

უაკ - 781.7

## სიტყვა გია ყანჩელის მუსიკაში

რუსულდან წურჭუმია

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, გრიბოედოვის 8-10,  
თბილისი, 0108

### ანოტაცია

გია ყანჩელის მუსიკამ პირველად გააცნობიერებინა დასავლეთს, რომ მისი ავტორი ევროპელი და, ამავე დროს, სხვა კულტურული წრის წარმომადგენელია. მისი მუსიკის პოეტიკაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს სიტყვას - ვერბალური ბგერა-ფონემა წმინდა მუსიკალური შინაარსითაა დატვირთული და მუსიკალური მატერიის ქმნალობაში ისეთსავე როლს ასრულებს, როგორც, საკუთრივ, მუსიკალური ბგერა. ამგვარი მუსიკალურ-სემანტიკური ველების ვარირებით ყანჩელი ყოველ ახალ ნაწარმოებში ახალ მხატვრულ რეალობას ქმნის, რითაც ემსგავსება ხალხური სიმღერის ან ძველი მუსიკის ოსტატებს, ერთი და იმავე არქექტიპული მუსიკალური მოდელებით მრავალფეროვან სამყაროს რომ წარმოსახავდნენ.

**საკვანძო სიტყვები:** ყანჩელი, მუსიკა, სიტყვა, სიმბოლო, ფონემა, მარადიული

ჩვენი ე.წ. პოსტმოდერნული ეპოქის ერთ-ერთი მთავარი იდეა ინტერპრეტაციაა. ინტერპრეტაცია ნებისმიერი მხატვრული ქმნილების სიცოცხლის ფორმაცაა, რადგან იგი (მხატვრული კულტურა), ფაქტობრივად, უსარგებლოა მისი აღმქმელის გარეშე. ლიტერატურა არსებობს მკითხველისათვის, ვიზუალური ხელოვნება - მნახველისათვის, მუსიკა კი - მსმენელისათვის. თუმცა ლექსი და ნახატი მაშინაც განაგრძობს არსებობას, თუ მას არ კითხულობენ და არ უყურებენ. მუსიკაც არსებობს ნოტებში, კიდევ უფრო რეალურად, დღეს უკვე ჩანაწერებშიც, ფიქსირებული სახით. მაგრამ აღმქმელის ინტერპრეტაციის გარეშე, მუსიკა, ლექსი, ნახატი, როგორც მხატვრული ფენომენი, როგორც სუბსტანცია, არ არსებობს. ამრიგად, როცა მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტირებაზე ვლაპარაკობთ, მისი ბუნების ასახსნელად სულაც არ არის სავალდებულო პოსტმოდერნისტული კატეგორიების მოშველიება, ეს მისი იმანენტური თავისებურებაა, რომელიც აუცილებელს ხდის ინტერპრეტაციის იმდენგვარობას, რამდენი ადამიანიც ინტერპრეტირებს, მუსიკის შემთხვევაში - ასრულებს ან ისმენს მას. მისი ინტერპრეტირების ერთ-ერთი მთავარი ნიშანი თითოეული ფაქტის უნიკალობა, ინტერპრეტაციის მრავალგვარი შესაძლებლობაა.

ერთხელ, მოცარტეუმში წაკითხულ ლექციაზე გია ყანჩელმა თქვა: „შესაძლოა, ჩემი და, შესაბამისად ჩემი მუსიკის სახეობრივი სამყაროს ვიმეს ღარიბი ეჩვენება. თავიდან ამბობდნენ, რომ ჩემი მეოთხე სიმფონია მესამის გამეორებაა, მეხუთე - მეოთხესი და ა.შ. მაგრამ არც ისე დიდი დრო დასჭირდათ კრიტიკოსებს იმის მისახვედრად, რომ ეს

სიმფონიები ერთმანეთისგან განსხვავებულია, რომ მეხუთე მეოთხე სიმფონიას არ ჰგავს, ხოლო მეშვიდე - მეექვსეს. მაგრამ, ზოგჯერ თავადაც მეჩვენება, რომ მე ახალგაზრდობაში დაწყებულ ერთ ნაწარმოებს ვაგრძელებ. . . აზრების მდინარეა ამ ნაწარმოებში, რომლის ხანგრძლივობა მთელი სიცოცხლეა, შეესაბამება სულიერ მდგომარეობას, რომელიც მუდმივად იცვლება, მაგრამ თავისი არსით უცვლელია: სევდა, სინანული, უხეში ძალის მიუღებლობა. ხოლო სიხარულსა და ზეიმს იმედი ჭარბობს“... [1]

