

ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ინტეგრაციის პროცესები
XX-XXI საუკუნეში
(ქართული მუსიკალური კულტურის მაგალითზე)

თამარ მიქაძე

*სადისერტაციო ნაშრომი წარდგენილია ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის
მეცნიერებათა და ხელოვნების ფაკულტეტზე ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორის აკადემიური ხარისხის მინიჭების მოთხოვნების შესაბამისად*

სოციალური და ჰუმანიტარული მეცნიერებების ინტერდისციპლინური
სადოქტორო პროგრამა (მიმართულება: ხელოვნებათმცოდნეობა)

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული
პროფესორი, სამუსიკო ხელოვნების დოქტორი ირინე ებრალიძე
თანახელმძღვანელი: ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახ. კონსერვატორიის სრული
პროფესორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, მარინა ქავთარაძე

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი 2022

გ ა ნ ა ც ხ ა დ ი

როგორც წარდგენილი სადისერტაციო ნაშრომის ავტორი, ვაცხადებ, რომ ნაშრომი წარმოადგენს ჩემს ორიგინალურ ნამუშევარს და არ შეიცავს სხვა ავტორების მიერ აქამდე გამოქვეყნებულ, გამოუქვეყნებლად მიღებულ ან დასაცავად წარდგენილ მასალებს, რომლებიც ნაშრომში არ არის მოხსენიებული ან ციტირებული სათანადო წესების შესაბამისად.

თამარ მიქაძე



04.03.2022

აბსტრაქტი

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომი ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ინტეგრაციის პროცესები XX-XXI საუკუნეში (ქართული მუსიკალური კულტურის მაგალითზე) დასავლეთეუროპულ და ქართულ მუსიკალურ კულტურაში ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ინტეგრაციის პროცესებს ეხება, სადაც მოვლენები განხილულია ისტორიულ-ეპოქალურ ჭრილში, თავდაპირველად ჯაზის საქართველოში შემოსვლის, შემდომ მისი დამკვიდრების გზებისა და აკადემიურ მუსიკასთან ინტეგრაციის პროცესების კვალდაკვალ. პრობლემა შესწავლილია აუდიო-ვიზუალური, სანოტო, საარქივო მასალების, სამეცნიერო ლიტერატურის კრიტიკული განხილვისა და ანალიზის საფუძველზე. ნაშრომში წარმოდგენილია ისტორიული მნიშვნელობის ნიმუშები, ჩანაწერები, ალბომები, ცალკეული კომპოზიციები და ექსპერიმენტული პროექტები XX ს-ის 20-იანი წლებიდან დღევანდელ დღემდე, რომლებშიც ნათლად იკვეთება ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის კომბინირების პროცესი მისი მრავალფეროვანი გამოვლინებებით.

სადისერტაციო ნაშრომი ემყარება ისტორიციზმის პრინციპს და მასში გამოყენებულია მუსიკისმცოდნეობაში, სოციალურ და ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში აპრობირებული ანალიზის მეთოდები. საყურადღებოა, რომ ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში მსგავსი მეცნიერული შესწავლა-გაანალიზება ჯერ არ მომხდარა და ეს პირველ მცდელობად შეიძლება მივიჩნიოთ.

ნაშრომის მიზანია მსოფლიოში მიმდინარე მუსიკალური პროცესების ფონზე, ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ურთიერთმიმართების პროცესის ქართულ მუსიკაში წარმოჩენა. აგრეთვე, გაანალიზებულ იქნეს სხვადასხვა თაობის ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედების ნიმუშები, რომლებშიც მკაფიოდ ისახება ჯაზის, აკადემიური მუსიკის, ქართული ფოლკლორისა და თანამედროვე პოპულარული მუსიკალური სტილების ინტეგრაცია.

ნაშრომი სტრუქტურულად სამი თავისაგან შედგება, რომლებიც ქვეთავებადაა დაყოფილი. პირველ თავში - „ჯაზი და დასავლეთევროპული მუსიკა“, განიხილება ჯაზი და საკომპოზიტორო შემოქმედება, იმპროვიზაცია როგორც ჯაზის უმთავრესი სააზროვნო პრინციპი, ჯაზისა და მისი წინამორბედი ჟანრების ასახვა დასავლეთევროპულ მუსიკაში და ჯაზ-მუსიკოსების მიერ აკადემიური მუსიკის დამუშავების მაგალითები.

სადოქტორო ნაშრომის მეორე თავი „ჯაზის გავრცელება საქართველოში“ დაეთმო საქართველოში ჯაზისა და საესტრადო მუსიკის დამკვიდრებისა და გავრცელების გზების ისტორიულ პროცესს. აღნიშნული მოვლენები განხილულია საბჭოთა კავშირში არსებული იდეოლოგიური წნეხისა და აკრძალვების გათვალისწინებით. საარქივო მასალების კვლევის საფუძველზე შესწავლილია საქართველოში ჯაზის ისტორიის ძირითადი ასპექტები, მისი გავრცელების გზები: საესტრადო და ჯაზ-შემსრულებლობის ურთიერთგავლენა და გამორჩეული ჯაზ-შემსრულებლები, რომელთა შემოქმედებითი გზა ჯაზთან დაკავშირებული მოვლენების კვალდაკვალია განხილული; ჯაზის დამკვიდრება ანიმაციასა და კინომუსიკაში; ჯაზ-ფესტივალები, როგორც ჯაზის პოპულარიზაციისა და გავრცელების უმნიშვნელოვანესი კერა; ჯაზი საგანმანათლებლო სფეროში.

მესამე თავში „ჯაზი და საკომპოზიტორო შემოქმედება საქართველოში“ განხილულია ქართულ მუსიკალურ კულტურაში მიმდინარე განახლების პროცესები საბჭოთა ცენზურის შესუსტების ფონზე, რომელთა კონტექსტში წარმოდგენილია ჯაზის გამომსახველობითი საშუალებების და მისი სააზროვნო პრინციპების აკადემიურ მუსიკაში დამკვიდრების საკითხები. ქვეთავებში გაანალიზებულია XX ს-ის მეორე ნახევრის ქართველ კომპოზიტორთა (გ. ყანჩელი, ს. ბარდანაშვილი, ზ. ნადარეიშვილი, გ. შავერზაშვილი, ნ. სვანიძე და ვ. კახიძე) ცალკეული ნაწარმოებები, როგორც აკადემიური, ისე საესტრადო, თეატრალური, კინომუსიკის სფეროდან. ბოლო ქვეთავში განხილულია უახლესი პერიოდის ახალგაზრდა ქართველი კომპოზიტორ-შემსრულებლების მუსიკალური მიმდინარეობები,

რომელიც ელექტროაკუსტიკური მუსიკასთან ინტეგრაციისა და Word Music-ის კომბინირების სახით ჯაზ-ფიუჟენს უკავშირდება (გ. მიქაძის და ა. კორძაიას შემოქმედება).

კვლევის შედეგები ცხადყოფს, რომ ჯაზისა და კლასიკური მუსიკის ინტეგრირების პროცესები, რომლებიც განსაკუთრებით აქტუალური იყო XX ს-ის პირველი ნახევრის დასავლეთევროპულ მუსიკაში, მოგვიანებით, ქართულ საკომპოზიტორო და სამემსრულებლო ხელოვნებაშიც აისახა. შესამაბისად, XX ს-ის მეორე ნახევარში დაწყებულმა აღნიშნულმა პროცესებმა განაახლა ქართველ კომპოზიტორთა მუსიკალური ენა, როგორც გამომსახველობითი საშუალებების, ისე შემოქმედებითი აზროვნების ფორმების თვალსაზრისით.

ვფიქრობთ, წინამდებარე ნაშრომი „ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ინტეგრაციის პროცესები XX-XXI საუკუნეში (ქართული მუსიკალური კულტურის მაგალითზე)“, მოკრძალებულ წვლილს შეიტანს ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში, აგრეთვე ქართულ მუსიკაში ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ურთიერთმიმართების საკითხის მომავალი კვლევებისთვის სტიმულის მიმცემი იქნება.

ძირითადი საძიებო სიტყვები: ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ინტეგრაციის პროცესები XX-XXI საუკუნეში, ჯაზი და დასავლეთევროპული აკადემიური მუსიკა, ჯაზის გავრცელების გზები საქართველოში, ჯაზი და საკომპოზიტორო შემოქმედება საქართველოში.

Abstract

The dissertation is an attempt to discuss the integration processes of jazz and academic music on the example of Georgian musical culture. In Georgian music these issues are discussed in a historical context, following the path of jazz in Georgia, the process of its introduction and integration with academic music. The problem is researched on the basis of audiovisual, musical, archival materials, the study of scientific literature, analysis and conclusions. The work presents the examples, recordings, albums, individual compositions and experimental projects from the 1920s to the present day, which clearly show the combining process of jazz and academic music with its various manifestations. It is noteworthy that this is the first attempt at scientific research-analysis of the issue in Georgian musicology.

The work aims to present the process of interrelation between jazz and academic music in Georgian against the background of the ongoing musical processes in the world; to analyze the creative examples of different generations of Georgian composers, clearly reflecting integration of jazz, academic music, Georgian folklore and contemporary popular music styles in order to identify its different levels.

The work is divided into three chapters and subchapters: Chapter I – "Jazz and West European Music" discusses jazz and composer's work, improvisation as basic principle of jazz, reflection of jazz and its predecessor genres in West European music, and the examples of jazz music arrangements by academic musicians.

Chapter II of the research "Dissemination of Jazz in Georgia" deals with the historical process in the formation of jazz and pop music in Georgia and the ways of its distribution; These events are discussed in the light of ideological pressure and prohibitions in the Soviet Union. Basing on archival materials, studied are main aspects of the history of jazz in Georgia and the ways of its distribution: the interaction of pop and jazz performance, and the distinguished jazz performers whose creative path is discussed in the wake of jazz-related

events; introduction of jazz in animation and film music; jazz festivals as the most important means for the popularization and dissemination of jazz; and jazz in education.

Chapter III “Jazz and Composer Creativity in Georgia”, discusses the renewal processes ongoing in Georgian musical culture against the background of the weakening of Soviet censorship, in this context presented are the issues of introducing the means of expression and thinking principle of jazz in academic music. The sub-chapters analyze the separate works of Georgian composers of the second half of the XX century (G. Kancheli, S. Bardanashvili, Z. Nadareishvili, G. Shaverzashvili, N. Svanidze and V. Kakhidze) from the field of academic, pop, theatrical and film music.

The subchapters analyze separate works by Georgian composers of the second half of the 20th century (G. Kancheli, S. Bardanashvili, Z. Nadareishvili, G. Shaverzashvili, N. Svanidze and V. Kakhidze) for academic, pop, theater and film music, in terms of research problems. Last subchapter discusses the musical searches of young Georgian composers of recent times, which are related to jazz fusion in the form of integration with electroacoustic music and combination with Word Music (the works by G. Mikadze and A. Kordzaia).

The dissertation bases on the principle of historicism and uses the methods of analysis proven in musicology, social and humanitarian sciences.

The results of the research show that the integration processes of jazz and classical music, especially relevant in West European music of the first half of the 20th century, were later reflected in Georgian composing and performing arts. Accordingly, these processes, which began in the second half of the 20th century, updated the composing language of Georgian composers, in terms of both expression means and forms of creative thinking.

We think that the work “Integration Processes of Jazz and Academic Music in the 20th -21st Century” (on the example of Georgian musical culture), will make a modest contribution

to Georgian musicology and will also stimulate further research on the relation between jazz and academic music in Georgian musical culture.

Keywords: integration processes of jazz and academic music in the 20th-21st century; jazz and West European academic music; ways for dissemination of jazz in Georgia; jazz and composing in Georgia.

მადლობა

დიდ მადლობას ვუხდით ჩემს სამეცნიერო ხელმძღვანელებს ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახ. კონსერვატორიის სრულ პროფესორს, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს, ქ-ნ მარინა ქავთარაძეს და მუსიკისმცოდნეს, კომპოზიტორსა და არანჟირებების ავტორს, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებულ პროფესორს ქ-ნ ირინე ებრალიძეს. მათი გაწეული შრომის, დახმარების, აქტიური ჩართულობის, ღირებული რეკომენდაციების და უდიდესი თანადგომის გარეშე სადისერტაციო ნაშრომის დასრულება ვერ მოხერხდებოდა.

განსაკუთრებულ მადლობას ვუხდით ჩემს რეცენზენტებს: ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახ. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ასოც. პროფესორს, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს, ქ-ნ გვანცა ღვინჯილიას, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოც. პროფესორს, მუსიკოლოგიის დოქტორს, ბ-ნ თამაზ გაბისონიას და სადისერტაციო საბჭოს საპატიო წევრებს.

სადისერტაციო კვლევის პროცესში გაწეული დახმარებისათვის მადლობას ვუხდით ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის მუსიკის ცენტრის დირექტორს ქ-ნ მარინა ადამიას და მეცნიერებისა და ხელოვნების ფაკულტეტის თანამშრომლებს.

მადლობა ზ. ფალიაშვილის სახ. ცენტრალური სამუსიკოს სკოლა „ნიჭიერთა ათწლედის“ ადმინისტრაციას: ქ-ნ ესმა ქირიას და ბ-ნ ნოდარ ჟვანიას მხარდაჭერისა და ხელიშეწყობისთვის.

მადლობა ჩემს ძვირფას მეგობრებს, ახლობლებს, ყველას, ვისაც კი ერთი გამამხნეველი სიტყვა, რჩევა უთქვამს ჩემთვის.

და ბოლოს განსაკუთრებული მადლობა ჩემს უძვირფასეს მშობლებსა (კობა მიქაძე, ქეთევან ბოხუა) და ძმებს (გიორგი და ლექსო მიქაძეები), გამხნეებისთვის, თანადგომისა და მოთმინებისთვის. ეს ნაშრომი ჩემი მადლიერებისა და სიყვარულის ნიშნად, სწორედ მათ ეძღვნებათ.

სარჩევი

სარჩევი	x
სანოტო მაგალითების ჩამონათვალი	xi
შესავალი	1
თავი 1	
ჯაზი და დასავლეთევროპული აკადემიური მუსიკა	
1.1. ჯაზი და საკომპოზიტორო შემოქმედება	15
1.2. იმპროვიზაცია, როგორც ჯაზის უმთავრესი სააზროვნო პრინციპი	29
1.3. ჯაზისა და მისი წინამორბედი ჟანრების ასახვა დასავლეთევროპულ მუსიკაში	35
1.4. ჯაზ-მუსიკოსების მიერ აკადემიური მუსიკის დამუშავების მაგალითები	56
თავი 2	
ჯაზის გავრცელების გზები საქართველოში	
2.1. ჯაზის დამკვიდრების პროცესი საქართველოში	73
2.2. ჯაზი ქართულ საესტრადო შემსრულებლობაში	87
2.3. ჯაზ-ფესტივალები საქართველოში	117
2.4. ჯაზის დამკვიდრება ანიმაციასა და კინომუსიკაში	135
2.5. ჯაზი, როგორც საგანმანათლებლო პროგრამა	139
თავი 3	
ჯაზი და საკომპოზიტორო შემოქმედება საქართველოში	147
3.1. ჯაზის გამომსახველობითი საშუალებების და სააზროვნო პრინციპის გამოყენების მაგალითები ქართველ კომპოზიტორებთან (გ. ყანჩელი, ს. ბარდანაშვილი, ზ. ნადარეიშვილი, გ. შავერზაშვილი, ნ. სვანიძე)	151
3.2. ჯაზის სააზროვნო პრინციპები აკადემიური სტრუქტურის კომპოზიციაში ვახტანგ კახიძის შემოქმედების მაგალითზე	194
3.3. ჯაზ-ფიუჟენის სახეობები უახლეს ქართულ მუსიკაში	211
დასკვნა	241

ბიბლიოგრაფია 254

სანოტო მაგალითების ჩამონათვალი

მაგალითი 1.1.1.	36
მაგალითი 1.1.2.	37
მაგალითი 1.1.3.	38
მაგალითი 1.1.4.	42
მაგალითი 1.1.5.	43
მაგალითი 1.1.6.	44
მაგალითი 1.1.7.	46
მაგალითი 1.1.8.	47
მაგალითი 1.1.9.	48
მაგალითი 1.1.10.	50
მაგალითი 1.1.11.	52
მაგალითი 1.1.12.	52
მაგალითი 1.1.13.	53
მაგალითი 1.1.14.	54
მაგალითი 1.1.15.	59
მაგალითი 1.1.16.	61
მაგალითი 3.3.1.	154
მაგალითი 3.3.2.	155
მაგალითი 3.3.3.	159
მაგალითი 3.3.4.	159
მაგალითი 3.3.5.	161
მაგალითი 3.3.6.	169
მაგალითი 3.3.7.	171

მაგალითი 3.3.8.	172
მაგალითი 3.3.9.	181
მაგალითი 3.3.10.	182
მაგალითი 3.3.11.	183
მაგალითი 3.3.12.	183
მაგალითი 3.3.13.	215
მაგალითი 3.3.14.	216
მაგალითი 3.3.15.	217
მაგალითი 3.3.16.	218
მაგალითი 3.3.17.	218
მაგალითი 3.3.18.	219
მაგალითი 3.3.19.	221
მაგალითი 3.3.20.	222
მაგალითი 3.3.21.	224
მაგალითი 3.3.22.	227
მაგალითი 3.3.23.	228
მაგალითი 3.3.24.	232
მაგალითი 3.3.25.	234

დანართი N1 (სანოტო მაგალითები)

დანართი N2 (საანალიზო სქემა)

შესავალი

სადისერტაციო ნაშრომი, სახელწოდებით **ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ინტეგრაციის პროცესები XX-XXI საუკუნეში (ქართული მუსიკალური კულტურის მაგალითზე)** - ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში ამ საკითხის მეცნიერული შესწავლის პირველ მცდელობას წარმოადგენს და განიხილავს ჯაზის საქართველოში შემოსვლის, მისი დამკვიდრების გზებისა და აკადემიურ მუსიკასთან ინტეგრაციის პროცესებს.

XX ს-ის 20-იანი წლებიდან დაწყებული, მუსიკალური ხელოვნების ისტორიული განვითარების პარალელურად, ჯაზის ხელოვნება და აკადემიური მუსიკა ურთიერთზემოქმედებდა, რის შედეგადაც გაჩნდა ახალი მუსიკალურ-ესთეტიკური მოვლენები, როგორც ორმხრივი ურთიერთობის შედეგი, რომელშიც აისახა არა მარტო ჯაზის ხელოვნების გავლენა აკადემიურ მუსიკაზე, არამედ კლასიკური მუსიკის მნიშვნელოვანი ზემოქმედება ჯაზზე და მისი განვითარების ვექტორზე.¹ აღნიშნული პროცესი დღემდე აქტუალურია, როგორც საკომპოზიციო და საშემსრულებლო სფეროში, ასევე სამუსიკისმცოდნეო კვლევის თვალსაზრისითაც.

ჯაზის ხელოვნება გამუდმებით ითვისებდა აკადემიური მუსიკის პროფესიულ გამოცდილებას, რაც გამოვლინდა კლასიკური მუსიკის ჟანრების, სტილების, ჰარმონიის, ფორმაწარმოქმნის პრინციპების ათვისებასა და კლასიკური ნაწარმოებების ჯაზურ სტილში ინტერპრეტირებაში. პარალელურად, კლასიკურ მუსიკაში ჯაზის ზეგავლენა აისახა შემოქმედებით კონცეფციებზე, საკომპოზიტორო ხელოვნების სხვადასხვა ფორმებში, კილო-ჰარმონიულ, რიტმულ, ჟანრულ-სტილურ, სტრუქტურულ, საკომპოზიციო ტექნიკის, ტემბრულ და სხვა დონეებზე.

საყურადღებოა, რომ ჯაზმა, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთმა ყველაზე მობილურმა, მულტიკულტურულმა ფენომენმა, შეძლო ადაპტირება XX-XXI საუკუნის

¹ Mike Zwerin, "Jazz in Europe: The real world music... or the full circle". In *The Oxford Companion to Jazz*, ed. Bill Kirchner (New York: Oxford University Press, 2000), 534-535.

გლობალიზაციისა და გლოკალიზაციის პროცესების ფონზე. შესაბამისად, დღეს „ჯაზის მუსიკალური ლექსიკონი“ მოიცავს მსოფლიოს თითქმის ყველა მუსიკალურ ენას და არაერთ კულტურულ-ეთნიკური წიადაგიდან აღმოცენებულ ელემენტებს. ჯაზის ხელოვნებაში შერწყმულია მსხვილი ეთნიკური რეგიონების აფრიკული, ამერიკული, ევროპული, აზიური, კავკასიური და სხვა მუსიკალური კულტურის ტრადიციები და ამავე დროს თითოეული ქვეყნის იდენტურობის განმტკიცებისა და გამოვლინების ერთ-ერთი მთავარი საშუალებაა.² შესაბამისად, დღეს ჯაზში ერთი მხრივ შენარჩუნდა მისი იმანენტური თვისებები, სააზროვნო პრინციპები, მეორე მხრივ, მოხდა ინტეგრაცია ლოკალურ მუსიკალურ კულტურებთან, რის შედეგადაც მსოფლიოს მრავალ კუთხეში შესაძლებელი გახდა ტრადიციული მუსიკალური ფორმების ადაპტირება (ეთნოჯაზი, ფოლკჯაზი, ფიუჟენი, World music და სხვ.)

