

UDC 78.03

ყანჩელის „სევდის“ ფენომენოლოგია

მარინა ქავთარაძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორია
თბილისი 0108, გრიბოედოვის 8/10

ანოტაცია:

სტატია მიზნად ისახავს გია ყანჩელის „სევდის“ ფენომენოლოგიის არსში წვდომის ცდას და მის მუსიკაში ტრანსცენდენტული იდეების და მათი მუსიკალური გამოხატულების ანალიზს. კვლევის საფუძვლად გამოყენებულია კომპოზიტორის ინტერვიუები, გამონათქვამები და შესაბამისი შინაარსის ნაწარმოებები. მიუხედავად იმისა, რომ კომპოზიტორი შორს არის რელიგიური აზროვნებისგან, ტრანსცენდენტული იდეების ღიად გაცხადებისაგან, მუსიკა თავისი „შინაარსით“ ცხოვრების ონტოლოგიურ საზღვრებს სცდება. ათეისტური იდეოლოგიის პირობებშიც კი მუსიკა პოულობს „სულიერების“ გამოხატვის აბსტრაქტულ გზებს, თუმცა, არა კანონიკური-ქრისტიანული გაგებით, არამედ განზოგადებული სახით. გია ყანჩელი შემოქმედებას სავსეა მიღმიერი სამყაროს ძიებით, „სევდისფერი ქვეყნისადმი“ ნოსტალგიით, სააქოდან საიქიოში გადასვლის იდეებითა და სხვა სულიერი კატეგორიებით, რაც წარმოდგენილია განზოგადებული და ფილოსოფიურ-ჭვრეტითი სახით.

საკვანძო სიტყვები: გია ყანჩელი, სევდა, იმედი, „სევდისფერი ქვეყანა“, რელიგიურობა.

გია ყანჩელი იმ იშვიათ ქართველ კომპოზიტორთაგანია, რომელიც სიცოცხლეშივე საერთაშორისო მასშტაბით აღიარებული, თავის შემოქმედებით პრინციპებზე, მისწრაფებებზე და თავის თავზე ხშირად საუბრობს, რისი დამადასტურებელიც არაერთი დოკუმენტური მასალა გაგვაჩნია.¹ სწორედ მათში გამოთქმული მოსაზრებები და თავად ნაწარმოებების შინაარსის ანალიზი ნათლად მეტყველებს კომპოზიტორის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ მიდგომაზე, მის მუსიკაში გადმოცემული სათქმელის მიმართ, მათ შორის მოხსენების სათაურში გამოტანილ „სევდის“ ფენომენზე:

► „იცის კი ვინმემ, რა ფერის შეიძლება იყოს სევდა?

► ...სამწუხაროდ, არც მე ვიცი... მაგრამ ამავე დროს, მოვლენები ჩვენს ირგვლივ შეფერილია განსაკუთრებული ფერებით.

► ...ჩვენ ხომ ყველას ჩვენი „სევდის ფერების ქვეყანა“ გვაქვს. ... ისე, „სიხარულის ფერების ქვეყანა“ არსებობს კი სადმე? ...არ ვიცი“

¹ დიალოგების ორტომეული ნატალია ზეიფასთან (1991, 2005), ასევე, ზალცბურგის მოცარტეუმის უნივერსიტეტში წაკითხული ლექცია „ღირებულებების შკალა“ (2000), მრავალრიცხოვანი ინტერვიუები და სხვ.

შევეცდები ავხსნა ყანჩელისეული „სევდის“ ფენომენოლოგიის ძირითადი არსი.

სამშობლოს სევდა

90-იანი წლებიდან სამშობლოსგან მოშორებით, ბელგიაში გადასახლებული გია ყანჩელი, ახალ საცხოვრებელს საგანგებოდ მხოლოდ შემოქმედებისთვის განკუთვნილ ადგილად აღიქვამდა, ხოლო სულიერი ნავსაყუდელი მისთვის იყო საქართველო, რომელზეც მუდამ ფიქრობდა, სტკიოდა მისი სატკივარი, სადაც ეგულებოდა ახლობლობები და მეგობრები. ემიგრაციაში ყანჩელი თავად სამშობლოსა და სახლისადმი ურთიერთობას ეგზისტენციალურ მოტივად მიიჩნევდა, რომელიც მის შემოქმედებაში ცენტრალურ ადგილს იკავებს: სევდა, თავისებური იდეაფიქსია, აკვიატება, რომელიც, სავარაუდოდ, მისი შემოქმედების დიდი ნაწილის ლოკუსს წარმოადგენს. ეს ნოსტალგია მუდმივად სდევდა თან². „ქართული სულის“ ამ მდგომარეობას ის ზუსტად გადმოსცემს ყველა მისი მახასიათებლით, მათ შორის სიკვდილისა და ტრაგედიის აღქმის ქართული თეატრალურობით, ირონიის, იუმორის გრძნობით და, ამავე დროს, არნახული სევდითა და ტკივილით.

