არანაკლები მნიშვნელობა უნდა ენიჭებოდეს საზოგადოებრივად აქტიური პიროვნების ჩამოყალიბებას? ძალუძს თუ არა ამ ამოცანის გადაჭრა პედაგოგიურ პროცესს, თუკი მას ვიწრო აკადემიურ ხასიათს განვუსაზღვრავთ (ე. ი. ისე გავიგებთ, როგორც გარკვეული დისციპლინების ათვისებისათვის მიწოდებულს, თვით იმ შემთხვევაშიც კი, თუ იგი საზოგადოებრივი მეცნიერებებით დაიტვირთება)? იქნებ, ამის საწინააღმდეგოდ პიროვნების ჩამოყალიბებისათვის აუცილებელია ახალგაზრდობის მონაწილეობა ცოცხალ ცხოვრებაში, საკუთარ თავში მის მიერვე საზოგადოებრივი პასუხისმგებლობის გრძნობის აღზრდა, სოციალური დაკვეთის მიხედვით „პროფილირების“ უნარის გამომუშავება?

ეჭვგარეშეა ის, რომ პიროვნების ხასიათი უშუალო ზემოქმედებას ახდენს მხატვრულ პროდუქტიულობასა, მის შინაარსზე და გეზზე, იმედია, რომ ჩემს სიტყვებს ისე არ გაიგებთ, თითქოს „პროდუქტიულობის“ ცნებაში რაოდენობრივ მხარეს ვგულისხმობდე. პროდუქტიულობაში ამჯერად ვითვალისწინებ მხატვრული წვდომის ინტენსიურობას, სინამდვილის სხვადასხვა მხარეში გაჭრის ინტენსიურობას, ცხოვრების ფერთა სიუხვის გრძნობას, სწორი მიზეზშედეგობრივი მიმართების დადგენის უნარს და მხატვრულ განზრახვათა განხორციელების შესაძლებლობებს.

მხოლოდ ზერელე ადამიანი იფიქრებდა იმას, თითქოს საკმარისი იყოს ახალგაზრდა ადამიანს „სწორი იდეები“ შეათვისებინო, ასწავლო საზოგადოებრივ მოვლენებზე რეაგირება და თითქოს ამით ფონს გახვალ, თითქოს შემოქმედების ძარღვი ქმედების კოეფიციენტი ავტომატურად უზრუნველყოფილი იქნება. არა,

შარგი ქმედების კოეფიციენტი, უპირველესად ყოვლისა, პირადი წვლილის შედგენია. უკანასკნელს კი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში თანამონაწილეობა, არსებული ვითარებისათვის პირადი პასუხისმგებლობისა და პირადი დაინტერესების გრძნობა განაპირობებს. ამას განაპირობებს ისიც, რომ იქ, სადაც უკვე ვერავინ ვეღარაფერს ვეღარ გიკარნახებს, დამოუკიდებელი გადაწყვეტილებების გამოტანა შესძლო.

ყველაფერი კი კეთდება შემოქმედ-მუსიკოსებში ასეთი პიროვნების აღსაზრდელად? ხომ ცხადია, რომ პიროვნების აღზრდა არანაკლებ რთული ამოცანაა, ვიდრე პროფესიონალის მომზადება და რომ ლაბორატორიულ, ორანჟერეულ პირობებში ასეთი ამოცანის გადაწყვეტა ძალიან ძნელია. კონსერვატორიებში (ასეთ ზუსტ სახელწოდებას უმაღლესი მუსიკალური სასწავლებლები თითქმის კლასიციზმის ხანიდან ატარებენ) ახალგაზრდა შემოქმედი მაქსიმალურად ხელსაყრელ პირობებშია ჩაყენებული, უპირველეს ყოვლისა, პროფესიული წრთობის თვალსაზრისით, კონსერვატორიის კედლებში არსებული საზოგადოებრივი ცხოვრების ფორმები კი, უკეთეს შემთხვევაში, რეალური სინამდვილის სუსტი იმიტაციაა, გარკვეული თვალსაზრისით, მისგან გამიჯნულიცაა, თუნდაც იმის გამო, რომ კონსერვატორიებში ცხოვრების წესები გარკვეულ ჩარჩოებში არიან ჩაყენებულნი, დისტილირებულნი არიან და მათ ფუნქციონირებაზე ზეგავლენას ახდენს აკადემიური სასწავლო პროცესის ინტერესები; ამიტომ ეს ფორმები უძლურია ანდა პალიატური იმისათვის, რომ ახალგაზრდობაში სოციალური პასუხისმგებლობის გრძნობა აღზარდოს. ამასთან ერთად, ახალგაზრდა მუსიკოსები პროფესიულ წრთობას მომავალ თავის აუდიტორიასთან, მრავალსახოვან ცხოვრებისეულ მიმართულებათა გარეშე გადიან, ე. ი. საზოგადოებრივი ცხოვრების ტემპერატურა და კლიმატი, სტრუქტურა ამ პროცესში ქმედითი ფაქტორის როლს ვერ თამაშობს და შემოქმედებითი ჩვევების გამომუშავებაზე ზეგავლენას ვერ ახდენს.

ახალგაზრდობის აღზრდაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება იმ ნიშნებს, რომლისგანაც მას მაგალითის აღება შეუძლია, ცხადია, მის დღევანდელ გარემოცვაში ასეთი ნიმუში მრავლად მოიპოვება, მაგრამ მე მსურს კიდევ ერთ შესაძლებლობაზე გავამახვილო ყურადღება, რომელიც დღესდღეობით უკმარისობის გრძნობას იწვევს. საკითხი შეეხება კომპოზიტორისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ურთიერთობათა არსის გაფართოებას. ჩვენ, მაგალითად, ახალგაზრდობას აგიტაციას ვუწევთ, როგორმე თბილისს გააღწიოს და საქართველოს სხვა მხარეებშიც იმუშაოს. მაგრამ უფროსი თაობის მუსიკოსები კი დიდ მზადყოფნას ამჟღავნებენ რაიონებში კულტურული ცხოვრების გა-

ცხოველებისათვის? ამ ცხოვრებაში რეალური მონაწილეობის მისაღებად? მეტსაც ვიტყვი: თუ ასეთებიც არის, მხოლოდ იმიტომ, რომ თბილისში ფეხი ვერ მოიკიდეს, საარსებო საშუალებები ვერ გამონახეს და იძულებულნი გახდნენ ბედს შერიგებოდნენ და „გადაკარგულიყვნენ“. მუსიკალური დაწესებულებები ჩვენში თავისებურ იერარქიულ კონუსსა ქმნის, რომლის წვერშიც კონსერვატორია და საოპერო თეატრია განლაგებული. კომპოზიტორი იქნება ეს, პიანისტი, თუ მუსიკისმცოდნე, მის ნებაზე რომ იყოს ჯერ კონსერვატორიაში შეეცდებოდა დამკვიდრებას და მერე კი სხვაზე იფიქრებდა.

ამდაგვარი „პრეფერენციების“ ფსიქოლოგიური და სოციალური მოტივების დახლართულობისა და ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში მათი ინდივიდუალურობის მიუხედავად, მათში გარკვევა შესაძლებელია. ჩვენთვის სასარგებლოა იმის გაგება არსებული მდგომარეობიდან რას ვიგებთ და რას ვაგებთ. კონსერვატორია თითქოს უნდა იგებდეს, იმიტომ რომ მას საშუალება ეძლევა „ნაღები მოხადოს“ შესაბამისად ამისა, სხვა მუსიკალური დაწესებულებები შეიძლება დაზარალდნენ, რადგანაც ისეთი კადრების გარეშე აღმოჩნდებიან, რომლის მომზადებაც კონსერვატორიას ევალებოდა, და რომლებიც კონსერვატორიამ ჯერჯერობით „წარმოებას არ გადასცა“, მომავალი კადრების აღზრდის აუცილებლობის მომიზეზებით. ყველაფერი ისე რომ ხდებოდეს რასაც კანონები ითხოვს, პედაგოგიური მუშაობა შემოქმედი მუსიკოსისათვის დამატებითი ტვირთია და ამ კანონზომიერების გაგება არცთუ ისეთ სიძნელეს წარმოადგენს: ინტერესების და ენერგიის ერთ ქსელში ჩართვა ნიშნავს ავტომატურად მათ ამორთვას მეორე ქსელიდან.

ამ სიტუაციასთან დაკავშირებით ორი საინტერესო პრობლემა იჩენს თავს, პრობლემა, რომელიც ცოტა არ იყოს, ჩვენი წერილის თემას გვაშორებს, მაგრამ თავისთავად საინტერესო და განხილვის ღირსია. ჯერ ერთი, ჯარგი მუსიკოსობა სრულებითაც არ უდრის კარგ პედაგოგობას (თუმცა კარგი პედაგოგი ისე ვერ გახდები, თუ კარგი მუსიკოსი არ ხარ). იმის გამო, რომ გარკვეული სოციალური ეკონომიური და თვით ფსიქოლოგიური პირობების შედეგად კონსერვატორიაში მოღვაწეობა განსაკუთრებით მიმზიდველია, აქეთ შესაძლოა ისეთი ხალხიც მიეშურება, რომელიც საკუთრივ პედაგოგიური მოღვაწეობისათვის არაა მოწოდებული.

მეორე პრობლემა კიდევ უფრო დელიკატურია: თუმცა ბევრი ისეთი შემთხვევაა ცნობილი, როდესაც გამოჩენილი მუსიკოსები პედაგოგიურსა და საკონცერტო სფეროებშიც ინტენსიურად მუშაობდნენ, მაგრამ ასეთი „შეთავსებანი“, წესისამებრ, ძალთა დიდ დაძაბვასთან იყო დაკავშირებული და პედა-

გოგიური პროცესის რიტმულობას არღვევდა (მით უმეტეს, თუკი საკონცერტო მოღვაწეობა მუსიკოსისაგან ქალაქიდან ხშირ და ხანგრძლივ გასვლებს მოითხოვდა), უფრო ჩვეულებრივ სიტუაციებში, შემოქმედებითი და პედაგოგიური ინტერესების მეტოქეობა საკუთრივ პედაგოგიურს ვნებს, ხელს უშლის მუსიკოსს მთელის გულისყურით იმეცადინოს სტუდენტებთან.

თუ ყველა ეს მომენტი გავითვალისწინეთ, მაშინ ჩვენს წინასწარ ვარაუდთან („კონსერვატორია უნდა იგებდეს" —) გარკვეულ წინააღმდეგობაში მივალთ. შესაძლოა ისიც მოხდეს, რომ შემოქმედებით შეპყრობილი ადამიანი ვერ გასწვდეს თავის მოვალეობებს და სწორედ ის დააკლოს სტუდენტებს, (შემოქმედებითი წვა, მათ ინტერესებში ღრმა შეპრა), რაც მისგან ყველაზე მეტად იყო მოსალოდნელი.

ახლა კვლავ ჩვენი წერილის მაგისტრალურ თემას დავუბრუნდეთ: მუსიკოსებისათვის თბილისი და თვით თბილისში ერთ-ორი დაწესებულება განსაკუთრებით სანუკვარია. თვით თბილისისათვის მსგავსი სიტუაცია სასიკეთო არ არის, რაიონებისათვის კი მომაკვდინებელია. საქართველოში მრავლადაა სამრეწველო თუ ადმინისტრაციული ცენტრი, სადაც მუსიკალური ცხოვრება ან სულ არ არის ანდა ძალიან დაბალ დონეზეა.

რამდენიც არ უნდა ავტეხოთ განგაში, ამ მდგომარეობას ვერაფერი გამოასწორებს მანამდე, სანამ რაიონებში მუშაობა ობიექტურად უფრო საინტერესო არ გახდება და სანამ მუსიკოსების იქ გასამგზავრებლად. იქ დაბინადრებისათვის ისეთი პირობები არ შეიქმნება, რომ ასეთი გადასვლა მათთვის არა მარტო მატერიალურად, არამედ შემოქმედებითადაც გამართლებული აღმოჩნდეს. შარშან მაგალითად, კომპოზიტორთა კავშირის და კულტურის სამინისტროს ურთიერთშეთანხმებით ასეთი ღონისძიება განხორციელდა: ადიგენში საგუნდო მუშაობის გასაშლელად სისტემატური მივლინებებით ჩადიოდნენ თბილისელი გამოცდილი ლოტბარები, რომელთაც თავისი პედაგოგიური დატვირთვის ნაწილი ადიგენში ჩატარებული მეცადინეობების ხარჯზე ევსებოდათ. შესაძლოა ამ შემთხვევაში არსებული კანონების ძალიან თავისებური ინტერპრეტაციის შემთხვევასთან გვაქვს საქმე, მაგრამ განათლების ინტერესმა მოიგო და შესაბამის დათვალიერებაზე ადიგენელმა ბავშვებმა კარგი შთაბეჭდილება დატოვეს. იქნებ ღირდეს მსგავსი „კორპერაციის" არე გავზარდოთ და კვალიფიცურ მუსიკოსებს რაიონებში გასვლა გავუადვილოთ. რასაკვირველია, ამ სფეროში მომავალში უფრო საინტერესო სიტყვას იტყვის (ჩვენ ამაში ეჭვი არ გვეპარება) რადიოც და ტელეხედვაც, რომელიც შესაბამის მუსიკალურ-საგანმანათლებლო პროგრამებს გამოიმუშავებს. მაგრამ ამ დიდმნიშვნელოვანი

ეროვნული საქმის წარმატებისათვის მასში აუცილებლად უნდა მიიღონ მონაწილეობა უფროსი თაობის მუსიკოსებმა, სახელოვანმა შემოქმედებმა. დღეს არც ერთი მათგანი არაა დაკავშირებული არა თუ რომელიმე რაიონთან, არამედ აქაც, თბილისში, რომელიმე თვითშემოქმედებით გაერთიანებასთან, სტუდენტურ წრეებთან. ე. წ. ფართო აუდიტორიას ჩვენი გამოჩენილი კომპოზიტორების უდიდესი ნაწილი ხვდება მხოლოდ სპეციალურად გამართულ ჟონცერტებში. არავის მოუვა თავში შეჰკადროს რომელიმე წარჩინებულ მუსიკოსს საშუალო სკოლაში ბავშვებს როიალთან შეხვდეს და მუსიკაზე ესაუბროს, ლექცია წაუკითხოს, მათ კითხვებზე უპასუხოს მუსიკის საიდუმლოებანი გააცნოს. არა და, ამისადმი მისწრაფება არ შეიძლება ადამიანს თავს მოახვიო, იგი შინაგანი მოთხოვნებით უნდა იყოს განპირობებული. მე ბევრჯერ გამიგია, რომ ესა თუ ის მოღვაწე ამა თუ იმ დაწესებულებისაგან მეტ აქტიურობას მოითხოვს (სასარგებლო რეკომენდაციების მიცემაზე ადვილი არაფერი არაა, თუ შენ თვითონ ეს არაფერს არ გავალებს). განსაკუთრებულ სინანულს იმის გამო გამოთქვამენ, რომ ახალგაზრდობა ყურადღების გარეშე გვრჩებაო და კარგი იქნებოდა, მაგალითად, თანამედროვე მუსიკა მოვასმენინოთო. კი, კარგი იქნებოდა, ოღონდ უკეთესი იქნებოდა მოსმენილი მუსიკის რაობაც და ღირებულებაც განუმარტონ ახალგაზრდებს, რომ სწორი ორიენტირება არ დაეკარგოთ, მე ბევრი მინახავს მუსიკოსი, რომელსაც ამ სიახლეებში რიგიანად გზა ვერ გაუკვლევია. მაგრამ კიდევ უკეთესი იქნებოდა, იკადრო და მუსიკის მოყვარულებს შეხვდე, ბავშვებთან მიხვიდე, მათში მუსიკის სიყვარული გააღვივო.

გარე სამყაროსთან ურთიერთობის დამყარებისას მუსიკოსი არა მარტო თავის შემოქმედებით (და ცხოვრებისეულ) ინტერესს უნდა ითვალისწინებდეს არამედ მთლიანად საზოგადოებრივ, სოციალურ აუცილებლობასაც. რასაკვირველია, ყველა შემოქმედი თავისებურია, ზოგმა სამუშაო კაბინეტი რომ მიატოვოს, შეიძლება მთლად უსუსური გახდეს და ვერც საკუთარ თავს და ვერც გარემოს სარგებლობა ვერ მოუტანოს. სხვები მრავალფეროვან ურთიერთობას შესაძლოა თავისი ფიზიკური სისუსტის გამო გაურბიან. ყოველ შემთხვევაში, მოღვაწეობა მხოლოდ ერთ სფეროში სრულებითაც არ აკნინებს შემოქმედის ნამუშევრის ღირებულებას. შეიძლება ის დროც მოვიდეს, რომ ადმინისტრაციულმა მექანიზმმა თვით მოაგვაროს შემოქმედთა საზოგადოებრივი ურთიერთობის საკითხები, მათი რეალური ძალების, ინტერესების და არსებული მოთხოვნილებების გათვალისწინებით. დღეს დღეობით კი ბევრი რამ არის დამოკიდებული პირად ინიციატივაზე, პირად დაინტერესებაზე, ბევრი რამ არის

დამოკიდებული იმაზე, რომ ჩვეული მყუდროება დაირღვიო, რაღაც უპირატესობაზე და კომფორტზე უარი თქვა, მსხვერპლი გაიღო და პირადულის მიღმა (მე ვიტყოდი: მაღლა) მდებარე ინტერესს მოემსახურა; იქ მიხვიდე, სადაც შენ კი არ გჭირდება, არამედ სადაც შენ სჭირდები, იცოდე კია, რომ მერე აუცილებლად გამოირკვევა, რომ ამ ნაბიჯის გადადგმა შენ თვითონ გჭირდებოდა, ის სჭირდებოდა შენს შემოქმედებას ცოცხალი ცხოვრებისეული წვენით რომ განახლებულიყო.

რასაკვირველია, ასეთი ნაბიჯების გადადგმას, უპირველეს ყოვლისა, ახალგაზრდობისაგან ველით: მას გულიც უნდა კრნახობდეს მათი გადადგმის აუცილებლობას და ძალაც უნდა ერჩოდეს თავის ნება-სურვილის განსახორციელებლად. მაგრამ ახალგაზრდობის ასეთი მოქმედებისათვის ძნელია გამოჩენილი მუსიკოსების მხრიდან გაღებული მსხვერპლის მნიშვნელობა გადავაფასოთ, დავაკნინოთ მნიშვნელობა საზოგადრებრივისადმი პირადულის დაქვემდებარებისა, ადამიანს და (განსაკუთრებით ახალგაზრდას) ისე არაფერი არ არწმუნებს, როგორც პირადი მაგალითი, როგორც სიძნელეებთან იმ პიროვნების დაჯახება, რომელიც მათთან ბრძოლის აუცილებლობას ქადაგებს, აი ასეთი მაგალითი ახალგაზრდა მუსიკოსებს ნამდვილად აკლიათ, არადა მათი მოქალაქეობრივი შეგნების აღზრდისათვის ამას ძალიან დიდი მნიშვნელობა ენიჭება.