ჯაზისა და კლასიკური მუსიკის ინტეგრირების პროცესები, რომელიც განსაკუთრებით აქტუალური იყო XX ს-ის პირველი ნახევრის ამერიკულ და დასავლეთევროპულ მუსიკაში, მოგვიანებით, ქართულ საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო ხელოვნებაშიც აისახა. შესამაბისად, XX ს-ის მეორე ნახევარში დაწყებულმა აღნიშნულმა პროცესებმა განაახლა ქართული აკადემიური მუსიკალური ენა და შემოქმედებითი აზროვნების ფორმები.

ჯაზის ხელოვნების, აკადემიური მუსიკის, ქართული ფოლკლორისა და თანამედროვე პოპულარული მუსიკალური სტილების ასიმილაციის პროცესი საინტერესოდ ვითარდება დღევანდელ ქართულ საკომპოზიციო მუსიკაშიც. ბუნებრივია, ამ მიმართულებების შერწყმა, თანამედროვე ხელოვნების ზოგადკულტურული გლობალური ტენდენციების შედეგია, რამაც ქართული საკომპოზიციო ხელოვნების ევოლუცია და საერთაშორისო სახელოვნებო პროცესებში ინტეგრირება გამოიწვია.

² Veit Erlmann, "How Beautiful Is Small? Music, Globalization and the Aesthetics of the Local". In: *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 30 (Cambridge University Press, 1998). 18-19.

მიუხედავად იმისა, რომ ათეული წლების განმავლობაში აქტუალურია „ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ინტეგრაციის პროცესების“ საერთაშორისო კვლევის პრაქტიკა, ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში არ მოგვეპოვება ამ პრობლემისადმი მიძღვნილი სიღრმისეული სამეცნიერო ნაშრომი, რაც ჩვენს მიერ განხორციელებულ კვლევას აქტუალობას და მნიშვნელობას სძენს.

ნაშრომის მიზანია წარმოვაჩინოთ ჯაზის საქართველოში გავრცელებისა და ქართულ საკომპოზიტორო შემოქმედებაში ჯაზისა და დასავლური ტიპის აკადემიურ მუსიკას შორის ინტეგრაციის პროცესი ეპოქალური მოვლენების შუქზე; გამოვავლინოთ „ჯაზის გამოყენების“ და მისდამი მიმართვის სხვადასხვა ფორმები და მოვახდინოთ მათი შესაბამისი კლასიფიცირება;

ჩვენი სადოქტორო ნაშრომის კვლევის ამოცანებია:

- აკადემიური და არაკადემიური, კერძოდ ჯაზის და პროფესიული საკომპოზიტორო შემოქმედების ურთიერთობის შესწავლა;
- ჯაზის გავლენა დასავლური ტიპის პროფესიულ საკომპოზიტორო შემოქმედებით კონცეფციებზე;
- აკადემიური მუსიკის შესაძლებლობების გაფართოვება მასში ჯაზური სტილისტიკის დამკვიდრების შედეგად;
- ჯაზისა და მისი წინამორბედი ჟანრების ასახვა დასავლეთევროპულ მუსიკაში;
- იმპროვიზაცია როგორც ჯაზის უმთავრესი სააზროვნო პრინციპი;
- ჯაზმენების მიერ კლასიკური მუსიკის ნაწარმოებების დამუშავების და ზოგიერთი ჟანრისა და სტილური ელემენტების გამოყენების მაგალითები;
- ჯაზი ქართულ საესტრადო შემსრულებლობაში და მისი დამკვიდრების პროცესი ქართულ სახელოვნებო დარგებში;
- ჯაზის საფესტივალო ტრადიციების დამკვიდრების გზა საბჭოთა კავშირის ცენზურის პირობებში და მისი მნიშვნელობა საქართველოში პროფესიულ დარგად ჩამოყალიბების საქმეში;
- ჯაზის დამკვიდრება საგანმათლებლო სფეროში;

- ჯაზის, როგორც მუსიკალური ფენომენის, სტილის და აზროვნების სიმბოლოს გავლენა XX-XXI საუკუნის ქართულ პროფესიულ მუსიკაზე;
- ჯაზის გამომსახველობითი საშუალებების და სააზროვნო პრინციპის გამოყენების მაგალითები ქართველ კომპოზიტორებთან;
- თანამედროვე ქართულ საკომპოზიტორო მუსიკაში ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ინტეგრაცია XXI საუკუნის გლობალიზაციის პროცესების ჭრილში.

იმდენად რამდენადაც ქართულ მუსიკაში მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრში ჯაზთან ინტეგრაცია დასავლეთევროპულ მუსიკაში მიმდინარე პროცესების ანალოგიურია გასული საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებული, კვლევის ორბიტაში აღმოჩნდა არა მარტო ქართული, არამედ დასავლეთევროპული მუსიკის ცალკეული ნიმუშები, რომლებიც განიხილება ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ურთიერთობის კონტექსტში. კერძოდ განხილულია: კ. დებიუსის „თოჯინების ქეიქოქი“ და საფორტეპიანო პიესა „მენესტრელები“; დ. მიიოს ბალეტები, ჯ. გერშვინის „რაფსოდია ბლუზის ტონებში“, მ. რაველის საფორტეპიანო კონცერტები და ი. სტრავინსკის “Ebony-Concerto“. ასევე ჩვენი კვლევის ობიექტია ჯაზმენების ცალკეული აუდიო ჩანაწერები, მუსიკალური ალბომები და ინოვაციური პროექტები, რომლებშიც წარმოდგენილია აკადემიური მუსიკის ჟანრების, სტილური ელემენტების და ცალკეული კლასიკური ნაწარმოებების დამუშავების (კლასიკის გასვინგვა) მაგალითები XX ს-ის 20-იანი წლებიდან დღემდე.

ქართული მუსიკიდან განვიხილავთ - გ. ყანჩელის კინოს, თეატრისა და საესტრადო მუსიკის ნიმუშებს; ი. ბარდანაშვილის როგორც აკადემიურ მუსიკალურ ნაწარმოებებს (“Verdiba“, „კონცერტინო ფლეიტისა და ორკესტრისათვის“, „კონცერტინო ფლეიტის, ფაგოტისა და ანსამბლისათვის“, „Tempera-me“, ოპერა „მოგზაურობა ათასწლეულის დასასრულს“ და "The Yellow blues"), ასევე კინოსა და ესტრადისათვის შექმნილ კომპოზიციებს. ზ. ნადარეიშვილის ნაწარმოებს „ვარიაციები სულხან ცინცაძის თემაზე ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის“; გ.

შავერზაშვილის კამერულ-ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებს („ჯაზ-ხორუმი“, „ტოკატა“, „ბლუზი“, „ჯაზ-ვალსი“) და N1 საფორტეპიანო კონცერტს. ნ. სვანიძის კამერულ-ინსტრუმენტულ თხზულებებს და ვ. კახიძის ნაწარმოებებს „კონცერტი ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისთვის“ და “Bruderschaft”-ი ალტის, ფორტეპიანოსა და სიმებიანი ორკესტრისათვის.

თანამედროვე ხელოვნების ზოგადკულტურული გლობალური ტენდენციების ჭრილში, უახლესი პერიოდის ქართული მუსიკიდან კვლევის ორბიტაში მოხვდა გ. მიქაძის ნაწარმოებები „მუშუან“ და „Vices“, საავტორო პროექტები („ქართულ სიმღერათა კრებული“, „ქართული ობერტონები“ და „ვოისა“) და მუსიკალური ალბომი „Georgian MicroJamZ“. ა. კორძაიას კამერულ-ინსტრუმენტული და ელექტროაკუსტიკური ნაწარმოებები (“Topic”, „Pepard pony“, კონცერტინო „ჩელოსა და კამერული ანსამბლისათვის“) და ალბომი „Shish Kebab Requiem”.

აღნიშნული ნაწარმოებების კვლევა მხოლოდ დასმულ პრობლემასთან მიმართებით არის შესწავლილი და მიზნად არ ისახავს მათ სრულ ანალიზს.

სამეცნიერო ლიტერატურა და დამხმარე მასალები:

„ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ინტეგრაციის პროცესის“ კვლევა, თანამედროვე სამუსიკისმცოდნეო სივრცეში ძალზე აქტუალურია, ამაზე მოწმობს აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებული სამეცნიერო კვლევების, წერილების, გამოცემების, თარგმანების, ნარკვევების თემატური მრავალფეროვნება, სადაც ყურადღება გამახვილებულია სინთეზური ელემენტების გამოვლინებებზე და მის პარალელებზე ეპოქის ისტორიულ კონტექსტთან მიმართებაში, მაგრამ არცერთ შრომაში არ ვხვდებით ქართული პროფესიული მუსიკის ანალიზს - ჯაზისა და კლასიკური ხელოვნების ინტეგრაციული პროცესების ჭრილში.

სადისერტაციო ნაშრომის პირველწყაროა საერთაშორისო სამუსიკისმცოდნეო სამეცნიერო ლიტერატურა, სანოტო მასალა (ქართველი, დასავლეთევროპელი და ამერიკელი კომპოზიტორების ნაწარმოებები), მუსიკალური ალბომები, აუდიო და

ვიდეო ჩანაწერები (ქართველი კომპოზიტორების ნაწარმოებთა დიდი ნაწილი ინახება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბიბლიოთეკასა და ფონოტეკაში, ზოგიერთი მათგანი მოვიპოვეთ ინტერნეტ სივრცეში და თავად ავტორთა პირად არქივებში) და ინტერვიუები.

სამეცნიერო ლიტერატურა:

ცალკეული ინფორმაცია მოძიებულია, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის, ამერიკის საელჩოს საქართველოში, ი. ჯავახიშვილის სახ. უნივერსიტეტის „ამერიკის შესწავლის ინსტიტუტის“ და საქართველოს პარლამენტის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში დაცული მასალების სახით. ლიტერატურის ძირითადი ნაწილი გასული საუკუნის 90-იან წლებამდეა გამოცემული და ამერიკული და ევროპული ჯაზისა და კლასიკური მუსიკის ურთიერთშერწყმის ძალზე ადრეული ნიმუშების მიმოხილვასა და კვლევას უკავშირდება. ქ. ბოსტონის ბერკლის კოლეჯში. ვიზიტისას ს. გეტსის სახელობის ბიბლიოთეკაში ჩვენთვის საჭირო სანოტო და სამეცნიერო ლიტერატურის მოძიება მოვახერხეთ.³

ჩვენს ხელთ არსებულ უცხოურ ლიტერატურაში ჯაზის შესახებ, პირობითად შეიძლება გამოვყოთ სხვადასხვა ტიპის კვლევები:

- წიგნები სამუსიკისმცოდნეო აკადემიური სფეროდან, რომლებიც ისტორიულ ან თეორიულ ანალიზს ემყარებიან (Kingman D. American music: A panorama. New York, 3/1998., Asriel A. Jazz, Analyze und aspect Bl. 1980., Ralph Ellison: An American Journey 2002., Саржент, У. М. 1987., Конен, В. 1977., Конен, В. М. : Музыка 1984., Bakara Amiri

³ აღსანიშნავია, რომ საქართველოს განათლებისა და მეცნიერების სამინისტროს პროგრამა „ცოდნის კარის“ საგრანტო კონკურსში გამარჯვების შემდეგ, 2014 გავიარე საზაფხულო სკოლა ქ. ბოსტონის ბერკლის კოლეჯში (Directed Summer Study Program at Berklee College of Music, პროგრამის ხელმძღვანელი ამერიკელი კომპოზიტორი და დირიჟორი ბერკლის კოლეჯის ას. პროფესორი ჯულიუს პ. უილიამსი). საგანმანათლებლო პროგრამის ფარგლებში ს. გეტსის სახელობის ბიბლიოთეკაში სადისერტაციო შრომისათვის საჭირო სანოტო და სამეცნიერო ლიტერატურის მოძიება მოვახერხეთ.

The Afro-American Soul of American Classical music 2009., Bailey D. - Improvisation, London 1980., Bakara Amiri "Reflections on Jazz and Blues" 1987., Early Gerald "Miles Davis and American Culture" (2001)., Giddins Gary "Jazz" (2009)., Duffie B. "Composer Gunther Schuller Two Conversations with Bruce Duffie" 1988., Whyton, T., Jazz Icons: Heroes, Myths and the Jazz Tradition - Cambridge: Cambridge University Press, 2010, Yanow Scott „Jazz on Film, The complete story of the musicians & music onscreen“, Backbeat Books, San Francisco 2004; Yanow Scott „Classic Jazz: The Musicians and Recordings That Shaped Jazz, 1895-1933 Paperback“. Backbeat Books San Francisco 2004 და სხვა. იხ. ბიბლიოგრაფია);

- სამუსიკისმცოდნეო ჟურნალები (Jazz - The Library of Essays on Popular Music Tony Whyton Ashgate 2011., Black Music Research Journal - Columbia College Chicago; Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology; The Journal of Musicology – University of California Press; Journal of Interdisciplinary Music Studies; Journal of Interdisciplinary Music Studies; of Seventeenth-Century Music; Journal of popular music studies all articles; Music & Politics, Early Music – Oxford Journal, Journal of Social History - Oxford Academic , Cultural Dialogics and Jazz: A White Historian Signifies - Black Music Research Journal, Canadian Undergraduate Journal of Musicology, Jazz Research Journal University - College Dublin, The Journal of Jazz Studies (JJS) მუს და კულტუროლოგია ე. სამც. ჟურნალი და სხვა);
- ინფორმაციული ტიპის წიგნები, ბუკლეტები, მემუარები, ავტობიოგრაფიები, მიმოხილვითი ხასიათის სტატიები ჯაზზე (მაილს დევისის ავტობიოგრაფია, ჯაკო პასტორიუსის „მსოფლიოს უდიდესი ბას გიტარისტი" ი. პანასიე „ჭეშმარიტი ჯაზის ისტორია“, კოლიერის „ჯაზის ჩამოყალიბება“, „ლუი არმსტრონგი“, „დიუკ ელინგტონი“, დ. იუნენის „ჯ. გერშვინი“, ლ ბერნსტაინის „მუსიკა ყველასათვის“, ე. ანსერმეს „საუბრები მუსიკაზე“, კ. თოლორდავას „საუბრები ჯაზზე“,
- მონოგრაფიული ტიპის გამოცემები, რომელიც კომპოზიტორთან დიალოგის ფორმითაა წარმოდგენილი - ნ. ზეიფასი „დიალოგები გია ყანჩელთან“, მ. რიცარევა

„იოსიფ ბარდანაშვილი: ცხოვრება სამ განზომილებაში (3D). საუბრები კომპიუტერთან“, Советский джаз М. 1987, იგორ სტრავინსი დიალოგები და სხვ.);

- საცნობარო ტიპის ლიტერატურა, წარმოდგენილი ენციკლოპედოური გამოცემებით (The New Grove Dictionary of Music and Musicians., The Definitive illustrated Encyclopedia of Jazz & Blues, Flame Tree Publishing 2007., Leonard Feather “The Encyclopedia of Jazz: New York 1990., DownBeat: The Great Jazz Interviews: A 75th Anniversary Anthology 2009, Historical Dictionary of Jazz (Historical Dictionaries of Literature and the Arts 2012 და სხვ.), რომელთა შორის განსაკუთრებით აღვნიშნავთ „ჯაზის ოქსფორდის ენციკლოპედის“ ფუნდამენტურ, მოცულობით გამოცემებს, სადაც მოცემულია ჯაზის განვითარების ყველა ისტორიული პერიოდი, მიმართულებები, შემსრულებელთა მონაცემები, მათი შემოქმედება და რაც მთვარია, ჯაზის განვითარების სპეციფიური მახასიათებლები სხვადასხვა ქვეყნებში. თუმცა ყველა ამ კვლევას, ერთგვარად მინიმალისტურად, მაგრამ მაინც უდევს ქვეტექსტში სოციოკულტურული მიზეზებისა და პირობების, როგორც განმსაზღვრელის მნიშვნელობა.
- ცალკეულ სამუსიკისმცოდნეო ჟურნალებში, სამეცნიერო კრებულებში წარმოდგენილი სამეცნიერო ნაშრომები (იხ. ბიბლიოგრაფია);
- საერთაშორისო ლიტერატურაში ჯაზური ელემენტების ევროპულ აკადემიურ ტრადიციასთან ურთიერთობის საკითხი, ჯერ კიდევ არ არის სრულყოფილად და თანმიმდევრულად შესწავლილი, თუმცა მასთან დაკავშირებულ ცალკეულ საკითხებს არაერთხელ მიმართავდნენ ისეთი მკვლევრები, როგორებიც არიან ა. ბარაკა, ა. აზრიელი, ბ. ბრუკი, ა. მაკინლეი, ა. ვილიამსი, ლ.კ. ნორმანი, ბ. ჰუგესი, პ. ვილსონი, გ. რასელი, მ. არანოვსკი, ი. ვასილევი, ა. ვინიჩენკო, ე. დენისოვი, ა. კაზუროვა, ჯ. კოლიერი, ვ. კონენი, ე. ოვჩინიკოვი, პ. ლანდლოტი, ა. ოდერი, ლ. პერვერზევი, ყ. სარჯენტი, დ. უხოვი, ლ. ფუხერი, მ. ჰარისონი, ბ. ჰოფმანი, ა. ცუკერი, ტ. ვიტონი, გ. შულერი და სხვა.
- წმინდა სამუსიკისმცოდნეო და თეორიული ტიპის სახელმძღვანელოები, რომლებიც ცალკეული მუსიკალური ნაწარმოებების თეორიული ანალიზის პროცესში

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია (დ. არუთინოვი-ჯინჭარაძე და მ. ნადარეიშვილი, B. B. Асафьев, Э. Е.Алексеев, Ю.Холопов, В. Холопова, В. Baldwin, Т. К. Blauvelt, R. Ellison, L. George, T. Hons და სხვ.).

თანამედროვე ქართულ სამუსიკისმცოდნეო სფეროში, არ მოგვეპოვება სიღრმისეული სამეცნიერო ნაშრომები დაკავშირებული ჯაზისა და კლასიკური მუსიკის ინტეგრაციის პროცესთან. რაც შეეხება კონკრეტულად ჯაზის ისტორიას, ამ მიმართულებით ბოლო ათწლეულებში გამოიცა რამდენიმე მნიშვნელოვანი წიგნი თუ სახელმძღვანელო: ვახტანგ ჯალიაშვილის „ინსტრუმენტული ჯაზი“ (დაიბეჭდა 70-იან წლებში). 2009 წელს, 40-წლიანი პაუზის შემდეგ, ქართულ ენაზე ერთდროულად გამოიცა ორი წიგნი ჯაზის შესახებ. პირველი მათგანია მწერალ ზურაბ ქარუმიძის წიგნი „ჯაზის ცხოვრება“, რომელიც ქართველ მკითხველს XX საუკუნის ამ უდიდესი მუსიკალური მიმართულების შესახებ მოუთხრობს. მეორე კი კახა თოლორდავას „საუბრები ჯაზზე“, რომელიც მის მიერ სხვადასხვა დროს ჩაწერილ ინტერვიუებს მოიცავს თანამედროვეობის მუსიკოსებთან. 2019 წელს ავტორის ამ სერიას დაემატა ახალი წიგნი „გაუზავებლად - მუსიკოსები ხელობასა და ხელოვნებაზე“ (ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა). აქვე უნდა ვახსენოთ, ჟურნალისტიკისა და მეცნიერის იური ვაჩნაძის საგაზეთო სტატიები და რადიო გადაცემები მიძღვნილი ჯაზის კორიფეებისადმი. მნიშვნელოვანია Altvision Design-ის ორი უდიდესი მუსიკოსის „მაილს დევისის ავტობიოგრაფია“ და წიგნი „ჯაკო პასტორიუსის საოცარი და ტრაგიკული ცხოვრება „მსოფლიოს უდიდესი ბას გიტარისტი“.

2014 წელს გამომცემლობა „პალიტრა L“-მა გამოსცა ცნობილი ამერიკელი ავტორის ბილ მილკოვსკის ენციკლოპედიური ტიპის მასშტაბური წიგნი სახელწოდებით „ჯაზის ლეგენდები“, რომელშიც წარმოდგენილია ჯაზის ისტორიის თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი ფიგურის ცხოვრებისა და შემოქმედების მნიშვნელოვანი ფაქტები. წიგნს ასევე თან ახლავს ტერმინთა განმარტებაც. აღნიშნულმა გამოცემებმა, შეიძლება

ითქვას, მოაზრუნა ქართული საგამომცემლო სივრცე ჯაზის მუსიკალური თემატიკისკენ.