გია ყანჩელის მუსიკამ პირველად გააცნობიერებინა დასავლეთს, რომ მისი ავტორი ევროპელი და, ამავე დროს, სხვა კულტურული წრის წარმომადგენელია. მისი მუსიკის ერთ-ერთი პარადოქსი ისიცაა, რომ თითქოს მინიმალისტური, ერთგვაროვანი ხერხებით შესრულებული პარტიტურები, ერთი შეხედვით, ასევე, ერთგვაროვანი ემოციური სამყაროთი, მრავალფეროვანი ინტერპრეტირების შესაძლებლობას აძლევს არა მარტო მუსიკოს-შემსრულებლებსა და მსმენელებს, არამედ მისი მუსიკის მკვლევრებსაც.

ეს პატარა ნარკვევიც კიდევ ერთი ინტერპრეტაციაა თემისა „სიტყვა ყანჩელის მუსიკაში“.

ყველაფერი ბიბლიიდან დაიწყო: „პირველითგან იყო სიტყვა<sup>Á</sup> და სიტყვა<sup>Á</sup> იგი იყო ღმრთისა თანა და ღმერთი იყო სიტყვა<sup>Á</sup> იგი. ესე იყო პირველითგან ღმრთისა თანა“. [2] სიტყვა-ლოგოსი, როგორც ყველაფრის დასაბამი სუბსტანცია, მარადიულის, დროისა და სივრცის მიღმა არსებულის იდეა, სახეა.

ვფიქრობ, სწორედ ამიტომ განსაკუთრებულია ყანჩელის დამოკიდებულება სიტყვის მიმართ, რომელსაც იგი აქტიურად მიმართავს 1980-იანი წლებიდან. შეიძლება ითქვას, რომ მანამდე მის მუსიკაში სიტყვა მხოლოდ ერთხელ გვხვდება, 1970 წელს, მეორე სიმფონიაში, რომლის იმ დროისათვის ეპატაჟურ სახელწოდებას „საგალობლები“, ერთდროულად, ნაწარმოების წყაროსა და რელიგიურ, უფრო ფართოდ, მარადიულ თემაზე მინიშნების დანიშნულება ჰქონდა და, თუ საბჭოთა რეალობას გავითვალისწინებთ, უნდა ვაღიაროთ, რომ ეს ახალგაზრდა კომპოზიტორის მხრიდან ოფიციალური ხელისუფლების საკმაოდ სარიკო გამოწვევაც იყო.

იმ პერიოდში არავინ წერდა ან ლაპარაკობდა იმას, რასაც ფიქრობდა. „ეზოპეს“ ენას მიმართავდა გივი ორჯონიკიძეც. როგორც ყანჩელის გერმანელი მკვლევარი ვოლფგანგ სანდნერი 90-იან წლებში წერს: „იმ დროშიც კი საჭირო იყო ოფიციალური ტერმინოლოგიის მხოლოდ ოდნავ გადაფხეკა, რომ გამომზეურებულიყო ყანჩელის მეგობრის გივი ორჯონიკიძის განსაცვიფრებლად ურჩი სიტყვები.“ [3] ასევე, საჭირო იყო ე.წ. „ნონკომფორმისტი“ საბჭოთა კომპოზიტორების, მათ შორის, გია ყანჩელის მუსიკის „ოდნავი გადაფხეკა“, რომ ოფიციალური იდეოლოგიისათვის სასურველი უტოპიური რეალობის ნაცვლად „ანტიუტოპიური სიმფონიზმი“ აღმოჩენილიყო, როგორც არანოვსკიმ საბჭოთა იმპერიის რღვევის შემდეგ უწოდა მოსტაკოვიჩის სიმფონიებს. [4] ამაში მათ სწორედ სიმბოლიზმის მეტად თავისებური სახეობა - „საბჭოური სიმბოლიზმი“ ეხმარებოდათ.