საზოგადოდ, ადამიანის და კერძოდ მუსიკოსის აღზრდაში, ბევრი ფაქტორი ღებულობს მონაწილეობას — ხილული და უჩინარი, მათ შორის ბევრი ისეთიც, რომელიც არავითარ კავშირში არაა საკუთრივ განათლების პროცესთან. ჩვენ მხედველობის არიდან ერთი რამ არ უნდა გავუშვათ: ცალკეული და შემთხვევითიც საერთო მიზეზთა მთლიანობასა ქმნის, ცნობიერებაზე ყველაფერი კვალს ამჩნევს (იმ შემთხვევაშიც, როდესაც ადამიანი რაღაცას არ იღებს და მისდამი უარყოფითად განეწყობა). თუ პიროვნება აქტიურია, ეს იმას ნიშნავს, რომ მას გარკვეული შინაგანი ინტერესი გააჩნია, რომელსაც არჩევანის უნარი აქვს და რომლისთვისაც განურჩეველი არაა მოვლენების ურთიერთმიმართება, მათი ხასიათი და შინაარსი. განურჩეველობა საზოგადოდ, დაუინტერესებლობის მაუწყებელია და ამ სიტუაციაში შემოქმედსა და შემოქმედების შესახებ ლაპარაკიც კი ზედმეტია.

ახალგაზრდის აღზრდა, უპირველეს ყოვლისა, მასში ინტერესის გაღვიძებას ნიშნავს, განა ღირს ამჟამად სპეციალურად გავამახვილოთ ყურადღება ინტერესის და ცნობისმოყვარეობის განსხვავებაზე? არა და განა იშვიათია, რომ შინაგანი მისწრაფება ცნობისმოყვარეობის დონეს ვერ სცდება და ინტერესებში ვერ გადაიზრდება? თავის მხრივ, ინტერესიც ხომ ერთნაირნა არ არის?

მუსიკოსს მრავალი სხვადასხვა ინტერესი შეიძლება გააჩნდეს: ინტერესი სხვადასხვა სტილის, ჟანრისა და ფორმისადმი, მე ვგულისხმობ არსებით ინტერესს, ძირითადი ცხოვრებისეული პოზიციიდან გამომდინარეს, ადამიანის სიღრმისეულის შესატყვისს. მე ვგულისხმობ იმას, რაც თავისებური ღერძი უნდა იყოს, რაც თვით ადამიანის მოქმედებას მთლიანობას ანიჭებს, რაც მთლიანობას ანიჭებს მის მხატვრულ ბუნებას, რაც მის მისწრაფებათა და მოქმედებათა, გატაცებათა შემოქმედების მთელ თვალწვდენელობას გარკვეულ სისტემაში მოიყვანს, რაც მთელი ამ თვალუწვდენლობის დასაბუთებად გამოდგება.

ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს შემოქმედის მთელი მხატვრული სამყარო ერთ ფორმულაზე დაიყვანება. არა, თვით ინტერესი შინაგანად წინააღმდეგობრივი, ყოველ შემთხვევაში მრავალი მხარის მომცველი შეიძლება აღმოჩნდეს. შოსტაკოვიჩის შემოქმედებაში, მაგალითად, ბოროტების მხილებას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. თავის მხრივ, ბოროტება ხშირად კონკრეტდებოდა როგორც ადამიანზე ძალდატანება, მისი სიცოცხლისადმი საფრთხე და მისი ღირსების გათელვის საშიშროება, ანტიჰუმანური ძალების გამანადგურებელი თარეში, სიკვდილის კიცილი (XIV სიმფონია), მაგრამ დიდი კომპოზიტორის შემოქმედება შეუძლებელია მხოლოდ ამ ფორმულის ილუსტრაციად მივიჩნიოთ; ის რაც სილამაზეს ამკვდრებს, ის რაც ადამიანური სითბოთია გამთბარი, შოსტაკოვიჩის მუსიკაში არანაკლებ ადგილს იკერს (საკმარისია ამის საილუსტრაციოდ საფორტეპიანო კვინტეტი, პრელუდიების და ფუგების ციკლი, VI და XV სიმფონიები დავასახელოთ), მართალია, აღნიშნული მხარეები უფრო მაღალ ინსტანციაში ერთიანდება (სიკეთეს ვერ დაამკვიდრებ, თუ ბოროტებას არ შეურაცხყოფ — ასე უთქვამთ) და სახეთა მრავალფეროვნების მიუხედავად, კომპოზიტორის ჰუმანური კონცეფციის მთლიანობის დადასტურებაა.

ჩვენთვის, მაგალითად, ოთარ თაქთაქიშვილის შემოქმედებითი ძიებები უკანასკნელი 15-20 წლის მანძილზე გასაოცარი მთლიანობით გამოირჩევა; ამ კომპოზიტორის მუსიკის „ფორმულაც“ საკმაოდ აშკარაა: თაქთაქიშვილის მუსიკა-სიმღერაში არეკლილი სინამდვილეა. კომპოზიტორი მიისწრაფვის სასიმღერო აზროვნების სპეციფიკურ თავისებურებაზე დაყრდნობით სოციალურ-ფსიქოლოგიური თემატიკის გადმოცემისაკენ. პოეტური იდეების მუსიკალურ სახეებში განზოგადოებისაკენ. სიმღერა მისთვის ძირითადი საარზოვნო ფორმაა, მიმზიდველი, დროის მიერ დადასტურებული „გამძლეობით“, გამომსახველი ხერხების სემანტიკის სტაბილურობით, ფსიქოლოგიური ობიექტივაციის შესაძლებლობებით და, რაც მთავარია, ემოციური უშუალობით, მსმენელთან

კონტაქტის დამყარების სიადვილით. ცხადია, ოთარ თაქთაქიშვილის შემოქმედება არ დაიყვანება მხოლოდ სასიმღერო „სპეციფიკაზე“, სიმღერისათვის დამახასიათებელ ფორმებზე, მაგრამ ეს მომენტი მაინც ძირითადია, მისი მუსიკის გასაღებია, იგი განაპირობებს კომპოზიტორის დამოკიდებულებას ხალხურ შემოქმედებასთანაც, თანამედროვე მუსიკასთანაც და თვით ქართული მუსიკის იმ ტენდენციებთან, რომლებიც მის მიმართულებას ასე თუ ისე უპირისპირდებიან.

ინტერესი — ეს გეზის გარკვეულობაა. მუსიკოსის ინტერესს პრამარტო საკუთრივ მუსიკალური ქმნის, არამედ საზოგადოდ ცხოვრებისეული მიმართებანი და გამოცდილება. დიდი შეცდომაა, როდესაც ფიქრობენ რომ საკუთრივ მუსიკალური გემოვნება გამიჯნულია ცხოვრებისეულისაგან, ცხოვრების სხვა არეებისაგან, თვით მუსიკაც არაა გამიჯნული ცხოვრებისგან. ყოველი მუსიკალური ელემენტი ნაყოფია მუსიკაში სინამდვილის არეკლისა და მუსიკალურ გამომსახველობით ხერხთა შორის თვით ყველაზე სპეციფიკურნიც არ კარგავენ ამ კავშირების კვალს. ამიტომაც, სპეციფიკურად მუსიკალური ინტელექტის აღზრდა ხელოვნურად ვერ დაშორდება საერთო გონებრივ განვითარებას, ხოლო მუსიკალური ინტერესის ჩამოყალიბება, — საერთო ცხოვრებისეულისადმი საერთო ადამიანური ინტერესის გაღვივება-განვითარებას.

მაგრამ რა ეღვიძებს ამ ინტერესს, რა მონაწილეობს მის ქმნადობაში და საბოლოოდ რა განაპირობებს მის არსს? მე ვფიქრობ, კრიტიკული აზროვნების, განსჯის უნარი, ის რაც ადრე დიალოგის სახით მოვიხსენიე, ის, რაც შენს გარშემო ხდება, არ შეიძლება წარმოიდგინო იმ აბის სახით, რომელსაც გადაყლაპავ და წყალსაც დააყოლებ. ყოველივე ამის ღირებულების სანწორზე შეგდების უნარი უნდა გაგაჩნდეს და მხოლოდ მას შერე გაერკვევი მათ რაობაში და მხოლოდ ამაში გამოვლინდება შენი ინტერესი. ჩვენი, საბჭოთა სინამდვილე, პიროვნული და საზოგადოებრივი ინტერესების გამთლიანებით და ურთიერთგანპირობებულობით ხასიათდება. ჩვენი საზოგადოებრივი იდეალები ადამიანს, მისი შემოქმედებითი პოტენციალის გამოვლენის, მისი ღირსების დაცვას და ამაღლების დაუსრულებელ შესაძლებლობებს უქმნის. ცხადია, შემოქმედის ინტერესს საზოგადოებრივი ცხოვრების ეს მაგისტრალური ტენდენცია და თვით მუსიკოსის ინდივიდუალური თვისებები, მისი მხატვრული ხედვის თავისებურებები უნდა განაპირობებდეს. მომავლისათვის ბრძოლაში, ყოველი შემოქმედი თავის პოზიციას იკავებს და ეს პოზიცია შეესაბამება მის მიერ გარკვეული ამოცანების და მიზნების ხედვას, გემოვნებას და ტემპერამენტს, მის ინტელექტს. მაგრამ ინტერესი და შემოქმედებითი პოზიციისათვის

აუცილებელი ნიშან-თვისებები ერთმანეთისაგან იზოლირებული კი არაა, არამედ ურთიერთზემოქმედების პროცესშია. ამიტომაც ამ მიმართებათა დიალექტიკა მხედველობის არიდან არასდროს უნდა გავუშვათ და ახალგაზრდა მუსიკოსის საკუთრივ ინტერესის აღზრდისათვის არანაკლები ვიზრუნოთ, ვიდრე მისი პროფესიული დაოსტატებისათვის.

მე მსურს შემოქმედებითი ინტერესის კიდევ ერთ მხარეს შევეხო, რომელსაც არა მარტო თეორიული, არამედ პრაქტიკულ-სოციალური მნიშვნელობა ენიჭება და რომლის მოუგვარებლობაც უარყოფით ზეგავლენას ახდენს ჩვენს მუსიკალურ ცხოვრებაზე. ამ საკითხის განხილვას მე დავიწყებ — საჯაროდ, მრავალგზის დადასტურებული და აღიარებული სიძნელის აღნიშვნიდან: მუსიკის მსმენელი არ გვყავს. მუსიკისადმი ინტერესი არადამაკმაყოფილებელ დონეზეა. უფრო ფაქიზი და უფრო მაღალი მხატვრული ღირსების მუსიკის მოყვარულთა რიგები მცირდება, სამომხმარებლო ღირებულების, სტანდარტიზებული ესტრადის გულშემატკივართა რიცხვი კი შეუზარავი სისწრაფით იზრდება. სხვებთან ერთად, მეც მრავალგზის მომიხდა ამ სიტუაციაზე მითითება და გამომწვევ მიზეზთა კვლევა. მე მინდა ამჟამად კიდევ ერთი მიზეზის შესახებ მოგასხენოთ, რომელიც პირდაპირ მიმართებაშია წინამდებარე წერილის თემასთან.

ჩვენ ბევრსა ვწუწუნებთ ცარიელი დარბაზების გამო, შემზარავი სურათია არტისტებით გამოტენილი სცენისა და ტრიალი მინდვრის მსგავსი დარბაზის ხედი. უკეთესი იქნებოდა სცენას კედელი მეოთხე მხრიდანაც დამატებოდა და თავის სათქმელი თუ სამღერი შემსრულებლებს დახშულ სივრცეში ეთქვათ. არც ისაა იშვიათი, რომ პროგრამა საინტერესოა, ახალი, სახელოვანი შემსრულებლები მონაწილეობენ და მსმენელს ესეც აღარ იზიდავს. არც ისაა სწორი, თითქოს რეკლამა თავის მოვალეობას ვერ ასრულებს, ანდა, ამა და ამ საღამოს პროგრამა თითქოს არაფერს მნიშვნელოვანს არ შეიცავდეს, თუ კი „აიდა" სრულდება და სპექტაკლში ცისანა ტატიშვილი მონაწილეობს (მისი ხმის სილამაზეზე რომელ თეატრსაც გნებავთ მოუხდებოდა), თუ კი ჯ. კახიძე შოსტაკოვიჩის მეოთხე სიმფონიას ასრულებს (ურთულესს სიმფონიურ ჟანრში, რომლის სამყაროსაც დირიჟორი შესაშური სიღრმით გრძნობს) განა ეს მსმენელის მისაზიდად საკმარისი არ უნდა იყოს? თუ ასეთი მაღალი ხელოვნებაც ვერ იზიდავს მსმენელს, მაშასადამე მიზეზი თვით მსმენელში უნდა ვეძიოთ და უნდა ითქვას არა მის არასაკმარის პროფესიულ მომზადებაში. თბილისში ბევრია ისეთი მსმენელი, რომლის მუსიკალური ინტელექტიც „გაუძლებდა" — დასახელებული ნაწარმოებების სპეციფიკურ სიძნელეებს და რომელიც ამის

და მიუხედავად, საკონცერტო თუ საოპერო თეატრის დარბაზს თავს არიდებს საქმე, როგორც ჩანს, შინაგან დაუინტერესებლობაშია. როგორც ჩანს, ადამიანი მაინც და მაინც არ მიისწრაფვის ისეთ ხელოვნებას შეხვდეს, რომელიც მის ცხოვრებისეულ და მხატვრულ ინტერესს არ ეხმაურება, დასახელებულ შემთხვევაში (ცხადია მათ რიგს ბევრი სხვა მუსიკალურად ღირსშესანიშნავი მოვლენა მიეკუთვნება, რომელთაც მათი სავალალო ბედი გაუზიარებიათ) მე თვით მსმენელს ვადანაშაულებ, მე ვადანაშაულებ იმას, რომ მასში ვარკვეული მხატვრული მოვლენების გაცნობის შინაგანი მოთხოვნილება არ არსებობს. ეს მოვლენა ისეთი ხასიათისაა, რომ იგი აუცილებელი სულიერი საზრდოს როლს არ თამაშობს ჩვენი ინტელიგენტის ცხოვრებაში. მაგრამ არის ხოლმე ისეთი სიტუაციაც, როდესაც ხელოვნება თავისთავად მაღალი მხატვრული ღირსებების მქონეა, მაგრამ განსაკუთრებულ ინტერესს. თვით მის ჰეშმარიტ დაფასებლებში ვერ იწვევს. თუ ხელოვნება ცხოვრების მიერ წამოჭრილ კითხვებზე პასუხს არ იძლევა, იგი უკეთეს შემთხვევაში, მხოლოდ ცნობისმოყვარეობას აღძრავს. მხოლოდ ზედაპირულ ინტერესს, მხოლოდ გამრთობისა და ემოციური გამღიზიანებლის როლს შეასრულებს.

რასაკვირველია, ხელოვნების ნაწარმოები შესაძლოა ობიექტურად აქტუალურია, საჭირბოროტო და პუბლიცისტურად მახვილიც იყოს, მაგრამ ამის მიუხედავად, არაკვალიფიციური შემფასებლისათვის ყველა ამ თვისებას არავითარი ღირებულება არ ექნება, თუკი იგი შინაგანად მოუმზადებელი და დაუინტერესებელია. მაშინ ბრალი იმას დაედოს, ვინც ბასუხისმგებელია საზოგადოებრივი აღქმის დონისათვის, ბრალი იმას დაედოს, ვინც შუამავლის როლი უნდა ითამაშოს ნაწარმოებსა და მსმენელს შორის: ამ მხრივ „განმარტებითი აგიტაციის“ უკმარისობა ჯარგა ხანია შემჩნეული სენია. მაგრამ მის მგკურნალობას (ამის აღნიშვნას სამართლიანობის გრძნობა მოითხოვს) სერიოზულად არა ვცდილობთ.

მაგრამ არსებობს ხომ მეორე მიზეზიც: ჩვენს მსმენელს ხშირად ისეთ პროდუქციას ვთავაზობთ, რომელიც მისთვის არავითარ განსაკუთრებულ პრობლემას არ შეიცავს, არავითარ ინტერესს არ წარმოადგენს. არტისტის მიერ ნაწარმოების წაკითხვის მიზანი მაინც და მაინც სიახლე კი არ უნდა იყოს, რამედ მხატვრული ქმნილების დედააზრის თანამედროვე ხედვით ნაკარნახევი სიახლე.

ხშირად ისეთი შთაბეჭდილება რჩებათ, რომ მუსიკალურ ტექსტში ყველაფერი იმ ზომამდეა ნაანგარიშევი, რომ შემსრულებელს აღარავითარი გასაჭანი აღარ აქვს — უნდა ზუსტად მისდიოს კომპოზიტორის მითითებებს, ამავე

დროს, მხოლოდ მექანიკურ ჩაწერას შეუძლია უზრუნველყოს მუსიკალური ნაწარმოების უცვლელობა. ცოცხალი საშემსრულებლო ინტონაცია კი მუსიკას განუმეორებელ ელფერს ანიჭებს, თვით ამ ინტონაციას კი მხატვრული სახეების წყაროთხვა განაპირობებს. ბეთჰოვენის საფორტეპიანო სონატა № 29 შემსრულებელმა შესაძლოა სხვადასხვანაირად გაიგოს, როგორც, მაგალითად, იმ ეპოქის კლასიკური ფუგით დასრულება, რომელიც რომანტიკული აფეთქებით აღინიშნა (თანაც ის, რომ სონატის პირველი ნაწილი ვაგნერისეული „ზიგფრიდის“ წინათგრძნობითაა შეპყრობილი, ასეთი დასასრული ისტორიულ პერსპექტივას განსაკუთრებულ სტილისტურ სიფართოვეს შესძენდა). სხვა შემთხვევაში, ეს ფინალი გამოჩნდებოდა როგორც სონატისა და ფუგის ჯიდილი, დრამატული შეპირისპირებებისა და ფუგის ფორმისათვის დამახასიათებელი თემისა და მისი დამტკიცების სპეციფიკური ლოგიკის სინთეზით. ფუგის ინტერპრეტაციის კიდევ ერთი მოდუსი: ამ ფორმაში სახასიათო ვარიაციების პრინციპის ხაზგასმა, ფუგის აღქმა როგორც სახასიათო ვარიაციების ციკლისა, რომელშიც ჟანრული, ლირიკული და დრამატული ექსპრესიით გამსჭვალული ეპიზოდები მოტორული პულსაციით არიან გამთლიანებულნი.