მის მუსიკაში აისახა ურთიერთდაკავშირებული თემების კომპლექსი - სევდა, ნოსტალგია, მწუხარება, მარტოობა, უმანკოება, შეუწყნარებლობა, პროტესტი, იმედი. ყანჩელის მუსიკალური ენა მოჩვენებითად მარტივი, მაგრამ ამავედროულად სათქმელის მნიშვნელოვნებით რთული, ინდივიდუალიზმით, სევდიანი ირონიით, და, რაც მთავარია, მსმენელზე ორიენტირებულობით გამორჩეულია. „რთული სიმარტივის“ განსახიერებით, თანამედროვე კომპოზიტორთა შორის ის ისეთ იშვიათ მოვლენას წარმოადგენს, როდესაც მარტივ კომუნიკაციურ სტილში იქმნება ხატოვანი, ემოციურად სავსე ტონალური მუსიკა.

„მე ვწერ ტრაგიკულ მუსიკას, რადგან ჩემს გარშემო, ჩემს სამშობლოსა და მსოფლიოში მიმდინარე მოვლენებმა, ჩემი ბედნიერი ცხოვრების მიუხედავად, არასდროს მიბიძგა სხვა მუსიკის დასაწერად. სწორედ ამიტომ არის ჩემი მუსიკა ძირითადად სევდიანი და ტრაგიკული. [...] მყავდა და მეყოლება სევდის ანგელოზები.“ წერდა ყანჩელი [1] „თუ მუსიკაში ტკივილს ვერ ვგრძნობ, ეს მუსიკა ჩემთვის, რა თქმა უნდა, საინტერესოა, მაგრამ ნაკლებად, ვიდრე ის მუსიკა, სადაც ტკივილი აშკარაა“ [2]

ტარკოვსკის მსგავსად, რომელმაც ეს განცდა გენიალურად ასახა თავის ფილმ „ნოსტალგიაში“, ნოსტალგიის ყანჩელისეული გაგება რთული და მრავლისმომცველია. როგორც ტარკოვსკი წერს: „ჩვენი „ნოსტალგია“ არ არის თქვენი „ნოსტალგია“, არამედ გაცილებით უფრო რთული და ღრმა რამ არის. ეს არის დაავადება, სევდა, რომელიც აცლის სულს ძალას“. [3]

შეიძლება ითქვას, „სევდა“ ყანჩელის მუსიკის განწყობის გასაღებია, მისი უმთავრესი აფექტია. „სევდას“ ვხვდებით მისი ნაწარმოებების სათაურებშიც („სევდა ნათელი“, „სევდის ანგელოზები“, სიმღერა „სევდა“ - კინოფილმიდან „დათვის კოცნა“), მის ციტატებშიც, მის დახასიათებებშიც - მაგალითად, გოგი ალექსი-მესხიშვილი აღნიშნავს, რომ „გიაში თითქოს ორი ადამიანი ცოცხლობს... ამ მეორე ადამიანში ბევრი სევდაა და ეს სევდა მე ყოველთვის მომესმის მის მუსიკაში.“ [4] თავის „ღირებულებათა

² სიტყვა „ნოსტალგია“ არის კომპოზიტი, წარმოშობილი ბერძნული სიტყვებისგან *νόστος* (*nóstos*), რაც „სახლში დაბრუნებას“, და *ἄλγος* (*álgos*), რაც „ტკივილს“ ნიშნავს; თავდაპირველად ნოსტალგია აღიქმებოდა როგორც სამედიცინო მდგომარეობა — მელანქოლიის ერთგვარი ფორმა ადრეულ მოდერნულ ეპოქაში. მოგვიანებით კი ის გახდა რომანტიზმის მნიშვნელოვანი თემა.

შკალაში” ყანჩელი თავადაც ბევრჯერ ახსენებს სევდას, როგორც მისი მუსიკის მთავარ სათქმელს. ყანჩელი “სევდისფერი ქვეყნის” მონატრებასაც ახსენებს, მაგრამ იქვე ამატებს “...თითოეულ ჩვენთაგანს ხომ საკუთარი “სევდისფერი ქვეყანა” გვაქვს? არსებობს თუ არა სიხარულის ფერის ქვეყანა? ...არ ვიცი”. [5]

რელიგიურობის ყანჩელისეული გაგება

ყანჩელის სევდას გაცილებით მეტი აქვს საერთო ყანჩელის რელიგიურობასთან³. ლიტურგიას და ლოცვას ან უბრალოდ სევდასაც ის ძირითადად თავის გარდაცვლილ მეგობრებს, მშობლებს, საყვარელი ადამიანების ამქვეყნიურ დანაკლისს - უკავშირებს. გვახსენდება გოდერძი ჩოხელის ციტატა “სიცოცხლე სევდა არის, ადამიანად ყოფნის ტკბილი სევდა. სიკვდილი? სიკვდილიც სევდა არის, ადამიანად არყოფნის სევდა.” ვფიქრობ, სწორედ ასეთ სევდაზე საუბრობს ყანჩელი და მისი კავშირი მიღმიერ სამყაროსთან სწორედ ასეთ სევდაზე გადის.