სიტყვასა და მუსიკას ბევრი რამ აქვთ საერთო. ორივე ნიშნებრივი სისტემაა და ორივე სიმბოლური საზრისის მატარებელია. მიუხედავად იმისა, რომ დიდი ხნის მანძილზე ადამიანები სიტყვას საგნობრივი მნიშვნელობით ხმარობდნენ, შეიძლება ითქვას, თანამედროვეობამ სიტყვას დაუბრუნა თავისი პირველადი, სიმბოლური მნიშვნელობა, ვამბობ, დაუბრუნა, რადგან იგი დასაბამიდანვე განისაზღვრა, როგორც არა კონკრეტულ-ცნებითი საზრისის მატარებელი, არამედ, როგორც სიმბოლო, რომელიც აღნიშნავს სახეს. სახეობრივი, ანუ სიმბოლური აზროვნება ადამიანური კულტურის საფუძვლადაა მიჩნეული. თანამედროვე აქსიოლოგია სიმბოლოს ადამიანური მოღვაწეობის ძირითად ნიშნად აღიარებს, ხოლო ერნსტ კასირერი ადამიანს „სიმბოლოს შემოქმედ ცხოველს“ უწოდებს. [5]

სიტყვის ახლებური გააზრება გია ყანჩელის შემოქმედებაში ოპერა „და არს მუსიკიდან“ დაიწყო, თუმცა მას (სიტყვას) ყანჩელის მუსიკაში არასოდეს დაუკარგავს სიმბოლოს მნიშვნელობა. ამაზე წერს ყველა მკვლევარი, ვინც კი მის მიერ 80-იანი წლებიდან შექმნილ ვერბალურ ტექსტიან მუსიკალურ კომპოზიციებს ეხება.

„და არს მუსიკაშიც“ სიტყვა - შუმერული იქნება ის, ინგლისური, ფრანგული, იტალიური თუ ქართული, - მიუხედავად იმისა, გვესმის თუ არა მისი კონკრეტული მნიშვნელობა, სწორედ ტრანსცენდენტულის, უნივერსალურის სიმბოლო და სახეა, მიუხედავად იმისა, რომ ოპერის დასასრულს ქართული ტექსტი ოპერის მთავარ იდეას - მუსიკის დასაბამიერობას გამოხატავს. ყანჩელისთვის სიტყვაც და მუსიკაც დასაბამიერი მოვლენაა, იდუმალი და ყოვლისმომცველი.

ოპერიდან დაწყებული, ყანჩელი მუდმივად მიმართავს კომპოზიციებს მრავალენოვანი ტექსტით. ასევეა მის სიმფონია-რეკვიემში „სევდა ნათელი“ (1984), რომელშიც კომპოზიტორი გალაკტიონ ტაბიძის, შექსპირის, გოეთესა და პუშკინის პოეტურ ტექსტებში, თითქოს, ნამსხვრევებში არეკლილი სამყაროს გამთლიანებას ცდილობს. სხვადასხვა ენის გამოყენებას აქაც სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს - ეს ნაწარმოები, ისევე, როგორც ოპერა, პოლიგლოტებისთვის არაა დაწერილი, ამით ყანჩელი ადამიანებს შორის ურთიერთგაგების - ამ მარადიული ღირებულების ზედროულ, ზეეროვნულ მნიშვნელობას, სხვადასხვა ენაზე მოსაუბრე ადამიანებით დასახლებული პლანეტის ერთიანობის იდეას გამოხატავს. ეროვნული საზღვრების გადალახვისა და კაცობრიობის გაერთიანებისკენ მისწრაფება იკითხება 1990 წლებში შექმნილ რელიგიურ ტექსტებზე შექმნილ ნაწარმოებებშიც, სადაც, ნაწარმოების კონცეფციის გახსნას, სხვა ყველაფერთან ერთად, ფსალმუნების ლათინურ ტექსტებში ქართული „ამინ“ და „უფალო შეგვიწყალებ“-ის ჩართვაც ემსახურება.

ჩემი აზრით, „მარადიული“ ყანჩელის მუსიკის ყველაზე მნიშვნელოვანი კატეგორიაა, იგი ყანჩელის მუსიკის არსშია ჩადებული - მის მუსიკაში ასახული Pro et Contra-ს დაპირისპირება უკუიფენს ადამიანში კეთილისა და ბოროტის ბრძოლის ბიბლიურ სახეს, სამყაროსავით ძველს და მარადიულს. ისიც ბუნებრივია, რომ მარადიულის ყველაზე ნათელი გამოხატულება რელიგიურ განცდაშია, როგორც არ უნდა იყოს იგი - საყოველთაო თუ ინდივიდუალური. შეიძლება ითქვას, რომ ყანჩელისთვის მარადიული