ესეც საინტერესო მომენტია: მთელ ამ ფუგას ერთი ფაქტურული პლასტი გასდევს — ტრემოლო-ტრელებისა. მას შემსრულებელმა შესაძლოა ჩვეულებრივი სამკაულის ჟღერადობა შეუნარჩუნოს, სხვა შემთხვევაში კი ამ ნახატს შინაარსობრივად ნეიტრალურის მნიშვნელობა დაეკარგებოდა და იგი დრამატული აფეთქებების, მგრგვინავი საწყისის სიმბოლოდ იქცეოდა.

როგორც არ უნდა იყოს, ის ხომ ცხადია, რომ ინტერპრეტაციების მთელი ეს სხვადასხვაობა თვით სონატის იდეის, მის ცხოვრებისეულ მოვლენებთან მიმართებების თავისებურ გაგებას უნდა ემყარებოდეს. თუ ხელოვნების ნაწარმოები მხოლოდ რეტროსპექციაა, მაინც დღევანდელი გაზეთის უბრალო ქრონიკასაც კი ზემოქმედების მეტი შანსი გააჩნია. თუ ისევ ბეთჰოვენის სონატას გიგულისხმებთ, მაშინ შემსრულებელმა იგი დღეს ისე უნდა წარმოგვიდგინოს, როგორც სამყაროს გააზრების. და მასში ადამიანურის დამკვიდრების დრამატიზმი. ამ დამკვიდრების უფლება ადამიანმა საკუთარი ინტელექტის მოწიფულობით და ამაღლებით მოიპოვა, თავისი უნარით ადამიანურს (ე. ი. თვით სამყაროში ყველაზე მეტად ღირებულს) მიუხვდეს, იგი გაიაზროს და მისი სიდიადით დასტკბეს, ამ სიდიადის თანაზიარი გახდეს. სონატის ნელი ნაწილი ხომ ამ სილამაზის შესახებ თქმული დასრულებული პოემაა და ბეთჰოვენის თანამედროვეთაგან განსხვავებით, ბეთჰოვენზე დაყრდნობით, მაგრამ მთელი მერმინდელი კულტურული განვითარების გათვალისწინებით დღევანდელმა შემს-

რულებელმა უფრო თვალნათლივ უნდა წარმოაჩინოს ამ სილამაზის არსიც და მისი ქმნადობის დრამატიზმიც.

ინსტრუმენტული ნაწარმოები განსაკუთრებით განზოგადებული მხატვრული სახეებით გამოირჩევა, მისი ცხოვრებისეული კავშირები არცთუ ისე კონკრეტულია და თვალსაჩინო. მაგრამ თუ ეს მიმართებები საზოგადო ცნობიერების მიღმა რჩება, მაშინ ასეთი ნაწარმოები ცხოველ ინტერესს ვერ აღძრავს. რაც შეეხება ისეთ ხელოვნებას, რომელიც სიტყვასთან თუ საერთოდ ნივთიერ რეალობასთანაა უშუალოდ დაკავშირებული, ამ შემთხვევაში, სპეციფიკური ესთეტიკური ინტერესის გამოკვეთისათვის პრობლემის აქტუალობას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება.

ბრეხტის „კორიოლანოსი“ ეს უპირველესად ყოვლისა პრობლემაა განსაკუთრებული მონაცემებით დაჯილდოვებული გმირისა, რომელიც სწორედ იმის გამო, რომ იგი განუმეორებელი, განსაკუთრებული და შეუცვლელია, ეგოისტური პატივმოყვარეობის დაკმაყოფილებას, ძალაუფლების უზურპაციას ცდილობს და მიისწრაფვის თავისი ნება-სურვილი მთელ ხალხს თავს მოახვიოს. განა ეს კლასიკური „კორიოლანოსის“ ახალი სოციალურ-ფსიქოლოგიური პრობლემების შუქზე ხედვა არაა? ანდა ისევ ბრეხტს რომ მივმართოთ, განა „ცხოვრება გალილეისა“ იმ დროის ნაყოფი არაა, როდესაც განსაკუთრებული სიმწვავით დაისვა მეცნიერული აღმოჩენის სოციალური ასპექტის მნიშვნელობის საკითხი, როდესაც მეცნიერის ძალაუფლებასთან კომპრომისის საშიშროებას ხვრისიმას და ნაგასაკის ატომურმა ტრაგედიამ განსაკუთრებული მძვინვარება შესძინა?

როდესაც მხატვრულ მემკვიდრეობასთან გვაქვს საქმე, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება იმას, დავკმაყოფილდებით რესტავრაციით, თუ შევეცდებით მოცემული იდეურ-ფსიქოლოგიური შინაარსი ჩვენი დროის სულიერი ცხოვრების შუქზე წავიკითხოთ. განა თეატრალური თუ საკონცერტო რეპერტუარის დადგენისას იმით არ უნდა ვიხელმძღვანელოთ, რომ იგი გარკვეულ ინტერესს უნდა აღძრავდეს და კიდევ უფრო მეტად გარკვეულ ინტერესს უნდა ეხმაურებოდეს? რატომ იყო, რომ მარჯანიშვილისეულმა „ცხვრის წყარომ“ განსაკუთრებით 20-იან წლებში გაიხმაურა, როდესაც დიდი ოქტომბრის რევოლუცია უკვე მომხდარი იყო. კლასიკაც განაგრძნობდა ბობოქრობას ჩვენი ხალხის სულიერ ცხოვრებაში. იმიტომ რომ ლოპე დე ვეგას პიესის განმათავისუფლებელი პათოსი საოცრად თანახმიერი იყო ახალგაზრდა საბჭოთა აუდიტორიის ფსიქოლოგიური წყობისადმი.

განა შესაძლებელია მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვი“ და „ხოვანშჩინა“

ყველა ეპოქისა და ყოველი ეროვნული თვითშეგნებისათვის ერთნაირად მნიშვნელობისა იყოს? განა შეიძლება „კარმენის“ ზნეობრივი პრობლემა ყველასათვის ერთნაირად იკითხებოდეს? ჰეშმარიტად მხატვრული ნაწარმოები ინტერპრეტაციების უსასრულოდ ბევრ შესაძლებლობებს იძლევა, მოცარტის „ჯადოსნური ფლეიტა“ სხვადასხვანაირად იკითხება ბერლინის ორ საოპერო თეატრში „შტაატსოპერასა“ და „კომიშე ოპერაში“ ორი კოლექტივი სხვადასხვანაირად წარმოგვიდგენს მოცარტის ქმნილებისათვის დამახასიათებელ ზღაპრულ სიმბოლიკას, სხვადასხვანაირად ხსნის მთავარ გმირთა ხასიათებს, იქნება ეს ზოროასტრო თუ ღამის დედოფალი. მაგალითად, „კომიშე ოპერის“ სპექტაკლის ავტორი რეჟისორი ფელზენშტაინი მსმენელს არწმუნებს, რომ სიკეთე და სიბრძნე მარადიული უნივერსუმების სახით არ უნდა გავიგოთ, როგორც ეს ბევრ განსჯის მიღმა იმყოფებიან და მზესავით შუქს მოფენენ მათ მიერ მადლს ზიარებულთ. არა, აქაც შინაგანი ბრძოლა და წინააღმდეგობებია, აქაც ზეამაღლების გზა რთულია, აქაც ღამე დღეს ებრძვის, ჰარმონიისაკენ მიმავალი გზა ეკლიანია და მას ტანჯვაც ახლავს — გვეუბნება ფელზენშტაინი. მისი კონცეფცია იმ დროის პირმშოა, როდესაც გერმანული დემოკრატიული რესპუბლიკა სოციალისტური საზოგადოების შენებას შეუდგა, როდესაც რთული, მაგრამ ნათელი მომავლისაკენ მიმავალი გზა აირჩია. არა, ფელზენშტაინს არაფერი არ მოუხვევია მოცარტისათვის, იგი შორსაა. ეულგარული სოციოლოგიზმისაგან და არ შეურყვნია ოპერის დედააზრი. მან „ჯადოსნური ფლეიტა“ ახალი თვალით წაიკითხა, წაიკითხა არა მხოლოდ მიზანსცენების განახლებისათვის, არამედ მუსიკაში ჯერ კიდევ ფარული იდეურ-ფსიქოლოგიური მოტივების გასახსნელად, ზეიდეის თვალსაჩინოებისათვის. რეჟისორისეულმა კონცეფციამ თვით მოცარტის მუსიკის ჟღერადობას ახალი იერი შესძინა, ახალი საშემსრულებლო ინტონაციით გაამდიდრა იგი, ფელზენშტაინის რეჟისორული კონცეფცია ჩვენი დროის პირმშოა, „სპექტაკლი „ჯადოსნური ფლეიტა“ აიძულებს მსმენელს მუსიკა თანადროულობის პრობლემებთან ორგანულ კონტექსტში აღიქვას. ამიტომაც ეს დადგმა გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის კულტურული ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს მოვლენად იქცა და აი უკვე ორი ათეული წელია „ჯადოსნური ფლეიტისადმი“ საზოგადოებრივი ინტერესი არ შენელებულა.

მიაწოდეთ მსმენელს ასეთი იდეური დატვირთვის მასალა და დარბაზის შევსებაზე ნუღარ იდარდებთ, მსმენელი თეატრისაკენ სხვადასხვა მოსაზრებისა და მისწრაფების გამო მოდის, მაგრამ საზოგადოებრივ მსმენელს საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი ინტერესი ქმნის. ერთხელ კიდევ დავუპირისპიროთ ერთმა-

ნეთს ცნობისმოყვარეობა და ინტერესი: ცნობისმოყვარეობა ეფემერულია, ინტერესი კი სიღრმისეული მისწრაფებაა ხელოვნების არსებობის, მისი განვითარება-ქმნადობის აუცილებელი პირობაა.

მე დიდი შიშით მოვედი „აბესალომ და ეთერის“ დადგმაზე განახლებულ თეატრში, რატომ მაინცადამაინც შიშით? იმიტომ, რომ რაც თავი მახსოვს, ფალიაშვილის უკვდავ ქმნილებას საკადრისი სცენური ინტერპრეტაცია არ ღირსებია, ყოფილან კარგი მომღერლები, კარგი დირიჟორები და მხატვრები, ყოფილა ცალკეული რეჟისორული მიგნებები, არ გვჭონია მხოლოდ მუსიკის ისეთი ინტერპრეტაცია, რომელიც ამ ოპერას განსაკუთრებულ სოციალურ-ფსიქოლოგიურ აქტუალობას მიანიჭებდა, რომელიც განგვაცდევინებდა მუსიკად ქცეული ლეგენდის ზნეობრივ ანტონომიებს.

„აბესალომ და ეთერი“ ჩვენში ისეთი საყოველთაო სიყვარულით სარგებლობს, რომ გადაჭარბების გარეშე შეიძლება ითქვას, ასეთი დამოკიდებულება რომელსაც გნებავთ ეროვნულ კლასიკურ ნაწარმოებს შეშურდებოდა. ფალიაშვილის მუსიკა მთლიანად ჩვენია, ქართველისათვის სისხლხორცეულია. იგი ერის სულიერი სიღრმიდან წამოვიდა და მთლიანად მასვე დაუბრუნდა. მაგრამ ეი ეს „დაბრუნება“ კი ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ხარისხშეცვლილი უნდა იყოს. „დაბრუნება“ გზის ის მონაკვეთია, სადაც შემსრულებელს თავისი სიტყვა აქვს, სადაც თანამედროვეობის სუნთქვა უნდა შემოიჭრას, სადაც „მოცემულობის“ ახალი პირობები უნდა შევიგრძნოთ და სადაც ახალი ხედი უნდა გაიხსნას ის მიმართებები, რომლებიც ფალიაშვილის ოპერის გმირებს შორის არსებობს (აბესალომ-ეთერი, მურმანი-აბესალომი, მურმანი-ეთერი, ხალხი-შეყვარებულთა წყვილი), შესაძლოა სხვადასხვანაირად იქნას წაკითხული და მაშინ თითქოს და ცხადში და ერთხელ და სამუდამოდ გამორკვეულში ისეთი მომენტები გამოჩნდება, რომლებიც აზრს გაამძაფრებს, ახლებურად გაანგვაცდევინებს გმირთა ტრაგედიას.

განა მურმანი ისეთი „გამჭვირვალე“ პერსონაჟია, რომელიც გაშიფვრის სხვადასხვაობას გამორიცხავს? განა საკუთრივ ლირიკულისა და ეპიკურის შეფარდებანი ერთი ნაკადიდან მეორეში გადართვებით განსაკუთრებული დრამატურგიული მნიშვნელობისა არ არის? და განა ეს მნიშვნელობა მიკვლეულია და დამაჯერებელი? განა ამ ნაწარმოებში პირობითი, ფორმულასავით სადად და თვალსაჩინოდ არაა შერწყმული ცხოვრების მჩქეფარებასთან, რომლის ყოველი წამიც განუმეორებელია და რომლის სცენური გადაწყვეტაც ასეთსავე განუმეორებლობას მოითხოვს? ჰეშმარიტსა და მოჩვენებითს შორის სადემარკაციო ხაზი ხშირად რომ წაშლილია და შემოქმედება (სიყვარული) თავის უარ-

ყოფას (ღალატს) რომ შეჰკერია, სიცოცხლისადმი სწრაფვა სხვისადმი სისასტიკეს და ულმობლობას რომ ჩაგვადენინებს, მონაქმედი შენსავე სინდისს აუტანელ ტვირთად რომ დააწვება და სიკვდილში რომ გაძებნინებს შვებას—განა ეს პრობლემები მხოლოდ იმ წარმართული ხანის ლეგენდას ეკუთვნის და დღევანდელი ზნეობისათვის დაუკარგავთ სიმწვავე და აქტუალობა? განა ასეთ საკითხთა შუქზე წაკითხული „აბესალომ და ეთერი“ განსაკუთრებულ სიმწვავეს არ შეიძენდა, მის დამდგმელებს საინტერესო იდეებს არ უკარნახებდა, ახლებურად არ განაცდევინებდა მსმენელს ფალიაშვილის მუსიკის სილრმესა და სილამაზეს?

თუ ინტერპრეტეციას ზეიდეა არ ახლავს, მაშინ გარკვეული თვალსაზრისით, ხელოვნების ნაწარმოები აქტუალობას მოკლებულია და ნეიტრალური, მისი მიმზიდველობა ამ შემთხვევაში უფერული ხდება, თანამედროვე ადამიანი იმდენად აქტიურ ცხოვრებისეულ მიმართებებშია ჩართული, რომ შესაძლოა უპრობლემო ნაწარმოების გაცნობას თავი აარიდოს, მასთან შეხვედრის დრო ვერ გამონახოს. ახალგაზრდობის აღზრდის საკითხთან ზემოთ აღწერილ სიტუაციას პირდაპირი კავშირი აქვს, სამწუხაროდ, მუსიკალური ხელოვნების ნიმუშებს ისე ვექცევით, როგორც სამუზეუმო ნივთებს, რომელთა სიცოცხლე და განვითარება უკვე კარგა ხანია შეწყდა, ათვისების მაგიით შელოცვილები არაფერს არ ვაკეთებთ იმისათვის, რომ ახალგაზრდობის ინიციატივა გავაღვივოთ, შევაჩვიოთ, ახალგაზრდა შემოქმედები, თვით დაამყარონ კავშირი მსატვრულ მოცემულობასა და თავისივე ცხოვრებისეულ გამოცდილებას შორის, თვით ეძიონ ზეიდეა, რომელიც, ცხადია, ყურით მოთრეული არ უნდა იყოს. მაგრამ სწორედ რომ მათი საკუთარი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის და ცხოვრებისეული მიმართულების განსაკუთრებულობას უნდა შეესატყვისებოდეს.

კონსერვატორიის ვოკალისტი სტუდენტები სათანადო რეპერტუარის დასაუფლებლად წლიდან წლამდე მონაწილეობენ საოპერო სტუდიის სპექტაკლებში, წლების მანძილზე აქ მოქმედებს უსიცოცხლო ნიღბები, რომლებსაც ყოველი ინდივიდუალობა უნდა მოერგოს. სტუდენტი ითვისებს მკვდარ სქემას, შაბლონს და მერე შესაძლოა საქმე ისე აეწყოს, რომ მომავალშიც „მსგავსი შეიარაღებით“ ფონს იოლად გავა. მაგრამ განა ეს ხელოვნებაა და ხელოვნებასთან დამოკიდებულებაა? განა ეს ტრენაჟის ყველაზე მდარე ვარიანტი არ არის. რომლის დროსაც მომავალი არტისტი სხვა, უფრო მნიშვნელოვანი, დღევანდელ სულიერ ცხოვრებასთან დაკავშირებულ პრობლემის პირისპირ არ დგება?

მოწაფე და არტისტი, სად მთავრდება ერთი და საიდან იწყება მეორე?

სად გადის მათი გამმიჯნელი ზღვარი? ურთიერთთან რა მიმართებებშია ეს ორი მომენტი? ვისი მომზადება ევალება პედაგოგიკას? ეს კითხვები რიტორიკული არ არის, ჯერ ხელობა და ოსტატობა უნდა შეიძინო და ასეთი საფუძვლის შექმნის შემდგომ დამოუკიდებელი აზროვნება, თუ ამ უკანასკნელისათვის საჭიროა უნში თავიდანვე აღიპარდოს მხატვარი? ამ აღზრდის მთელი პროცესი მხოლოდ მუსიკალურის არეშია მოქცეული თუ ყოველ თავის არსებით მომენტში აუცილებლად იჭრება საკუთრივ სინამდვილეში?