ყანჩელის დრამატურგიის ტიპური პოლარული კონფლიქტი და ტრაგედიის განცდა წინააღმდეგობის დაძლევის შეუძლებლობის აღიარებიდან წარმოიშობა. „ხელოვნების ერთ-ერთი „მარადიული“ გადაუჭრელი წინააღმდეგობის თემა თავად ადამიანის არსებობაშია, ფეხებით მიწაზე დაყრდნობილი, ცისკენ რომ არის მიპყრობილი“ ზეიფასის აზრით, სწორედ ეს წინააღმდეგობა კვებავს ყანჩელის „დინამიკურ სტატიკას“ [6, 253]. სამყაროს არასრულყოფილებასთან, იდეალების რეალიზაციის შეუძლებლობასთან და ადამიანური არსებობის სისუსტესთან დაკავშირებული ტრაგიკული შეჯახებები განსაზღვრავს მისი მრავალი ნაწარმოების „სევდიან“ ტონს.

გია ყანჩელის შემოქმედებაში მწუხარების უნივერსალურობა ასევე ვლინდება კომპოზიტორის მიერ მისი არა მხოლოდ პიროვნული, არამედ ყოვლისმომცველი, უნივერსალური მასშტაბით გადმოცემისას. კონკრეტული ინდივიდის ტანჯვა მის შემოქმედებაში, გარკვეულწილად, დაკავშირებულია მთელი კაცობრიობის ტანჯვის იდეასთან. მთელი კაცობრიობის მწუხარების სფეროს ამსახველი მუსიკალური ფორმები ყანჩელის შემოქმედებაში ემყარება ძლიერ ასოციაციურ კავშირებს, რომლებიც მიმართავენ იმ მუსიკალურ ტრადიციას, რომელშიც ეს სფეროა განსახიერებული და მარადისობის განცდას _იწვევს. ეს ბაროკოსეული „ვნებების“ სფეროა, როგორც მთელი კაცობრიობის ტანჯვის მეტაფორა, რომელიც პირველად მეოთხე სიმფონიაში ჩნდება და შემდგომში მუდმივი ხდება. [7, 9-13]

სხვადასხვა ეპოქის ევროპულ მუსიკალურ ხელოვნებაში მწუხარებისა და სევდის თემა განუყოფლად იყო დაკავშირებული ქრისტიანული ფილოსოფიისა და რელიგიის თემატიკასთან. მსხვერპლი გაღებული კაცობრიობის გადასარჩენად, სიკვდილი სიცოცხლისათვის ქრისტიანული რელიგიის არსია.⁴ ბაზის, პალესტრინას, ლასოს, ჟოსკენის, მონტევერდის მუსიკა სავსეა კონკრეტული სარწმუნოებრივი გზავნილებით, რომლებიც იდეურ, ფილოსოფიურ, რელიგიურ შინაარსსაც გადმოსცემს. ამის მაგალითებს მე-20, 21-ე საუკუნეებშიც ვხვდებით რელიგიურად მოაზროვნე

³ გია ყანჩელი არ იყო ტრადიციული, ეკლესიური გაგებით მორწმუნე ადამიანი.

⁴ მაგ., Stabat Mater (მწუხარე დედა) სულიერი ისტორია ქრისტეს დამწუხრებული დედის ტანჯვის შესახებ.

კომპოზიტორებთან, როგორცაა მაგალითად ოლივიე მესიანი, სოფია გუზაიდულინა ან არვო პიარტი, რომელთა შემოქმედებაშიც უხვადაა ქრისტიანული სახე-სიმბოლოები.