და რელიგიური სინონიმებია, სიტყვა და მუსიკა დასაბამიერი, ე. ი. მარადიული, ამიტომ მისთვის ნამდვილი მუსიკა ყოველთვის რელიგიურია. რელიგიურის ყანჩელისეული აღქმა ვერანაირად ვერ თავსდება საყოველთაო, საეკლესიო ესთეტიკის ნორმებში. მისი „დილის“, „შუადღის“. „სალამოს“ და „ღამის“ ლოცვები, რომელთა მუსიკის კოსმიურ, გაიშვიათებულ ჰარმონიაში სიჩუმეს დროდადრო აფეთქებული მიწიერი ვნებები არღვევენ, ინტიმური სულიერების ისეთი მოუხელთებელი სამყაროა გადმოცემული, რომლის აღსაწერად სიტყვა უძლურია.

სიტყვასთან ყანჩელის დამოკიდებულება არაერთმნიშვნელოვანია. ერთ შემთხვევაში, სიტყვა გააზრებულია, როგორც ცნება, როგორც სემანტიკური ერთეული, რომელიც გამოხატავს კონკრეტულ იდეას და ან მარტო, ან სხვა სიტყვებთან ერთად, გადმოგვცემს დასრულებულ აზრს.

ეს ტრადიციული მიდგომა და ამ პრინციპით მას არა ერთი ოპუსი აქვს შექმნილი. მაგალითად, გივი ორჯონიკიძის ხსოვნისადმი მიძღვნილი „ლიტურგიის“ (ორკესტრისა და სოლო ალტისთვის, 1989), ქვესათაური „ქარით დატირებული“ მრავალგვარი ინტერპრეტირების საშუალებას იძლევა, მაგრამ, ჩემი აზრით, ერთ-ერთის გასაღები ეკლესიასტეში ძვეს, სადაც ვკითხულობთ: „ბრუნავს, ბრუნავს, მიქრის ქარი და უბრუნდება ისევ თავის წრეს“. [6] ამავე თემას უბრუნდება ხუთიოდ წლის შემდეგ დაწერილი ვოკალურ-ინსტრუმენტული ნაწარმოები „ქარის მერე“, რომლის „ჩრდილოეთის ქარივით მოზუზუნე აწმყო“ [7] წრეში ბრუნვის, ანუ როგორც ბარსოვა უწოდებს, „საწყისთა საწყისის“ [8] მარადიულობის იდეას აგრძელებს, რადგან, როგორც გერმანელი ფილოსოფოსი ლაიბნიცი წერს, „აწმყო, შობილი წარსულისაგან, არის მშობელი მომავალისა“ (ილიას ეს სიტყვები ლექს „ქართვის დედას“ ეპიგრაფად აქვს გამოყენებული)... მარადიულთან დაბრუნების იდეა იკითხება ჰანს ზაალის „უსათაუროში“, რომელსაც კომპოზიტორმა ლუიჯი ნონო-სადმი მიძღვნილ დიდ სიმფონიურ პარტიტურა Lament-ში მიმართა: „და თუ ვინ ვიყავ, ვინ ვარ და ვიქნები, თმენითა და აუჩქარებლად, ჩემთან ერთად მოდის ქვეყანაში, სადაც ჯერ არავინ ყოფილა... და თითქოს არც არასოდეს ვყოფილვარ“... [9]

მეორეა მიდგომა, როცა სიტყვები წარმოგვიდგებიან დამოუკიდებელ სემანტიკურ ან ასემანტიკურ ერთეულებად. მათი შერჩევის პრინციპი დამოკიდებულია კომპოზიტორის მხატვრულ ჩანაფიქრზე. ამის შესანიშნავი მაგალითია „სტიქსი“. არ ვიცი, ამ შემთხვევაში რამდენადაა შესაძლებელი ასოციაციები 9 აპრილის მოვლენებთან, როგორც ამას ნატო ჟღენტი აკეთებს. [10] შესაძლოა, ეს გაუგებრობა იმან გამოიწვია, რომ სტატიის ავტორისთვის ჯერ კიდევ ცნობილი არ იყო თავად კომპოზიტორის განმარტება ამ ნაწარმოების იდეის შესახებ. ეს ერთ-ერთი ყველაზე პირადული და ტრაგიკული ნაწარმოებია, რომელშიც კომპოზიტორი მარადიულობაში გადასული მისი უახლოესი ადამიანების სულებს სახელებით უხმობს, ხოლო დანარჩენ სიტყვებს არჩევს მათი სემანტიკის ან კეთილხმოვანების მიხედვით - მაგალითად, ქართული ძეგლების სახელები, რელიგიური შინაარსის, ან აზრობრივად ერთმანეთთან დაუკავშირებელი სიტყვათშეხამებებისგან სედგენილი მოკლე ფრაზები - ქარი ქრის, ვაიოს ველი, დარია თუ ავდარია, კრიალა ცა და ა.შ. უჩვეულოა ამ თავისებური რეკვიემის დასასრული - მსახვრალი დროის სახე - ხან ულმობელი და ხანაც გულმოწყალე, მაგრამ ბოლოს, მაინც სიხარულის