ჩემის ღრმა რწმენით, ახალგაზრდა მუსიკოსში მთელი შემოქმედებითი პოტენციალი მხოლოდ მაშინ გაიხსნება, როდესაც მას მნიშვნელოვანი ინტერესი დაეუფლება, როდესაც ხელოვნება მის ცხოვრებისეულ ხედვას გააღრმავებს სულიერ საზრდოს მიაწვდის, როდესაც მხატვრული ქმნილება არა მარტო გასაცნობი და ასათვისებელი მასალის როლში მოევლინება, არამედ იმ ერთადერთის, რომელიც უმნიშვნელოვანეს ზნეობრივსა თუ საზოგადოებრივ კითხვებზე პასუხს შეიცავს და ამ პასუხის ამოსაცნობად აზრს ამძაფრებს. მხატვრული ნაწარმოები მხოლოდ მაშინ იძენს აღმზრდელის მნიშვნელობას, როდესაც ივი ტრიბუნად შეიძლება აქციო, რომ ამადაამ მოცემულობაში შენი სათქმელი თქვა.

შემოქმედებითი პიროვნების ჩამოყალიბება უდავოდ თვითსრულყოფას, მხატვრული შესაძლებლობების გახსნას, შემოქმედებისათვის აუცილებელი ჩვევების განვითარებას, საერთო-საკაცობრიო გამოცდილების ორგანულ ათვისებას გულისხმობს. ამასთან ერთად, შემოქმედებითი პიროვნების ჩამოყალიბება იმასაც ნიშნავს, რომ ადამიანი თავისი მეობის შემზღუდველი გარემოებისაგან თავისუფლდება, თვით გამოსახვის ამოცანაზე მაღლდება, სინამდვილის სახასიათო ნიშნებს არა მარტო შეიგრძნობს, არამედ მათ მუსიკალურ შესატყვისებს ქმნის. შემოქმედებითი განზოგადება შეუძლებელია დიალოგის უნარის გარეშე. ეს რომ არიყოს, ხელოვანი ვერასოდეს ვერვის ვერას ეტყოდა წინააღმდეგობებით აღსავსე რეალობის შესახებ, ვერ ამხილებდა იმას, რაც ადამიანისათვის უცხო და მის მიერ დასაგმობია, ვერ გახსნიდა ე. წ. „ანტისაწყისის“ არსს.

შინაგანი დიალოგი შთაბეჭდილებების ობიექტივიზაციის უნარს გულისხმობს. დიალოგი ვერ შესდგება — მეორე თვალსაზრისის „კანონიერად“ დაშვების გარეშე, მასთან კამათის, გარე სამყაროს რეალური თვისებების და საკუთარი შეგრძნების ურთიერთგამიჯვნის გარეშე. დიალოგი გულისხმობს მუსიკის ობიექტურ მოვლენებთან მიმართებების გარკვეულობასა და თვალსაჩინოებას. მუსიკოსს იმთავითვე უნდა გაუმახვილდეს მუსიკის ცხოვრებისეული

კავშირების გრძნობა, მაშინ წმინდა მუსიკალური კატეგორიები მისთვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას შეიძენს, განსაკუთრებული აზრით დაიტვირთება. ახალგაზრდა მუსიკოსს, ჩვეულებისამებრ, ასწავლიან მუსიკალური თემის აგების ხელოვნებას, უღვივებენ მისი სტრუქტურის გრძნობას, აიარაღებენ იმ ხერხებით, რომელთა საშუალებით ამ მასალის განვითარებაა შესაძლებელი. ეს ყველაფერი ბუნებრივი და კანონიერია, მაგრამ თუ კი მიზანი მაინც ისაა, რომ მუსიკას თავისი განსაკუთრებულობა, თავისი ინდივიდუალობა გააჩნდეს, ასეთივე სისტემატურობით უნდა აღიზარდოს წმინდა მუსიკალური კატეგორიების ცხოვრებისეულ შესატყვისებთან დაკავშირების უნარი. ზუსტად: ახალგაზრდა ხელოვანმა საკუთარ თავში იმთავითვე უნდა გაიღვივოს ცხოვრებისეული იმპულსების მუსიკალურში გარდასახვის უნარი.

ახალგაზრდის იდეურ-პროფესიული წრთობისათვის სულ ერთი არ არის რა მიზნით იღებს იგი ამ განათლებას? რას ასწავლიან სტუდენტს? თანამედროვე ტექნიკლოგიას? რის მიმართ უღვივებენ მიდრეკილებას—რთული და მარტივი კატეგორიებით აზროვნებისაკენ? რა უფრო ძნელია: გამომსახველი ხაზის შექმნა, რომელსაც შინაგანი მთლიანობა ახასიათებს, ინდივიდუალიზებული ინტონაციური სახის ძალდაუტანებელი განვითარება, რომელიც წინასწარ ჩამოყალიბებული ფორმის გაშლის თავისუფლების ილუზიას ქმნის, თუ მძაფრი ტემბრების, შემთხვევითი და არა შემთხვევითი აკორდების თამაში ყღერადობის ინტენსიურობის უსასრულო გაძლიერება, რომელსაც შესაძლოა, დიდი ზემოქმედების ძალა აქვს, მაგრამ რომელიც აღქმის უფრო ფიზიოლოგიური, ვიდრე ფსიქოლოგიური დონისადმია მიმართული.

არ ღირს ტექნოლოგიის ფეტიშიზირება და მისი საშუალებით მიღწეული მხატვრული ეფექტისაგან მოწყვეტით მისივე ღირებულების დადგენა. ტექნოლოგია მხოლოდ საშუალებაა, და მისი გამოცვლა მიზნად სინამდვილისეულის უფრო ღრმა წვდომას, უცნობი მხარეების განზოგადებას უნდა ისახავდეს. თუ ტექნიკა ამ ამოცანების პირისპირ უძლურია, მაშინ არც მისი სიახლე და არც ადრე მოპოვებული ავტორიტეტი არ გამოდგება მისი გამოყენების გასამართლებლად, ჰეტეროფონური ეფექტები უზარმაზარ შთაბეჭდილებას ახდენს სტრავინსკისა და შოსტაკოვიჩის მთელ რიგ ქმნილებაში (საკმარისია საამისოდ შოსტაკოვიჩის IX სიმფონიის პირველი ნაწილიდან ფუგა გავიხსენოთ), მაგრამ ეს სრულებითაც არაა იმის გარანტია, რომ ყველა ნებისმიერ შემთხვევაში ეს ეფექტი მუსიკის მაღალმხატვრულობას უზრუნველყოფდა.

გამომსახველობის ობიექტური კანონზომიერება და გამოცდილების ინერცია ამა თუ იმ ხარისხით ყოველ მხატვრულ ნაწარმოებში იჩენს თავს. ჩვენი

სურვილებისაგან დამოუკიდებლივ არსებობს ობერტონული რიგი, ასევე ობიექტურია სიმეტრიის გრძნობა, რომელიც განმეორადობის პრინციპებთანაა დაკავშირებული. მუსიკის ვერტიკალურ თუ ჰორიზონტალურ განზომილებებში თავისებურად გარდატყდება ჩვენი წარმოდგენა სივრცის შესახებ, ხოლო რიტმული რესურსები უდავოდ დროის კონკრეტიზების დაუსრულებელ შესაძლებლობებს ქმნის. ე. წ. „გამოცდილებაში“ საკმაოდაა სუბიექტურიც და კონვენციონალურიც, სახეცვლილების დინამიკა არსებითად მათ ხარჯზე ხორციელდება. ამასთან ერთად, მხატვრული ეფექტი, გარკვეული თვალსაზრისით, იმაზეა დამოკიდებული, ირღვევა თუ არა „სიახლეებში“ ძირითადი კანონზომიერებანი, თუ პირიქით, მხატვრული აზროვნების უფრო ფუნდამენტალური პრინციპების აღმოჩენის შედეგად ჩვენი წარმოდგენები მათ შესახებ ფართოვდება.

ერთი სიტყვით, ახალგაზრდა მუსიკოსებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მუსიკალური აზროვნების ობიექტური პრინციპების შესწავლას. ვინ გახდის სადავოდ იმ მოსაზრებას, რომ გემოვნება და ინტუიცია მხატვრული შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი ფაქტორებია, მაგრამ გემოვნებაზე შესაძლოა ზემოქმედება, გემოვნება უნდა აღიზარდოს, გაიწმინდოს.

მაგრამ ამისათვის აუცილებელია გარკვეული ღირებულების საზომის გამომუშავება, აზროვნების „სანიტარულ-ჰიგიენური“ ნორმების დაცვისადმი მისწრაფება, წინააღმდეგ შემთხვევაში, კარგისა და ცუდის გარჩევა გაგვიჭირდება. მართალია, არც ისეა საქმე, თითქოს ღირსეულს და უხამსობას ერთმანეთისაგან ვერ ვარჩევდეთ, მაგრამ აზრის მთელის პირდაპირობით გამოთქმა ხშირად გვიჭირს და ეს ხდება ჩვენი, არა შინაგანი დელიკატურობის, არამედ უფრო პროზაული მოტივების გამო. უნივერსალური შემწყნარებლობა ჰუმანიზმის გამარჯვებას კი არ მოასწავებს, არამედ განურჩევლობის დამკვიდრებას. მე მსურს ეს პრობლემა ახალგაზრდობის აღზრდის ინტერესების შუქზე განვიხილო. ჩვენი კრიტიკული ლიტერატურა და განსაკუთრებით ის, რომელსაც პერიოდული პრესის მუსიკალური განყოფილებები გვაწვდის, ჯერჯერობით ქმედით როლს ვერ თამაშობს უხამსობასთან ბრძოლაში. რატომ? იმიტომ, რომ მთელი რიგი მიზეზების გამო „პოზიტიურის კულტი“ დანარჩენ სპექტრებს ნთქამს, აუფერულებს, რასაკვირველია თვით ეს პოზიტიური, ობიექტური სინამდვილით არის დასაბუთებული. საქართველოს მუსიკალური კულტურა გიგანტური ნაბიჯებით ვითარდება. მან ბევრი სასახელო გამარჯვება იზეიმა, კერძოდ საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო შემოქმედების წინსვლის გამო. მაგრამ ეს „საერთო კოეფიციენტი“ ყველა მოვლენის დასახასიათებლად არ

გამოდგება. ისე, როგორც ეს ცხოვრებას შვენის, მუსიკის სფეროშიც კარგი ცუდს ებრძვის, ნიჭიერებას უნიჭობა ეჭიშპება. ჰეშმარიტებას მუდამ როდი უადვილდება ცრუ რწმენების დარღვევა. მთელი ეს მცხუნვარება ბრძოლისა, „არსებითი შეუსაბამობების“ მთელი რიგი, სპეციალურ კრიტიკის ყურადღების მიღმა რჩება. კრიტიკა სოციოლოგიური „წვრილმანებისათვის“ ვერ იცლის, არადა მათში, ამ თითქოს შეუმჩნეველ „მაგრამში“ უფრო, არსებითი მზარეები ელინდება, ვიდრე პოეტურის ხილვაში, ვთქვათ, ინსტრუმენტალისტი სულ ერთი და იგივე რეპერტუარით გამოდის მსმენელთა წინაშე (და დღეს მის მიერ შესრულებული პიესები ისევე კარგად ჟღერენ, როგორც ამ 15—20 წლის წინათ). ვინმემ პრესის მეშვეობით მაინც ურჩიოს ასეთ არტისტს რეპერტუარი გააფართოვოს. ვთქვათ, თეატრი უცვლელი სახით აღადგენს წარმოდგენას, რომელსაც დიდი ხანია ხავსი მოკიდებია და აღარც სულსა და გულს რასმეს ეუბნება და აღარც მხატერულ-ინტერესს შეესატყვისება. ვინმემ მაინც გაიკითხოს თეატრის ასეთი ნიბიჯის გონივრულობა. დიახ, ამა და ამ მომღერალმა თბილისელ ესტრადის მოყვარულებს სიამოვნების ჟრუანტელი მოგვარა, ამა და ამ უწყების მიერ შექმნილმა ბავშვთა კიდევ ერთმა ანსამბლმა სადღაც კიდევ ერთი პრიზი დაიმსახურა და ჩქარა საგასტროლოდ წავა უცხოეთში. დიახ, ჩვენი სახელგანთქმული სოლისტი (აქეე დავძენ, რომ მისი არსებობის შესახებ სწორედ გაზეთების სადღესასწაულო რელაციებიდან ვიგებთ) კვლავ ეწვევა მთელ რიგ თეატრებს...

ვაშა! მაგრამ ყველაფერ ამას სისხლსავსე მუსიკალური ცხოვრების ასახვის პრეტენზია შეიძლება ჰქონდეს? მე მაინტერესებს არა სამი და ოთხი საბავშვო ანსამბლის წარმატება ესტრადაზე, არამედ ბავშვთა მუსიკალური აღზრდის საერთო მდგომარეობა: მე, სამწუხაროდ, არაფერი ვიცი იმის შესახებ, როგორ აგვარებენ ამ პრობლემას სოფლად, რა კეთდება იმისათვის, რომ მოხუცებმა ქართული ხანგის სიყვარული გადასცენ ნორჩებს, როგორაა ურთიერთშერწყმული ეროვნული ტრადიციების და ინტერნაციონალური მუსიკალური კულტურის გამოცდილების ათვისება ჩვენს საერთო და სპეციალური განათლების ქსელში, მე მაინტერესებს არა ერთი და ორი სოლისტის საგასტროლო აფიშა. არამედ ჩვენი თეატრების მუშაობის ყოველდღიურობა, მათი შემოქმედებითი პოზიციები. მსურს ვიცოდე როგორ იქნება აქ უახლოეს მომავალში ეროვნულ-რეპერტუარი წარმოდგენილი, რა პრინციპებით ხელმძღვანელობს თეატრი თავისი რეპერტუარის შერჩევისას, მისი წარმოსახვისას. იმ ფრაგმენტების მეშვეობით რასაც პერიოდული პრესის გამოძახილები ქმნის, ძნელია საერთო ხედის გათვალისწინება, თან იმდენიც მესმის, რომ ცალკეული კრიტიკული მოსაზრე-

ბები, რომელსაც ამა თუ იმ მუსიკალური მოვლენების აღწერისას გამოთქვამენ ხოლმე, უფრო არაარსებითს და კერძოს ეხება, ვიდრე განსაკუთრებით მნიშვნელოვანს.

მაგრამ ხომ არ არსებობს ჩვენს მუსიკალურ ცხოვრებაში ისეთიც, რომლის მოთმენაც არაა გამართლებული? მაშ რატომ ვდუმვართ? გაჩუმება ისეთი მძლავრი იარაღია, რომ იგი თერმოდინამიკური ეპოქის ღირსეულ პირმშოდ შეიძლება ჩაითვალოს. ეს ისეთი მრავლისმეტყველი და შეუვალი პოზიციაა, როდესაც ვდუმვარ და აუტკივარ თავს არ ვიტკიებ. გამოთქმული აზრისათვის ადამიანი შეიძლება ჯვარს აცვა მაგრამ თუ კი არაფერი უთქვამს იეზუიტსაც გაუჭირდება „შარი მოსდოს“ დაბეჭდა და იმკითხავე რა აზრისაა! ეს რაც ადამიანს შეეხება, მაგრამ თუ კი მთლიანად მუსიკალური კრიტიკული აზრი სდუმს?

ახლა მოცემულ სიტუაციას შევხედოთ იმ ახალგაზრდის პოზიციიდან, რომელიც ყოველივე ამის მოწმეა. საოპერო თეატრის სიძნელეები ბევრისათვის ცნობილია, მაგრამ თუ ეს ასეა — იკითხავს ახალგაზრდა — რატომ სდუმს პრესა? თუ იგი კონცერტს დაესწრო და დარბაზში მსხდომებთან ერთად დარწმუნდა ახალი ნაწარმოების სისუსტეში, ამაზე აღარავითარი გამოხმაურება არ უნახავს პრესის ფურცლებზე — რა შთაბეჭდილება შეექმნება მას თავის უფროს კოლეგებზე?

ჩემი მსჯელობის უკეთ არგუმენტირებისათვის კონსერვატორიის ცხოვრების ერთ უსიამო მხარეს შევეხები. ეს გახლავთ მუსიკოსთა კერძო მომზადების პრაქტიკა, რომელიც ბოლო წლებში განსაკუთრებით გაიზარდა, სამწუხაროდ ამ საქმეში საფორტეპიანო, თეორიული და მუსიკის ისტორიის ბევრი პედაგოგია ჩათრეული, მე თქვენ ყურადღებას არ შევაჩერებ „მადების ევოლუციის“ საკმაოდ პიკანტურ ნიუანსზე: კერძო გაკვეთილების ფასების საარაკო მომატება სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ ასეთივე სისწრაფით იზრდება პედაგოგების კვალიფიკაცია, აქ თავი და თავი საკუთარი შემოსავლის გადიდების ჯანსაღი ინსტინქტი განაწესებს პირობებს.

მე სრულებითაც არ მეპარება ეჭვი იმაში, რომ რექტორატსაც, კონსერვატორიის პარტბიუროსაც და მთელი პედაგოგიური კოლექტივის ღირსეულ ნაწილს სურს ამ უღირს მოვლენას საზღვარი დაუდოს. მაგრამ რა გზით? გამართონ „კერძოიდების“ წინააღმდეგ რეპრესიებს? მე მგონი პრაქტიკულად ეს ვერაფერს ვერ გამოასწორებდა „კერძოიდებს“ მხოლოდ აიძულებდა გასამრჯელოს უფრო დახვეწილი და ფარული გზებისათვის მიემართათ, რადგანაც დაჭკის საშიშროება ვერ ფარავს გამორჩენის პერსპექტივას, მე უფრო ქმედითად სხვა გზა მესახება: საქმე იმაშია, რომ „კერძოიდი“ კერძო პრაქტიკას იმ დროს

ანდომებს, რომელსაც სახელმწიფო მისი შემოქმედებითი ზრდის დაოსტატების, გარკვეული სამეცნიერო მუშაობისათვის გამოყოფს. მეგობრებო! (მე ამ შემთხვევაში კონსერვატორიის მესვეურებს ვგულისხმობ) თქვენ უპირველეს ყოვლისა იმას მიაღწიეთ, რომ ეს პუნქტი არ ირღვეოდეს, ამ სფეროში ნამდვილი კონტროლი დააწესეთ. ისეთი ვითარება შექმენით, რომ სამეცნიერო მოღვაწეობა მისი ხარისხის მიხედვით იზომებოდეს, სუროგატების ავტორების მიმართ ლმობიერებას ნუ გამოიჩენთ და მხოლოდ მხატვრული და სამეცნიერო ღირებულების პროდუქცია ჩაუთვალეთ თქვენს პედაგოგებს. აიძულეთ თქვენი შემსრულებლები ნამდვილი, მაღალი მხატვრული დონის კონცერტები გამართონ, რომელსაც ესთეტიკური ღირებულება აქვს და იმასაც ყურადღება მიაქციეთ, რომ რეპერტუარიც შესაფერისი იყოს. ნუ შეურიგდებით იმ ფაქტს, რომ კვლევის სფეროში კათედრები ინერტულობას იჩენენ. დამერწმუნეთ ასეთი გაზრდილი მოთხოვნების პირობებში ვერავინ ვერ შესძლებს კერძო პრაქტიკისათვის მოცდეს.