ქართული ესტრადის მიმართულებით განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ფაქტებს ვკითხულობთ სოსო ებრალიძის წიგნში „ქართული ესტრადა „რერო“, „დიელო“ „ციცინეთელა და სხვა..., მოგონებანი გარდასულ დღეთა 1953-2003“, რომელიც 2004 წელს გამოსცა მუსიკალური ფონდის გამომცემლობამ. აქვე აღვნიშნავთ 2019 წლის გამომცემლობა „პოლარის პრინტის“ წიგნს „გაიოზ კანდელაკი ჯემ სეიშენი“ მოგონებები ნოველებად, რომლის ავტორია გივი სიხარულიძე. მართალია წიგნი მოგონებების, ნოველების ინტერვიუების ფორმატითაა წარმოდგენილი, თუმცა ვაწყდებით ქართული ჯაზის ისტორიის, საშემსრულებლო და საფესტივალო მიმართულებით უამრავ საინტერესო ფაქტს, რომელიც სადოქტორო მუშაობის პროცესში მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა. ასევე ბ. სულაკაურის გამომცემლობის მიერ 2020 წელს გამოცემული და 2021 წელს „საბაზე“ დოკუმენტური პროზის ნომინაციაში წარდგენილი ბიძინა მაცაშვილის წიგნი „ბლუზი მტკვრის პირას“, რომელიც თავისუფლებასთან ასოცირებულ ჯაზ-როკ მუსიკას 60-90-იანი წლებში საბჭოთა ხელისუფლების იდეოლოგიური შეზღუდვების პრიზმაში იხილავს.

საქართველოში ჯაზის, როგორც სასწავლო დისციპლინის მიმართულებით განსაკუთრებით აღსანიშნავია ასევე ირინე ებრალიძის სახელმძღვანელოები: „სოლფეჯიო, ჯაზი და ესტრადა“ (2003), „ჯაზის თეორია და ჰარმონია“ (2005) და მერაბ ოძელაშვილის წიგნი „ჯაზის თეორიისა და პრაქტიკის სისტემური კურსი“ (2011).

მნიშვნელოვანია ასევე აღვნიშნოთ ქართველი ჟურნალისტებისა და მელომანების ლაშა გაბუნიას და სანდრო ცქიტიშვილის საავტორო ბლოგები, ქართული მუსიკის შესახებ, რომლებიც წარმოდგენას გვიქმნის 50-იან წლებში არსებულ ქართულ ჯაზისა და ესტრადაში მიმდინარე პროცესების შესახებ, მნიშვნელოვანი მუსიკალური ალბომების შესახებ.

აღნიშნული ლიტერატურის კვლევა - ამერიკელი და დასავლეთევროპული ნაწარმოებების ზოგად ისტორიული ანალიზი მნიშვნელოვანია, რამდენადაც უნდა

გამოიკვეთოს ევროპული პროფესიული მუსიკალური ფორმები, მათი მახასიათებელი ნიშნები, ტენდენციები, რაც უკვე აისახება ჯაზის ხელოვნებაში და პირიქით გამოიკვეთოს ჯაზური მუსიკის ძირითადი იმანენტური მახასიათებლების ზეგავლენა კლასიკურ მუსიკაზე XX–XXI საუკუნეების მუსიკალური ხელოვნების ძალზედ ტიპური ნიმუშების გაანალიზებით.

სამეცნიერო კვლევაში გამოყენებულია საგაზეთო საარქივო მასალა და ინტერვიუები ქართველ კომპოზიტორებთან. სადისერტაციო ნაშრომის კვლევის პროცესში ბუნებრივია ჩნდება კითხვა, თუ როგორ შეუქდებოდა ზოგადად ჯაზის თემატიკა ქართულ პერიოდიკაში. აღნიშნულთან დაკავშირებით, მოვიძიეთ და დავამუშავეთ 1940-90-იანი წლების საგაზეთო საარქივო მასალები, რომელიც დაცულია საქართველოს პარლამენტის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში. სხვადასხვა პერიოდული გამოცემებში, 1944 წლიდან დაწყებული, პუბლიკაციები იბეჭდებოდა ისეთ გაზეთებსა და ჟურნალებში როგორებიცაა „ახალგაზრდა კომუნისტი“, „კომუნისტი“, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, „ლიტერატურული საქართველო“, „ახალგაზრდა კომუნისტი“ და „თბილისი“.⁴ პარადოქსია, მაგრამ, მიუხედავად საბჭოთა კავშირში არსებული ცენზურისა, ჯაზის თემა დადებითი შეფასებების ხაზგასმით შეუქდებოდა 50-90-იანი წლების ქართულ პერიოდიკაში.

ფაქტია, რომ მიუხედავად ინფორმაციული სიმწირისა, ჯაზს განიხილავდნენ და ამდენად უნდა ითქვას, რომ ის თბილისური ჯაზ-მოვლენების ასახვა მეტ-ნალებად მნიშვნელოვანი იყო იმდროინდელი პრესისათვის. მიმოხილვიდან ჩანს, რომ პერიოდული პრესაში ჯაზის განვითარების და დამკვიდრების პროცესის ასახვა სისტემურ ხასიათს იძენს და სავარაუდოდ, სწორედ ამ ფაქტმა შეუწყო ხელი საზოგადოების ცნობიერებაში ე.წ. ახალი ხელოვნების მნიშვნელობის და მის პროფესიულ საზრისად ქცევის დამკვიდრებას.

⁴ საარქივო მასალებზე მუშაობისას, ქართულ პერიოდიკაში ჯაზის თემაზე ერთ-ერთ ადრეულ სტატიას მივაკვლიეთ 1944 წლის გაზეთში „ლიტერატურა და ხელოვნება“ (N29, 25 აგვისტო) - „ქართული ჯაზის გასტროლები შუა აზიაში“ (ი. გვინჩიძე)

კვლევის მეთოდოლოგია:

სადისერტაციო ნაშრომის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ნაშრომი ემყარება, პირველ რიგში, ისტორიულ მუსიკოლოგიაში, სოციალურ და ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში აპრობირებული ანალიზის მეთოდებს. ქართული აკადემიური მუსიკის ჯაზთან ინტეგრაციის პროცესის კვლევისას გამოყენებულია ისტორიზმის პრინციპი, რომლის ღერძზეა აკინძული პრობლემასთან დაკავშირებული დისკურსი, დიაქრონულ ჭრილშია წარმოდგენილი განახლების ამ პროცესში გამოვლენილი ინტეგრაციის ფორმები დასავლეთევროპულ და მისი მოდელების კვალდაკვალ ქართულ მუსიკაში (ჯაზის საქართველოში შემოსვლის, გავრცელების გზებისა და სხვა სფეროებთან სინთეზის სახით). კომპოზიტორთა სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებების, ჟანრულ-სტილური მოდელების, საკომპოზიციო ტექნიკების, მუსიკალური ფორმების ანალიზი განხორციელდა კომპარატიულ მეთოდზე დაყრდნობით.

მუსიკალური ნაწარმოებების შესწავლის პროცესში ვეყრდნობით ემპირიულ, ინფორმაციის შეგროვების, დაკვირვების, აღწერით და სპეციფიკური თეორიული ანალიზის მეთოდებს. საკომპოზიციო, სამემსრულებლო, ისტორიული და თეორიული კვლევისას კი ვიყენებთ კლასიფიკაციის მეთოდს და ასევე ინდუქციურ, ემიკურ მეთოდს, რომლის მეშვეობითაც ვაანალიზებთ საკვლევი საკითხის კულტურულ კონტექსტს და ვაკეთებთ განმაზოგადებულ დასკვნებს.

საგულისხმოა, რომ სადოქტორო შრომაში წარმოდგენილი ჰიპოთეზები და ისტორიულ-თეორიული ანალიზი, ძირითადად, სოციოლოგიური კვლევის თვისობრივი ანალიზის ერთ-ერთ მთავარ მეთოდს - ჩართული ინტერვიუების წარმოებას ემყარება. სწორედ ქართველი კომპოზიტორების (ნ. სვანიძე, გ. შავერზაშვილი, ი. ბარდანაშვილი, ვ. კახიძე, გ. მიქაძე, ა. კორძია) და მუსიკოს-შემსრულებლების პირადი ინტერვიუების დახმარებით დავადგინეთ ქართულ საკომპოზიციო მუსიკაში ჯაზის გამოვლინების სხვადასხვა სახეები.

სადისერტაციო ნაშრომის სტრუქტურა შედგება შესავალის, სამი თავის, ბიბლიოგრაფიის, დასკვნის და დანართებისაგან. სამ ძირითად თავში (დაყოფილი 11 ქვეთავად) თანმიმდევრობითაა წარმოდგენილი ნაშრომში დასმული საკითხთა წრე.

კვლევის პირველი თავი - „ჯაზი და დასავლეთევროპული აკადემიური მუსიკა“, წარმოდგენილია სამი ქვეთავით და მასში განხილულია ჯაზი და საკომპოზიტორო შემოქმედება; იმპროვიზაცია, როგორც ჯაზის უმთავრესი სააზროვნო პრინციპი; ჯაზისა და მისი წინამორბედი ჟანრების ასახვა დასავლეთევროპულ მუსიკაში და ჯაზ-მუსიკოსების მიერ აკადემიური მუსიკის დამუშავების მაგალითები (კლასიკის ჯაზად ქცევის ტენდენცია).

მეორე თავი - „ჯაზის გავრცელების გზები საქართველოში“ ხუთი ქვეთავისგან შედგება. პირველში მოცემულია ჯაზის დამკვიდრების პროცესი საქართველოში; მეორეში - ჯაზი ქართულ საესტრადო შემსრულებლობაში; მესამეში - ჯაზ-ფესტივალები საქართველოში; მეოთხეში - ჯაზის დამკვიდრება ანიმაციასა და კინომუსიკაში; მეხუთეში - ჯაზის დამკვიდრება საგანმანათლებლო სფეროში.

სადისერტაციო ნაშრომის **მესამე თავი** - „ჯაზი და საკომპოზიტორო შემოქმედება საქართველოში“, შედგება სამი ქვეთავისაგან. პირველ ქვეთავში წარმოდგენილია ჯაზის გამომსახველობითი საშუალებების და სააზროვნო პრინციპის გამოყენების მაგალითები ქართველ კომპოზიტორებთან (გ. ყანჩელი, ს. ბარდანაშვილი, ზ. ნადარეიშვილი, გ. შავერზაშვილი, ნ. სვანიძე); მეორეში - ჯაზის სააზროვნო პრინციპები აკადემიური სტრუქტურის კომპოზიციაში (ვ. კახიძის შემოქმედების მაგალითზე) და კვლევის მესამე დასკვნით ქვეთავში წარმოდგენილია ჯაზ-ფიუჟენის სახეობები უახლეს ქართულ მუსიკაში. **დასკვნაში** შეჯამებულია სადისერტაციო ნაშრომის კვლევის ძირითადი შედეგები. სადისერტაციო ნაშრომს ერთვის ბიბლიოგრაფია და დანართები (სანოტო მაგალითები და საანალიზო სქემები).

სადისერტაციო ნაშრომის ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ინტეგრაციის პროცესები XX-XXI საუკუნეში (ქართული მუსიკალური კულტურის მაგალითზე) **მეცნიერული სიახლე** და მოსალოდნელი **შედეგი** მდგომარეობს იმაში, რომ ის ერთ-

ერთი პირველი საბაზისო ნაშრომის როლს შეასრულებს ქართულ სამუსიკისმცოდნეო სივრცეში, რომელშიც ქართველი მუსიკოსების შემოქმედების მაგალითზე გამოკვლეულია ჯაზის ფენომენი, მისი ისტორიული განვითარების გზა საქართველოში და აკადემიურ მუსიკაში მისი ასიმილაციის პროცესები. ჩვენი კვლევის მოსალოდნელი შედეგი იქნება უპირველესად, ინფორმაციული და პროფესიული ვაკუუმის შევსების ცდა, რომელიც არსებობს ამ მიმართულებით.

ვფიქრობთ, სადისერტაციო ნაშრომი თავისი აქტუალობით ინტერესს გამოიწვევს დარგის სპეციალისტებში, ევროპელ და ამერიკელ მეცნიერებში, რომლებიც დაინტერესებულნი არიან ქართული ჯაზის კვლევის პერსპექტივით, ინდივიდუალური საკომპოზიტორო სტილების ჯაზთან ურთიერთობის პრობლემით და მისი „ქართულ კონტექსტში მოქცევის“ საკითხით. ვიმედოვნებთ, წინამდებარე ნაშრომი, აღნიშნული პრობლემით დაინტერესებული მკვლევრებისთვის სასარგებლო და ინფორმატიული რესურსი იქნება.

თავი 1

ჯაზი და დასავლეთევროპული აკადემიური მუსიკა

1.1. ჯაზი და საკომპოზიტორო შემოქმედება

XX საუკუნის დასაბამიდანვე ჯაზი და აკადემიური მუსიკა ურთიერთშემოქმედებდა. ეს პროცესი დღემდე ინარჩუნებს ინტენსივობას, როგორც საკომპოზიციო, ისე საშემსრულებლო სფეროში. როგორც ცნობილია, ჯაზური ხელოვნება ევროპული კლასიკური მუსიკიდან გამუდმებით ითვისებდა პროფესიულ გამოცდილებას. ერთის მხრივ, ეს გამოვლინდა კლასიკური მუსიკის ჟანრების, სტილების, ფორმაწარმოქმნის პრინციპების ათვისებასა და მეორე მხრივ თავად აკადემიური მუსიკის სფეროში ჯაზის სტილისტიკის და ინტერპრეტაციის პრინციპების გამოყენებაში.⁵

XX საუკუნის პირველი ნახევარი გარდამტეხი ეპოქაა მსოფლიო მუსიკის ისტორიაშიც. ეს პერიოდი ხასიათდება მრავალი მნიშვნელოვანი ნოვაციით მუსიკალური აზროვნების ყველა სფეროში⁶.

აკადემიური მუსიკის ჯაზთან ურთიერთობის საკითხის ზოგადი შეფასებისთვის და მისი მნიშვნელობის დასადგენად, საყურადღებოა იმ გამოცდილების თეორიული გააზრება, რომელიც ჯაზის განვითარების გარდამტეხი პერიოდების ყველაზე გამოკვეთილ მახასიათებლად იქცა. აკადემიური ხელოვნების წარმომადგენლების მიერ ჯაზი, XX საუკუნის მუსიკალური ხელოვნების იდენტობად აღიქმებოდა. მას

⁵ Mike Zwerin, "Jazz in Europe: The real world music... or the full circle". *The Oxford Companion to Jazz*, ed. Bill Kirchner (New York: Oxford University Press, 2000), 534-535.

⁶ კომპოზიტორთა ერთი ჯგუფისთვის ამგვარი ექსპერიმენტების არე იყო ბგერათსიმალეობა ა. შონბერგი, მ. ჰაუერი, ნ. როსლავეცი, ნ. ოზუხოვი და სხვები ქმნიან თორმეტტონიან და სხვა სისტემებს, კომპოზიციის მეთოდებს, რომლებიც ძირითადად არსებული ტრადიციების უარყოფაზეა ორიენტირებული.

თანამედროვეობის მუსიკალურ სიმბოლოდ მიიჩნევენ და კლასიკური მუსიკის ჟანრებში მისი ინტეგრაცია სხვადასხვა ინტერპრეტაციის გზით, მთელ XX საუკუნეს მოიცავს - კლოდ დებიუსიდან დაწყებული - დღევანდელ დღემდე.⁷ XX საუკუნის 40-იან წლებიდან, როდესაც ჯაზში კლასიკური განათლების მქონე მუსიკოსები მოვიდნენ, ცდილობდნენ აკადემიური მუსიკის მიღწევების მეშვეობით ჯაზში არსებული ვითარების თეორიული ანალიზი აეთვისებინათ. საერთო ტენდენცია, რომელიც XX საუკუნის პირველი ნახევრის კომპოზიტორთა შემოქმედებაში გამოიკვეთა, მუსიკის სტილური სახეობების ურთიერთშეღწევა და სხვადასხვა, მანამდე უჩვეულო ჟანრული ჰიბრიდების წარმოქმნა იყო. მიუხედავად იმისა, რომ მსოფლიო კულტურის ისტორიამ წინააღმდეგობრივობით სავსე არა ერთი ეპოქა გამოიარა, რომელშიც გარკვეული პერიოდულობით, ახალ ისტორიულ კონტექსტში ვლინდებოდა ურთიერთგამომრიცხავი ტენდენციების სიმულტანურობა, XX საუკუნის ხელოვნება მათ შორის განსაკუთრებულია. ვერცერთ ეპოქაში ვერ შევხვდებით ურთიერთგამომრიცხავ მოვლენათა ერთდროულობას და დუალიზმს, როგორც XX საუკუნის მუსიკის ისტორია გამოირჩევა.

განუმეორებლობა და ორიგინალურობა, ეკლექტიზმი და პოლისტილიზმი XX ს-ის მუსიკის სტილური მახასიათებლებია. ღია კულტურული სივრცის კონცეფციის ჩამოყალიბებამ, თავის მხრივ განაპირობა მუსიკალური ხელოვნების მზაობა ნოვატორული ექსპერიმენტებისთვის, კომპოზიტორები ქმნიდნენ ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებული ტიპის მუსიკას, სადაც აკადემიურ მუსიკასთან კომბინაციაში წარმოდგენილი იყო არაევროპული მუსიკა, მსუბუქი მუსიკისა და ჯაზის მიმდინარეობები, ფოლკლორი, რამაც სტილური და ჟანრული ორიენტირების გაფართოება გამოიწვია.

ტრადიციასთან კავშირი და იმავე დროს მისი უარყოფა, კლასიკური, ე.წ. „მაღალი“ და „მდაბალი“ მუსიკალური სუბკულტურების იერარქიის რღვევა, აკადემიური

⁷ Frank A. Salamone, *The Culture of Jazz: Jazz as Critical Culture* (Lanham, Maryland: University Press of America, 2008), 50-54.

მუსიკის საესტრადო - „გასართობ“, მუსიკალურ ინდუსტრიასთან მჭიდრო კავშირი გამოარჩევს ამ პერიოდს წინამორბედი ეპოქებისგან.⁸

XX საუკუნის მხატვრული მიმდინარეობების მუდმივ ცვლილებათა ხანამ, ხელოვნებას ახალი, მნიშვნელოვანი მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულებების მქონე ქმნილებები შესძინა. ეს პერიოდი ხასიათდება მრავალი მნიშვნელოვანი ნოვაციით მუსიკალური აზროვნების ყველა სფეროში. გაჩნდა რადიკალურად ახალი მიგნებები კილოს, ჰარმონიის, ტემბრის, ფაქტურის, ფორმის, აკუსტიკური სივრცის და მუსიკის ტექნოლოგიის სფეროებში. ტექნიკურმა ცვლილებებმა შესაძლებელი გახადა პრინციპულად ახალი, ელექტრონული ინსტრუმენტების შექმნა და ელექტრო-აკუსტიკური მუსიკის განვითარება. ამ მიმართულებით კომპოზიტორებმა დიდი დიაპაზონის ტემბრული შესაძლებლობები შეიძინეს.⁹

„XX-ის დასაწყისში მივიღეთ განსხვავებული მუსიკალური ფორმებისა და ჟანრების სინთეზი, ჰიბრიდული მხატვრული წარმონაქმნების მუსიკალური მაგალითები“.¹⁰ განსაკუთრებით აქტიურად მიმდინარეობდა მუსიკალური ენის განახლების პროცესი. იგი პირობითად შეიძლება შემდეგნაირად დავახასიათოთ:

- მუსიკალური ენის რადიკალური განახლება - მაჟორულ-მინორული სისტემის უარყოფა (თავისუფალი ატონალობა, დოდეკაფონია, სერიალიზმი, მოდალური ფორმები და რეპეტიტიული მინიმალიზმი),¹¹

⁸ მაგალითად შესაძლებელია მოვიყვანოთ „მოდერნიზმი“, რომელსაც ახასიათებს კავშირი ტრადიციასთან და ამავე დროს რადიკალური სიახლეებისადმი მიმართვა მუსიკალური ენის, საკომპოზიტორო ტექნიკის განახლების მიზნით; მისგან გასხვავებით, მუსიკალური ავანგარდი სრულიად წყვეტს კავშირს ტრადიციასთან, საუკუნის მიწურულს წარმოშობილი პოსტმოდერნი კი რთულად დასახასიათებელი მოვლენაა, რომელსაც მყარი სტილური მახასიათებლები არ გააჩნია, ვინაიდან სტილური სიჭრელით ხასიათდება.

⁹ კომპოზიტორთა ერთი ჯგუფისთვის ამგვარი ექსპერიმენტების არე იყო ბგერათსიმალეობა ა. შონბერგი, მ. ჰაუერი, ნ. როსლავეცი, ნ. ოზუხოვი და სხვები ქმნიან თორმეტტონიან და სხვა სისტემებს, კომპოზიციის მეთოდებს, რომლებიც ძირითადად არსებული ტრადიციების უარყოფაზეა ორიენტირებული.