მომტანი... კვლავ ერთმანეთთან დაუკავშირებელი სიტყვები, აღებული შექსპირის „ზამთრის ზღაპრის“ ალეგორიული პერსონაჟის, დროს მონოლოგიდან და მუსიკა, ცნობიერების უწყვეტ ნაკადში დროის უსასრულოებას რომ შეგვაგრძნობინებს...

ამ მუსიკაში განხორციელებულია ყანჩელის იდეალი: „როცა მე მუსიკას ვქმნი, არ ვარ ფოკუსირებული ცხოვრების ყოველდღიურ კოლიზიებზე. მე მინდა ის დავინახო, სიმაღლიდან, როგორც ფრინველმა ფრენისას. მე მინდა შევქმნა მუსიკალური მოძრაობა, ნაბიჯ-ნაბიჯ, შევქმნა სრულყოფილი ფორმა, მე ვებრძვი ჩემს თავს მე პატიოსანი და სუფთა უნდა ვიყო, რომ გადავლახო წინააღმდეგობები, რომელსაც თავად ვქმნი“. [11]

ალბათ, არ შეეცდები, თუ ვიტყვი, რომ განსაკუთრებით ორიგინალური იყო ყანჩელი, როცა სიტყვისა და მუსიკის შეწყვილების პირველსავე მცდელობაში - ოპერაში „და არს მუსიკა“, - სიტყვა ცნებითი შინაარსიდან დაცალა, მისი შემადგენელი ფონემები მუსიკალური შინაარსით დატვირთა და ვერბალურ და მუსიკალურ ფონემებს თანაბარი მნიშვნელობა მიანიჭა მუსიკალური ენის ქმნადობაში. 60-90-იანი წლების ქართული ოპერისადმი მიძღვნილ ნარკვევებში მარინა ქავთარაძე სავსებით მართებულად აღნიშნავს, რომ ოპერაში „მრავალენოვანი ტექსტის გამოყენება ხაზს უსვამს თემის გლობალურობას“, რომ გამოყენებული 5 ენიდან თითოეული „ნიშნის“ - სიმბოლოს მნიშვნელობას იძენს“; მკვლევარი მაშინაც მართალია, როცა წერს, „სიტყვიერ ტექსტს მეორეხარისხოვანი როლი ენიჭება“. [12] თუ „სიტყვიერი ტექსტის“ ქვეშ მხოლოდ მის საგნობრივ შინაარსობრივ დატვირთვას ვიგულისხმებთ, ცხადია, მაშინ აქ ყველაფერი სწორადაა ნათქვამი, მაგრამ თუ შევეცდებით, გავანალიზოთ, როგორ იაზრებს ავტორი სიტყვას „და არს მუსიკაში“, მაშინ აღმოვაჩენთ, რომ ყანჩელისთვის სიტყვა უფრო მეტია, ვიდრე მისი სემანტიკური და თვით სიმბოლური მნიშვნელობაც და ამიერიდან მისთვის სიტყვა თავად მუსიკალური ქსოვილის განუყოფელ ნაწილად იქცევა.