ყანჩელის “რელიგიურობა” განსხვავდება და ემიჯნება ზემოხსენებულ “რელიგიურ საზრისს”, შესაბამისად, მუსიკალურ ენაშიც ეს განსხვავებულად გადაითარგმნება „ახალი საკრალურობის“ ტერმინით რომ მოიხსენიებს გულიანიცკაია [8] და უახლეს ქართულ მუსიკაშიც ჰპოვებს სპეციკურ გამოვლინებას.[9] თუ ზემოთჩამოთვლილ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებში რელიგიურ სათქმელზე, ზოგადი ხასიათის გარდა, ხშირად მიუთითებს სემიოტიკური ნიშნები - კაბალისტური, ნუმეროლოგია, ეიკონური სიმბოლოები; ყანჩელის რელიგიური სათქმელი უფრო განწყობით დინამიკური სტატიკითა და მედიტაციურობით), სიჩუმით (პაუზით), საგალობლის სემანტიკასთან ასოცირებული სახეებით არის გადმოცემული. მწუხარების სფერო ყანჩელის მუსიკაში სხვადასხვა იერს იძენს. ყველაზე უშუალოდ და ღიად ის ვლინდება ლამენტოზურ ფორმულურ ინტონაციაში. უფრო გაშუალებულად - ბავშვობის ნოსტალგიის ამსახველ ფაქიზ და თითქოს დაუცველ მუსიკალურ სახეებში. შესაძლოა ამ სევდის სემიოტიკურ ნიშნად “ტირილთან” ასოცირებული სეკუნდური ინტონაცია მივიჩნიოთ, რომელიც მის ბევრ ნაწარმოებში გვხვდება ან როგორც სიწმინდის განსახიერება ლოცვის სემანტიკის ამსახველად - საგალობლის აბსტრაქტული სახე-სიმბოლო წარმოგვიდგება (#2 სიმფონია „საგალობლები“; „სევდა ნათელი“, ლიტურგია „ქარით დატირებული“, „ცხოვრება შობის გარეშე: „დილის“, „შუადღის“, „საღამოს“, „ღამის ლოცვები“; „მაგნუმ იგნოტუმ“, Exil და სხვ.).

გია ყანჩელის საერო ნაწარმოებებში რელიგიურ-ფილოსოფიური კონცეპციით და მედიტაციური დრამატურგიით, „საკრალური“ ჭარბობს „ყოფით-წარმავალს“; ჟანრული შემადგენლებიდან წამყვანი ადგილი უჭირავს საკულტო ჟანრის სემანტიკას: ლიტურგია, ლოცვა, სასულიერო ჰიმნი, რეკვიემი.

„საკრალურობის“ თემასთან მიმართებით მისი შემოქმედებითი იმპულსების ამხსნელ მოტივაციას დაწყებულს ბავშვობის მოგონებებიდან უხვად ვხვდებით სხვადასხვა ინტერვიუებში, მათ შორის და ზიფასთან დიალოგებში (Зейфас, 1991; Зейфас, 2005) . მისთვის მუსიკა თავისი არსით რელიგიურია ამ სიტყვის უმაღლესი გაგებით და არ არის გაიგივებული კონკრეტულ კონფესიასთან; „მხოლოდ ეხლა ვხვდები, თუ როგორი მნიშვნელოვანი იყო ჩემთვის ის, რომ დედა მატარებდა კათოლიკურ ეკლესიაში, სადაც კონსერვატორიის სტუდენტი ორგანზე უკრავდა ლიუთერანელი ბაზის მუსიკას. ბებია კი მატარებდა მართლმადიდებლურ ეკლესიაში. ეხლა ვფიქრობ, რომ კარგი მუსიკა, ყოველ შემთხვევაში ის, რომელიც მე მომწონს, ფართო მნიშვნელობით ყოველთვის რელიგიურია, თუნდაც მისი ავტორი არ დადიოდეს ეკლესიაში და არ იცავდეს რელიგიურ წესებს“. [10]

მისთვის ნებისმიერი მუსიკა რელიგიურია, მაგრამ როდესაც კომპოზიტორს სურს მიგვანიშნოს, კონკრეტულად რასთან ასოცირდება მისი “რელიგიური ხედვა” იგი ასახელებს მალერის V სიმფონიის Adagietto-ს და აღნიშნავს, რომ სწორედ ასეთი იდეალური მუსიკაა მისთვის რელიგიური.” [10] Adagietto-ს არანაირი პროგრამული და, მით უმეტეს, „რელიგიური“ განსაზღვრება არ გააჩნია, თუმცა, უდავოა, რომ თავისი ინტიმურობით, „შინაგანი დიალოგურობით“, მედიტაციურობით, იგი ამაღლებული “რელიგიური განცდის” ასოციაციას იწვევს. ყანჩელის ამ ციტატის მუსიკალურ დასტურს მის ძალიან ბევრ, ერთი შეხედვით „რელიგიურ“ ნაწარმოებში ვხედავთ. ის

ჭვრეტითი, “ნელი” მედიტაციური მუსიკა, რომელიც დროის შეჩერების, ზედროულობის განცდას იწვევს.