მაგრამ თუ კი ეს არ ხდება და მდგომარეობა კი ყველასათვის აშკარაა, ამ შემთხვევაში ახალგაზრდობას თქვენ ძალიან ცუდ მაგალითს უჩვენებთ, თქვენ მათ ნაკლოვანებებზე თვალების დახუჭვას აჩვევთ. თქვენ მას უღვივებთ კომპრომისის უნარს, ცუდთან შემგუებლობას. ეს ხომ ცხადია. რომ პედაგოგი კერძო გაკვეთილს სუსტისადმი დახმარების მიზნით კი არ იძლევა (ამ შემთხვევაში მისი კონსულტაცია უსასყიდლო იქნებოდა), არამედ თავისი საარსებო დონის ასამაღლებლად. ისიც ხომ ცხადია, რომ ამ გზას არცთუ იშვიათად ისეთი მუსიკოსებიც ადგებიან, რომელთაც თავს გადასდით და ამას კადრულობენ „ზეკომფორტის" მისაღწევად. ეს ხომ სოციოლოგიური მნიშვნელობის მაგალითია გარკვეული თვალსაზრისით, ნიმუშია და რად უნდა გაგვიკვირდეს რომ ახალგაზრდობის გარკვეულმა ნაწილმა ამ ფაქტიდან არასასურველი დასკვნები გააკეთოს?

წმინდა სოციალური ხასიათის კომპრომისი გამიჯნული არაა კომპრომისისაგან წმინდა აზრობრივ სფეროში. ცნობიერისა და რეალურ-სოციალურის კავშირი შესაძლოა მუდამ აშკარა და პირდაპირი არ იყოს, მაგრამ ძნელი წარმოსადგენია რომ ადამიანის სოციალური ქცევა არავითარ ზეგავლენას არ ახდენდეს მისი აზროვნების ხასიათსა, მიმართებასა და ხარისხზე. ამიტომ ახალგაზრდა შემოქმედის ნატურა მთლიანობაში უნდა აღვიქვათ, იმთავითვე განვუვითაროთ მას უკომპრომისოსადმი გემოვნება, პირდაპირობის აუცილებლობის შეგნება.

ზემოთ ითქვა, რომ „გამოცდილებაში“ ბევრი რამაა კონვენციონალური და სუბიექტური, და რომ განვითარება, გარკვეულ თვალსაზრისით, მათ დაძლევას ნიშნავს, მაგრამ „ძველი სუბიექტურის“ ადგილს „ახალი სუბიექტური“ იჭერს. მუსიკალური ენა გარკვეული რეალობაა, მას თავისი სინამდვილე და ამ სინამდვილის განზოგადების აუცილებლობა ქმნის. თანამედროვე აზროვნება მუსიკალური ენის ობიექტურ ბუნებას ითვალისწინებს და თავისებურად გაიაზრებს მას. ის, რაც ზაქარია ფალიაშვილის მუსიკაში იჩენს თავს, არამარტო იმ კანონზომიერებათა გამოაშკარავებაა, რაც ფოლკლორს ახასიათებდა, არამედ თვით მაშინაც, როდესაც კომპოზიტორის ხელი ხალხურ მასალას თითქოს არც კი შეხებია, ამ შემთხვევაშიც კი პირველწყაროებისადმი ფალიაშვილისებურ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს. ესეც უკვე რეალობაა და ქართული მუსიკის ფუნდამენტალური თვისება. რადგანაც თუ კი მუსიკა რეალურ ღირებულებებს გამოხატავს, მისი სტრუქტურა კანონზომიერების სახით წარმოგვიდგება.

მაგრამ დასაშვებია თუ არა ეს „ობიექტური კანონზომიერება“ დოგმად ვაქციოთ და მასთან შესატყვისობის მიხედვით გავზომოთ ყოველი მერმინდელი მხატვრული ღირებულება? შემოქმედის სუბიექტური აქტივობა სწორედ მხატვრულ მოცემულობასთან და, კერძოდ, მუსიკალურ ენასთან დამოკიდებულებაში ვლინდება. მუსიკალური გამომსახველობის ცალკეული ფორმები და ელემენტები მნიშვნელობათა ფართო სპექტრს შეიცავს, ვარიაბელურია. გარკვეულ კონტექსტში და გარკვეული აზრობრივი დატვირთვის ფორმა სულ სხვა შესაძლებლობებს გამოამჟღავნებს, თუკი ახალი ამოცანის გადასაწყვეტადაა მოწოდებული. თუ კი კომპოზიტორი მას ახალი ამოცანის ასპექტში ხედავს. ამ შემთხვევაში სახეს იცვლის თვით მუსიკალური ენის სტრუქტურა. ამრიგად, ამოცანა იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ ახალგაზრდობა ვაიძულოთ რაღაცა „არნახული გამოიგონოს“ და იგი „ნორმატიულისადმი“ ნეგატიურ დამოკიდებულებას ანდა პირიქით, მონურ მორჩილებას შევაჩვიოთ (შედეგი ორივე შემთხვევაში ერთნაირი — უნაყოფობა — იქნება). არამედ იმაში, რომ არსებული ტრადიციის ცოცხალი და ცხოველმყოფელი ბუნება განვუმარტოთ, მისი შეფასებისას ცრურწმენებისაგან გავანთავისუფლოთ და ამ არსებული ფორმებისადმი აქტიური დამოკიდებულებისადმი სწრაფვა ჩაეუნერგოთ.

ის, რასაც დღეს ქართული საკვარტეტო ჟანრი წარმოადგენს, განუყოფელია სულხან ცინცაძის შემოქმედებითი ინდივიდუალობისაგან. მისი ხელწერისაგან მისი მხატვრული ხედვისაგან, მაგრამ, ამის და მიუხედავად, საკვარტეტო ჟანრის განვითარება ჩვენში ამ სტილისტური თავისებურებების გარდასხვაფერებას გულისხმობს. მხატვრული აზროვნების დიალექტიკა სწორედ ამ

მონაცვლეობა-შეპირისპირებების, მემკვიდრეობითის შენარჩუნებისა და გადალახვის ხასიათში ელინდება. კომპოზიტორის აზროვნების ნიშან-თვისებები. ერთი მხრივ, ზესუბიექტური მრწამსის შესატყვისია, მას თვალსაჩინოებას აძლევს და ამკვიდრებს, ხოლო, მეორე მხრივ, ადგილს უთმობს სინამდვილის ახალი ასპექტების ხედვის აუცილებლობით ნაკარნახევ მხატვრულ პრინციპებს „ცინცაძისეული" განაგრძობს არსებობას, როგორც ფუნდამენტურის სუბიექტური გარდატეხა. მისი მხატვრული განუმეორებლობა. მაგრამ, ამავე დროს, როდესაც ცხოვრების ჯერ კიდევ უცნობი ასპექტების ახსნის აუცილებლობა წარმოიშვება, იგი იძულებულია „პარალელური" მოვლენის კანონიერება დაუშვას, მისთვის დამახასიათებელის გაუცხოვების უნებლიე მოწმე გახდეს.

მარადიული და წარმავალი მხატვრულ ფაქტში დიალექტიკურ მთლიანობასა ქმნის, განუმეორებლობას განაპირობებს, სამაგიეროდ, შემოქმედების განვითარების ჭრილში სხვადასხვა ღირებულების მოვლენა აღიბეჭდება და ეს კი მათდამი დიფერენცირებულ მიდგომას მოითხოვს, თუ ახალგაზრდა მუსიკოსი ზედმეტად კრიტიკულადაა განწყობილი აღიარებულ ღირებულებებისადმი ამის კორექციას თვით დრო მოახდენს, თვით დრო დაარწმუნებს შემოქმედს მოვლენის რეალურ მნიშვნელობაში. გაცილებით უარესია თუ კი ახალგაზრდა კულტურის ფაქტების მიმართ განურჩეველია. თუ ყველაფერს პასიური მორჩილებით ითვისებს, თუკი მას შინაგანი „შემრჩევი მექანიზმი" ღალატობს. პედაგოგიური აღზრდის უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა კრიტიკული აღღოს გამახვილება. უღირსისადმი შეურიგებელი დამოკიდებულების გამომუშავება, ამიტომაც თუ კი ერთი მხრივ, ობიექტურის შემეცნება ინტელექტის მოწიფების აუცილებელი პირობაა, მეორე მხრივ, ყოველივე ობიექტურად არსებულის გარდუვალობის დაჯერებამ შესაძლებელია მუხრუჭის როლი შეასრულოს და ხელი შეუშალოს შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ჩამოყალიბებას.

ასევე შემოქმედებითი რისკის, უცნობის ჰერეტისადმი მისწრაფების, სხვადასხვა გამომსახველ ხერხთა სფეროში საკუთარი ძალების მოსინჯვის გარეშე შემოქმედებითი ახალგაზრდობა ზრდის მძლავრი სტიმულატორების მიღმა აღმოჩნდებოდა, დასანანია, რომ ასეთი „ცდების" არე (თუ კი ჩვენი, ქართველი ახალგაზრდობის მაგალითის მიხედვით ვიმსჯელებთ) შეზღუდულია, არ სცილდება ენისა თუ ფორმის საკმაოდ გაუბედავ განახლებას, რომელიც მუსიკალურ აზროვნებაში ძირეული გარდატეხების პრეტენზიას ვერ დაიჩემებს. ახალგაზრდობის ქმნილებებში იშვიათად თუ შეხვდები ორიგინალურ სტრუქტურას, რომელიც თვითმყოფ დრამატურგიულ იდეაზე იქნებოდა დაფუძნებული, იშვიათად თუ წააწყდები მხატვრულ სახეებს, რომლებიც სინამდვილის

იმ ასპექტებს მიმართავენ, რომლებიც უფროსი თაობის შემოქმედებისათვის არ იყო ცნობილი, საოცარია, მაგრამ ახალგაზრდების ნაწარმოებებში, როგორც სჩანს, მუსიკის ქმნადობის რაციონალური ხერხები გაცილებით მეტ როლს თამაშობს, ვიდრე უშუალო ინსტინქტი, რომელსაც ალბათ მეტი უნარი გააჩნია თავი დააღწიოს თავს მოხვეულ ავტორიტეტულსაც და ხელოვნურსაც, წაბაძვის მაცდუნებელ ძალასაც და პირდაპირ მიმართოს საგნობრივ სინამდვილეს, შესაფერისი არჩევანი გააკეთოს მუსიკალურ გამომსახველ ხერხთა შორის.

ნებისმიერი ეპოქის მუსიკისათვის უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა მისთვის დამახასიათებელი ბგერადი გარემოს ათვისება, თუ ამას ისე ვიწროდ არ გავიგებთ, როგორც ეს ხშირად დასავლურ ავანგარდში ესმით, ნატურალური ხმაურის რეპროდუცირების და მისი მანიპულირების ოსტატობით, რომ კეკლუცობენ ბგერადმა სამყარომ (თუნდაც XIX საუკუნესთან შედარებით) მთლიანად შეიცვალა სახე. ამოცანა ისაა, რომ არც მუსიკალური განზოგადების, ბგერის მუსიკალური დახვეწის ნორმები უარვყოთ და ამავე დროს, ჩვენი ხელოვნება, ახალი ბგერადი მასალით გავამდიდროთ.

მაგალითად, განუსაზღვრელია მუსიკისა და ცოცხალი სამეტყველო ენის ურთიერთობის სფერო, შესაძლებლობანი, რომელსაც მუსიკაში ენის კანონზომიერებათა და ფონეტიკურ თავისებურებათა გათვალისწინება ქმნის. შეიცვალა სამეტყველო ენის რიტმი, საზოგადოდ, მისი ჟღერა, შეიცვალა მისი ექსპრესია, ფსიქოლოგიური ტონუსი, ბოლო დროს რატომღაც ქართველი კომპოზიტორების ყურადღებას მაინც და მაინც მთის დიალექტები იზიდავს და უნდა ითქვას, რომ როგორც უფროსი თაობის წარმომადგენლებმა, ასევე ახალგაზრდობამაც შექმნა საინტერესო ვოკალური ციკლები, რომელსაც მთის ხალხთა ენა დაედო საფუძვლად მაგრამ ბარისა და ქალაქის ენამ რაღა დააშავა, რატომაა აქ მომეტებულად შაბლონი გამეფებული, ანდა სურნელება და ვანუმეორებლობა თვით სამეტყველო ენისა ვერ იკიდებს ფეხს? განა განსაკუთრებული მნიშვნელობის ამოცანა არაა ქართული მუსიკის მდინარებაში ამ მეტყველი ენის რესურსების ჩართვა? მე ამჟამად სწორედ რომ სამეტყველო ენას ვგულისხმობ და არა პოეტური ქმნილებებისას, რომლებშიც ჩვეულებრივი ენა გარკვეულ „დისტილაციას" განიცდის და უკვე „წინასწარშემზადებული პოეტური ფენომენის" სახით წარმოგვიდგება.

ჩვენს დროში განსაკუთრებული სიმწვავით დადგა ფოლკლორული ჟანრების ბედი, ჟანრულ-სახასიათო — მუსიკის საარსებო წყაროა, დაუშრეტელი რეზერვუარი სახასიათო ინტონაციის ქმნადობისთვის, ჟანრულად სპეციფიკური კონკრეტული ცხოვრებისეული მხარეების ყველაზე მკაფიო და დამაჯერებელი

მინიშნებაა. ხალხურ მუსიკას არაჩვეულებრივად მდიდარი ჟანრული „ლექსიკონი“ გააჩნია, რომელსაც ნებისმიერი ცხოვრებისეული მოვლენის განზოგადება შეუძლია, არაჩვეულებრივად უხვ მასალას შეიცავს მრავალფეროვანი ადამიანური მიმართებების განსასახიერებლად. თანამედროვე ქართული მუსიკის ისტორია, გარკვეული თვალსაზრისით, ამ უმდიდრესი საბადოების ათვისებაა და პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ თუკი ქართული მუსიკა ყურადღებას იპყრობს ჩვენი რესპუბლიკის მიღმაც, ეს უპირველეს ყოვლისა, მისი ჟანრული თვითმყოფობით, მის ინტონაციური სტრუქტურის განუმეორებელი ინდივიდუალობით აიხსნება.

მაგრამ ისიც არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ამჟამად ხალხური მუსიკის ჟანრული მრავალფეროვნება რეალურ ყოფას აღარ ემყარება. რადგანაც მისი წარმომშვები პირობები ან წაიშალა ანდა საგრძნობლად შეიცვალა. ჟანრი განაგრძობს სიცოცხლეს როგორც წმინდა ფოლკლორული ტრადიცია, როგორც წმინდა შემოქმედებითი მემკვიდრეობა. მით უფრო აუცილებელი ხდება ამ ტრადიციების, ამ საგანძურის კარგი ცოდნა. კომპოზიტორული აზროვნების მეოხებით მათი აქტივიზაცია, თანამედროვე პროფესიულ მუსიკაში იმ პოეტური სემანტიკის, სახეობრივ-ასოციატური კავშირების დანერგვაა, რომლებიც ფოლკლორული შემოქმედების მრავალსაუკუნოვანმა ისტორიამ წარმოშვა.

მემკვიდრეობისადმი ჩვენი მიდგომა კი ხშირად ვერ სცდება მომხმარებლურ-უტილიტარულ დონეს. მას ჯერ კიდევ აკლია ფართო ესთეტიკურ-ისტორიული ხედვა. ხალხური შემოქმედების დიდებული ნიმუშების უმოწყალო ექსპლუატაციას ვეწევით, (იმის წინაშეც არ დავიხევთ, რომ საგალობელი საესტრადო მუსიკის ულუფად ვაქციოთ) ისე, რომ მთელი მათი პოეტიკა ჩვენთვის მხოლოდ თვითმყოფი ინტონაციის და „ემოციური ფორმულის“ მნიშვნელობაზე დაიყვანება და ანგარიშს არ ვუწევთ იმას, რომ ფოლკლორისადმი ესოდენ არაკორექტული დამოკიდებულება იმ ნიადაგსა ფიტავს, რომლისგანაც მომავალშიც უხვი მოსავალი უნდა მიგვეღო. ფიტავს იმიტომ, რომ დაუნდობელი ხმარებისაგან ეს ნიმუშები ცვდება, ესთეტიკურ მიმზიდველობას კარგავს, უაზრო, ნეიტრალური ფორმის მნიშვნელობას იძენს.

მუსიკალური ხელოვნების პროგრესი ჟანრულ-სახასიათო საწყისის ევოლუციაში გვარწმუნებს, ნათელყოფს მნიშვნელოვან მხატვრულ განზოგადებაა დონემდე მის ამაღლებას. ჟანრულის პოეტიზება მხატვრული შემოქმედების განსაკუთრებული ღირებულებაა. ეს უნარი სინამდვილის არა მარტო რეალისტურად ასახვის, არამედ მხატვრული აზროვნების მიერ შემუშავებულ ნორმაში სილამაზის განსახიერების შესაძლებლობას განაპირობებს. ამიტომაც

ამოცანა სწორედ ისაა, რომ ახალგაზრდა მუსიკოსს ჟანრულის შემოქმედებითი ხედვის ჩვევა დავუნერგოთ. ჟანრული მისთვის ლოკალური და მხოლოდ სპეციფიკური კოლორიტის გადმოსაცემი საშუალება კი არ უნდა იყოს, არამედ არსებითის, ჟანრულის მხატვრული ფუნქცია არ უნდა შემოიფარგლოს. პირიქით, ჟანრულ-სახასიათოს შინაგანი პოტენციის გახსნა ახალგაზრდა შემოქმედის ძიებების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფსიქოლოგიურ მოტივად უნდა იქცეს.