¹⁰ Дмитрий Ухов, „Аналогии и ассоциации к проблеме Джаз и европейская музыкальная традиция“. В *Советский джаз Проблемы События Мастера* (ред. Александр Медведев, Москва: Советский композитор, 1987), 117.

¹¹ საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ XX ს-ის დასაწყისში კლასიკოსი კომპოზიტორ-ნოვატორები არღვევდნენ ტონალურ ჩარჩოებს, ჯაზის მუსიკალური მასალა კი მთლიანად ტონალურია.

- ტრადიციული მუსიკალური ენის შენარჩუნება შინაგანი განახლების ელემენტებით (გაფართოვებული ტონალობა, ცენტრალიზებული სისტემა, პოლიტონალობა, პოლიკილოობა და სხვ.)¹²

საგულისხმოა, რომ XX საუკუნის მდიდარი მუსიკალური პანორამა არა მხოლოდ ახლის ძიებათა ურთიერთგანსხვავებულ გზებს უკავშირდებოდა, არამედ ტრადიციის მიმართ ახლებურ დამოკიდებულებასაც გულისხმობდა. თუ კომპოზიტორთა ერთი ნაწილი ახლის შექმნის იდეით საზრდოობდა (მაგ: ექსპრესიონიზმი, ათემატური და ატონალური მუსიკა), მეორე ტრადიციაში ჰპოვებდა შთაგონებას (ნეოკლასიციზმი). კომპოზიტორების ნაწილი უპირატესობას ანიჭებდა სხვადასხვა მუსიკალურ-მხატვრული ტენდენციების სინთეზის იდეას და მათ პოლისტილურ დიალოგს. ხშირ შემთხვევაში მათი გავლენის წყარო ჯაზი და ხალხური მუსიკა იყო.

აღნიშნული ისტორიული განვითარების პროცესების კვალდაკვალ ჯაზური და კლასიკური მუსიკა ურთიერთზემოქმედებდა. XIX საუკუნის მიწურულს ჩრდილოამერიკულ მიწაზე დასავლეთევროპული და აფრიკული მუსიკალური ტრადიციის შერწყმის შედეგად წარმოქმნილმა ჯაზის ხელოვნებამ, თავისი საყოველთაო მისაწვდომობით, გახსნილობით, ინტონაციის სიახლით, XX ს-ის მეორე ნახევრის ევროპის მუსიკალურ სცენაზე ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი დაიკავა, ამ პერიოდიდან თანდათან მოახერხა მთელი მსოფლიოს დაპყრობა და საბოლოოდ ინტერნაციონალურ კულტურულ ფენომენად იქცა. ეს მოხდა უპირველეს ყოვლისა იმის წყალობით, რომ 1950-ანი წლებიდან ჯაზის ხელოვნებაში მოღვაწე კომპოზიტორები და შემსრულებლები, თავის შემოქმედებაში ხშირად მიმართავდნენ

სახელოვნებო სინთეზის ძიებები, ჯაზის ჰარმონიული ენის გამდიდრება, ექსპერიმენტები ტონალობასთან და ატონალობისკენ სწრაფვა მხოლოდ 50-ანი წლების მეორე ნახევრიდან შეინიშნება, ჯ. კოლტრეინის, ე. დოლფის, მ. დევისის და სხვა დიდოსტატების შემოქმედებაში. აშკარად იკითხება კლასიკური მუსიკის ძიებების ჯაზში ინტერპრეტირების მცდელობები.

¹² პ. ჰინდემიტის (თორმეტტონიანი ტონალობა), ი. სტრავენსკის, ბ. ბარტოკის, დ. მიიოს (პოლიტონალობა, პოლიკილოობა). ასევე ცალკული ავტორები ქმნიან საკუთარ კილოურ სისტემებს და ე. წ. ახალ მოდალობას აყალიბებენ. მაგალითად ო. მესიანი, რომელმაც სიმეტრიული, შეზღუდული ტრანსპოზიციის კილოები დაუდო საფუძვლად საკუთარ საკომპოზიტორო მეთოდს.

სხვადასხვა ქვეყნის ფოლკლორს (მ. დევისის, ჯ. კოლტრეინის, დ. გილესპის, ჯ. ზავინულის, ჩ. კორეას, ჰ. ჰენქოქის, ჯ. მაკლაფლინის შემოქმედება), ამასთანავე ჯაზის ახალი იდეების და გამომხატველი ხერხების ძიების პროცესში მათ შემოქმედათ ევროპული კლასიკური მუსიკისთვის დამახასიათებელი ფორმაქმნადობის პრინციპები, კლასიკური მუსიკის ჟანრები (რონდო, სონატა, სიუიტა, ვალსი, რაფსოდია, კონცერტი და სხვა) და თავად კლასიკური მუსიკის საუკეთესო ნიმუშები.

გარდა ამისა, XX საუკუნის პირველ ნახევარში, კომპოზიტორებმა ჯაზის და მის წინამორბედ ჟანრებში მნიშვნელოვანი მხატვრული გამომსახველობითი რესურსები შეიგნეს, დაინახეს რა იმდროინდელი თანამედროვე მუსიკის განვითარების ახალი შესაძლებლობები. არაერთმა კომპოზიტორმა მოახდინა ჯაზის მუსიკალური ენის და კლასიკური ჟანრებისა და სტილების კომბინირება.¹³ აღნიშნული პროცესი დღემდე ვითარდება როგორც საკომპოზიციო, ასევე საშემსრულებლო სფეროში.

ჯაზის ხელოვნებამ უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა კლასიკურ მუსიკაზე, ისევე როგორც, თავად აკადემიურმა მუსიკამ იქონია გავლენა ჯაზის ევოლუციის პროცესზე. აღნიშნულმა თავის მხრივ ბიძგი მისცა მათი ურთიერთგავლენის პროცესების თეორიულ შესწავლას. ეს ყოველთვის წარმოქმნის კითხვებს იმის შესახებ, თუ რომელმა მოახდინა თავდაპირველად შერწყმა მუსიკალურ ჟანრსა თუ ფორმაში. ბუნებრივია, პრიორიტეტის განსაზღვრისას, აკადემიური მუსიკის რთული სტრუქტურაა წამყვანი, თუმცა თავად ჯაზის მუსიკალური ენა და მობილური სააზროვნო პრინციპები აკადემიურ მუსიკასთან კავშირში ახალ რიტმო-ინტონაციურ მაგალითებს ქმნიდა და ამგვარად, აკადემიური მუსიკის დაკანონებული, სტაბილური სისტემები ორგანულად ითვისებდა ჯაზის ნიშან-თვისებებს.

აკადემიურ მუსიკაში ჯაზის გავლენა აისახა შემოქმედებით კონცეფციებზე, საკომპოზიტორო ხელოვნების სხვადასხვა ფორმებში, კილო-ჰარმონიულ, რიტმულ, ჟანრულ-სტილურ, სტრუქტურულ, ტემბრულ, ფაქტურულ, საკომპოზიციო ტექნიკის

¹³ ლენარდ ბერნსტაინი, მალკოლმ არნოლდი, აარონ კოპლანდი, ჯორჯ გერშვინი, დარიუს მიიო, მორის რაველი, დიმიტრი შოსტაკოვიჩი, კარლჰაინც შტოკჰაუზენი, იგორ სტრავინსკი და სხვ.

და სხვა დონეებზე.¹⁴ ჯაზის ფენომენში ევროპელ კომპოზიტორებს მასში აკუმულირებული თავისუფლების იდეა, მისი თავისუფალი რიტმიკა, იმპროვიზირების უსაზღვრო შესაძლებლობა, ჰარმონიული მრავალფეროვნება და ჯაზის, როგორც არტისტული თვითგამოვლენისთვის ჩამოყალიბებული დარგის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები იზიდავდა (აღნიშნულ მაგალითებს განვიხილავთ შემდეგ ქვეთავში).

ჯაზის ტოლერანტული განვითარების სტილი დასაშვებად ცნობს პირდაპირი და არაპირდაპირი გავლენების თავმოყრას, შესაბამისად პროცესი, რომელმაც ჯაზის განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა, 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან მოყოლებული, თავისუფლებით, ოსტატობით, მუსიკალური თემების, დეტალების შეუზღუდავი გააზრებით და დამუშავებით გამოირჩევა. ჯაზის ხელოვნების მიმართ ინტერესის ზრდაში გარკვეულ როლს ასრულებს ბუნებრიობისა და ექსპრესიის ზრდა. ჯაზი ნებისმიერ მუსიკალურ ნაწარმოებთან მიმართებაში თავად ცვლის ინტერპრეტაციის ზოგად არსს და ეს პირველ რიგში, აკადემიური მუსიკის რთულ სფეროს ეხება, ვინაიდან არსებობს ჯაზისა და მისი მახასიათებლების ინტეგრირების გარკვეული უნარი, რომელიც ამ ჟანრს გამოარჩევს სხვათაგან.

თანამედროვე მუსიკისათვის ამ უაღრესად საინტერესო პროცესის გამოვლინების სხვადასხვა ასპექტი არსებობს, რომელშიც თავს იყრის უამრავი შემადგენელი ელემენტი: ძირითადი ტენდენციები, სტილური მიმდინარეობები, ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ურთიერთმელწევადობის პროცესის თავისებურებები, მათი სიმბიოზის ქრესტომათიული ნიმუშები, ექსპერიმენტული პროექტები და მუსიკალური ალბომები. ჯაზისადმი დამოკიდებულების გამოხატვის აშკარა სურვილი აკადემიურ მუსიკასთან ინტეგრირების ფონზე იზრდებოდა, ისევე, როგორც იზრდებოდა მისი შესაძლებლობები. პროფესიული მუსიკალური ხელოვნებისთვის კი ეს სრულიად ახალი გზა იყო. ევროპული მუსიკის განვითარების პროცესში, ეს

¹⁴ დღეს, ჯაზურ და კლასიკურ მუსიკას ტელე-რადიო სამაუწყებლო საშუალებების და მუსიკალური ალბომების გაყიდვების სტატისტიკური მონაცემებით, თითქმის ერთიდაიგივე პროცენტული მაჩვენებელი გააჩნია მსოფლიო მუსიკალური ინდუსტრიის ბაზარზე. (ავტ. თ. მიქაძე)

პერიოდი იმდენად მრავალფეროვანია თავისი სტილური და თემატური ნიშნებით, მიმართულებებით, თუ სპონტანურად წარმომქმნილი ტენდენციებით, რომ ერთიან ანალიტიკურ ფორმაშიც კი ვერ მოთავსდება, როგორც გარკვეული დომინანტის მატარებელი. მიუხედავად ამისა, იმპროვიზაციისა და ხმოვანების დიაპაზონის ზრდასათან ერთად, სხვა სახელოვნებო დარგების სპეციფიკური პროცესები, მუსიკალურ ხელოვნებაშიც ერთიანი განწყობის მატარებლები ხდებიან.

XX საუკუნის კომპოზიტორები აღარ ფიქრობენ მხოლოდ ლირიულ-რომანტიული მიმართულებით. მათ მიერ ახლად აღმოჩენილ ჯაზურ ჟღერადობაში უკვე დამკვიდრდა მკვეთრი საწყისი. ჯაზის მხატვრული სტილი მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი თაობის სულიერ ძიებათა იდენტურ გამოვლინებად იქცა. სკეპტიციზმის და ომის შემდგომი დეპრესიული ფონის ერთიანი განცდა ჯაზის მემამბოხე ჟღერადობაში აისახა. ცნობილი ფრანგი კომპოზიტორი ალბერ რუსელი XX ს-ის 20-იან წლებში წერდა - „ჯაზი რეალიზმის, უხეში უბრალოების, რომანტიკული სენტიმენტალობის უარმყოფელი ეპოქის ხმოვანი გამოხატულებაა“.¹⁵

ამ წლებში ჯაზმა დაიპყრო ამერიკა, ევროპაში კი ფეხი მოიკიდა, იმ დროს როდესაც მოდერნისტული ხელოვნების ნამდვილი ბუმი დადგა. „სწორედ ამ პერიოდში - XX ს-ის 20-30-იან წლებში გამოქვეყნდა საუკუნის საუკეთესო ლიტერატურული ნაწარმოებები: ჯეიმზ ჯოისის ეპოქალური რომანი „ულისე“, ტომას სტერნზ ელიოტის პოემა „უნაყოფო მიწა“, თომას მანის „ჯადოსური მთა“. ფრანკ კაფკას „პროცესი“, „მეტამორფოზა“ და სხვ. ამ წლებში ქმნიდნენ ახალ სახვით ხელოვნებას პაბლო პიკასო, კაზიმირ მალევიჩი, ვასილ კანდინსკი, ჟორჟ ბრაკი და სხვ. მუსიკალურ ხელოვნებაში ასპარეზზე გამოვიდნენ ისეთი შემოქმედებითი ფიგურები, როგორებიცაა: ა. შონბერგი, ა. ბერგი და ა. ვებერნი, რომლებიც თავიანთ ატონალურ-დოდეკაფონურ მუსიკალურ ოპუსებს თხზავდნენ, ხოლო გენიალური ი. სტრავინსკი თავის უნივერსალურ მუსიკალურ ენას ქმნიდა, წარმართობისა და კლასიციზმის ნაზავს.¹⁶

¹⁵ David Dubal, *The Essential Canon of Classical Music* (NY: North Point Press, 2001), 442.

¹⁶ ქარუმბიძე ზურაბ, *ჯაზის ხელოვნება*, (თბილისი: გამ. „ინტელექტი“, 2018), 93.

ჯაზმა გააფართოვა ევროპელების მიერ მუსიკის აღქმის უნარი, გაამდიდრა მათი აზროვნება და შემოქმედებითი ფანტაზია.

ამასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს:

- „ბლუზის ბგერები“ (Blue Notes)¹⁷, მათი ობერტონების მიკროტონალური, ნახევარტონებზე ნაკლები ინტერვალები, რომლებმაც მელომანების სმენა გარკვეულწილად დააშორა ევროპული წყობის მოწესრიგებულ ტემპერირებულ წყობას. შეიძლება ითქვას, რომ „ბლუზის ბგერებმა“ ტემპერირებულ წყობაზე აღზრდილი ევროპელი ე.წ. „კულტურული მელომანების“ მუსიკალური ზომიერების ფარგლები დაარღვია;¹⁸

- არანაკლებ მნიშვნელოვანია, რიტმის დომინანტი - ძირითად ოთხწილად მეტრში მეორე და მეოთხე წილის ხაზგასმა, მერვედი გრძლიობის ბგერების „გატრიოლება“ (Real Swing), წინმსწრები ე.წ. ჯაზური სინკოპა ტაქტის ბოლოს და სხვა, რამაც მუსიკალური ქსოვილის სტრუქტურასთან სრულიად ახლებური, აკადემიურისგან პრინციპულად განსხვავებული მიდგომა გამოაშკარავა;

- გარდა ამისა, ჯაზის მრავალშრიანმა პოლირიტმულმა ნაგებობებმა, მათთვის დამახასიათებელი შინაგანი რთული პულსაციით, უდავოდ გაამდიდრა ევროპელთა რიტმული აზროვნება;

- ასევე საყურადღებოა ჯაზის იმპროვიზაციის თავისუფალი პოლიფონია, რიტმული და ჰარმონიული მრავალფეროვნება, ხმათა დამოუკიდებელი განვითარების პრინციპი, რამაც ევროპელების ინტონაციური ლექსიკონი, „სმენითი

¹⁷ თავდაპირველად მათ უწოდეს off-pitch tones/dirty tones - სიმაღლისეულ სიზუსტეს აცილებული/„ჭუჭყიანი“ მუსიკალური ბგერები. (ჯერ off-pitch tones/dirty tones უწოდეს, რადგანაც ეგონათ, რომ ბლუზის შავკანიან შემსრულებლებს მუსიკალური სმენის პრობლემები ჰქონდათ და „უსუფთაოდ“ მღეროდნენ, ხოლო შემდგომში, როდესაც დაადგინეს, რომ ეს ბგერები მკაფიოდ იჩენდა თავს ყველა ბლუზში და განსაზღვრეს ე.წ. ბლუზის კილო, მაშინ დაარქვეს ამ ბგერებს Blue Notes)

¹⁸ „კულტურული მელომანი“-ს ცნება ასოციაციურად უკავშირდება „კულტურული მსმენელის“ მოარულ, ოდნავ ირონიზირებულ აღქმასაც, რომელსაც სათავე „გაბრაზებული და დაკარგული თაობის“ მწერალთა პროზაულ ნამუშევრებშიც გააჩნია და ჯერომ სელინჯერის, ჰემინგუეის, ფიცჯერალდის ნაწარმოებებში იჩენს თავს, როგორც შეზღუდული აღქმის, თვალსაწიერის გამომხატველიც. - თ.მ.

თვალსაწიერი“ გააფართოვა, შემოიტანა რა ორიგინალური ჟღერადობა, რომელიც ფუნდამენტურად ახალია, თუმცა ევროპულთან სავსებით თავსებადია.

მართალია, ჯაზის პირდაპირი ინტონაციები არსებითად არ არის დაცული ევროპელი კომპოზიტორის შემოქმედებაში, მაგრამ ჯაზის სამშობლოში მისმა აფროამერიკულმა მახასიათებლებმა ძირითადი მხატვრული ფენომენი წარმოშვა. ამერიკელი კომპოზიტორის ჯორჯ გერშვინის შემოქმედება ახალ მნიშვნელოვან ფურცელს ხსნის ევროპულსა და არაევროპულს შორის ურთიერთობაში. „არაევროპული“ ფოლკლორი ეროვნული სპეციფიკის შენარჩუნებით მის საოპერო და სიმფონიურ ნაწარმოებებს უდევს საფუძვლად.¹⁹

ამერიკულ მუსიკალურ კულტურაში სწორედ ჯ. გერშვინის შემოქმედებიდან იწყება ევროპული და არაევროპული მუსიკის ურთიერთკომბინირების შემოქმედებითი პროცესი. გარდა ამისა, ჯ. გერშვინი იყო კომპოზიტორებს შორის ერთ-ერთი პირველთაგანი, რომელმაც ჯაზში ყველაზე მეტად გამოყენებადი მუსიკალური ფორმა დაამკვიდრა - კლასიკურ მუსიკაში მას ორნაწილიანი ფორმა ჩანართით ეწოდება, ხოლო ჯაზმენებისთვის იგი ცნობილია, როგორც AABA ფორმა.

არაევროპული ფოლკლორის და მისი მახასიათებლების შეღწევა მუსიკაში იძენს კონკრეტულ ნიშნებს, ის არ კარგავს თავის ნაციონალურ სპეციფიკას და ვლინდება ნაწარმოებების კილო-ჰარმონიულ, რიტმო-მელოდიურ, ტემბრულ და ფაქტურულ თავისებურებებში (ჯ. გერშვინი, კ. დებიუსი, მ. რაველი, ა. დვორჟაკი, დ. მიიო, ბ. ბარტოკი, ჩ. აივზი, ვ. ლობოსი - ეს კომპოზიტორები სხვადასხვა ნაციონალური კულტურიდან მოსული, ერთი პლედის წარმომადგენლები არიან და მათ ევროპული და „ორიენტალისტური“ მუსიკის ერთიანობა განაპირობეს).²⁰ ამ პერიოდის ევროპული

¹⁹ Marvyn Cooke, "Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington". In *The Cambridge Companion to Jazz*, ed. Mervyn Cooke and David Horn (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 172.

²⁰ Конен, Валентина, „Значение внеевропейских культур для музыки XX века“, *Очерки по истории зарубежной музыки* (Москва: Музыкальный современник, вып. 1), 1973. 87.

მუსიკა არ იყო არაევროპული მხატვრული ტრადიციებისაგან და ასევე ჯაზისაგან იზოლირებული.

„რიტუალური“ გავლენა იკითხება ი. სტრავინსკის „კურთხეულ გაზაფხულში“ და დ. მიიოს „სამყაროს შექმნაში“ (რაც პარალელს ბადებს ჯაზის აფრიკულ „სარიტუალო“ დოლებს ხელოვნებასთან), ფერწერულ ტილოებში როგორცაა პ. გოგენის ტაიტური ნახატების სერია, პ. პიკასოს „ფერადკანიანი“ პლასტიკით აღსავსე ნამუშევრები (ე.წ. აფრიკული პერიოდი 1906-1909წწ), იმპრესიონისტული და სიურრეალისტური ხედვის ტილოები და სხვ. ყველა ამ ნაწარმოებებისა თუ მხატვრული ნიმუშისათვის დამახასიათებელია გამომსახველობის მძლავრი ენერგია, მსხვილი მასშტაბური ფორმები, მელოდიური ნახაზის სისადავე, მკვეთრი ფერები, კონტრასტულობა, ლაპიდარულობა, აფრო-ამერიკული არქაული შრეები, თემატიკა, სიუჟეტური ქარგა და მრავალი სხვა სპეციფიური ნიშანი, რომელიც პარალელს ბადებს ჯაზის ესთეტიკასთან.