„ყანჩელის ყველაზე გასაოცარი თვისება დროის ყოველგვარი შეგრძნების შეჩერების იშვიათი ნიჭია. პირველივე ნოტიდან ჩვენ ვთავისუფლდებით ჩვეულებრივი, ყოველდღიური დროის შეგრძნებისგან და ღრუბლის მსგავსად მარადისობაში ვტივტივებთ. ამ იშვიათი ნიჭის მქონე კომპოზიტორები მიდრეკილნი არიან „ნორმალური“ დროის პროპორციების დაშლისკენ - ანუ ჩვენი ცნობიერების ყოველი წამის გარშემო კონცენტრირებისკენ, ჩვენი ყურადღების კონცენტრაციის კონტემპლაციური განზომილების თანმიმდევრულობის უარყოფით.“ [11,94]

ყანჩელის ეს „დინამიკური სტატიკა“ (ზეიფასი) ქართული ტრადიციულ მუსიკალურ სივრცის ორგანული მოვლენაა, რომელიც ორგვარად ვლინდება. ერთი – ესაა შეყოვნებული ხმოვანება, როგორიცაა აკორდულ თანხმოვანებათა განგრძობითი ჟღერა და მეორე – გაჭიანურებული ხმოვანება, რომელიც გულისხმობს როგორც ბურდონულ ბანზე გაშლილ მოძრაობას ზედა ხმებში, ასევე განმეორებად მოტივს, ოსტინატოს საცეკვაო თუ შრომის სიმღერებში. გაჭიანურებული ხმოვანების ეს თვისება ყანჩელის ქრონოტოპული მოდელია, მისი სტატიკის ყველაზე დამახასიათებელი თვისება.

ყანჩელის ციტატა ზეიფასის „დიალოგებიდან“ კიდევ უფრო ცხადყოფს კომპოზიტორის შემოქმედებით პოზიციას: „...პრინციპში ნებისმიერ ჩემს ნაწარმოებს შეიძლება ლიტურგია ეწოდოს. ჩემთვის მნიშვნელოვანია, რომ ეს გარკვეული სახის მსახურება იყოს. დეტალებს არ ვუღრმავდები. საერთოდ მეჩვენება, რომ, თუ შესრულებისას მსმენელი ავტორის რელიგიურ წარმოდგენებს უფიქრდება, მაშინ, მუსიკაში რაღაც ისე არ არის.“ [12]

რა კავშირშია სევდა - ადამიანური, მიწიერი გრძნობა მუსიკის ტრანსცენდენტულ განცდასთან? თავის „ღირებულებათა შკალაში“ ყანჩელი ბევრჯერ ახსენებს სევდას. როდესაც საუბრობს საქართველოს ფარგლებს გარეთ ცხოვრებაზე, „სევდისფერი ქვეყნის“ მონატრებასაც ახსენებს, მაგრამ „ქვეყანაში“, იგი არა კონკრეტულად საქართველოს არამედ რომანტიკოსთა გაგებით „მსოფლიო სევდას“ გულისხმობს. ფართო გაგებით ყანჩელი რომანტიკოსია.

ამიტომ ყანჩელისეული „სევდის“ არსი აშკარად ემიჯნება დენომინაციურ რელიგიურ აზროვნებას, რადგანაც მისთვის მიღმიერი სამყარო თავად მუსიკის ზოგად-ესთეტიკური გამოხატულებაა. მედიტაცია, ლოცვა, ლიტურგია, მისთვის მუსიკის იდეალური მდგომარეობაა, რომელსაც ის ხშირად თავისი შემოქმედების მთავარ სათქმელს „სევდას“ უკავშირებს.

ქრისტიანული ღვთიმსახურების ჟანრული სფეროდან ყველაზე ახლოს სევდის სემანტიკასთან რეკვიემი და Stabat Mater-ია, რომელთანაც სიახლოვე აშკარაა quasi Requiem- ში - Libera me, Styx-ში, ლიტურგია „ქარით დატირებულსა“ და Lament-ში, „სევდა ნათელში“.

როგორ გამოიხატება ეს ყოველივე ყანჩელის ნაწარმოებებში? ვფიქრობ, ამ მხრივ, ნიშანდობლივია 90-იანებში შექმნილი „ცხოვრება შობის გარეშე“ (დილის, დღის, საღამოსა და ღამის „ლოცვები“). ნაწარმოების პროგრამა მხოლოდ აღნიშნულ დასახელებებში მდგომარეობს - სიტყვები, რომლებიც მაგნიტოფონიდან ისმის „დილის წირვაში“, ნაწყვეტია ლათინური ლოცვიდან, ხოლო ციკლის ნაწილები, თითქოს,

კანონიკური ღვთისმსახურების ანარეკლია. ასევეა *Magnum ignotum*, რომელშიც ყანჩელი მიმართავს ტრადიციული მუსიკის აუდიოჩანაწერებს, რითაც ქმნის ორ დამოუკიდებელ ბგერით პლასტს სხვადასხვა სივრცულ განზომილებაში – ქართული ტრადიციული და საკუთარი საავტორო მუსიკის სახით, რომელიც მასალის მხრივ არ გადაიკვეთება. ამ ორ კომპოზიციურ შრეს ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი დრამატურგია აქვს. თუ ჩანაწერებში ის მზარდი და კულმინაციისკენ მიმართულია, საავტორო ტექსტში მასალა ინტენსივობის კლების ნიშნით ვითარდება. გამოყენებულია სამი ავთენტური ჩანაწერი⁵: ნაწარმოების დასაწყისში ანჩისხატის ტაძრის წინამძღვარი მამა რევაზი წართქმით კითხულობს ფრაგმენტს მათეს სახარების პირველი თავიდან ჩაწერილს შობის დღესასწაულზე; მეორე ჩანაწერი 30-იან წლების სამი გურული ბერიკაცის იმპროვიზაციაა *Sotto voce* – „დიღინი“ ტექსტის გარეშე; და მთავრდება *Magnum ignotum* საეკლესიო საგალობლით „წმიდაო ღმერთო“ ანსამბლ „რუსთავის“ შესრულებით. [13, 34]