მე არ ვიცი კონკრეტულად როგორ წყვეტენ ამ ამოცანას კონსერვატორიის პედაგოგები. ჩემთვის უფრო მოსახერხებელია შედეგების მიხედვით ვიმსჯელო. ისიც აშკარაა, რომ ახალგაზრდა შემოქმედებს შორის ბევრია ისეთი, რომელიც ხალხური მუსიკის ჟანრების კარგ ცოდნას ამჟღავნებს (ეს იგრძნობა ი. კეჭაყმაძის, ვ. აზარაშვილის, გ. ჩლაიძის, გ. სიხარულიძის და მთელ რიგ სხვა ახალგაზრდა კომპოზიტორთა ნაწარმოებებში), და მაინც ა. ბალანჩივაძის, ო. თაქთაქიშვილის, ა. მაჭავარიანის, ს. ცინცაძის, ს. ნასიძის მუსიკაში ჟანრულ-სახასიათოს მეტი დატვირთვა ჰქონდა, თავისთავად ამ ფაქტში არაფერი არაა სავალალო. ჩემის აზრით, ჟანრულ-სახასიათოს პრობლემის სიმწვავეს იმდენად რაოდენობრივი მხარე არ განაპირობებს, რამდენადაც ხარისხობრივი. ის, რასაც მე ჟანრულისადმი ინიციატივურ დამოკიდებულებას ვუწოდებდი.

თუ კი მართლაც ახალგაზრდა ხელოვანს რაიმე შეიძლება უსურვო — ეს უპირველეს ყოვლისა, ანალიტური აზროვნების დონის ამაღლებაა. ცნობილია, რომ ანალიტური აზროვნების გარეშე ადამიანი პრაქტიკული მოღვაწეობის ნებისმიერ უბანზე უსუსური აღმოჩნდებოდა; მოცემულ მასალას სასიცოცხლო ინტერესების თვის ხედვის შესაბამისად ვერ განაახლებდა. ყოველივე ეს ეხება მუსიკის და განსაკუთრებით კომპოზიციის სფეროს.

ჩვენ რომ ანალიზის ამოცანები და შესაძლებლობანი უკეთ წარმოვიდგინოთ, ერთი რამ უნდა ვიქონიოთ მხედველობაში: მუსიკაში ყოველივე შინაარსეული ფორმალურის სახითაა წარმოდგენილი და ყოველივე ფორმალურს თავისი შინაარსეული შესატყვისი გააჩნია ფორმალური და შინაარსეული ნაწარმოების სხვადასხვა შემადგენელი ნაწილი. კი არა, არამედ მხატვრულის სხვადასხვა მხარეების დიალექტიკური ურთიერთმიმართება.

შინაარსეული იმპულსი და მისი განსახიერების საშუალება ერთმანეთს

„ფარავენ“ იმ თვალსაზრისით, რომ მათი კავშირი ისე აღიქმება, როგორც აუცილებელი, გარდაუვალი და ერთადერთი, რადგან შინაარსეული ეს „იგივეა“ რაც ფორმალური მიმართებების გარკვეული ერთობლიობა, ამიტომაც საკმარისია ფორმალურის რაღაც მხარე შეიცვალოს და ეს ზეგავლენას მოახდენს შინაარსობრივ განზომილებაზეც. ამიტომაც ჩვენ შეგნებაში ეს ორი მომენტი ერთმანეთისაგან იმდენად გაუმიჯნავია, რომ ჩვენს მიერ ფორმალურის გაგება თითქოს და ავტომატურად დეტერმინებულია შინაარსეულის შემეცნებით და პირიქით.

მაგრამ ფორმალურისა და შინაარსეულის ამგვარი აღქმა სპობს მათი განსხვავებულობის და მხატვრულის დუალისტური ბუნების შეგრძნებას. ამავე დროს, ფორმა და შინაარსი ერთმანეთისაგან განსხვავდება თუნდაც თავისი აღსების ხარისხით. ფორმა, გარკვეული თვალსაზრისით, შინაარსეულის მხოლოდ ერთი მხარის აქცენტირებაა და იერარქიულად შემეცნების უფრო „დაბალ“ საფეხურზე დგას. სხვათა შორის, ფორმისა და შინაარსეულის ამ სხვადასხვაობით აიხსნება საშემსრულებლო ინტერპრეტაციების ბრაგალეგაარობის კანონიერება. შემსრულებელს საშუალება ეძლევა ნაგულისხმები ან ფორმის მიღმა დარჩენილი ასპექტის გამოსავლენად და სწორედ ამაში გამოიხატება საშემსრულებლო შემოქმედების არსი.

ეი პრობლემების კიდევ ერთი კომპლექსი, რომელიც ახალგაზრდა შემსრულებელთა და მათი აღმზრდელების წინაშე დგას. ნაწარმოების საშემსრულებლო ტრადიციას ამკვიდრებს ავტორიტეტული არტისტების ინტერპრეტაცია. ხშირად საშემსრულებლო ტრადიციების სათავესთან თვით კომპოზიტორი დგას. ჩვენს დროში, როდესაც ინტერპრეტაციის ფიქსირება შესაძლებელი გახდა, თითქოს სანიმუშოს დასამკვიდრებლად განსაკუთრებით ხელსაყრელი პირობები შეიქმნა. დღეს კარგადაა ცნობილი თუ როგორ უკრავდა რახმანინოვი თავის პიესებს, თუ როგორია შოპენის კორტოსეული ინტერპრეტაცია. ჩვენ კარგად ვიცნობთ ბეთჰოვენისა და ვაგნერის ნაწარმოებთა განუმეორებელ შესრულებას ფურტვენგლერის მიერ და სხვ თითქოს მეტი არც დაგვრჩენია, რომ ყველაფერი ეს მხედველობაში მივიღოთ. არსებითად კი ამ შესანიშნავმა პირობებმა და მუსიკის გაცნობის შესაძლებლობების განსაცვიფრებელმა პროგრესმა გარკვეული საფრთხის წინაშე დააყენა ჰეშმარიტად შემოქმედებითი ნატურები: საშემსრულებლო შედევრების ადვილ-მისაწვდომობამ (დაჯექი და რამდენჯერაც გნებავს იმდენჯერ მოისმინე ფურტვენგლერი. საბოლოოდ მისი ხელოვნების ყველა დეტალს გაეცნობი) შეიძლება კიდეც შებორკოს ახალგაზრდის ინიციატივა, მიაჩვიოს მზამზარეულზე არსებობას.

მოუდუნოს კრიტიკული ალღო, კვლევისა და ძიების უნარი: სანიმუშო ჯერ კიდევ არ ნიშნავს ერთადერთ შესაძლებელს. მუსიკაში არ არსებობს ერთხელ და საბოლოოდ დამკვიდრებული, ერთხელ და სამუდამოდ გაშიფრული. მუსიკა მოითხოვს ახლებურად წაკითხვას. ახალ საშემსრულებლო ინტონაციაში აღორძინებას, სხვისი მიბაძვა — ეს იგივე ფირფიტაა, სიცოცხლეგამოცლილი ჩანაწერი, რომელიც ისევე სუნთქავს, როგორც ქანდაკებად ქცეული მარმარილო—მას სიცოცხლე აკლია. კომპოზიტორის ნაწარმოები მხოლოდ მოცემულობაა და საშემსრულებლო ხელოვნება იმითაა განუმეორებელი, რომ მას ამ მოცულობის სხვადასხვანაირი გაგების და გადაწყვეტის უფლება ეძლევა.

ასე კი დგას საკითხი, როდესაც ახალგაზრდა შემსრულებლებს ვზრდით? თავიდანვე ვაჩვევთ მათ დამოუკიდებელ აზროვნებას? მე მინდა ვიცოდე საიდან უნდა მოუვიდეს ეს დამოუკიდებლობა ახალგაზრდას? ინტუიციისა თუ ინტელექტის გარკვეული თავისებურებიდან, რომელსაც არამარტო წმინდა საშემსრულებლო ხელობა, არამედ საერთო კულტურული ჰორიზონტი,. დღევანდელობის ფსიქოლოგიური ტონუსის შეგრძნება და მისი გამოსახვისადმი სწრაფვა ქმნის.

თუ ფორმალური შინაარსეულის მხოლოდ ერთი ასპექტია, ასეთი მიდგომა მისდამი სპობს მისი გარდუვალობისა და ერთადერთობის გრძნობას არა თვით ფორმალურის რაიმე შინაგანი წინააღმდეგობების გამო (რომლებზედაც ჩვეულებისამებრ ყურადღებას განსაკუთრებით ამახვილებენ), არამედ უფრო მაღალფილოსოფიურ შემეცნებით ესთეტიკურ განზომილებაში. ეს კი კანონზომიერ წინამძღვარსა ქმნის შინაარსეული და ფორმალური მხარეების გამიჯვნისათვის. ამ შემთხვევაში, შეინარჩუნებდა ფორმალურისადმი გარკვეულ დამოუკიდებლობას. „თავისთავად ყოფას". მეორე მხრივ, ჩვენ საშუალება მოგვეცემოდა უფრო მკაცრად მივდგომოდით ფორმალურ ხერხსაც. მხოლოდ იმ შემთხვევაში გახდებოდა შესაძლებელი დასაბუთებული მსჯელობა მისი გამოყენების აუცილებლობასა და გარდუვალობის შესახებ, როდესაც ჩვენ მის გამომსახველ რესურსებს გავითვალისწინებდით.

ანალიზი გაათავისუფლებდა ახალგაზრდა შემოქმედის ცნობიერებას აპოლოგეტიკის მძიმე ტვირთისაგან. აუცილებლობის პრეტენზიის ცრურწმენისაგან, რომლის დესპოტური ბუნება განსაკუთრებით კლასიკოსების შესწავლისას ვლინდება. და რომლის არსიც ასეთნაირად შეიძლება გამოიხატოს: „ყოველივე არსებული გონივრულია". პიიტეტი შემოქმედებითი გამოცდილებისადმი ბრმა რწმენას კი არ უნდა ემყარებოდეს, არამედ რეალური ღირებუ-

ლების გაგებას, იმის გათვალისწინებას, თუ რა არის თვით კლასიკურ ქმნილებაში რეალიზებული. რა ბუნებისაა მისთვის დამახასიათებელი ფორმალური კანონზომიერებანი, მათი რომელი თვისებები დარჩა გაუხსნელი და სხვ. სრულებითაც არ აუფერულებს კრიტიკულ ცნობიერების პატივისცემას კაცობრიობის აღიარებულ შედევრებისადმი. დიახ, აუცილებელია მხატვრული განზოგადების ტრადიციული სისტემების ათვისება, მათი გამოყენების უნარის გამომუშავება. ყველაფერი ეს ხელოვნების არსებობისა და მისი განვითარების პირობაა, მაგრამ, მეორე მხრივ, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ტრადიციები ძველმა წარმოდგენებმა შვა და მათ ახალი შეენაცვლათ. ე. ი. თვით მხატვრული სიმართლის ინტერესები მოითხოვს „მხატვრული სისტემების“ განახლებას და ამრიგად. ახალგაზრდა შემოქმედის ცნობიერება მზად უნდა იყოს როგორც მათი ათვისების, ისევე მათი ინერციის დაძლევისათვის.

თუკი სწორია სენტენცია, რომ ადამიანი, ეს უპირველეს ყოვლისა სტილია, მაშინ იგი ისეც შეიძლება გავიგოთ, რომ სტილი დიდ როლს თამაშობს ადამიანის ფორმირებაში. მაშასადამე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სტილისტურ ორიენტაციებს, ადამიანურ უნარს სწორი სტილისტური არჩევანი გააკეთოს.

ჩვენი ეპოქა ინტენსიური ინფორმაციის ხანაა. პრაქტიკულად არავითარი სიძნელე არ არსებობს, რომ მუსიკოსი თანამედროვეობის ყველა მნიშვნელოვან მხატვრულ მოვლენას, ყველა სტილისტურ თავისებურებას გაეცნოს. არც ის წარმოადგენს განსაკუთრებულ სირთულეს რომ ადამიანი ერთდროულად სხვადასხვა, ხშირად ერთმანეთისადმი ანტაგონისტურ-სტილისტური წყაროებით საზრდოობდეს (ეს რომ კვების დონეზე ხდებოდეს, ადამიანი მოიწამლებოდა). თქმა არ უნდა, რომ ინფორმაციის ნაკადის ზრდა თავისთავად თვით ხელოვნებისათვის დადებითი მოვლენაა. ყველაფერს თავი რომ გავანებოთ, იგი ათავისუფლებს შემოქმედს დამამცირებელი მოვალეობისაგან „ველოსიპედი გამოიგონოს“.

მაგრამ ამ ვითარებას თავისი ჩრდილოვანი მხარეებიც აქვს. ახალგაზრდა მუსიკოსის ცნობიერების ჩამოყალიბება ისეთ ასაკში ხდება, როდესაც იგი შთაგონებადია, ადვილად ექცევა სხვადასხვა შთაბეჭდილების ქვეშ. ამიტომ ახალგაზრდა ხელოვანის არჩევანზე ხშირად ზეგავლენას ახდენს რომელიმე მოვლენის ავტორიტეტი, პრესტიჟი. ახალგაზრდა თავისი მოუწიფებლობის გამო ხშირად უძლურია განსაზღვროს, თუ მას რამდენად მოუხდება ესა თუ ის სტილი. მისი ნიჭის ინდივიდუალური მიმართებისათვის რამდენად ნა-

ყოფიერი იქნებოდა ისეთი მხატვრული სტილის შეთვისება, მისი კანონზომიერებისათვის თავისი ბუნების დამორჩილება.

მაგალითად, თავის დროზე ო. თაქთაქიშვილის აზროვნებაზე საკმაოდ მნიშვნელოვანი ზეგავლენა მოახდინა პ. ჩაიკოვსკის მუსიკამ, ხოლო მოგვიანებით გ. სვირიდოვის შემოქმედებითმა პრინციპებმა, ბ. კვერნაძე უფრო „ფრანგული ორიენტაციის“ აღმოჩნდა, მის პარტიტურებში აშკარად შეიგრძნობა რაველისა და ნაწილობრივ ონეგერის ზეგავლენა. ნოდარ გაბუნია ბ. ბარტოკის დარწმუნებული მიმდევარია, რაც მის ადრინდელ ნაწარმოებში საკმაოდ უშუალოდ, ხოლო გვიანდელში—საკმაოდ გაშუალებულად ვლინდება. შოსტაკოვიჩის მუსიკის ტრადიციების თავისებური გარდატეხა შეიმჩნევა ს. ნასიძის ნაწარმოებებში. ის, რაც თავის დროზე მუსიკალურ ხელოვნებაში ვარეზმა შემოიტანა და რაც ესოდენ ინტენსიურად განვითარდა თანამედროვე პოლონურ სკოლაში (ლიუტოსლავსკი და მისი თანამედროვენი) გარკვეულ ზეგავლენას ახდენს რ. გაბიჩვაძის შემოქმედებაზე. არჩევანთა ასეთი სხვადასხვაობა შემთხვევითი არაა, იგი აშკარად ადასტურებს იმ საერთო წესს, რომ შემოქმედებითი ინდივიდუალობა დასაყრდენს ეძებს არა ნებისმიერ სტილში, არამედ სახელდობრ იმაში, რომელიც მის ბუნებას შეესატყვისება.

აქვე შეგვიძლია დავძინოთ, რომ გამომსახველ ხერხთა შერჩევის პრობლემა სხვადასხვანაირად წყდება სტილის შედარებითი ერთგვაროვნებისა და პოლიგენურობის პირობებში, როდესაც ეროვნული მუსიკის ტრადიციები ისევე ეკვრიან ნიადაგს, როგორც ძუძუმწოვარი დედის მკერდს, მაშინ ეროვნულ სტილსა და მის ცალკეულ განშტოებათა შორის არავითარი პრინციპული სხვადასხვაობა არ არსებობს, შეიძლება ითქვას, რომ ზაქარია ფალიაშვილის მუსიკისათვის დამახასიათებელი გამომსახველი ხერხები საერთო ეროვნული სტილის მასშტაბით ერთმანეთის მიმართ ინვარიანტულია, თითოეულს თავისი საკომპოზიციო ტექნიკა აქვს, მაგრამ ყოველი მათგანი ცოცხალი ძაფებითაა დაკავშირებული ნიადაგთან, ყოველი მათგანი ამ ნიადაგის თავისებურებებშია „ნაგულისხმევი“.

თანამედროვე ქართულ მუსიკას პოლისტილიზმი ახასიათებს, მასში ბევრმა ისეთმა თავისებურებამ იჩინა თავი, რომელმაც ჩვენი წარმოდგენები ეროვნულის მასშტაბების შესახებ გააფართოვა დღეს საერთოეროვნულს ისეთი ნიშნებიც ახასიათებს, რომლებიც საკუთრივ „ნიადაგობრივს“ შორდება და ერთმანეთისადმი საკმაოდ პოლემიკურ დამოკიდებულებაშია. ამ მხრივ, ქართული მუსიკა არავითარ განსაკუთრებულ ვითარებას არ ქმნის და სხვას რომ

თავი გავანებოთ, მსგავსი სიტუაცია ჩვენში კომპოზიტორულ ინდივიდუალობათა სიმრავლეს მოწმობს.

მე სხვა რამ მაქვს მხედველობაში, საკუთრივ ის, რომ სტილისტური მრავალგვარობა სხვადასხვა ხელოვანსაც შეიძლება ახასიათებდეს (უწინ ამას უფრო მკვახე ცნებით — ეკლექტიზმით აღნიშნავდნენ). ამ შემთხვევაში აუცილებლად წამოიჭრება სტილისტური შეთავსებადობის, ფორმალური ხერხების პოტენციური ურთიერთშევსებისა და შეხამების პრობლემა: ჩვენ აუცილებლად დაგვაინტერესებდა ისიც, ქმნის თუ არა სტილისტურ ხერხთა ერთობლიობა „კონტექსტს“. ერთმანეთთან შეუთანხმებელი ფორმალური ხერხები ხშირად კონგლომერატის სახით წარმოგვიდგება. ამ სიტუაციას ხერხისადმი ფორმალური მიდგომა ქმნის, იმ საერთო კანონზომიერების თვითნებური უგულებელყოფა, რომ თუკი ხერხი სტილისტური კონტექსტიდან „ამოხლეჩილია“ და არც ისაა გათვალისწინებული, რომ იგი მხოლოდ გარკვეული შინაარსეული იმპულსით შეიძლება დაიშუხტოს. ამ შემთხვევაში მისი „ძირეული ფუნქცია“ ავტორის ნებას ვეღარ ემორჩილება. მაგალითად, დღეს სტრავინსკის მუსიკით გატაცების ხანაა. ამ დიდი კომპოზიტორის შემოქმედებითი სტილის მთელმა რიგმა თავისებურებებმა თითქმის ყველა ეროვნული სკოლის გამოჩენილ წარმომადგენელთა ყურადღება მიიზიდა დრამატურგიის პრინციპებით საორკესტრო ხელწერით, ტრადიციულისა და ახლის სინთეზით. სტრავინსკის უსაზღვრო რიტმული გამომგონებლობა მრავალსართულიანი ოსტინატოების მისი ტექნიკა კონტრასტირების იშვიათ შესაძლებლობებს ქმნის მისი პოლიფონია ჰარმონიული ვერტიკალის პრობლემის სრულიად ახლებური გადაწყვეტილებისათვის ქმედითი საშუალებაა, მისი „რთული დიატონიზმი“ უბრუნებს მუსიკას სიხალისეს და „კუნთოვან ენერგიას“ და ყველა ამ ნიშან-თვისებებს (რომელთა რაოდენობაც გაცილებით დიდია) თანამედროვე კომპოზიტორული აზროვნება ითვალისწინებს.