1910-30-იანი წლების პერიოდში ჯაზი გახდა ერთგვარი მკვეთრი, ხმოვანი სიმბოლო, რომლის რიტმული ოსტინატო იდეალურად ასახავდა ეპოქის პულსს, მის ელექტრულ დინამიკას. იმხანად ჯაზი სამყაროს რიტმების ჰიპნოზური სტიქიის გამომნატველად იქცა, სწორედ მან შეძლო უჩვეულო ბგერების თანწყობა, რაც გულისხმობდა მათ სამყაროს მრავალსახოვან და უსასრულოდ ეკლექტურ სივრცეში ერთმანეთთან პოლიფონიურად შერწყმას. აფრო-ამერიკული ჟღერადობა, რომელიც საუკუნის მეორე ნახევარში აქტიურდება, „ორიენტალისტურ“ მუსიკასთან ერთად, რადიკალურად ცვლის ევროპული მუსიკის განვითარების ისტორიას. ჯაზის დამახასიათებელ ნიშნად იქცა ადამიანური განცდის, მისი ფსიქიკურ-ემოციური განწყობის ადაპტაცია მუსიკალურ ენაზე. ამით აიხსნება, სხვადასხვა ტიპის მუსიკოსების ინტერესი იმპროვიზაციისადმი.

იმპროვიზაცია, როგორც სპონტანური შემოქმედების სახეობა, ჯაზის უშუალო გამოვლენაა. იმპროვიზაციაში ვლინდება შემოქმედის თავისუფლება. იმპროვიზაცია მუსიკასთან აქტიურ დამოკიდებულებას, მის ქმნადობას გულისხმობს. ევროპული

ხელოვნება იმგვარად განვითარდა, რომ საკომპოზიციო აზროვნება სულ უფრო მეტად განიცდიდა სტრუქტურულ რეგლამენტაციას. მაგალითად ი. ს. ბახის პრელუდიასა და ფუგაში დაპირისპირებულია იმპროვიზაციული (პრელუდია, ტოკატა, ფანტაზია) და სტრუქტურულად სტაბილური ფორმები (ფუგა, ქორალი), რაც კომპოზიციაში მობილურისა და სტაბილურის ურთიერთობის დინამიკის, შინაგანი სივრცის ორგანიზების შესანიშნავი საშუალებაა.²¹

იმპროვიზაციულობას განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა მას შემდეგ, რაც ფართო საერთაშორისო სარბიელზე გამოჩნდნენ არაევროპული კულტურები. აღმოსავლური მუსიკისათვის იმპროვიზაციულობა, მუზიცირების ერთ-ერთი უმთავრესი და უპირველესი ფორმაა. იმპროვიზაცია დიდ როლს თამაშობს აფროამერიკელების ხელოვნებაშიც, ისეთ შესანიშნავ კულტურულ ფენომენში როგორცაა ჯაზი, რომელიც ამავედროულად საკმაოდ ბუნებრივად იყენებს ევროპული მუსიკალური აზროვნების ზოგიერთ პრინციპს. შეიძლება ითქვას, რომ იმპროვიზაციის აღიარება მაღალმხატვრულ ფენომენად დიდადაა დავალებული ჯაზის ავტორიტეტზე, მის მიღწევებზე. XX საუკუნის ჯაზის გლობალური ხასიათის გამოვლინება სწორედ იმაშია, რომ პოლისტილური ევროპეიზმი სრულიად ღია ნებისმიერი ეთნოსის ჯაზური იმპროვიზაციისთვის.

დღეს, ჯაზის მუსიკალური კულტურის გავლენა შეიგრძნობა საკომპოზიტორო შემოქმედების სხვადასხვა ფორმებში. მისი იდეები დამკვიდრდა მუსიკალურ პედაგოგიკასა და ესთეტიკაში. მასში გაერთიანებულია სხვადასხვა ერის გენომის თავისებურებები, მუსიკალური ტრადიციები, ეს არის პალიტრა მსოფლიოს ყველა მუსიკალური ფერით, რომლის ცენტრში დგას ადამიანი.

აკადემიურ მუსიკასთან ერთად, ჯაზი ასევე ხასიათდება გარეგნულ მონაცემთა რაკურსში გააზრებით, დეტალების და სივრცის ერთიანობით და ბევრი სხვა თვისობრიობით. ის, თუ როგორ იცვლება ტრადიციული ჟღერადობის სივრცეები

²¹ გივი ორჯონიკიძე, *თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკის და სოციოლოგიის შუქზე* (თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1985), 132.

იმპროვიზაციულ-რეალისტურით, უპირველეს ყოვლისა XX საუკუნის 50-იან წლებში გამოიკვეთა და უკვე 60-იანი წლების დასაწყისში მიიღო კონკრეტული სახე. თუმცა, ეს პროცესი, არ დაწყებულა 50-იან წლებში და მისი არქეტიპი, როგორც ერთგვარი პერიფერიული მუსიკალური კულტურის ნაწილი, XIX საუკუნის დასასრულს, XX საუკუნის პირველ ათწლეულებშიც არსებობდა. ამ პერიოდში შეიცვალა ჯაზის აკადემიურ მუსიკასთან დამოკიდებულების თემატური ინტერესებიც. ერთი მხრივ გაჩნდა არსებულის საფუძველზე იმპროვიზაციის უწყვეტი პროცესი, ხოლო მეორე მხრივ სრულიად ახალი მუსიკალური სამყაროს შექმნის სურვილი.

განვითარების პირველ საფეხურებზევე ისტორიულ მოვლენად ყალიბდებოდა ჯაზის თემატური მრავალფეროვნება. ჯერ კიდევ მისი არსებობის საწყისში, განსხვავებულ, გამოკვეთილ რეალობაში მოქმედ მუსიკალურ თემებს, თითქოს არაფერი ჰქონდათ საერთო აკადემიურ მუსიკასთან, თუმცა ეს მხოლოდ ზედაპირული შთაბეჭდილება იყო.

თავისი განვითარების ყველა ეტაპზე და რაც მთავარია, აკადემიურ მუსიკალურ ხელოვნებასთან კავშირშიც, ჯაზი ბუნებრივია ძირითადად ყველა იმ ნიშანს ავლენდა, რითაც ვახასიათებთ მას დღესაც - ნებისმიერი მუსიკალური მოტივის საფუძველზე მხატვრული სახის შექმნა, ბგერათწყობის უჩვეულო პლასტიკა, უწყვეტი ემოცია და ბევრი სხვა თვისება, რაც დღემდე ქმნის იმპროვიზაციის პროცესს. თუ დავუკვირდებით, სწორედ ჯაზის ეს თვისება ინახავს და განავითარებს მისთვის აუცილებელ ნათელ, მდიდარ ფონურ სპექტრს - დეტალები ქმნიან ერთიანს.

შემთხვევითი არ არის სხვაობაც, რომელიც თავად კომპოზიტორების მიერ, ჯაზთან დაკავშირებულ გამონათქვამებში ჩანს. დ. მიიო, ა. კოპლანდი, ე. დენისოვი და სხვა მუსიკოსები, განახლების კუთხით ჯაზის სტრუქტურაზე, კოლორისტიკაზე და ორკესტრის ფაქტორზე ამყარებდნენ იმედებს, ხოლო ი. სტრავინსკი აღნიშნავდა, რომ ჯაზს არაფერი აქვს საერთო შეთხზულ მუსიკასთან, კ. დებიუსი ამ მოვლენას აღიქვამდა, როგორც ახალ მენესტრელურ კულტურას, მუსიკალური პალიტრის და სახეობრივად გამდიდრების, განახლების საშუალებას. პ. ჰინდემიტი მასში

შეიგრძნობდა ურბანული კულტურის მექანიზტურ ძალას, ე. კშენევი – ბგერათსიმაღლებრიობის ახალ შეფერვას, მ. რაველი – არასტანდარტულ ფრაზირებას, პოლიაკორდულობას და მელოდიკურ გლისანდოს. ე. სატი და ი. სტრავინსკი – რიტმულ და ინსტრუმენტულ, ტემბრულ ექსცენტრიკას, მათთვის ჯაზი იყო ჟანრულ-სტრუქტურული მოდელი. ამერიკელი კომპოზიტორები - ჯ. გერშვინი, ჩ. აივზი, ლ. გრუნბერგი, ა. კოპლანდი, ს. ო. ბარბერი და ლ. ბერნსტაინი უფრო „სერიოზულად“ ეკიდებოდნენ ჯაზს. ისინი ყოფითი მუსიკის სივრცეში ყალიბდებოდნენ და მათთვის ჯაზი არა „სტილიზაციის მოდელი“, არამედ გამოთქმის ბუნებრივი საშუალება იყო. XX საუკუნის დასაწყისში ამერიკულ პროფესიულ საკომპოზიტორო სკოლაში ჩამოყალიბდა ორი განსხვავებული შტო: ერთი დამყარებული აფრო-ამერიკულ მუსიკალურ ტრადიციაზე - ჯაზზე (გერშვინი, ბარბერი, კოპლენდი, ბერნსტაინი და სხვ), ხოლო მეორე კი ექსპერიმენტული განშტოება (აივზი, კოუელი, ფელდმანი, კეიჯი, რაილი, გლასი, რაიჰი, ადამსი და სხვ).

ჯაზი, როგორც საკომპოზიტორო მოდელი, მკაფიოდ წარმოაჩინეს ლ. ბერნსტაინმა და გ. შულერმა, ხოლო როგორც ეპოქის უმნიშვნელოვანესი მუსიკალური სტილი - ლ. ბერიომ და ა. შნიტკემ თავიანთი პოლისტილისტიკით გაჯერებულ სიმფონიებსა და სხვადასხვა ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებში (სიმფონია N1 (1974); სავიოლინო სონატა N1 (1973); ბალეტი „ლაბირინთები“ (1971); „მუსიკა ფორტეპიანოსა და კამერული ორკესტრისათვის“ (1964); Concerto Grosso N1 (1977) და Concerto Grosso N2 (1982). თავისი მკვეთრად რეგულარული აქცენტირებული რიტმული ორგანიზაციით, ის იქცა კარგ „სამშენებლო მასალად“ მრავალი ნოვატორი კომპოზიტორისათვის. ზოგიერთმა მათგანმა, ნაწარმოების ენის „სიახლისათვის“ გამოიყენა მხოლოდ მცირეოდენი ნაწილი და ერთგული დარჩა ევროპული რიტმის ტრადიციებისა (ჩ. აივზი, ბ. ბარტოკი), სხვებმა (მ. რაველმა, ე. კშენეკმა) ოსტატურად გამოიყენეს ყოველივე ეს, ფსევდოჯაზურ ნაწარმოებებში. მაგალითად ლ. ბერნსტაინის შემოქმედებაში ნათლად იკითხება ჯაზის გავლენა. 1949 წელს შექმნილ ნაწარმოებში „Prelude, Fugue and Riffs“ (კლარნეტისა და ჯაზ-ანსამბლისათვის), რომელიც

შეკვეთილი იყო ვ. ჰერმანის ჯაზ-ანსამბლისათვის. ამავე წელს შეიქმნა მისი N2 სიმფონია "The Age of Anxiety" ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის. West Side Story (1957), სერენადა პლატონის „სიმპოზიუმის" შემდეგ (1954), საფორტეპიანო ნაწარმოები „Touches“ (1981) და სხვა. ა. კოპლენდმა, რ. ლიბერმანმა, გ. შულერმა, საკუთარი ნაწარმოებების მუსიკალური ქსოვილის ერთ-ერთ ძირითად კონსტრუქციულ ელემენტად ჯაზის რიტმიკა გამოიყენა.

ისევე, როგორც XX საუკუნის მეორე ნახევრის აკადემიური მუსიკა, უამრავი ჯაზური თხზულება გაჯერებულია რიტმული ორგანიზაციის უჩვეულობით, რომელიც სცილდება ჯაზზე ტრადიციული წარმოდგენების ჩარჩოებს (დ. ელინგტონი, გ. ევანსი, ჩ. პარკერი, ლ. ტრისტანო და ო. კოულმანი).

ჯაზ-მუსიკოსები ამ გზით ქმდნენ ახალ უნიკალურ სტილს, რომელიც ევროპულ და ამერიკულ ხელოვნებაში „მესამე მიმდინარეობად“²² წოდებულ ტენდენციებს პასუხობდა - „ჯაზის აკადემიურ მუსიკაზე“ და „აკადემიური მუსიკის ჯაზზე გავლენით“, რაც ერთიან კონცეპტუალურ სივრცეში გაერთიანებული მხატვრული ტექსტით გამოიხატებოდა.²³ ამის დამადასტურებელია პოლ უაიტმენის, ფლექტერ ჰენდერსონის და ჯორჯ გერშვინის „სიმფო-ჯაზი“; „პროგრესული ჯაზი“ (მისი საავტორო ნიმუშები გილ ევანსის, სტენ კენტონის, დიუკ ელინგტონის, იგორ სტრავინსკის, პაულ ჰინდემიტის შემოქმედებაში²⁴); „Cool-ჯაზი“;²⁵ დეივ ბრუბეკის ექსპერიმენტები პოლირიტმიისა და პოლიტონალობის სფეროში, მაილს დევისის

²² „მესამე მიმდინარეობა“ (Third Stream) წარმოიშვა 50-იანი წლების ბოლოს, აკადემიური მუსიკალურ ხელოვნებისა და ჯაზის სინთეზის საფუძველზე. ტერმინი (1957წ.) ეკუთვნის ამ მიმართულების ფუძემდებელს კომპოზიტორსა და დირიჟორს გიუნთერ შულერს. ამ მიმდინარეობის ნაწარმოებებისთვის დამახასიათებელია ჯაზური ტრადიციების და ევროპული საკომპოზიციო ტექნიკის ორგანული შერწყმა, რომელიც ახლოსაა, როგორც ჯაზთან (იმპროვიზაციული თავისუფლება, სვინგის შეგრძნება, ახალი ტემპრების ელფერი), ასევე აკადემიურ საკომპოზიციო ტექნიკასთან.

²³ Terry Teachout, *Jazz and Classical Music: To the Third Stream and Beyond* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 343-346.

²⁴ Ухов, „Аналогии и асоциации к проблеме Джаз и европейская музыкальная традиция“. 117-118.

²⁵ Scott D. Reeves, "Gil Evans: The Art of musical transformation" In *Annual Review of Jazz Studies*, Ed. Edward Berger, David Cayer and Henry Martin (USA: Scarecrow Press, 2004), 12-14.

„ინტელექტუალური ჯაზი“, ჟაკ ლუსიეს და ჯონ ლუისის „ბაროკო-ჯაზი“, სესილ ტეილორის, ორნეტ კოულმენის, დონ ჩერის, ჯონ კოლტრეინის, არჩი შეპის, ფეროუ სანდერსის, ალბერტ აილერის „ავანგარდული ჯაზი“ და სხვ.

1.2. იმპროვიზაცია როგორც ჯაზის უმთავრესი სააზროვნო პრინციპი

შემოქმედებითი თავისუფლების, შემთხვევითობის ერთ-ერთი გამოვლენა - იმპროვიზაციულობა, როგორც სააზროვნო პრინციპი, მუსიკალური ხელოვნების განვითარების ჯერ კიდევ ადრეულ ეტაპზე გვხვდება (წარმართული რიტუალები). არაევროპული მუსიკის მრავალსაუკუნოვანი იმპროვიზაციული მუსიკალური მოვლენებია რაგა, მაკამი, მულამი და სხვ. აკადემიურ მუსიკაში მისი გამოვლინების ერთ-ერთ პირველ მაგალითად შეგვიძლია დავასახელოთ XVI ს-ის გენერალ ბანი (ე.წ. ციფრირებული ბანი),²⁶ რომლის ტექნიკას სრულყოფილად ფლობდნენ როგორც კომპოზიტორები, ასევე შემსრულებლები. გენერალ ბანი აკომპანიმენტის პირობითი ფიქსირებაა, რომელიც თან ახლავს მელოდიას, მიუხედავად, გარკვეული ციფრირებული კანონიკისა, მაინც შემსრულებლის შემოქმედებით უნარზეა დამოკიდებული ნაწარმოებების (ქორალები, მესები, მადრიგალები) ჰარმონიის ფუნქციონალური ცვლა, რაც თავისთავად, მიუთითებდა მის კავშირს იმპროვიზაციასთან;²⁷ ისე როგორც მესებში პროპრიუმის ნაწილების ვარიანტულობა; ვოკალურ მუსიკაში - რეჩიტატივები.

იმპროვიზაციულობა იყო დამახასიათებელი ისეთი ჟანრებისთვის როგორებიცაა პრელუდია, ფანტაზია და სხვ. ბაროკოს ეპოქის მუსიკოსები, მათ შორის ი. ს. ბახიც თავად იყო თავისი დროის უდიდესი იმპროვიზატორი. ამ მიმართულებით

²⁶ იტალიურად Basso continuo - უწყვეტი ბანი,

²⁷ ივანე ჭლენტი, *ლექციები ჰარმონიაში* (თბილისი: თსკ 2005), 262.

კლასიციზმის ეპოქის სიმფონიური მუსიკის ნიმუშებია ი. ჰაიდნის და ვ. ა. მოცარტის „მუსიკალური ხუმრობები“ (მუსიკა იქმნებოდა კოჭის გაგორების გამოყენებით), საკონცერტო ჟანრის კადენციები. XIX ს-ის ევროპულ მუსიკაში იმპროვიზაციულობა ახალი ძალით გამოვლინდა ვირტუოზული შემსრულებლობის ხანაში (ნ. პაგანინი, ფ. ლისტი, ფ. შოპენი), როდესაც ბრწყინვალე იმპროვიზაციული საკონცერტო სტილის მეშვეობით კომპოზიტორი აღწევდა მასალის განსაკუთრებულ ფერადოვნებას.

XX ს-ის აკადემიურ მუსიკაში იმპროვიზაციის ერთ-ერთი გამოვლინებაა ალექტორიკა, როგორც საკომპოზიციო წერის ტექნიკა და მუსიკალური არადეტერმინირებული ნოტაციის ახალი სახეობა. რაც შეეხება „დოდეკაფონურ მეთოდს“, რომელშიც მინიმუმამდეა დაყვანილი იმპროვიზაციის როლი, ამ უმკაცრეს, თითქმის მათემატიკურ გაანგარიშებამდე დაყვანილ მეთოდშიც თავისუფლებას ინარჩუნებს მასალის რიტმულ-ტემბრული ორგანიზაცია, რაშიც გარკვეულწილად იმპროვიზაციულობა ვლინდება.²⁸

ამდენად, იმპროვიზაცია და იმპროვიზაციულობა, როგორც სააზროვნო პრინციპი მუსიკალური კულტურის განახლების ერთ-ერთი მთავარი საშუალებაა. იგივე ევროპული მუსიკის ისტორია გვარწმუნებს, რომ საუკუნეთა მანძილზე ხდებოდა ამ პრინციპის განვითარება, მისი შერწყმა და ბოლოს შეპირისპირება მკაცრად კანონიზირებულ კომპოზიციურ-არქიტექტონიკურ პრინციპთან.

იმ დროს, როდესაც ევროპული აკადემიური ნაწარმოები ზუსტად არის ფიქსირებული, ჯაზი, როგორც იმპროვიზაციის ხელოვნება, ისევე, როგორც ზეპირი ტრადიციის კლასიკური მუსიკა, მაგალითად ინდური კლასიკური მუსიკა, სანოტო ჩაწერის შემთხვევაში, კარგავს თავის იმანენტურ თვისებებს. თუმცა ჯაზის ხელოვნებაში მუსიკალური ტექსტის ფიქსაციისთვის კლასიკური მუსიკისგან განსხვავებული მიდგომა არსებობს.

²⁸ ორჯონიკიძე, თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკის და სოციოლოგიის შუქზე, 133.

ერთი მხრივ ჯაზმენები, მათ მიერ შესრულებული კომპოზიციების სანოტო ტრანსკრიფციის აუცილობლობას მნიშვნელოვან ადგილს არ ანიჭებენ ვინაიდან, რამდენჯერაც არ უნდა შეასრულონ მოცემული კომპოზიცია, იმდენჯერ იმპროვიზირებენ და ინტერპრეტირებენ. უცვლელია მხოლოდ თემის ქორუსის ფორმა. მელოდიას ხშირად ვარირებულად უკრავენ და ჰარმონიულ ბადეშიც დროდადრო ცვლილებები შეაქვთ. კონკრეტული ჯაზ-შემსრულებლის კომპოზიციის აუდიო თუ საკონცერტო შესრულების ჩანაწერის ტრანსკრიფციები (რომელიც უხვადაა ინტერნეტ სივრცესა თუ მუსიკალურ მაღაზიებში), ჯაზ-შემსრულებლებისთვის არ არის იმის იდენტური, რასაც ჭეშმარიტ ჯაზის ხელოვნებას უწოდებენ. უამრავი ჯაზ-შემსრულებლის მოსაზრებით, სანოტო ჩანაწერი (ტრანსკრიფცია), ჯაზის მხოლოდ მკრთალი აჩრდილია, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ჯაზის ხელოვნების სასწავლო დისციპლინაში, აღნიშნული დავალება (ცნობილი შემსრულებლების სოლოების სანოტო გაშიფვრა), საგანმანათლებლო პროცესის განუყოფელი ნაწილია.