“მნელი არაა იმის წარმოდგენა, თუ რა ხდება პატრიოტიზმის სულით გამსჭვალული ახალგაზრდა ათეისტის სულში, როდესაც ის იწყებს ჭეშმარიტი და მარადიული ღირებულებების მნიშვნელობის გაცნობიერებას. სტალინის გარდაცვალების შემდეგ (იმ დროს თვრამეტის ვიყავი) ჩემმა ღირებულებების შკალამ მკვეთრი ცვლილებები, “ტექტონური რყევები” განიცადა. იქნებ, სწორედ ამიტომაცაა ასეთი დამახასიათებელი ჩემი მუსიკისათვის მწვავე დინამიკური კონტრასტები? “სულის ძახილი,” ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, ხომ ორგანულია იმ ადამიანისათვის, ვინც საყოველთაო შიშისა და მისი მეშვეობით გაჩენილი აბსოლუტური უცოდინრობის ატმოსფეროში იზრდებოდა...” [14, 15] და თუ „სულის ძახილი“ ჭეშმარიტი და მარადიული ღირებულებების მნიშვნელობის გაცნობიერებაა, სიმშვიდესა და მედიტირებაში უეცრად შემოჭრილი ფეთქებადი დინამიკურ კონტრასტები 4 ფორტეზე “ტექტონური რყევებია” ასე რომ დაამახსოვრა თავი გაუსაძლის რეალობაში ხელოვანს.

აშკარაა, რომ ადამიანის სიკვდილი, მათ შორის ბავშვების ყანჩელისეული სევდის ერთ-ერთი მთავარი საგანია – ამავეს ადასტურებს “სევდა ნათელი”, “სევდის ანგელოზები”, რომლებშიც ბავშვები ანგელოზებად გვევლინებიან და იმ მედიტაციურ, ლოცვით განწყობას, თითქოს, თავად მიღმიერი სამყაროდან გადმოგვცემენ. ამ ჯგუფს უნდა მივაკუთვნოთ ასევე პირადულ განცდებთან დაკავშირებული ნაწარმოებები – ლიტურგია, რომელიც კომპოზიტორის უახლოესი მეგობრის, გივი ორჯონიკიძის გარდაცვალებას ეძღვნება, *Lament* – კი, ასევე, მის დიდ დანაკლისს, ლუიჯი ნონოს. “სტიქსი” – ყანჩელის შემოქმედების ამ “ქანრის” აპოთეოზს წარმოადგენს – მასში ყველა “დანაკარგი” ერთდროულად გამოგვეცხადება.

სევდა - იმედი - კათარზისი

„სევდის“ გარდა ყანჩელის შემოქმედების კიდევ ერთ განმეორებად მუსიკალურ თემას ვახსენებ, რომელიც თითქმის უცვლელად არის წარმოდგენილი კომპოზიტორის რამდენიმე ნაწარმოებში. ესენია: „*L'ament*“, „*Exil*“, „ღამის ლოცვები“ „და არს მუსიკა“. ამ ნაწარმოებებისთვის დამახასიათებელი მოკლე, ფორმულის ტიპის თემა ყანჩელის შემოქმედებაში ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს სიმბოლოდ იქცევა, რომელიც

⁵ აღვნიშნავ, რომ ყანჩელი არასოდეს მიმართვს თავის მუსიკაში ტრადიციული მუსიკის ციტირებას, ვინაიდან საავტორო მუსიკად მიაჩნია.

კომპოზიტორის მსოფლმხედველობასა და ღირებულებებთან არის დაკავშირებული. ეს მნიშვნელობა სიტყვა „იმედს“ მიეწერება მისი ქრისტიანული და ზოგადი ეგზისტენციალური გაგებით. კომპოზიტორის სიტყვებით, „მის ნაწარმოებებში მეტი იმედია, ვიდრე სიხარული და ტრიუმფი“, რადგან მუსიკის ტრაგიკულ სამყაროში იმედისთვის ყოველთვის არის ადგილი.