მაგრამ სტრავინსკისეული სისტემა მხატვრობის განსაკუთრებულ პირობებსა ქმნის. ამ სისტემის არსებითი თვისებაა დისტანცია ავტორისეულსა და ასახულს შორის, რაციოს პრიმატი ვნებებზე, რომლებიც ამ ქვეყნის წარმავლობაზე მაღლდება და ყველაფერს ცივი გონის თვალით ზომავს.

ცხადია, თავის შემოქმედების ყველა ეტაპზე სტრავინსკი ერთი და იგივე არაა, მაგრამ ევოლუციის მთელ დისტანციაზე მისმა სტილმა შეინარჩუნა რაციოსა და თამაშის მომენტების თავისებური დუალიზმი, რომელიც მასალის თითქმის მათემატიკური დაგეგმარების ხასიათს განაპირობებს, კონსტრუქციას განსაკუთრებულ გამჭვირვალებას. ანიჭებს და მასში არაფერს „შემთხვევითს“

არ დაუშვებს (და თუ ასეა ე. ი. იმ „მომენტისეულს“, იმ განუმეორებელ ინდივიდუალურსაც, რომელიც მხოლოდ ამ სიტუაციას უკავშირდება. სიცოცხლისეული მდინარების რომელიმე მონაკვეთს „კურსივით“ გამოყოფს), შეუძლებელია სტრავინსკის სტილიდან რომელიმე მომენტი ხელოვნურად ამოხლიჩო, ისე რომ მათ შენს მუსიკაში არ შემოიტანონ დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები, მხატვრული განზოგადების პრინციპები. მე სრულებითაც არ მსურს იმის თქმა, თითქოს ასეთი ტიპი მხატვრობისა მიუღებელი იყოს. პირიქით, დღეს მგონი დავას არ იწვევს ის ფაქტი, რომ მან მუსიკალური ხელოვნების წინსვლა აღნიშნა და ამიტომაც გახდა სანიმუშო და მისაბაძი. მე მხოლოდ იმის მომხრე ვარ, რომ სესხების დროს არ დავივიწყოთ, რომ შემოტანილი არა მარტო ჩვენს ნება-სურვილს ემორჩილება, არამედ თავის დამოუკიდებლობას ინარჩუნებს და რომ მისი ბუნება ახალ მხატვრულ რეზულტატში არ გაქარწყლდება. მუსორგსკი არაა მხოლოდ განსაკუთრებული დამოკიდებულება სიტყვისადმი, არაა მხოლოდ ხალხურის განსაკუთრებული სიმწვავით შეგრძნობა, არამედ სოციალური ჩაგვრით სულშეხუთული რუსი ხალხის გმინვაა და ეს გმინვა ყველა იმ ეღერადობას შეუერთდება, რომელიც მუსორგსკის ხერხებით იქნება შექმნილი. პენდერეცკისა თუ ვარეზის, ბიერდისა და ლუტოსლავსკის მუსიკა სონორული ეფექტების განსაცვიფრებელი მრავალფეროვნებითაა აღბეჭდილი. მათთვის დამახასიათებელი სტილი ფანტაზიას გზას უხსნის ბგერადი პლასტების თავისუფალი შეხამებისაკენ, აამაღლებს ტემბრს ფორმისქმნადი პრინციპის შნიშვნელობამდე, მაგრამ ამ კომპოზიტორების აზროვნების თავისებურებანი მუსიკაში საკუთრივ მელოდიური კატეგორიების როლს აკნინებს. სონორული პრინციპი აბსოლუტურად უარყოფს თემატური დამუშავების ხერხს, თუნდაც იმიტომ, რომ მის მიხედვით დაწერილ მუსიკაში ინტონაციური ბირთვი სრულებითაც არ თამაშობს კონსტრუქციული იდეის როლს. ამიტომაც ფორმას (განსხვავებით ვენის კლასიკოსების სტილისა და მისი უფრო გვიანდელი მიმდევრებისა) ქმნის არა თემატურ-ინტონაციური კარკასი, არამედ ტემბრული შეპირისპირებანი.

ცხადია, რომ სტილისტური არჩევანი თვით ხელოვანზეა დამოკიდებული. არის ამოცანები, რომელთა გადასაწყვეტადაც კომპოზიტორმა სონორულ პრინციპებს უნდა მიმართოს (თუნდაც მათი ბგერწერითი ექსპრესის გამო), მაგრამ, მაგალითად ფსიქოლოგიური, ადამიანის სულის სიღრმისეული მომენტის ასახვისათვის, აზროვნების ეს ხერხები ნაკლებად ეფექტურია და ობიექტურ საფრთხეს უქმნის კომპოზიტორს. ლიტერატურაში არაერთგზის გამოთქმულა აზრი, რომ ალბან ბერგმა (ოპერების „ვოცეკისა“ და „ლულუს“ სახელგან-

თქმულმა ავტორმა) უარი თქვა თავისი მასწავლებლის, არნოლდ შონბერგის სისტემის თანმიმდევრულად მკაცრ გამოყენებაზე. ეს იმიტომ მოხდა, რომ შონბერგის სისტემას ის რესურსები არ გააჩნდა, რომ კომპოზიტორს მწვავე ანტიბურჟუაზიული სოციალურ-ფსიქოლოგიური მოტივები გადმოეცა. თვით „გვიანდელი შონბერგიც“ მსგავსი ალტერნატივის წინაშე აღმოჩნდა, თავისივე სისტემის საკმაოდ თავისუფალი გაგება გამოამჟღავნა და აზროვნების „კონსერვატული“, თითქოს და მის მიერვე დაძლეულ პრინციპებს დაუბრუნდა.

მწარე გამოცდილება, რომელიც განსაკუთრებით ჩვენი დროის მონაპოვარია, იმაში მდგომარეობს, რომ ჩვენ არც თუ ისე ზუსტად ვსაზღვრავთ ამა თუ იმ სტილის ნეგატურ პოტენციალს. ამ შემთხვევაში, კომპოზიტორის ნიჭიერებასა თუ უნიჭობაზე მითითება უადგილოა, რადგანაც თვით უდიდესი მონაცემებით დაჯილდოებულ ადამიანს სტილი იმაზე მეტს ვერ მისცემს, ვიდრე თვით გააჩნია: აი რა მომენტში იძენს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას გამოცდილი აღმზრდელის რჩევა და პედაგოგიური ალღო. არ დაკარგონ აბალგაზრდას რწმენა ძიებათა აუცილებლობაში და უნებლიედ არ უბიძგო იმისაკენ, რომ მისთვის უცხოს ბრმა მიმდევარი გახდეს. ახალგაზრდა მუსიკოსის ცნობიერების ფორმირებისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება არა მარტო იმის ცოდნას, რისი აღებაა საჭირო ამა თუ იმ მოვლენიდან, არამედ იმასაც, თუ რისი გამოყენება არ ღირს.

როგორ უნდა დავეხმაროთ ახალგაზრდა შემოქმედს რეალურად გაერკვეს ამა თუ იმ სტილისტურ კანონზომიერებათა პოზიტიურ და ნეგატურ თვისებათა ბალანსში? ჩვენ მხოლოდ იმას აღვნიშნავთ, რომ სტილი საკუთარ თავს მხოლოდ კონკრეტული ამოცანების გადაწყვეტით ასაბუთებს. ამ პროცესში მეღავნდება მისი ნამდვილი ღირებულებები. აი სწორედ ამ კონკრეტული შემოქმედებითი ამოცანების დასმას უნდა შევაჩვიოთ ახალგაზრდობა შევაჩვიოთ, იმას რომ იგი კონკრეტული ამოცანების შესაბამისად ეძიებდეს სტილსაც, ტექნოლოგიასაც, გამომსახველ ხერხებსაც, ფორმებს, შევაჩვიოთ იმ აზრს, რომ სტილი არაა აბსტრაქტულ-უნივერსალური მოვლენა, რომელიც ყოველი შემთხვევისთვისაა გამოსადეგი. განვუმტკიცოთ ახალგაზრდა ავტორებს იძის. რწმენა, რომ როგორ სტილსაც არ უნდა მიმართონ, მათ უკანასკნელს შეეძლება მხოლოდ პირველადი საყრდენის, პირველადი ბიძგის როლის შესრულება; რომ ტრადიციის მისია მაშინაა შესრულებული და იქ მთავრდება, სადაც საკუთარი შემოქმედება იწყება, საიდანაც საკუთარი სტილი იჩენს თავს, თუ ხელოვანს საკუთარი ამოცანა აქვს. თუ ამოცანა მისი დროისა და საზოგადოების ინტერესებითაა ნაკარნახევი, თუ იგი ჭეშმარიტად მხატვრულ ფორ-

მას ითხოვს, მაშინ ეს სტილი განახლების, მისი ინერციისა და თითქოს შეურყეველი პრინციპების გადალახვის გარანტიაა, ხელოვნებაც—ეს უპირველეს ყოვლისა, სტილია და მის სიცოცხლეს არა მარტო ემპირიული პრაქტიკა ქმნის, არამედ მასთან დაკავშირებული თეორიული პრობლემების გააზრებაც.

სუბიექტურისა და ობიექტურის ურთიერთკავშირის პრობლემა მუდმივთა თანრიგს მიეკუთვნება. შეუძლებელია მისი გადაწყვეტა თუ ისტორიულ პერსპექტივას უგულებელვყოფთ. საბჭოთა ხელოვანის სუბიექტურობა და ობიექტური ჩვენ სინამდვილეში წარსულ დროსთან შედარებით, ახალი თვისებებითაა აღბეჭდილი, რომელთაგანაც სოციალისტური რეალიზმისათვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს საერთოსთან პირადულის ერთობა, განპირობებული სიკეთისა და ბოროტების, მშვენიერისა და სიმახინჯის, მაღლისა და დაბლის გაგებაში საერთო პოზიციით, ამითვე აიხსნება საბჭოთა ხელოვნებისათვის ესოდენ დამახასიათებელი ლირიკულისა (ე. ი. პირადულისა) და ეპიკურის (ე. ი. საერთო-სახალხო) სინთეზთა მრავალფეროვნება.

რა მნიშვნელობა ენიჭება მუსიკისათვის ამ კანონზომიერებათა ცოდნას? შესაძლებელია თუ არა მან განაპირობოს დამოკიდებულება წმინდა ცხოვრებისეული მასალისადმი და ტექნოლოგიური პრობლემებისადმი? რასაკვირველია!

თუ ობიექტური პრინციპი ორგანული შინაგანი განწყობის მნიშვნელობას იძენს, იგი, გარკვეული თვალსაზრისით, მთელ შემოქმედებით პროცესს წარმართავს. ინდივიდუალურად განუმეორებელი (და არა სტერეოტიპების) დრამატურგიული ხერხების არჩევას განაპირობებს თვით ცხოვრებისეული კონფლიქტების გაგება, საზოგადოდ, აპრიორულად რომ ვთქვათ, სტერეოტიპული უცხო უნდა იყოს ლირიკულისათვის, ლირიკული არ არსებობს საკუთრივ ადამიანურის, სულიერის, ჰარმონიულისა და სილამაზის დამკვიდრების გარეშე (თვით იმ შემთხვევაშიც, თუკი ლირიკული ეს მხოლოდ ნაღველია, მათი დაკარგვით გამოწვეული). მაგრამ ლირიკული გამომსახველობა შეუძლებელია სათანადო ინტონაციის გარეშე.

მეორე მხრივ, ლირიკულისა და საზოგადოებრივის მჭიდრო კავშირი არა მარტო აფართოვებს პირადულის საზღვრებს, არამედ თვით მასაც გარკვეულ მიმართულებას აძლევს. ასეთი კომენტარი აუცილებელია თუკი საქმე ეხება სოციალურის გამოსახვას, რომელიც უნდა გავიგოთ არა როგორც პირადულის

მიღმა მდებარე მოცემულობა, არამედ მისდამი პირადული დამოკიდებულების და მის შეფასებასთან ორგანულ ურთიერთკავშირში.

ჩვენ აქტიურად ვიბრძვით საბჭოთა ხელოვნების ჰუმანური სულისკვეთებისათვის. მუსიკის განსაკუთრებულ ღირებულებად მისი ჰუმანისტური პათოსი მიგვაჩნია. მაგრამ კონკრეტულად რაში ვლინდება იგი? რა არის ჰუმანისტურის, სულიერის და ამრიგად თვით მშვენიერის საზომი? ამ კითხვაზე ერთნაირშნა პასუხი არ არსებობს და მას ისტორიული პერსპექტივის გათვალისწინების გარეშე ვერ გადავწყვეტთ.

ცნობილია. რომ ჰუმანიზმის ცნებაში სხვადასხვა ეპოქა, სხვადასხვა იდეოლოგია და თვით სტილისტური მიმდინარეობაც კი სხვადასხვა აზრსა სდებს. რომანტიკოსი კომპოზიტორების, ლისტისა და ვაგნერისათვის, ადამიანის იდეალი ერთია, მუსორგსკისა და ჩაიკოვსკის, ვერდისა და ბიზესათვის—სულ სხვა (თითოეულ მათგანსაც ერთმანეთისაგან განსხვავებული წარმოდგენა აქვთ ადამიანურ იდეალზე). თვით საბჭოთა ხელოვნებაშიც, მთელი მისი იდეურ-ესთეტიკური მთლიანობის მიუხედავად, ჰუმანიზმის იდეა სხვადასხვანაირად აისახება, თუმცა აღბეჭდილია ამოსავალი პრინციპების ერთიანობით. ასე მაგალითად, უდავოა, რომ სოციალისტურ ხელოვნებაში იდეალური ადამიანის კატეგორიაში წინა პლანზეა წამოწეული შემოქმედებითი, მისი საერთო სიკეთეზე გამიზნულობა, რაც თავის მხრივ, კომუნიზმის აშენების ინტერესებითაა განპირობებული.

ამ შემთხვევაში, პრობლემის ერთი საინტერესო მხარე უნდა გავითვალისწინოთ: ხელოვნების განვითარება წარმოუდგენელია საზოგადოებრივი დაკვეთისა და საკუთრივ შემოქმედების გარეშე. ამასთან ერთად, როგორც ჩანს, „საზოგადოებრივი დაკვეთა“ არ შეიძლება შემოქმედებითი პროცესის ზღურბლზე რჩებოდეს (ცხადია იგი გარდასხვაფერდება, იმ სპეციფიკური ფორმის სახეს მიიღებს, რომელიც მხატვრული აზროვნებისათვისაა დამახასიათებელი). ამასთან ერთად, „საზოგადოებრივი დაკვეთის“ დაწოლა შეიგრძნობა იმ უპირატესობაშიც, რომელსაც რიგ ფორმებს ვაძლევთ სხვებთან შედარებით. ეს „დაკვეთა“ ბოლოს და ბოლოს თავს იჩენს შემოქმედების ყველაზე მნიშვნელოვან ფაქტში — იმ ახალი ფორმების შექმნაში, რომელნიც მწვავედ სიტუაციურია, რომელსაც დღევანდელობა, თანამედროვეობა წარმოშობს.

„საზოგადოებრივი დაკვეთა“ საზოგადოებრივი მოძრაობის ტენდენციებს ირეკლავს, და თავის მხრივ, „ფსიქოლოგიურ ტონუსს“, მგრძნობელობის, მისწრაფებათა და შეხედულებათა გარკვეულ სტრუქტურასაც ქმნის. ყოველივე ეს თავისებური ნიადაგია, რომელსაც ხელოვნება ეყრდნობა და სადაც იგი თავის

მიმართულებას და მიზანს, თემატიკას და აღმაფრენის ძალას იძენს, მხოლოდ იმ შემთხვევაში ინარჩუნებს ხელოვნება ნაყოფის გამოღების და საზოგადოებასთან კონტაქტის უნარს, როდესაც მიზნად რეალურად არსებულის ასახვას ისახავს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ესთეტიკურ განზოგადებათა ღირებულებას მხატვრულისა და რეალური სინამდვილის ურთიერთკავშირი განაპირობებს, თუ კი ეს კავშირი სუსტია, თუ იგი არ შეიგრძნობა ანდა ზედაპირული და შეზღუდულია, თუ იგი ცხოვრების მხოლოდ პერიფერიულ მომენტებთან მიმართებით კმაყოფილდება და არა არსებითით, მაშინ ხელოვნების სულიერ განზოგადებაზე ლაპარაკი საერთოდ ზედმეტია. და პირიქით, ნამდვილი ხელოვნების ნიმუშში გაშუალებულად თუ უშუალოდ თვით სინამდვილე გვამცნობს თავის გასაჭირს და იმედებს, კარგსა და დასაძრახისს, თვით სინამდვილე ეძებს ხელოვნების მეოხებით თავის მომავალს, თავის სანუკვარი იდეალების განხორციელებას.

აბობოქრებული, ოქტომბრის წინა წლების რუსეთი, ძველის ლპობა, სიახლის შემოტევები, გმინვა მიწისა და გრგვინვა იგივე მიწისა, რომელსაც წარმართული დროიდან აკუმულირებული ენერგია სწორედ ამ დროისათვის შემოენახა, ინტელიგენციის მბორგავი სული, უკიდურესობებს რომ აწყდებოდა და რომლის წარმოდგენებში კოსმოსის სილაჟვარდე საოცრად გადაჭდობოდა ჯოჯოხეთის უკუნეთს. ეს დაჭიმული ატმოსფერო სხვადასხვანაირად გარდატყდა. რახმანინოვის და სკრიაბინის, პროკოფიევისა და სტრავინსკის შემოქმედებაში, სკრიაბინის ექსტატიური ზმანებანი სულ არ მიაგავს ჯანსაღი სინორჩის პროკოფიევისეულ ძიებას, რომანტიკულისა და დევგმირულის რახმანინოვისებური სინთეზისათვის უცხოა წარმართულის მოუდრეკავი ძალა, მაგრამ შეპყრობა, სტრავინსკის „გრძნეული გაზაფხულის“ მუსიკის ტონუსს რომ განსაზღვრავს. თითოეული ამ კომპოზიტორის შემოქმედება მგრძნობიერი სეისმოგრაფია, საზოგადოების პულსს რომ აღნუსხავს, ამ დიდ შემოქმედთა მუსიკას თვით საზოგადოებრივი დაკვეთა—მოახლოებული რევოლუციის გაცნობიერების აუცილებლობა განაპირობებს.