ეს ის შემთხვევაა, როცა სიტყვა გააზრებულია, როგორც უმცირესი ნაწილაკებისაგან, ბგერა-ფონემებისაგან შედგენილი ერთეული. მისთვის მუსიკალური ბგერაც, როგორც მუსიკის „უმცირესი ნაწილაკი“, ასეთივე მუსიკალური ფონემაა, მისი მუსიკის გამომსახველობის ერთ-ერთი ძირითადი კატეგორია, არა მარტო მუსიკალური ქსოვილის „საშენი მასალა“, არამედ ღრმა, სპეციფიკური საზრისის მატარებელი. ყანჩელი ვერბალურ ბგერა-ფონემასაც წმინდა მუსიკალური შინაარსით ტვირთავს და მუსიკალური ენის ქმნადობაში ისეთსავე მნიშვნელობას ანიჭებს, როგორც საკუთრივ მუსიკალურ ბგერას. ასე ქმნის იგი ერთიან მუსიკალურ-სემანტიკურ ველს, რომელშიც სიტყვა, ანუ როგორც ბარსოვა წერს, „ვოკალი მუსიკის ერთ-ერთ ხმად იქცევა“. [13] სწორედ ეს გამოარჩევს ყანჩელის სტილის ახალ თვისობრიობას 1980-იანი წლებიდან.

და ბოლოს, სიტყვა ყანჩელის მუსიკაში დიდი თემაა და მისი ამოწურვა ერთ პატარა სტატიაში შეუძლებელია. მაგალითად, ცალკე განხილვის თემა შეიძლება გახდეს ვიყანჩელის ნებისმიერი ნაწარმოების სათაური, რომელიც ყოველთვის საინტერესო მასალას იძლევა განსჯისათვის

მიუხედავად იმისა, რომ 1980-იანი წლებიდან სიტყვასთან ურთიერთობამ ყანჩელის სტილის ახალი წახნაგები გამოავლინა, არ შეეცვლილა მისი ორიგინალობის, ჩემი აზრით,

ყველაზე მნიშვნელოვანი თავისებურება, რომელიც მსგავსი მუსიკალურ-სემანტიკური ველების ვარიანტებით ყოველ ახალ ნაწარმოებში ახალი მხატვრული რეალობის შექმნას უზრუნველყოფს. ამით ყანჩელი მოგვაგონებს ხალხური სიმღერის ან ძველი მუსიკის ოსტატებს, ერთი და იმავე არქექტიპული მუსიკალური მოდელებით მრავალფეროვან სამყაროს რომ წარმოსახავდნენ.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. მოცარტეუმში წაკითხული ლექციიდან „ღირებულებათა შკალა“. Г. А. Канчели. – Эра, 2000.
2. <http://www.orthodoxy.ge/tserili/mtatsmindeli/iovane1-7.htm> (13. 11. 2015)
3. Sandner W. Essays in Otherness. Giya Kancheli in His Music. Trauerfarbeness and. Radiosimfoniorchester Wien. Denis Russel Davies. ECM. Printed in Germany. 1998.
4. Арановский М. “Музыкальные ‘антиутопии’ Шостаковича”. წიგნში: Русская музыка XX века. М. 1997 გვ. 213-250.
5. <http://plato.stanford.edu/entries/cassirer/#4> (15.11.2015)
6. ძველი აღთქმა, ეკლესიასტე, 6.  
<http://www.orthodoxy.ge/tserili/gadasatseri/dzveli/eklesiaste/eklesiaste-1.htm> (14.10.2015)
7. Giya Kancheli, Karis Mere. Score. Musik Verlag Hans Sykorski. Hamburg, 2004
8. Барсова И. “Музыкальная драматургия IV симфонии Гии Канчели”. წიგნში: Музыкальный современник. Вып.5. М., 1984. გვ. 108-133
9. Giya Kancheli, *Lament*. Score. Musik Verlag Hans Sykorski. Hamburg, 1995
10. ნატო ჟღენტო. სიმფონიური მუსიკა. წიგნში: მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. სამეცნიერო შრომების კრებული. XX საუკუნის 60-90-იანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები.თბილისი, 2004.გვ.134
11. [http://www.musicweb-international.com/classrev/2008/Mar08/Kancheli\\_profile.htm](http://www.musicweb-international.com/classrev/2008/Mar08/Kancheli_profile.htm) (13. 11. 2015)
12. მარინე ქავთარაძე. ოპერა წიგნში: მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. სამეცნიერო შრომების კრებული. XX საუკუნის 60-90-იანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები.თბილისი, 2004.გვ.47-48
13. Барсова И. Музыка. Слово. Безмолвие. წიგნში: Слово и музыка: материалы научных конференций памяти А. В. Михайлова. М., 2002.  
<http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=3580> (01. 12. 2015)

Article received 2016-06-03