ყოველ ახალ ნაწარმოებში ეს თემა იკავებს ერთგვარი შუქურას ადგილს, რომლის სინათლე სადღაც შორიდან გამოკრთის. ამ თემის მიმართ შეიძლება გამოყენებულ იქნას სახარების სიტყვები: „სინათლე ბნელში ანათებს და ბნელმა ვერ მოიცვა იგი“ (იოანე 1:5). ეს ლაკონური თემა-ფორმულა მყისიერად იწვევს კათარზისის განცდას. თემა გამოირჩევა თავისი ამადლებულობითა და ეთერული ბუნებით, რომელიც კათარზისულად აღიქმება. „იმედის“ თემას, როგორც ერთ-ერთ ლეიტმოტივს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს „და არს მუსიკაშიც“, რომელიც ვფიქრობ იმავე აზრის გარშემო ტრიალებს. ოპერაში სიმბოლოს მნიშვნელობა სწორედ „მუსიკას“ ენიჭება, როგორც კაცობრიობის სულიერ ფასეულობათა უმაღლეს გამოვლინებას, ზემოქმედების კათარზისული ძალის მქონეს... აქედან მკვიდრდება ნაწარმოების მთავარი იდეა - ადამიანის სულიერი და ზნეობრივი სიწმინდე უძლიერესი იარაღი ძალადობის წინააღმდეგ.“ [15, 38]. როგორც ჩანს, ყანჩელისთვის აქტუალობას არ კარგავს მისი ახალგაზრდობიდან მოყოლებული განცდები, სევდა, ომსა და ძალადობასთან დაკავშირებით. ამ განცდებს იგი სულიერ განწმენდას, კათარზისს უპირისპირებს, რომელიც მუსიკაში გამოიხატება.

საკრალური საწყისი წამყვანი როლი ზემოქმედებას ახდენს რიგი ნაწარმოებების მედიტაციურობაზე, რელიგიურ-ფილოსოფიური ტრაგედიის კონცეპციაზე გასხივოსნების, კატარსისის, გარდასახვის ზონით, რომელიც ნაწარმოებების კოდის მონაკვეთებს ემთხვევა (ოპერა „და არს მუსიკა“, „სტიქსი“, ლიტურგია „ქარით დატირებული“, მეტაციკლი „ღამე შობის გარეშე“, „სევდა ნათელი“, ლამენტი, VII სიმფონია). [16]

მაგალითად, მიუხედავად „Styx“-ის, „Don't grieve“-ის და „Little Imber“-ის საერთო სევდიანი განწყობილებისა, მათი ფინალები არ არის სევდის დემონსტრაცია: „Don't grieve“ მთავრდება სიტყვებით „არ დაიდარდო“. „Styx“-ი სიტყვით „joy!“ – „სიხარული“, ვინაიდან სტიქსმა იცის საით წარმართოს დინება, ამ განწყობის დამკვიდრებაში ჩართულია მუსიკალურ გამომსახველობითი საშუალებების მთელი კომპლექსი და სტადიალურად არის ნაჩვენები „ნათება-გასხივოსნების“ საოცარი ეფექტით, როგორც ვერბალური ტექსტის, ასევე მუსიკალური - ჰარმონიული, ტემბრული, დინამიკური, არტიკულაციური საშუალებებით (სიტყვებზე „ბინდია“ – pp, „თენდება“ – f, „გათენდა“ ff, „სინათლე“ fff.). [17, 76] იგივე პრინციპია „Little Imber“-ში, რომელიც პატარა ბრიტანული ქალაქის სამხედრო პოლიგონად გადაქცევის ტრაგედიას ეძღვნება (დავით-გარეჯის მსგავსად), ის კი „რეგთაიმით“, ნათელ დო მაჟორულ ტონალობაში მთავრდება. [18, 218]

ცნობილი ფაქტია, რომ ყანჩელს წინასწარ არ ჰქონდა განსაზღვრული ნაწარმოებების დეტალური პროგრამა, მათი სათაური -ესეთი იყო მისი ზოგად დამოკიდებულება პროგრამის მიმართ; მას ძალიან ეუცხოვება მსმენელის ინტერპრეტაციის შეზღუდვა სათქმელის ზედმეტად დაკონკრეტებით. კონკრეტული მხატვრული კონცეფციის შესაბამისი სათაურის ძიება, როგორც წესი, ნაწარმოების დასრულების შემდეგ ხდებოდა

და საკმაოდ მტანჯველი და ხანგრძლივი პროცესი იყო, ხშირად ნაწარმოების მოსმენის შემდგომ სხვათაგან იყო შეთავაზებული.⁶

ყანჩელის ახალი ტიპის პროგრამულობა გულისხმობს უპირველეს ყოვლისა მუსიკალური ნაწარმოების კოდირებულ აზრს, რომლის კონცეპტუალური შინაარსი, მთელ რიგ შემთხვევებში არა მარტო კონკრეტული საკომპოზიტორო ხერხების, არამედ ტრადიციასთან უხილავი კავშირების დონეზეც ვლინდება „სევდა-იმედი-კათარზისის“ კონცეფციას რომ ასახავს და ტრადიციული მუსიკის იმ სფეროს მიეკუთვნება, რომელიც საგალობლის ამაღლებულ, ღვთაებრივ-რელიგიურის მარადიულ ტრანსცენდენტულ განცდას უკავშირდება. ის პირველქმნილი ჟანრული იერსახით, ემოციური ტონით „უხილავად“ ფუნქციონირებს ავტორისეულ ტექსტში და მასთან ერთიანობაში ქმნის მხატვრულ მთელს.