ჩვენმა ხალხმა თავისი საგუნდო—პოლიფონიური ხელოვნების ნიმუშები საუკუნეების მანძილზე სწორედ იმიტომ გამოატარა, რომ თითოეული მათგანი რწმენისა და იდეალის, სამყაროსა და ცხოვრების ხედვის თავისებური ფორმულის მნიშვნელობას იძენდა. დაუკვირდით თუნდაც „მრავალჟამიერს“, განა რგი სიცოცხლის დამამკვიდრებელი ძალის დღესასწაული არაა და განა უკიდეგანო ემოცია, რომელიც ამ სიმღერის მელოდიის ცოცხალ ქმნადობაში ვლინდება. შემოქმედებითი ნიჭის დაუსრულებლობის სიმბოლოდ არ აღიქმება?

ეროვნული მეობის, თავისი ფიზიკური არსებობის და თვითმყოფი კულტურის დაცვისათვის მრავალსაუკუნოვანმა ბრძოლამ განაპირობა სიცოცხლისეულის ესოდენ მწვავე შეგრძნება და მისი არსის ჰვრეტის სიბრძნე, მუზიცირების, როგორც შემოქმედებაში მყოფადობის ხილვა და მისი უზენაესი ნეტარებისადმი გატოლება, განა ყოველ დროს და ყოველ სოციალურ სიტუაციას ამ ფორმულაში თავისი განსაკუთრებული ინტონაცია არ უნდა შეეტანა და განა ამასთან ერთად, ამ სიმღერის საერთო ჰუმანურმა პათოსმა არ გაუსწრო თავის დროს და განა დღესაც იგი ისეთივე შთამბეჭდავი არაა თავისი არაჩვეულებრივი სიღრმით და სიდარბაისლით, განწმენდილის სიდიადითა და წმინდა ადამიანური სითბოთი?

ნაწარმოების შეფასება სხვადასხვანაირი იქნება იმისაგან დამოკიდებულებით, აღვიქვამთ თუ არა მას საზოგადოებრივი კავშირების კონტექსტიდან მოწყვეტით თუ ამის და საწინააღმდეგოდ, შევიმეცნებთ მას სოციალურ სინამდვილესთან განუწყვეტელ კავშირში. პირველ შემთხვევაში, ჩვენი ანალიზი კმაყოფილდება შინაგანი სტრუქტურის, მისი ქმნადობის ლოგიკისა და გამოყენებული ხერხების რაობის გაგებით. ამ შემთხვევაში „შინაარსობრივი“ მთლიანად ფორმის შიგნითაა მომწყვდეული, მას გარეთ გასასვლელები აღარ რჩება. ირღვევა მისი კავშირი უფრო მნიშვნელოვან სოციალურ-მსოფლმხედველობრივ წინამძღვრებთან, მათი ღირებულება თითქმის „ფრჩხილებს მიღმაა გატანილი“. თუ ფორმის ქმნადობაში მონაწილე ელემენტები მათი ფორმისადმი შესატყვისობის ნიშნით შევაფასეთ, მაშინ შესაძლებელია ზღვარიც კი წაიშალოს ბახისა, პროკოფიევისა და მესიანისა ერთის მხრივ, და მესამეხარისხოვან კომპოზიტორებს შორის მეორე მხრივ, რადგანაც თითოეული მათგანის მიერ გამოყენებული ხერხი, ლოგიკის მოდუსი, ნებისმიერი სტრუქტურა მთლიანად მოცემული მხატვრულობის მიმართ შესაძლოა გამართლებული გამოდგეს. ის ამოცანა, რომელიც ბალეტ „დონ კიხოტის“ ავტორმა, მინკუსმა დაისახა, ბრწყინვალედაა გადაჭრილი და ეს ბალეტის სცენურმა ისტორიამაც დაამტკიცა. ამ თვალსაზრისით, მინკუსს ვერ გამოელავები. მაგრამ ამ ბალეტის ღირებულების პრობლემა სულ სხვანაირად გამოიყურება, როდესაც ამ ნაწარმოების შეფასება თუნდაც მის ლიტერატურულ პირველწყაროსთან მიმართებაში მოხდება.

თუკი მუსიკაზე მსჯელობისას რაიმე მოსაზრებით ვუგულებელვყოფთ „კონკრეტული“ მხატვრული ამოცანის და სოციალურ-მსოფლმხედველობრივის კავშირს, ამ გზას მსმენელის ცნობიერება მაინც ვერ დაადგება, რადგანაც მის აღქმაზე გარკვეულ ზეგავლენას ახდენს ცხოვრებისეული გამოცდილება. ეს უკანასკნელი კი ნებით თუ უნებლიეთ მონაწილეობას იღებს ღირებულების

დადგენაში. იმანენტური კრიტიკა კი არსებითად აბსტრაქტული, ფორმალურია, იგი ვერ უზრუნველყოფს ჰეშმარიტების დადგენას, ნაწარმოების მხატვრულობის სწორ გაგებას.

ცხადია, ნაწარმოების ფართო ცხოვრებისეულ კავშირებში ხედვა სრულებითაც არ ხსნის მუსიკალური აზროვნების სპეციფიკური კანონზომიერებების აუცილებლობას. მაგრამ ჩვენ ვერასდროს სწორედ ვერ შევაფასებთ მხატვრულის ამა თუ იმ მომენტს, თუკი ამოცანის „ფორმის მიღმა გაყვანას" ვერ შევძლებთ, თუ ვერ გავიზიარებთ ამ ამოცანის კავშირს ცხოვრებისეული იმპულსებისადმი. წმინდა ხელოვნებისეულისა და სოციალურ-მსოფლმხედველობრივის მრავალფეროვანი მიმართულების დიალექტიკა იმთავითვე შემოქმედი ახალგაზრდობის ყურადღების ცენტრში უნდა დადგეს. მაშინ ახალგაზრდობას ღირებულებებისადმი პროდუქტიული დამოკიდებულების უნარი განუვითარდება.

მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენთვის ღირებულების კრიტერიუმი ნათელი უნდა იყოს. მე მსურს გამოჩენილი საბჭოთა მეცნიერის, ასაფიევის სწავლების ერთ-ერთ მთავარ იდეაზე გავამახვილოთ ყურადღება. ასაფიევი მუსიკას ინტონაციურ ხელოვნებას უწოდებს. ინტონაცია სწორედ ის მომენტია, სადაც ჟღერადი და სიცოცხლისეული, რეალურ-ვითარებითი ყველაზე უშუალოდ უერთდებიან ერთმანეთს, ინტონაცია მუსიკის სწორედ ის განზომილებაა, სადაც ადამიანური იმპულსები და ჯერარსეული განსაკუთრებულ გამჭვირვალებას იძენს. თუკი ჩვენ ვთვლით, რომ მხოლოდ ინტონაციური გამომსახველობა იძლევა იმის საშუალებას, რომ მუსიკამ ფსიქოლოგიური ასახოს, რომ მუსიკალური ფორმა ინტელექტუალური ცხოვრების და ნივთიერი სამყაროს თავისებურებებზე უნდა მიგვანიშნებდეს, თუ კი ინტონაციურობის ხარისხი თვით მუსიკის დემოკრატიულობის და მისი კომუნიკაბელურობის ხარისხს განსაზღვრავს, მაშასადამე ახალგაზრდა შემოქმედთა აღზრდის პროცესში ამ პრობლემამ განსაკუთრებული ადგილი უნდა დაიჭიროს.

ჩვენ შეგვიძლიან აღვნიშნოთ, რომ ინტონაციური აზროვნების დინამიკა ქართული პროფესიული მუსიკის ჩასახვის დღიდან თანამედროვეობამდე ჩვენი ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის პროგრესს ადასტურებს. გაიზარდა ჩვენი მუსიკის ინტონაციური წყაროები. გაიზარდა მათი ინდივიდუალიზმი. ხარისხი და დიაპაზონი. ინტონაციური შემოქმედების ტიპების მრავალფეროვნება: სხვადასხვა ტერმინებით შეგვიძლია აღვნიშნოთ: ხალხურიდან სესხება, ხალხურის გადასხვაფერება, დიალექტურ-კუთხურის გამახვილება, ან მისი სპეციალური ნიშნების განეიტრალება, ხალხურისა და ეროვნულის გარე წყაროების სინთეზი, უძველესი ინტონაციური პლასტების აღორძინება და საკუთრივ გა-

მომგონებლობა ინტონაციურისა, ე. ი. ისეთი ფორმების დანერგვა, რომლებიც ჩვენი მუსიკისათვის უცხო იყო. ამჟამად ჩვენი ამოცანა არაა ამა თუ იმ ხერხის უპირატესობის განსაზღვრა: მხატვრულ მეთოდს ასაბუთებს თუ უარყოფს მისი მეოხებით მიღწეული შედეგები.

რასაკვირველია, ინტონაციური მომენტი არ შეიძლება ხელოვნურად მოვწყვიტოთ მუსიკალური ენისა და ფორმის სხვა მხარეს. (მუსიკალურ გამომსახველობაში ყველა განზომილებები ორგანულად უკავშირდება ერთმანეთს). მაგრამ ქართული მუსიკალური შემოქმედების მთელი პანორამის გათვალისწინება გვარწმუნებს, რომ ახალგაზრდობამ საკუთრივ ინტონაციურს განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიაქციოს.

კომუნიზმის მშენებელთა საზოგადოების ინტერესები მოითხოვს საზოგადოების ყველა წევრის ჩართვას კულტურული ცხოვრების პროცესში. ამ ამოცანის გადაწყვეტის ერთ-ერთი ეფექტური ხერხი მასებთან მხატვრული შემოქმედების დაახლოებაა და იგი, სხვათა შორის, იმ პრობლემატიკას ასახავს, იმ გამომსახველი ხერხების გამოყენებას გულისხმობს, რომელნიც მისაწვდომი და საინტერესოა ფართო აუდიტორიისათვის.

იზრდება თუ არა პროფესიონალი-მუსიკოსი მომავალ აუდიტორიასთან მჭიდრო კონტაქტების დამყარების სურვილით. და, რაც მთავარია, ეუღვივებთ თუ არა მათ ასეთი კონტაქტების შექმნის უნარს? კონტაქტი კი შემოქმედების აუცილებელი პირობაა, ჩვენი კულტურული ცხოვრების აუცილებელი ფაქტორია, რადგანაც აუდიტორიის, უფრო ზუსტად ,მსმენელის დაცვა თვით შემოქმედების მოვალეობაა, დღეს კი ეს პრობლემა არა მარტო ჩვენში, საზოგადოდაც მწვავედ დგას.

შემოქმედებითი ახალგაზრდობის აღზრდის საკითხში უფლება არა გვაქვს ჩვენი იდეოლოგიის რომელიმე პრინციპი უგულებელვყოთ. ერთ-ერთი მათგანი ხელოვნების ზნეობრივ ზეგავლენას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს. როგორღა შესძლებს მუსიკა თავისი ამ უმნიშვნელოვანესი სოციალურ-ეთიკური ფუნქციის განხორციელებას, თუ კი იგი მიუწვდომელი, გაუგებარი და საზოგადოებრივი აღქმისათვის მიუღებელი აღმოჩნდება?

თქმა არ უნდა, ეს პრობლემა მარტივთაგანი არ არის და მისი გადაჭრის ერთ-ერთი წინაპირობათაგანია—მასების ესთეტიკური აღზრდა, მასობრივი მსმენელის შემზადება ხელოვნების სპეციფიკური ენის გაგებისა და მისი მეოხებით გადმოცემული სილამაზის აღსაქმელად. მაგრამ ხელოვნება ამ ამოცანის გადაჭრას სხვას ვერ გადაულოცავს. ჩვენ თუ ბეთჰოვენის მუსიკის მოყვარულთა მომრავლება გვსურს, ამ მიზნის მისაღწევად თვით ბეთჰოვენი უნდა მო-

ვიშველიოთ. მუსიკა, რომელიც თანამედროვეობის ასახვაზე აცხადებს პრეტენზიას, თავისი გზით მიდის მსმენელისაკენ. ამ მუსიკამ თვით უნდა იფიქროს შესაფერისი ენის გამომუშავებასა და თავის დემოკრატიზმზე.

მუსიკა არა მარტო ნაყოფია კონკრეტული სოციალური ვითარების, იგი ამავე დროს, კონკრეტულ საზოგადოებრივ აღქმაზეა გათვალისწინებული. სულ სხვაა, რომ წესისამებრ ჰეშმარიტი ხელოვნება უფრო ფართო აუდიტორიას პოულობს, წინ უსწრებს ეპოქას, რომელშიც წარმოიშვა და მომავალი თაობების სულიერი ცხოვრების თანაზიარი ხდება. მაგრამ ეს სრულებითაც არ ეწინააღმდეგება იმ მოსაზრებას, რომ ხელოვნების ნიმუში, უპირველეს ყოვლისა, თავისი დროის კუთვნილებაა, მისი განზოგადება და ამავე დროს, მასში ჩადებული შინაარსის გააზრების, აღქმის შესაძლებლობაა. ეს შესაძლებლობა კი მხოლოდ მაშინ შეიძლება იქნას რეალიზებული, როდესაც ხელოვანი თავის ადრესატს იცნობს, გრძნობს, როდესაც მის მიმართ პასუხისმგებელია. თუ ჩვენ გვსურს ახალგაზრდობა შევამზადოთ, თავისი მისიის ღირსეული შესრულებისათვის, მაშინ ჩვენ არც ეს პრობლემა უნდა დაგვრჩეს გადაუჭრელი.

მუსიკა თავის ამოცანას მსმენელთათვის მხოლოდ და მხოლოდ ესთეტიკური სიამოვნების მინიჭებით არ ზღუდავს. ამასთან ერთად, იგი აღვივებს მშვენიერების საწყისის ფორმის, მისი მიზანშეწონილობის გრძნობას ბგერათა სამყარო, რომელიც სილამაზის კანონზომიერებას ემორჩილება, ადამიანს გზას უხსნის ღრმა სულიერი პროცესების შეცნობისაკენ.

მუსიკა მიმართავს ჩვენს ინტელექტს. ჩვენს გრძნობებს, იგი ამახვილებს აზრს და ემოციას და მსმენელს ჰეშმარიტების ძიების სურვილს უღვიძებს. მაგრამ ამ შესანიშნავი მიზნის მისაღწევად მუსიკა თვით უნდა იყოს ამ ჰეშმარიტებით გასხივოსნებული. არსის ჭვრეტა — სრულყოფილი ესთეტიკური ტკბობის აუცილებელი პირობაა.

რატომაა, რომ ქართული ხალხური სიმღერა ჩვენი უძვირფასესი სულიერი საგანძურია? არა მარტო იმიტომ, რომ იგი ჩვენი წინაპრების მაღალი მხატვრული აზროვნების დადასტურებაა, არამედ იმიტომაც, რომ ცხოვრების არსის ასახვაცაა და მორალური სილამაზის სიმბოლო, რატომაა მსოფლიოს მუსიკალური შედევრები უჭკნობი? იმიტომ, რომ აქაც სიცოცხლის, ყოფის არსებითი მხარეებია დაჭერილი და ღირებულების ეს საზომი ადამიანთათვის არასდროს არ დაკარგავს თავის მნიშვნელობას.

გულუბრყვილობა იქნებოდა ამ მასშტაბზე ორიენტირება და ამ საზომით ვინმეს შემოქმედების მნიშვნელობის განჭვრეტა, მაგრამ ახალგაზრდა ხელოვანს

ჩვენ იმთავითვე უნდა შთავუნერგოთ, რომ მისი ხელობა სხვა არა არის რა, თუ არა ჰეშმარიტების სამსახური და მას სხვა არაფერი სიხარული ახლავს, თუ არა ადამიანის არსისა და ყოფის საზრისის ძიება.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

1. ქართული საბჭოთა მუსიკის 60 წელი 3
2. აღმავლობის გზის პრობლემები 22
თანამედროვე შემოქმედება. ვეზი და ტრადიციები. განახლების პათოსი 22
ისტორია, პოეზია, სიტყვა — მუსიკის წყაროები 33
ორიოდე შენიშვნა ოპერისა და სიმფონიური მუსიკის შესახებ 39
რა აძლიერებს ლირიკის ნაკადს? 43
ტექნოლოგია, ენა 47
კომპოზიტორი და ფოლკლორი 55
ინტერნაციონალური კავშირები 65
ისევ გოლგოთა — ისევ მუსიკისმცოდნეობა და კრიტიკა 73
ბოლოსიტყვაობა 84
3. რთული პროგლემების ფინაშე 89
4. ზოგადი და კერძო ქართველი მუსიკისმცოდნის თვალთახედვით 102
5. უველაზე მეტად რა სჭირდება ახალგაზრდობას? მომთხოვნი სიუვარული! 189
6. ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებითი ანგარიში 204
7. შენიშვნები საესტრადო მუსიკის შესახებ 244
8. ანდრია ბალანჩივაძე. (შემოქმედის პორტრეტი) 265
9. რევაზ ლაღიძე და მისი ოპერა „ლელა" 319
10. ჩამოუალიბება (რაფსოდია თემაზე „გია ყანჩელი") 348
11. სიტყვა ახალგაზრდობას 397
12. მუსიკოს-შემოქმედთა აღზრდის შესახებ 434

Орджоникидзе Гиви Шиоевич
Проблемы восходящего пути
(На грузинском языке)
Издательство «Хеловнеба»
Тбилиси, пр. Плеханова 179
1978

გამომცემლობის რედაქტორი ნ. ჯარხალაშვილი
მხატვარი ვ. გაბელია
მხატვრული რედაქტორი რ. მახარაძე
ტექრედაქტორი რ. ქოხრეიძე
კორექტორები მ. აბაშიძე, მ. შარაშენიძე

გადაეცა წარმოებას 23/VIII-78 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 15/XII-78 წ.
ქაღალდის ზომა 70×90 1/16.
ნაბეჭდი თაბახი 35,1.
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 25.97.
უე 11592 ტირაჟი 5000 შეკვ. № 9490.

ფასი 2 მან. 10 კაპ.

გამომცემლობა „ხელოვნება"
თბილისი, პლეხანოვის პრ. 179
1978