მეორე მხრივ, რომ არა ჯაზსტანდარტების ფიქსაცია, ჯაზის მემკვიდრეობის შენარჩუნება ვერ მოხდებოდა და ისტორიის მიღმა აღმოჩნდებოდა უამრავი უნიკალური კომპოზიცია. ჯაზსტანდარტების უამრავი რიალ ბუქი არსებობს, სადაც მოცემულია თემის ქორუსის მელოდია (ე.წ. canto-ს სახით) და თანმხლები ჰარმონიული ბადე სიმბოლიკით. აქედან გამომდინარე, რიალ ბუქების არსებობა და მათში გამოყენებული ზოგადვეროპული სამუსიკო დამწერლობის ელემენტები - ჯაზის ხელოვნებაში სწორად რომ კლასიკური მუსიკის ერთ-ერთ გავლენად შეიძლება ჩაითვალოს.

მესამე მხრივ, ჯაზურ იმპროვიზაციაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სტილი, რომელშიც ეს იმპროვიზაცია სრულდება, რადგანაც ჯაზში არსებულ თითოეულ სტილს გააჩნია საკუთარი ნიშან-თვისებები, რომლებიც ეხება ფრაზირებას, საშემსრულებლო ტექნიკებს, რიტმო-ინტონაციურ წრეებს, კილოებრივ ჩარჩოებს და

ა.შ. სწორედ სტილი განსაზღვრავს იმპროვიზაციის საბოლოო იერს, მასში ასახული მხატვრული აზრის თავისებურებას.

ეს ჭრელი ესთეტიკური ნაზავი, რომელიც სახელოვნებო დარგების და სტილების აღრევის ისტორიულ რაკურსს წარმოაჩენს, სინამდვილეში ზუსტად ასახავს შერწყმა-სინთეზის იმ უნარს, რომელსაც ჯაზი თავისი საწყისებიდანვე ატარებდა. ჯაზის იმპროვიზაცია ინტუიტიური შეგრძნებითი სმენითი აქტია²⁹ და არა უბრალოდ ბიოლოგიური რიტმის შეგრძნება და შემდეგ მისი ინტერპრეტაცია. არის თუ არა ის სპონტანური, ეს უკვე მხოლოდ ინდივიდუალურ აღქმასა და დაკვირვების ხარისხზეა დამოკიდებული. გააჩნია, რამდენად სენსიტიურია ესა თუ ის მოტივი, განსაკუთრებით კი ნაცნობი კლასიკური მუსიკის ინტერპრეტაციის შემთხვევაში. თავად ჯაზის იმპროვიზაციის პროცესს ახლავს თან შემთხვევითობის ის ხარისხი, რომელიც აკადემიურ მუსიკასთან მიმართებაში, ყოველთვის რთული სამართავია. ექსპერიმენტირების უწყვეტობა მასში განაპირობებს ამ მოულოდნელობას - ხმოვანებაში, ჟღერადობასა თუ რთული, ტრადიციული ან უცნობი მუსიკალური მოტივების გარდაქმნაში.

ჯაზურ იმპროვიზაციაზე საუბრისას, უპირველეს ყოვლისა, უნდა გამოიყოს ისეთი თვისებები, როგორცაა: შემოქმედებითი თავისუფლება, ემოციური ღია ხასიათი, იმპულსურობა, გრძნობადი აღქმა, ფართო წარმოსახვითი დიაპაზონი. რაც უფრო მეტად ვლინდება კომპოზიციაში ეს ნიშნები, მით უფრო ნაკლებ რეგლამენტირებულად, კანონიკურად აღიქმება იგი. ამ თვალსაზრისით, იმპროვიზაცია, როგორც სააზროვნო პრინციპი, ჭეშმარიტი ხელოვნების თანმდევი მოვლენა, მისი თანდაყოლილი თვისებაა, თუმცა იმპროვიზაციული ბუნების მქონე ყველა ხელოვნება ერთნაირად არ ავლენს ამ ნიშნებს. ამ მხრივ ჯაზი უნიკალური მოვლენაა.

²⁹ ეს განსაკუთრებით ვლინდება ვოკალისტ-იმპროვიზატორების საშემსრულებლო ხელოვნებაში, რომლებიც მხოლოდ საკუთარ სმენას და ჯაზური აკორდების ინდივიდუალურ-ემოციურ აღქმას ეყრდნობიან იმპროვიზირების დროს.

მსმენელის თანამონაწილეობის, მუსიკაში ასიმილირების აქტი - ეს ჯაზის კიდევ ერთი განსხვავება და უნიკალური თვისებაა. მსმენელის რეაქცია ქმედითი კომპონენტია მუსიკოსისთვის, რომელიც გრძნობს აუდიტორიის განწყობას და სათანადოდ რეაგირებს მასზე, პოულობს რა მსმენელის გამოხმაურებაში შთაგონების წყაროს. ჯაზი ცოცხალ შესრულებაში სხვაგვარად აღიქმება, ვიდრე სტატიკურ-კონსერვაციული სახის ჩანაწერებში. ამავე მიზეზით, მსმენელის გამამხნეველი რეაქცია (შემახილი, აპლოდისმენტები, შეკვივლება, სტვენა) კი არ ვნებს ჩანაწერს, არამედ ანიჭებს მას მეტ ავთენტურობასა და ხიბლს (ხშირად ჯაზის შემსრულებელი და მსმენელი ურთიერთობენ კონცერტის შემდეგაც, არაფორმალურ ატმოსფეროში ე.წ. “Jam Session”-ზე).

ჯაზის ხელოვნების მიზანია ცოცხალი მუსიკის ქმნადობის პროცესის შენარჩუნება. ფაქტიურად, ყოველი კონცერტი არის განუმეორებელი და უნიკალური. დღეს შეიგრძნობა იმპროვიზაციებზე მწვავე მოთხოვნა, შესაბამისად ჯაზი განსაკუთრებული კატეგორიის არტისტს გვამღევს. მას ვერ შევადარებთ კლასიკოს შემსრულებელს, ან ესტრადის ინსტრუმენტალისტს, რადგან მათი ამოცანები და მხატვრული ოსტატობის შინაარსობრივ-ხარისხობრივი დონე განსხვავდება ერთმანეთისგან.

ჯაზური იმპროვიზაცია, მუსიკის იმწამიერი შექმნაა. მისი შესრულებისას, ეს შეიძლება იყოს მთლიანი მუსიკალური ნაწარმოები, ვარიაცია, ან ნებისმიერი კომბინაცია. იმპროვიზაციას პრინციპული დანიშნულება გააჩნია, იგი განაპირობებს სპონტანურობას, მოულოდნელობას, ექსპერიმენტულობას და ახალ ჟღერადობას. ამრიგად იმპროვიზაცია ჯაზ-კომპოზიციის ფორმაქმნადობის ძირითად სააზროვნო პრინციპს წარმოადგენს. იმპროვიზაციის გარეშე, ჯაზი ნაკლებად საინტერესო მოვლენა იქნებოდა - იგი ჯაზის ყველა სტილშია, მაგრამ დამოკიდებულება არანაყოფიერებასთან განსხვავებულია.³⁰

³⁰ იმპროვიზაცია შედარებით ნაკლებია ბიგ-ბენდებსა და ჯაზ-როკ შემსრულებლობაში. განსხვავებენ სოლო და კოლექტიურ იმპროვიზაციას. საგულისხმოა, რომ ჯაზის კოლექტიური იმპროვიზაცია დაიწყო ახალ ორლეანში (დიქსილენდი).

აკადემიურ მუსიკაში, შემსრულებელი არსებული მუსიკალური მასალის ინტერპრეტატორია. მიუხედავად ამ ფაქტის არსებობისა, კლასიკურ საშემსრულებლო ხელოვნებაში უმნიშვნელოვანესია შემსრულებლის წარმოსახვითი ფანტაზია, ნაწარმოების შესრულების ინდივიდუალური ხედვა, სმენით-აკუსტიკური შეგრძნებები და სხვ. აკადემიური მუსიკის შემსრულებლის ღირებულების განსაზღვრისას განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი მისი აზროვნების თავისუფლებაა. საშემსრულებლო ისტორიის განმავლობაში, არაერთმა მუსიკოსმა სრულიად ნოვაციური ინტერპრეტაციით შემოგვთავაზა ესა თუ ის ნაწარმოებები, რითაც დაარღვია აკადემიური მუსიკის სტერეოტიპები (ვ. ჰოროვიცი, გ. გულდი, ფ. გულდა, ს. რასტრაპოვიჩი, დ. ლიპატი, მ. კალასი, ი. ხეიფეცი, ი. გიტლისი, მ. არგერიხი, ი. ბაშმეტი, მ. მაისკი და სხვა). ამდენად ისევე როგორც ჯაზის ხელოვნებაში, აკადემიურ მუსიკაშიც, რაც უფრო მდიდარია შემსრულებლის ფანტაზია, მით უფრო ფასეულია მათი შემოქმედება.

თუმცა შემსრულებლისა და „შემქმნელის“ ფუნქციონალურ სხვაობაში დღეს უამრავი საკამათო მოსაზრება არსებობს და შესაბამისად, ჩვენ არ ვგულისხმობთ აკადემიური მუსიკის შემსრულებელში მის ნოვატორულ სახეცვლილებას, რაც თეორიულად შემსრულებელს, ინტერპრეტატორს და შემოქმედებითად მოტივირებულ იმპროვიზატორს და მათ განსაზღვრებებს შორის არსებობს.

მექანიკური შესრულება შორს დგას მოძრავი, ცოცხალი პროცესისგან მაშინ, როდესაც ჯაზში შევიგრძნობთ მის პულსს „სვინგის“ სახით, მივიჩნევთ მას მხოლოდ ჯაზურ თავისებურებად. აღსანიშნავია, რომ ჯაზ-კრიტიკოსმა ლეონარდ ფეზერმა შემოიღო სახელწოდება “Blindfold Tests”³¹ („თვალახვეული გამოცდა“). მისივე მტკიცებით, „სვინგი“ ჯაზისთვის აღმოჩნდა ევოლუციას დაქვემდებარებული ისტორიული კატეგორია. ბუნებრივია, ის სვინგი, რაც დამახასიათებელი იყო ბენი გუდმენის მუსიკისათვის, ვერ გამოდგებოდა ჯონ კოლტრეინისათვის, ისევე როგორც

³¹ Leonard Feather, *Historic interviews with jazz musicians*,
<https://www.lib.uidaho.edu/digital/blindfold/about.html> (05.07.202)

ლუი არმსტრონგისეული სვინგი ვერ იქნება დონ ელისის რიტმული სტრუქტურის იდენტური. და მაინც, სვინგი აღმოჩნდა საზოგადოებისთვის ჯაზის ამსახველი ატრიბუტი, მისი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელი.

1.3. ჯაზისა და მისი წინამორბედი ჟანრების ასახვა დასავლეთევროპულ მუსიკაში

აკადემიურ მუსიკაში, ჯაზთან ურთიერთობის ერთ-ერთი პირველი ნიმუშია კლოდ დებიუსის „თოჯინების ქეიქვოქი“ (Golliwogg's Cakewalk) საფორტეპიანო სიუიტიდან „საბავშვო კუთხე“ (1908 წ.) და საფორტეპიანო პიესა „მენესტრელები“ (პროგრამული საფორტეპიანო პელუდიების ციკლიდან N12, 1909-1910 წწ). XIX ს-ის მიწურულში აფრო-ამერიკელთა და მენესტრელური ესტრადიდან წარმოშობილი სალონური ცეკვა „ქეიქვოქი“ მოდური გახდა არა მარტო ამერიკის კონტინენტზე, არამედ ევროპაშიც და მუსიკალურ ფსიქოლოგიაში იმ დროისათვის ახალი, პოლირიტმული აზროვნების სახით დამკვიდრდა. **კ. დებიუსის „თოჯინების ქეიქვოქს“** შევყავართ საცეკვაო რიტმების სამყაროში, რაც იმდროინდელი ევროპული მუსიკისთვის სავსებით უჩვეულო იყო. კლასიკოს კომპოზიტორებს შორის დებიუსმა პირველმა მიაქცია ყურადღება ახალი ცეკვების რიტმს, რომელიც მალე მთელ მსოფლიოს მოედო და ჯაზის სტილისტიკის თვისებად იქცა. მან თავისი შემოქმედებით საფრანგეთის როგორც ეროვნული, ისე აკადემიური მუსიკის განვითარებაში სრულიად ახალი საფეხური განსაზღვრა. ყველაზე ნათლად სწორედ დებიუსისთან გამოვლინდა არაევროპული მუსიკის და იმპრესიონისტული ხელოვნების ესთეტიკური პრინციპები, მისი მუსიკალური კანონზომიერებები.

საინტერესოა, რომ დებიუსი არ უარყოფს მუსიკის ტრადიციებს და მისი შემოქმედების მაგალითზე ნათლად ვლინდება რომანტიზმის შინაგანი არსის გადააზრება.

საგულისხმოა, რომ „საბავშვო კუთხის“ შექმნის პერიოდში, 1908 წელს, „ჯაზის ხელოვნება“ ჯერ კიდევ არ არსებობდა, თუმცა ყოფაში და ესტრადაზე უკვე გამოჩნდა მისი წინამორბედი ჟანრები, რეგთაიმი, მისი უჩვეულო, სინკოპირებული რიტმებით, ასევე სხვადასხვაგვარი საცეკვაო კომპოზიციები, რომლებიც იმდროინდელ ჩამოყალიბებულ, საყოველთაოდ აღიარებულ სტანდარტებს სცდებოდნენ. კ. დებიუსის დამსახურება იმაშიც მდგომარეობს, რომ XX ს-ის დასაწყისში მუსიკის სამყაროში სრულიად ახალი, აფროამერიკული წარმომავლობის საცეკვაო მუსიკა შემოიტანა, შეძლო მათი რაფინირება, გაათავისუფლა ყოველგვარი სოციალურ-რასობრივი კუთვნილებისაგან და დატოვა მხოლოდ ფასეული - სადღესასწაულო ხასიათი, მრავალსახეობრიობა, არტისტული ბუნება, ვირტუოზობა, თემატური და რეგისტრული მასალის კონტრასტულობა, პოლირიტმულობა და სინკოპირებული რიტმების უპირატესობა.

მაგალითი 1.1.1. კლოდ დებიუსი, „თოჯინების ქეიქოქი“, საფორტეპიანო სიუიტიდან „საბავშვო კუთხე“

Allegro giusto

très net et très sec

molto

კომპოზიტორის ჰარმონიული ენის სიახლე განისაზღვრება იმით, რომ იგი სარგებლობს ახალი ჰარმონიული კომპლექსებით მუსიკალურ ქსოვილს ამდიდრებს სხვადასხვა ჰარმონიული და კილოური შრეების კოორდინირებით (მთელტონიანი გამა, ბლუზის კილო, პენტატონიკა). „თოჯინების ქეიქვოქში“ ბევრი კონტრასტია ტემბრული და რეგისტრის თვალსაზრისით, რომელიც იმ დროს ჯაზის ერთ-ერთი პოპულარული წინამორბედის - რეგთაიმის სტილს ენათესავება.

კ. დებიუსის „მენესტრელს“, პროგრამული საფორტეპიანო პრელუდიების ციკლიდან (Minstrels, რვეული 1, N12), სრულიად სხვა, ექსპრესიული, დრამატული წარმოსახვით-ხმოვანი სივრცე და ხასიათი გამოარჩევს. ნიშანდობლივია, რომ პრელუდიის სახელწოდება ავტორს მითითებული აქვს არა ფრანგულად, არამედ ინგლისურად. ამით, კომპოზიტორი მიუთითებს მენესტრელების ფენომენს, რომელიც აღწერილი აქვს ვ. კონენს.³² საქმე ეხება მოხეტიალე მენესტრელურ თეატრს, რომელიც XIX ს-ში აშშ-ში არსებობდა, დაკავშირებული იყო აფროამერიკელთა ხელოვნების პაროდირებასთან და დიდი ზეგავლენა იქონია ახალი საესტრადო სტილის განვითარებაზე. ნაწარმოები ყურადღებას იქცევს არა მხოლოდ ამ ისტორიული მემკვიდრეობითი რესურსის გამო, არამედ მასში გაჩენილი ნოვატორული ძიებებით, მუსიკალურ ქსოვილში ახალი ელემენტების შემოტანის მცდელობით. ნაწარმოებს ასევე ახასიათებს იუმორი და გროტესკი, მოულოდნელი კონტრასტები სინკოპირებული საცეკვაო რიტმებით, მხიარული სასიმღერო ინტონაციები, ბანჯოს და აფრიკული დოლის ტემბრული იმიტაცია; ყოველივე ეს შეფერილია ქრომატიული ჰარმონიებით. ამავე დროს, მუსიკა მჭიდროდ უკავშირდება ფრანგულ რეალობას.

³² Валентина Конен, *Рождение джаза*, (Москва: Советский композитор, 1990) 63-90.

მაგალითი 1.1.2. კლოდ დებიუსი, „მენესტრელი“ (Minstrels, რეუელი 1, N12)

ნაწარმოების იდეა გულისხმობს მენესტრელური ესტრადის მუსიკალური სახეობრიობად გარდასახვას საფორტეპიანო ჟღერადობაში, რაც მიღწეულია გამომსახველობის სხვადასხვაგვარი საშუალებებით, იქნება ეს პენტატონიკის ჰარმონიული ენა, თუ სენტიმენტალური ბალადა და რიტმული ერთფეროვნების დაძლევის ცდა, მაგრამ ზოგადი მხატვრული კოლორიტი სხვადასხვა ტემბრის ინსტრუმენტების (ბანჯო, ტამბურინი, „მენესტრელური ბანდა“) იმიტირებით იქმნება.³³

მაგალითი 1.1.3. კლოდ დებიუსი, „მენესტრელი“ (Minstrels, რეუელი 1, N12)

³³ *The New Grove Dictionary of Jazz 2nd Edition* by Barry Kernfeld (Oxford: Oxford University Press, 2003).

აღნიშნული თხზულებების შემდეგ, შეიძლება ითქვას, რომ დებიუსს მიმდევრები გაუჩნდნენ და „ჯაზის სახე“ პროფესიულ საფორტეპიანო და საორკესტრო მუსიკაში XX საუკუნის დასაწყისიდან გამოჩნდა. მაგალითისთვის შეიძლება აღვნიშნოთ ე. სატის ბალეტი „აღლუმი“ (1916-1917წ.), ფ. პულენკის „ზანგური რაფსოდია“ ფლეიტის, კლარნეტის, სიმების კვარტეტის, ბარიტონისა და ფორტეპიანოსთვის (*Rapsodie nègre* 1917წ.); ი. სტრავინსკის „რეგთაიმი 11 ინსტრუმენტისათვის“ (1918 წ.) და „საფორტეპიანო რეგ-მუსიკა“ (1919 წ.); პ. ჰინდემიტის „რეგთაიმი“ (1921წ.) და „სიუიტა 1922“ (თხზ. 26, 1922წ.), ლ. გრუენბერგის საორკესტრო ნაწარმოები „The Daniel Jazz“ (1925 წ.), კ. ა. ჰარტმანის „ჯაზ ტოკატა და ფუგა ფორტეპიანოსათვის“ (1927-1928 წ.) ა. ონეგერის საფორტეპიანო კონცერტი (1924 წ.) მ. რაველის სოლ-მაჟორული საფორტეპიანო კონცერტი (1929-1931წწ.) და სხვ. აღნიშნულმა კომპოზიტორებმა ჯაზს, ძირითად შემთხვევაში, ეპოქის ურბანისტული მოტორიკის მექანიკური ძალის გამოსახატავად მიმართეს. ასახეს თანამედროვე მაჯისცემა, ინდუსტრიული ქალაქის ხმოვანება, მანქანების კულტი. განსაკუთრებით გამოკვეთეს ფორტეპიანოს როლი, მაქსიმალურად გააფართოვეს მისი ტემბრული შესაძლებლობები. ფორტეპიანოს მკვეთრი ჯაზური რიტმი და პოლიაკორდული კომპლექსები შესაძლებლობას იძლეოდა მიღებული ყოფილიყო დასარტყამი ან კვაზი-მექანიკური ინსტრუმენტის საუკეთესო ხმოვანება - თანამედროვე ჟღერადობის იმიტირება. თუმცა არსებობდა მეორე გზაც, არაერთი ავტორი ჯაზს კაბარეს, დუქნის და იმდროინდელი ყოფის დამახასიათებელ გასართობი ხელოვნების გამოხატვის მოხერხებულ გზად მიიჩნევდა. „მდაბიოთათვის“ დამახასიათებელი ე.წ. „თეატრალური სამიკიტნო“ ხშირად იღებდა ტანგოს, ფოქსტროტის და სხვა საესტრადო საცეკვაო ფორმებს, მაგ. ე. სატი მუსიკალური ექსპრესიის მისაღწევად მიმართავდა ჯაზის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ, მკვეთრი ტონალობების, რიტმული სტრუქტურების, პოლიაკორდების დაპირისპირებას. ი. სტრავინსკისთან „რეგთაიმში 11 ინსტრუმენტისათვის“ ჯაზის გამოყენებამ უფრო ფართო სახე მიიღო. გამუდმებული გლისანდირება, სურდინები, დინამიკური შესვლები და აკორდული ნახტომები,

დამარცვლილი მელოდიზმი და რიტმული მოდელების ხშირი თამაში – ყოველივე ამით სტრავინსკიმ აკადემიურ მუსიკაში მძაფრად გამოხატა ჯაზისთვის დამახასიათებელი ელემენტები (რიტმული სინკოპები, ბლუზური ინტონირება და დიქსილენდური გაორკესტრება), შედეგად კი მივიღეთ სარკაზმის სახასიათო ნიშნები.