დამოწმებული ლიტერატურა

1. Канчели, Г., «Я счастливый человек, поэтому пишу грустную музыку»
<https://vk.com/@alexandrinskytheater-giya-kancheli-ya-schastlivyi-chelovek-poetomu-pishu-grustnuu?ysclid=mk6z0xlkzj287847860>
2. ანთაძე, ი., „საუბედუროდ, თუ საბედნიეროდ, მაქსიმალისტი ვარ“
<https://fortuna.ge/gia-yancheli-es-aris-chemi-ukanaskneli-nawarmoebi/>
3. Dylan Trigg , Giya Kancheli and the Aesthetics of Nostalgia
https://web.archive.org/web/20060517004827fw_/http://members.optusnet.com.au/~robert2600/azimute/music/kancheli_nostalgia.html#sdfootnote2sym
4. ქავთარაძე, მ., ოპერა : XX საუკუნის 60-90-ანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები (თბ. სახ. კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული "მუსიკისმცოდნეობის საკითხები". ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2004 , გვ.3- 45
5. ყანჩელი, გ., ღირებულებების შკალა. ზალცბურგი: მოცარტეუმის უნივერსიტეტი. 2000,
<https://www.helloblog.ge/story/giasmere>
6. Зейфас, Н., „Динамическая статика“ Г. Канчели: История отечественной музыки второй половины XX века . Отв. ред. Т. Н. Левая. Авт. коллектив: Валькова В. Б., Васильевна Н. В., Гуляницкая Н. С. И др. СПб.: Композитор, 2005. С. 350-368
7. დეკანოსიძე ნ., მუსიკალური პალიმფსესტი: გ. ყანჩელის შემოქმედების „მუსიკალური მეტაფორები“ და ბაროკოს ეპოქის მუსიკალური სტილი: GESJ: Musicology and Cultural Science 2016| No.1(13), გვ. 9-13
8. Гуляницкая, Н., Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. 2002, Издательство: «Языки славянской культуры» (ЯСК)
9. Kavtaradze, M., Religion und neue georgische klassische Musik im totalitärem Staat. ინ : “Musik und kulturelle Identität” Band 3, XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung. Weimar, 2012. s.562-567.
10. ქავთარაძე, მ., გია ყანჩელის STYX-ი: ანუ ვინ იცის, რა ფერის შეიძლება იყოს სევდა. 2009, კრიტიკა #3, გვ. 71-79
11. Kavtaradze, M., Music as a medium: Semiotic Aspects of Giya Kancheli's Creative Work, in: SEMIOTICS XVII. Baku, Khazar University, 2017, pp. 89-97
12. Зейфас, Н., Диалоги с Гией Канчели . Москва, 2005, издательство: «Музыка»

⁶ მაგალითად Styx-ს დასათაურება გიდონ კრემერის რჩევით მოხდა.

13. ქავთარაძე, მ., ტრადიციული მუსიკალური კულტურის ადაპტაცია გლობალიზაციის პირობებში. ტმსც VIII სიმპოზიუმის მოხსენებების კრებული. 2026, გვ. 31-40
14. Зейфас Н. М. Гия Канчели в Диалогах. Москва, 2005, «Музыка»
15. Kavtaradze, M., „Ars Musica“, in: Musik für die Lebenden, Bonn Opera Theater project "Focus-33", Ministerium für Kultur und Wissenschaft Landes Nordrhein-Westfalen 2025. s. 29-40
16. ქავთარაძე, მ., გია ყანჩელის შემოქმედება კულტურათა დიალოგის ჭრილში წიგნში „XX საუკუნის ხელოვნება“: „კულტურათა დიალოგი XX საუკუნის ხელოვნებაში“ შოთა რუსთაველის სახ. თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2017, <https://iverieli.nplg.gov.ge/handle/1234/430525>
17. ქავთარაძე, მ., გია ყანჩელის STYX-ი: ანუ ვინ იცის, რა ფერის შეიძლება იყოს სევდა. 2009, კრიტიკა #3, გვ. 71-79
18. მიქაძე, თ., გია ყანჩელის Little Imber, მუსიკოლოგიური ძიებანი 2010, #1, სამეცნიერო შრომების კრებული, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირი, თბილისი, გვ.210-220.

Article received: 2025-10-31