ჯაზის ადაპტაციისა და აკადემიურ მუსიკაში მისი ადრეული ფორმებისა წინამორბედი ჟანრების დამკვიდრება პირველად ფრანგულ კულტურაში მოხდა. 1930-იან წლების მეორე ნახევარში, სწორედ პარიზში გაიხსნა ერთ-ერთი პირველი ევროპული ჯაზ-კლუბი. დაარსდა ჯაზ-ანსამბლი ჯანგო რეინჰარტის მიერ, რომელსაც ამერიკულმა კრიტიკამ „პირველი ევროპული ჯაზი“ უწოდა.³⁴ ე. სატი და მისი კოლეგები დიდ პროპაგანდას უწევდნენ მიუზიკლს. **დ. მიიო** ჯაზში ხედავდა არა მარტო სწრაფ საცეკვაო მუსიკას, არამედ მის უნარს, შეექმნა ნატიფი ჟღერადობა, ამიტომაც მის ბალეტში „სამყაროს შექმნა“ (La création du monde) ჯაზის სემანტიკა, ბლუზის კილო, სინკოპები და აფრო-ამერიკული ჟანრებისთვის დამახასიათებელი უჩვეულო რიტმული აქცენტები ბალეტის ლირიკულ თემატიზმში და ორკესტრის ტემპერამენტულ-იმპოზანტურ ჟღერადობაში უხვად ვლინდება (მაგ. უვერტიურა).³⁵ ბალეტი „სამყაროს შექმნა“ ბლუზ სანდრარის სცენარის მიხედვით 1923 წლის 25 ოქტომბერს პარიზის შანზ-ელიზეს თეატრში დაიდგა, რომლის საფუძველს წარმოადგენს აფრიკული ფოლკლორიდან მომდინარე ლეგენდა სამყაროს შექმნაზე.³⁶ მის შექმნამდე, **დ. მიიომ** 1919 წელს ჟან კოკტოს სცენარის მიხედვით საბალეტო ჟანრში დაწერა ბალეტი-პანტომიმა „ხარი სახურავზე“ (Le bœuf sur le toit). მოქმედება მიმდინარეობს ამერიკულ ბარში, ეს ის პერიოდია, როდესაც ძალაში იყო „მშრალი კანონი“. ბალეტის მთავარი გმირები ბარის მეპატრონე, მოკრივე, ჯუჯა ფერადკანიანი, მამაკაცის ტანსაცმელში გამოწყობილი ელეგანტური ქალბატონი, პოლიციელი და სხვა

³⁴ Michael Dregni, *Gypsy Jazz. In Search of Django Reinhardt and the Soul of Gypsy Swing* (Oxford University Press, 2008). 44-45.

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=nWpAQ6AWMDA>

³⁶ Bill Banfield, *Cultural Codes: Makings of a Black Music Philosophy, African American Cultural Theory and Heritage* (Plymouth, UK: Scarecrow Press, 2009), 128.

სოციალურად განსხვავებული, ყოფითი სინამდვილიდან გამოსული პერსონაჟები არიან. სპექტაკლის მუსიკა ჯაზის, ამერიკული მიუზიკლის და ლათინო-ამერიკული ცეკვის ელემენტებზეა აგებული (ტანგო, მაჩიშო, სამბა).

ამერიკული მუსიკის ისტორიაში გარდამტეხი ეტაპი იყო 1924 წელი, როდესაც **ჯ. გერშვინის „რაფსოდია ბლუზის ტონებში“** შეიქმნა, რომელიც შემდგომში „სიმფოჯაზის“ ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშად აღიარეს. 1922 წელს, სახელგანთქმული ამერიკელი პიანისტი და პედაგოგი ა. რუბინშტეინი საგაზეთო ინტერვიუში ჯ. გერშვინს მოიხსენიებს, როგორც „უდიდეს კომპოზიტორს“. იგი აღნიშნავდა - „ამ ახალგაზრდას აქვს გენიალურობის ნაპერწკალი, მე მჯერა, რომ ამერიკა ახლო მომავალში იამაყებს გერშვინით“.³⁷ ერთი წლის შემდეგ კრიტიკოსი დ. სელდსი წერს: „სინატიფე, მეოცნებეობა – აი, ის სიახლე, რაც გერშვინმა შემოიტანა ჯაზურ მუსიკაში. იგი სხვადასხვაგვარი რიტმის შეუდარებელ გრძნობას, გამომსახველობასა და კოლორიტის მოულოდნელ აქცენტებს ფლობს“³⁸.

კრიტიკოსები დადებითად აფასებდნენ ჯ. გერშვინის მუსიკას - „გერშვინის მუსიკა განსაკუთრებულია, გამოირჩევა საინტერესო მელოდიურობითა და ჰარმონიულობით. კარგად დაბალანსებული, თითქმის კლასიკური ფორმით, ნატიფი, მომხიბვლელი რიტმით, ანუ ყველა იმ თვისებით, რაც უნდა ახასიათებდეს ჭეშმარიტად ამ საინტერესო მუსიკას“ – წერდა დ. ტაილორი,³⁹ ხოლო ჩ. პარკერი მიუთითებდა: „მან გაამრავალფეროვნა სიმღერები კონტრასტული რიტმებით, მოულოდნელი, მოქნილი კონტრაპუნქტებით, პაუზებითა და აქცენტებით, კადენციებით. ესაა ნატიფი ჯაზის საუკუნის დასაწყისი“.⁴⁰ ახალგაზრდა, 25 წლის კომპოზიტორს უკვე კარგად იცნობდნენ, ინტერესით ელოდნენ მის ახალ ნაწარმოებებს, სადაც იმპრესიონისტულ, ჰარმონიულ სტილთან ერთად, აფრო-ამერიკული მუსიკის სახასიათო შტრიხები გამოიყენა: ტემპერამენტი, თავისუფალი

³⁷ Elliott Schwartz, *Contemporary Composers on Contemporary Music* (Da Capo Press; 1998), 48-49.

³⁸ Schwartz, *Contemporary Composers on Contemporary Music*, 52.

³⁹ Schwartz, *Contemporary Composers on Contemporary Music*, 51.

⁴⁰ Schwartz, *Contemporary Composers on Contemporary Music*, 52.

იმპროვიზაცია, ბლუზის ინტონაციები, ადრეული ჯაზის სინკოპირებული რიტმი, ჰამონიული ბადე და ჯაზური აკორდული ბრუნვები.

მაგალითი 1.1.4. ჯ. გერშვინი, „რაფსოდია ბლუზის ტონებში“ (ც.N3-4)

The image displays a detailed musical score for the piece "Rhapsody in Blues" by George Gershwin. The score is arranged for a full orchestra and piano. It is divided into two main sections: "Più mosso" and "Scherzando (commodo)". The instruments listed on the left include Flutes I & II, Oboes I & II, Clarinets in Bb and Bass Clarinet, Bassoons I & II, Horns in F I, II, and III, Trumpets I, II, and III, Trombones I, II, and III, Tuba, Drums (with a note for "Czech Cymbal"), Piano, Saxophones in Eb Alto, Eb Tenor, and Eb Alto, Baritone, Violin I & II, Viola, Violoncello, and Bass. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f, sf, sfz), articulation (Open), and performance instructions (Czech Cymbal). The piano part features a complex rhythmic pattern with syncopation and a bluesy feel. The orchestral parts provide a rich harmonic and textural background.

მოუხედავად იმისა, რომ სიტყვა „ბლუზი“ რაფსოდის სახელწოდებაში არსებობს, მუსიკაში ამერიკული ბლუზი წარმოდგენილია განზოგადებული სახით. ფოლკლორთან გერშვინის სიახლოვე განსაკუთრებით ინტონაციების სპეციფიკურ სტილში იკვეთება. მაგალითად, გლისანდოს გამოყენება, ასევე ბლუზის კილოს ჟანრის სემანტიკა ფართოდაა წარმოჩენილი, რაც ზემოქმედებას ახდენს აკორდების თანმიმდევრობასა და შედგენილობაზე - ხშირად გვხვდება სეპტაკორდები და სამხმოვანება, ერთდროულად დიდი და მცირე ტერციებით. „მინორული“ ჟღერადობით გამორჩეული ბლუზის კილოს გამოყენება, რომელიც მაჟორული მიხრილობის აკორდების თანხლებით ქმნის „გერშვინისეულ“ სპეციფიკურ სტილს.

მაგალითი 1.1.5. ჯ. გერშვინი, „რაფსოდია ბლუზის ტონებში“ (ც N18-19)

ყველაზე არაორდინალური რაფსოდიაში მაინც რიტმია - მსუბუქი და მრავალმხრივი, ყველგან გამართლებული, ლოგიკური და ამავე დროს მოულოდნელიც. ჯაზური სინკოპები, პოლირიტმია, პუნქტირული რიტმი, აქცენტები სუსტ წილებზე - ყოველივე ეს აახლებს და მეტად ორიგინალურს ხდის ისეთ

პასაჟებსაც კი, რომლებიც თავისი ბუნებით ფ. ლისტის ან ს. რახმანინოვის საფორტეპიანო რიტმულ ფაქტურას მოგვაგონებს.

ავტორი თვლიდა, რომ „რაფსოდია ბლუზის ტონებში“ ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისათვის ჯაზური მუსიკის ჩარჩოებშია და მისი მთავარი ღირსება, ჯაზის, იმდროინდელი სრულიად ახალი შესაძლებლობების აღმოჩენაა. „რაფსოდია ბლუზის ტონებში“, ესაა კლასიკური და ადრეული ჯაზური მუსიკის სინთეზის შესანიშნავი მაგალითი, არა მხოლოდ გაორკესტრების, არამედ ფორმის, მუსიკალური ენის, მხატვრული ამოცანის და გამომსახველობის საშუალებების მხრივაც.

მაგალითი 1.1.6. ჯ. გერშვინი, „რაფსოდია ბლუზის ტონებში“ (ც N18-19)

The image shows a page of a musical score for piano, measures 18 and 19. The score is written in G major and 2/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands. Performance markings include 'Piano', 'pp', 'legato', 'poco a poco cresc', 'dim.', 'con moto, espressivo', 'p', 'mf espr', and 'calmato'. The score is numbered 32 at the beginning of the first system.

„რაფსოდია ბლუზის ტონებში“ შეითავსა ჯაზის ელემენტები, თუმცა ის აკადემიური მუსიკის ნიმუშს მიეკუთვნება, რომელშიც ჯაზი ზოგად სემანტიკური სახითაა წარმოდგენილი. არაერთი მუსიკისმცოდნე თვლის, რომ ჯ. გერშვინის მუსიკის მსოფლიო აღიარება, განპირობებულია არამხოლოდ ჯაზის მუსიკალური ელემენტების და კლასიკური კომპოზიციური ხერხების კომბინირებაში, არამედ კომპოზიტორის საორკესტრო, ტემბრულ აზროვნებაშიც.

ჯორჯ გერშვინის შემდეგ, ჯაზის „გამოყენება“ ამერიკისა და ევროპის საოპერო მუსიკაშიც დაიწყო, თავად სიტყვა „ჯაზი“ კი განსაკუთრებულ რემარკად იქცა. მაგალითად, ავსტრიელმა კომპოზიტორმა ე. კშენეკმა ოპერებში „ნახტომი ჩრდილში“ (Der Sprung über den Schatten 1924წ.) და „ჯონი უკრავს“ (Jonny spielt auf 1927წ.), სცენაზე გამოიყვანა ფერადკანიანი ჯაზ-მუსიკოსი და მისი ჯაზ-ბენდი. არსებული საოპერო სიუჟეტის გამო მას პრობლემები შეექმნა ნაციონალ-სოციალისტების მხრიდან, კომპოზიტორი იძულებული გახდა ემიგრაციაში ამერიკაში (კალიფორნიაში) წასულიყო. კრიტიკოსები და მსმენელი დღემდე არაერთგვაროვნად აფასებს ე. კშენეკის შემოქმედებას (განსაკუთრებით ოპერას „ჯონი უკრავს“), მიუხედავად სლავური გვარისა, იგი ავსტრიელი, ხოლო როგორც კომპოზიტორი – ავსტრო-ამერიკელი იყო.

ადრეული ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ელემენტების შერწყმის შესანიშნავ ნიმუშებად გვევლინება მორის რაველის საფორტეპიანო კონცერტები,⁴¹ რომელთა შექმნა კომპოზიტორმა 1929 წელს დაიწყო. 1930 წელს დაასრულა რე-მაჟორული საფორტეპიანო კონცერტი მარცხენა ხელისთვის. რომელიც ომის თემასთან დაკავშირებით შეიქმნა და ტრაგიკული კონცეფციის მატარებელია. კონცერტი ავსტრიელი პიანისტის პ. ვიტგენშტაინის შეკვეთა იყო, რომელმაც პირველ მსოფლიო ომში მარჯვენა ხელი დაკარგა. მისი პრემიერა, 1932 წლის იანვარში ვენის სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად შედგა. ერთი წლის შემდეგ კი მ. რაველის დირიჟორობით საფორტეპიანო კონცერტი პარიზშიც შესრულდა.⁴²

კონცერტის მუსიკა იმდენად მრავალპლანიანია, რომ აფართოებს აკადემიურ ნორმებს, ის უნდა განვიხილოთ, როგორც მ. რაველის სტილის ევოლუციის მნიშვნელოვანი საფეხური. რაველის რე-მაჟორული საფორტეპიანო კონცერტი თავისი მასშტაბებით უახლოვდება ფ. ლისტის მეორე საფორტეპიანო კონცერტს (თხზ. N21). იგივეს ადასტურებს ამ ნაწარმოებების ერთნაწილიანობა და პირველი კადენციის

⁴² "Ravel and the twentieth century" By Roger Nichols, Edited by Deborah Mawer. Published online by Cambridge University Press: 28 September 2011p. 246

ხასიათი. რაც შეეხება მის კავშირს ჯაზურ ელემენტებთან, ის პირველსავე ტაქტებში შეიგრძნობა, როდესაც კონტრაფაგოტი ახდენს მთავარი თემის ექსპონირებას. მის ხმოვანებას ერთვის ვალტორნის ჰანგი, რომლის ფრაზებიც რამდენადმე მოგვაგონებს სპირიტუელს. ორივე ელემენტი მკვიდრდება საორკესტრო ტუტიში ვიოლინოებისა და ალტების სწრაფ არპეჯიოში, რასაც მივყავართ საფორტეპიანო პარტიასთან.

მაგალითი 1.1.7. მ. რაველი, საფორტეპიანო კონცერტი რე-მაჟორი (კლავირი)

The image shows a musical score for the Piano Solo and Réduction de l'Orchestre of Maurice Ravel's Concerto in F major for Piano. The score is in 3/4 time, marked Lento (♩ = 44). The Piano Solo part is in the upper staves, and the Réduction de l'Orchestre is in the lower staves. The Réduction de l'Orchestre part includes dynamics like ppp and p, and markings for 8va and 8va b. The score is divided into three systems, with a first ending bracket labeled '1' in the third system.

აღსანიშნავია, რომ ჯაზი, თავისი მკვეთრად რეგულარული აქცენტური რიტმული ორგანიზაციით, გახდა კარგი „სამშენებლო მასალა“ თემის გროტესკულ-სტიქიური ძალის წარმოჩენისას, რაც ნათლად ვლინდება დამუშავებაში, რომელსაც ლაპიდარული ჰარმონია და მძაფრი სინკოპირებული ჯაზური რიტმიკა ახასიათებს. ყოველივე ეს გადმოცემულია 6/8 ზომაში, რასაც ეფინება მოკლე მელოდიური ფრაზები მეორე კადენციაში, რომლის ფინალში შემოიჭრება ჯაზური სტილისტიკით აღსავსე ეპიზოდი.

მაგალითი 1.1.8. მ. რაველი, საფორტეპიანო კონცერტი რე-მაჟორი (პარტიტურა)

1-1 Allegro (♩ = 138) 31

Fl.

Oboi

Corno I.

Clar. in Mi b

Clar. in La

Clas. B. in Si b

Fag.

C. Fag.

Corni

Trombe

Tromboni e Tuba

Timp.

Tamb. Piatto

G.C.

Arpa

Piano solo

1-1 Allegro (♩ = 138)

Viol.

Viole

Vc.

C. B.

D. & F. 12,784

იგივე მახასიათებლებით გამოირჩევა მ. რაველის სოლ-მაჟორული საფორტეპიანო კონცერტი, რომელზე მუშაობა ავტორმა ერთი წლის შემდეგ დაასრულა (1929-1931წწ). ნაწარმოების პრემიერა პარიზში, 1932 წლის იანვარში, სოლისტ მ. ლონგის შესრულებით შედგა. კონცერტის მუსიკა ერთი მხრივ ხასიათდება კლასიკური წონასწორობით, ფორმისა და კომპოზიციური სტრუქტურის მკაცრი ლოგიკურობით,

მელოდიური საწყისის მკაფიო რელიეფურობით, მეორე მხრივ ტონალურ-ჰარმონიული თავისუფლებით, მასში ბუნებრივად თანაარსებობენ აზროვნების იმპროვიზაციულობა და კომპოზიციური პრინციპები. დღემდე უამრავი ჯაზ-მუსიკოსის შთაგონების წყაროა კონცერტის II ნაწილის (Adagio Assai) შთამბეჭდავი მუსიკა.

მაგალითი 1.1.9. მ. რაველი, საფორტეპიანო კონცერტი სოლ-მაჟორი (II ნაწ. Adagio assai)

ამდენად, მ. რაველმა, ისევე, როგორც ე. კშენეკმა და ლ. ბერნსტაინმა, მეტად ოსტატურად დანერგა ჯაზითვის დამახასიათებელი რიტმული ელემენტები და ჰარმონია თავის ე.წ. ფსევდოჯაზურ ნაწარმოებებში. მეორე ჯგუფმა კომპოზიტორებისა კი ფუნდამენტურად შეცვალა ჯაზითვის დამახასიათებელი რიტმიკის ელემენტები, აქცია რა ერთიან მუსიკალური სისტემის ნაწილად.

მ. რაველთან ერთად, უნდა ვახსენოთ იგორ სტრავინსკი, ერთ-ერთი პირველი ევროპელი კომპოზიტორი, რომელმაც ჯაზთან, როგორც კულტურულ ფენომენთან ხანგრძლივი ურთიერთობის შემდეგ დაამყარა შემოქმედებითი კავშირი - „1918 წლიდან, ჯაზი ფართო მნიშვნელობით, დროდადრო მოქმედებდა ჩემს მუსიკაზე. ბლუზისა და ბუგი-ვუგის კვალი აღინიშნება ჩემს ყველაზე მეტად „სერიოზულ“

ნაწარმოებებშიც კი... 1918 წელს, ამერიკის საგასტროლო ტურნედან დაბრუნებულმა ერნესტ ანსერმემ ჩამომიტანა რეგთაიმების ნოტების შეკვრა საფორტეპიანო არანჟირებებისა და ინსტრუმენტული პარტიების სახით, რომლებიც მე საორკესტრო პარტიტურაში გადავიტანე. ასე შევქმენი რეგთაიმი თეატრალური ნამუშევრისთვის „ჯარისკაცის ისტორია“ (წასაკითხი, საცეკვაო, სათამაშო, 1918წ.) და „რეგთაიმი თერთმეტი ინსტრუმენტისათვის“ (1918წ.).⁴³ ამდენად, სტრავინსკის ჩამოუყალიბდა ჯაზის ასიმილაციის უნივერსალური, დამოუკიდებელი ხედვა. როგორც ვხედავთ, მისი პირველი, ჯაზურ სტილში შექმნილი ნაწარმოებები რეგთაიმების პარტიტურების გაცნობის შედეგად დაიწერა,⁴⁴ რამაც გაგრძელება შემდგომ, ქმნილებებშიც ჰპოვა - პრელუდია ჯაზ-ბენდისთვის ("Preludium For Jazz Band" 1936-1937), ტანგო ფორტეპიანოსთვის (1940), „Scherzo a la Russe“ სიმფონიური ჯაზ-ორკესტრისთვის (1944) და "Ebony-Concerto" (1945).

განსაკუთრებით აღვნიშნავთ ბოლო მათგანს, "Ebony-Concerto"-ში სტრავინსკი გარკვეულ დამოკიდებულებას ავლენს ჯაზურ „საუნდსა“ და საკუთარ ხმოვან ველს შორის, რომელშიც ჯაზურ სტილთან საკონცერტო ტექნიკის ადაპტაცია მოახდინა. წინამორბედებისაგან განსხვავებით („რეგთაიმი“), ამ ნაწარმოების სახელწოდებაში კომპოზიტორს შემოაქვს კლასიკური ჟანრული დასახელება – კონცერტი, რის შესახებაც აღნიშნავდა, რომ მისი მიზანი იყო შეექმნა ჯაზური Concherto Grosso. ნაწარმოების არქიტექტონიკა ხასიათდება სპეციფიკური „წრიული“ პრინციპით, რაც ჯაზური კომპოზიციების ფორმაქმნადობის ძირითადი ტენდენციაა, გამოხატული იმპროვიზაციული, სტროფული საწყისის თავისუფლად მონაცვლეობაში. თემის ირგვლივ იმპროვიზაცია იგება.

⁴³ Игорь Стравинский, *Диалоги*, „Музыка“ (Ленинград: 1971), 208-209

⁴⁴ საფორტეპიანო მუსიკაში სიტყვა რეგთაიმი პირველად გვხვდება 1898 წელს ფრედ სტოუნის შექმნილ საფორტეპიანო პიესაში „Ma Ragtime Baby“. შემდგომში კი ამ ჟანრში მომუშავე კომპოზიტორები მეტწილად მხოლოდ სიტყვას „Rag“ იყენებდნენ საკუთარი ნაწარმოებების სახელწოდებაში (მაგ., ს.ჯოპლინის „Mapple Leaf Rag“ და სხვ.)

მაგალითი 1.1.10. ი. სტრავინსკი, "Ebony-Concerto" (I ნაწ. Allegro moderato)

Dedicated to Woody Herman
EBONY CONCERTO
IGOR STRAVINSKY

Allegro moderato (♩ = 88)

Saxophones

Solo Bb Clarinet

E♭ Altos 1 2

Bb Tenors 1 2

E♭ Baritone

Bb Bass Clarinet

French Horns

1 2

Bb Trumpets 3 4 5

Trombones

1 2 3

Piano

Harp

Guitar

Bass

Tam-Tam

Cymbals
Drums

© Copyright 1946 by Charling Music Corp.; Renewed 1973.
Copyright and Renewal assigned to Boosey & Hawkes, Inc. for the U.S.A.

ქორუსისაგან შედგება მთელი ჯაზური „კომპროვიზაცია“.⁴⁵ მუშაობის პროცესში ი. სტრავინსკი სხვა მთავარ საკითხებთან ერთად, მიზნად ისახავდა საკონცერტო ანსამბლის შერჩევას მიუხედავად შეზღუდულობისა, რადგან ტემბრული ორგანიზაციის მხრივ ვუდი ჰერმენის ჯაზური ბიგ-ბენდი მკაცრად ორგანიზებული ოთხი ჯგუფ-სექციისაგან შედგებოდა - საქსოფონების, ლითონის ჩასაბერების, ხის სასულეების და რიტმული ინსტრუმენტების სექციისაგან (ფორტეპიანო, არფა, გიტარა, კონტრაბასი, დასარტყამი ინსტრუმენტები). ნაწარმოებში თითოეული სექცია წარმოდგენილია, როგორც დისკანტური. ერთადერთი, რაც სტრავინსკიმ შეცვალა, ეს იყო ბიგ-ბენდის შემადგენლობაში დაამატა ქრომატიული ვალტორნა.⁴⁶

პარტიტურა ხასიათდება სტრავინსკის ტემბრული აზროვნების მთელი რიგი მახასიათებლებით, რომლებიც პასუხობენ ჯაზური ხმოვანების მოთხოვნებს. ეს არის ფორტეპიანოს და გიტარის პარტიებში დარტყმითი თვისებების აქცენტირება და სასულეების რაოდენობრივ-ფუნქციონალური პრიორიტეტი. ბიგ-ბენდისათვის დამახასიათებელი ტემბრული შემადგენლობის სტილი გულისხმობდა ჯგუფური და სოლო ჟღერადობის ზონების განლაგების გარკვეულ ტიპს, მაგრამ აქაც, სტრავინსკი ახერხებს ბაროკოსეული ანალოგის ჩართვას ტემბრულ დრამატურგიაში. კომპოზიტორი ორკესტრის შემადგენლობას ასე განსაზღვრავს „კონცერტი ინსტრუმენტული ანსამბლისა და სოლო კლარნეტისათვის“. აქ კლარნეტი ასრულებს ჯაზ-ორკესტრისათვის ტრადიციულ ბენდ-ლიდერის როლს, მაგრამ “Ebony-Concerto”-ში, სოლო პარტია განსხვავდება სტრავინსკის სხვა სოლო კონცერტების ჯგუფისაგან.

ფორმის მხრივ, სტრავინსკის შემოქმედებაში უმეტესწილად იკვეთება საკონცერტო და სონატურ-სიმფონიური კომპოზიციური ფორმების ურთიერთქმედება. მათგან განსხვავებით, “Ebony-Concerto”-ს თემატიკა სავსებით თავისუფალია სიმფონიური

⁴⁵ Gunther Schuller, “The Influence of Jazz on the History and Development of Concert Music”. In *New Perspectives on Jazz*, Ed. David N. Baker (Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1986), 15-16.

⁴⁶ თავად ვ. ჰერმანის დაკვეთით დაწერა სტრავინსკიმ აღნიშნული ნაწარმოები. ამდენად “Ebony-Concerto” კლასიკოსის და ჯაზმენის კოლაბორაციის შედეგია.

ტენდენციებისგან. აქ ფორმაქმნალობა ემყარება ე.წ. სინთეზურ ფორმას. სტრავინსკისათვის დამახასიათებელ, ბგერითი ქსოვილის განვითარების ხერხებისა და ჯაზური დინამიკის სპეციფიკური ხაზების კონტრასტს. ნაწარმოებში, ამ დიალოგის რელიეფური გამოსახულებაა რიტმული, კილოური, ფაქტურული და ფონური განვითარების პრინციპი.

ჯაზური მოდელის ადაპტაციით, ი. სტრავინსკი აფართოებს მეტრო-რიტმის დადგენილ ზღვარს. “Ebony-Concerto”-ს პარტიტურაში აისახა ჯაზური სპეციფიკის სხვა ასპექტებიც, კერძოდ მისი მელოდიური თვისებები. მელოდიკის მკვეთრი ჯაზური სპეციფიკა გამოიხატება მეორე ნაწილში (Andante), რომელსაც კომპოზიტორი ბლუზის სტილში მოიაზრებდა. მისი მელოდია და ჰარმონიული ქსოვილი, ზუსტად გამოსახავს ბლუზურ კოლორიტს მიკროგლისანდოს “Off Pitch”-ს, რომელიც მიღწეულია ტონების სიმაღლის მერყეობით და კილოს „მოციმციმე“ მაჟორ-მინორული მესამე საფეხურის გამოყენებით.

მაგალითი 1.1.11. ი. სტრავინსკი “Ebony-Concerto” (II ნაწ. Andante, ტენორ საქსოფონის პარტია (გ. N1)



მაგალითი 1.1.12. ი. სტრავინსკი, “Ebony-Concerto” (II ნაწ. Andante, კლარნეტის თემა (გ. N3)

19

ჯაზური კოლორიტი ახასიათებს ფინალის მელოდიკასაც (Moderato), ძირითადად პენტატონიკის წყალობით (პენტატონური ხაზი ჯერ კიდევ აღინიშნება ციკლის I ნაწილის B მონაკვეთში). იგი „ქანაობს“, ნახევარტონებით გადავსებულ B და C კვაზიიმპროვიზაციულ ნაწილებში მელოდიურ რელიეფში ქრომატიზირებული ფონის ელემენტების ჩართვით.

მაგალითი 1.1.13. ი. სტრავინსკი, “Ebony-Concerto” (III ნაწ. Moderato, ც. N2)

მუსიკალური აპოთეოზი მზადდება C ეპიზოდით (ც. N3), სადაც პენტატონიკური ელემენტები ცალკევდება ფაქტურის სხვადასხვა ფუნქციონარული პლასტებით (პენტატონიკა უცხო როდია სტრავინსკისათვის, მაგ. მისი კონცერტი ორი ფორტეპიანოსთვის).

მაგალითი 1.1.14. ი. სტრავინსკი, “Ebony-Concerto” (III ნაწ. Moderato, ც. N3-4)

Con moto (♩ = 132)

Cl. 1
Cl. 2
Ten. S. 1
Harp
Guitar
Bass
T. T.

განსაკუთრებულად უნდა აღინიშნოს, “Ebony-Concerto”-ს ფონიზმი. სტრავინსკი ამ ნაწარმოებში ცდილობდა ჯაზური ხმოვანების გამოსახვას. გვხვდება ისეთი შტრიხები, როგორებიცაა ხრინწიანი ჟღერადობის ტემბრული ეფექტი, აფროამერიკელთა ფოლკლორიდან მომდინარე; Frullato, Glissando, Hat, Harmon და სხვა. დასარტყამ საკრავთა ტრადიციულ ინსტრუმენტებთან ერთად, გვხვდება ეგზოტიკური ჩინური დოლები. ნაწარმოების არაჩვეულებრივი საკონცერტო-ვირტუოზული ეფექტები, კიდევ ერთი დადასტურებაა ბერის კოლორიტულობისადმი სტრავინსკის დაუოკებელი ინტერესისა და სწრაფვისა. ამ ასპექტში, ჯაზმა კომპოზიტორს დიდი შესაძლებლობები მისცა. იგი აღნიშნავს: „ჯაზი თითქოსდა დედამიწისგან იშვა... მან ჩვენს აკადემიზმს დაუპირისპირა ბგერების უჩვეულო და ამაღელვებელი ქაოსი“.⁴⁷

⁴⁷ Игорь Стравинский, *Диалоги*, „Музыка“ (Ленинград: 1971), 209-210.

“Ebony-Concerto”-ში სტილური მოდელები მხოლოდ ჯაზით არ ამოიწურება. მაგ. არის გამოძახილები ბალეტ „პეტრუშკასთან“ („ხალხური“, „სეირნობა“ - კლარნეტის სოლო პირველ ნაწილში და შუა ნაწილის ეპიზოდი) და შეიძლება ითქვას, რომ ერთგვარი „ხილია“ ი. სტრავინსკის პირველ რუსულ პერიოდსა (1908-1923) და მეორე პერიოდის ნეოკლასიციკლურ (1923-1953) ტენდენციებს შორის. „ახლის შექმნა ხელოვნებაში - ამბობს კომპოზიტორი, შესაძლებელია მხოლოდ ტრადიციისა და ნოვატორობის ურთიერთქმედებით, მათი დიალექტიკური კავშირით”.⁴⁸ სწორედ ამ ურთიერთქმედების პროცესში იბადება ჯაზის და კლასიკური მუსიკის მოდელთან ურთიერთობის წმინდა სტრავინსკისეული მეთოდი, რომელსაც საფუძვლად უდევს პრინციპი, „მე შენი მესმის, მაგრამ იგივეს სხვანაირად ვიტყვოდი“. ეს მოდელის ადაპტაციის გზაა, რომელიც მისი სტრუქტურის ტიპიზირებას გულისხმობს და ამავე დროს, საშუალებას აძლევს კომპოზიტორს, აწარმოოს დიალოგი და ჰქონდეს საშუალება „სტილებით თამაშისა“ - ჯაზის ხელოვნებასა და აკადემიურ მუსიკასთან.

ამგვარად, ჯაზმა, როგორც მუსიკალურმა ხელოვნებამ, მკაფიო კვალი დატოვა აკადემიური მუსიკის ნიმუშებსა და პროცესებზე, რაც ბუნებრივია, აკადემიური მუსიკის დომინანტურ პოზიციას სხვადასხვა მიმართულებით არ გამოირიცხავს. პირიქით, XX ს-ის დასაწყისში ჩამოყალიბებული ჯაზური იდიომები გახდა ძირითადი განმსაზღვრელი კლასიკური მუსიკის შემდგომი განვითარების პროცესში. ევროპული და არაევროპული მუსიკის ურთიერთზემოქმედების საკითხიც აქედან გამომდინარეობს. ევროპული და ჯაზის ხელოვნება ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად, თუმცა პარალელურად ვითარდებოდა, მაგრამ რა იგულისხმება ამ დამოუკიდებლობაში? სავარაუდოდ, აქტიური შერწყმითი პროცესი, რომელიც XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან და XX საუკუნის დასაწყისიდან, ევროპულ კომპოზიტორთა ჯაზური (არაევროპული) მუსიკის მიმართ სწრაფვით გამოიხატა. კ.

⁴⁸ Стравинский, *Диалоги*, 209.

სენ-სანსი, კ. დებიუსი, ა. დვორჟაკი - მათი შემოქმედება ამის მაგალითია. ხოლო მოგვიანებით, XX საუკუნის 20-30-იან წლებში, ჯ. გერშვინის და სხვა კომპოზიტორთა მუსიკის ხასიათი ზოგადკულტურულ, „მსოფლიო მუსიკის“ ხასიათს იძენს.

ჯაზური ინვარიანტები აკადემიური ტრადიციის მუსიკალურ ნაწარმოებებში მთელი XX ს-ის მანძილზე აქტიურია, რომლებიც გამოიყენებოდა ფრანგული საკომპოზიციო სკოლით დაწყებული, ევროპისა და ამერიკის ავანგარდული კომპოზიტორებით დასრულებული. აღნიშნულ ქვეთავში შევეცადეთ მიმოგვეხილა აკადემიური მუსიკისა და ჯაზის სიმბიოზის ისტორიული, ქრესტომათიული ნიმუშები. ამდენად, ჯაზის გავლენა აკადემიური მუსიკის ადრეულ ნიმუშებში აშკარად გამოკვეთილი ტენდენციის სახეს იძენს, რაც ზემოთ განხილული ნაწარმოებების მაგალითზე ნათლად იკითხება.

1.4. ჯაზ-მუსიკოსების მიერ აკადემიური მუსიკის დამუშავების მაგალითები

თუ ჯაზის ისტორიას გადავხედავთ, დავრწმუნდებით, რომ ამ სფეროს წარმომადგენლები (მათ შორის აფროამერიკელებიც) მუდამ ისწრაფვოდნენ ევროპული კლასიკური მუსიკის გამოცდილების გაზიარებისკენ. განვითარების ახალი გზების ძიებისას, ჯაზ-მუსიკოსების შთაგონების ერთ-ერთ წყაროდ ევროპული კლასიკური მუსიკა იქცა. ამ მხრივ მათი მიდგომა ორგვარია:

- კლასიკური მუსიკის კონკრეტული ნიმუშების ჯაზური ინტერპრეტირება
- კლასიკურ მუსიკაში გავრცელებული ფორმებისა და ჟანრების გამოყენება

თითოეული მათგანის განხილვისას, განმსაზღვრელი შემდეგი ნიშან-თვისებები ხდება:

1. კლასიკური თემების ან მთლიანად ნაწარმოების ჯაზური ინტერპრეტაცია, დამუშავება ჯაზურ, ძირითადად სვინგის სტილში⁴⁹ ე. წ. „კლასიკის ჯაზად ქცევის“ ტრადიცია,⁵⁰ ჯაზის განვითარების ჯერ კიდევ ადრეულ ეტაპზე გვხვდება ნიუ-ორლეანურ მარშირებულ ორკესტრებსა და აფროამერიკელთა სამხედრო ორკესტრებში (XIX-XX სს). კლასიკური მუსიკის ცნობილ კომპოზიციებს სინკოპირებულ მანერაში ძალზე ხშირად ამუშავებდნენ პიანისტ-რეგთაიმერები და „მინესტრელები“.⁵¹ საწყის ეტაპზე, ასეთ ქმნილებებს ერთგვარი ფორმალური ექსპერიმენტების სახე ჰქონდათ. ჯაზის ისტორიაში ამის ერთ-ერთ უძველეს მაგალითს წარმოადგენს ჯელი როლ მორტონის მიერ 1920 ჩაწერილი საფორტეპიანო პიანესა „Miserere“,⁵² რომელიც ჯ. ვერდის ოპერა „ტრუბადურის“ გადამუშავებული ვერსიაა. 1930-იანი წლების ჩანაწერებიდან აღვნიშნავთ ჯ. კირბის (John Kirby) სექსტეტის შესრულებით ფ. შოპენის N12 რევოლუციურ ეტიუდს (თხზ.10); კომპოზიციას სახელწოდებით „Beethoven Riffs On“, რომელიც წარმოადგენს ლ. ვ. ბეთჰოვენის N7 სიმფონიის II ნაწილის თემაზე იმპროვიზაციას და ნატ კინგ კოლის ტრიოს შესრულებით ს. რახმანინოვის cis-moll პრელუდიას (თხზ. 3 N2).

აქვე უნდა დავასახელოთ ა. ტეიტუმის შემოქმედება, რომელიც 1940-იანი წლებიდან ხშირად ასრულებდა კლასიკურ ნაწარმოებებს და იმპროვიზირებისას იყენებდა კლასიკური დამუშავების ხერხებს (სტრუქტურული თავისუფლება, სეკვენცირება, თემატური მასალის ინტენსიური დანაწევრება-განვითარება,

⁴⁹ Jazzing – „კლასიკის გასვინგვა“ (Jazzing The Classics) კლასიკური ნაწარმოებიდან თემის ან მთლიანი ნაწარმოების გადამუშავება ჯაზურ სტილში.

⁵⁰ თ. მიქაძე

⁵¹ Minstrel Show, Minstrelsy - ამერიკული კომიკურ-სარკასტური მუსიკალურ-თეატრალური სანახაობა, ჩამოყალიბდა XIX ს.ის 30-იანი წლებში. მინესტრელების მუსიკალურ სპექტაკლებს ასრულებდნენ თეთრკანიანი შემსრულებლები, გამურული სახეებით, რითაც აფროამერიკელების პაროდის აკეთებდნენ.

⁵² The „Caruso of Jazz“ and a „Creole Benvenuto Cellini“ Verdi, „Miserere ... Ah, che la morte ognora“ (Leonora, Manrico), Il trovatore, Act IV

მოდულაცია, პოლიფონიური ხერხების გამოყენება და სხვა). მაგალითად მუსიკოსის ერთ-ერთ ალბომში „Art Tatum - The Standard Transcriptions“⁵³ თავმოყრილია 1935-1943 წლების ლაივ-ჩანაწერები, მათ შორის ა. ტეიტუმის მიერ შესრულებული ა. დვორჟაკის „უმორესკა“ N7 (თხზ.101) და ჯ. მასნეს „ელეგია“.⁵⁴ საერთაშორისო ვიდეო პლატფორმა youtube-ზე კი განთავსებულია მისი შესრულებით იმპროვიზაცია ფ. შოპენის Cis-moll ვალსის თემაზე (თხზ. 64, N 2).

20-30-იან წლებში მრავალი კლასიკური მელიოდა აჟღერდა „Commercial ჯაზის“ სტილის არანჟირებითა და დამუშავებით. კლასიკური ნაწარმოების თემებზე შექმნილი თამამი ექსპერიმენტები და ტექნიკურად მსუყე პოპურები ხშირად ისმოდა კომერციული ჯაზის თვალსაჩინო წარმომადგენლის პ. უაიტმენის ორკესტრის და სხვა ანალოგიური კოლექტივების კონცერტებზე. საგულისხმოა, რომ პ. უაიტმენის კოლექტივს დაარსების დღიდან იხსენიებდნენ, როგორც „Orchestra“ და არა როგორც „Big Band“, რაც ხაზს უსვამს იმას, რომ იგი ჭეშმარიტ ჯაზს არ ემსახურებოდა და მათ მიერ შესრულებული მუსიკა პრაქტიკულად “Jazz Related” სტილს მიეკუთვნებოდა. პ. ვაიტმენის ორკესტრმა უდიდესი როლი შეასრულა აშშ-ში ჯაზის ხელოვნების და კლასიკური მუსიკის პროპაგანდაში. აგრეთვე აღსანიშნავია, რომ უაიტმენის და მისი ორკესტრის მოღვაწეობამ საფუძველი ჩაუყარა თანამედროვე pop-მუსიკას.

ტემბრალურად, ძალზე საინტერესოდ ჟღერს დ. ელინგტონის საორკესტრო სიუიტები - 1960 წელს გამოცემული ალბომი „**Duke Ellington and His Orchestra The Nutcracker Suite**“⁵⁵ სადაც წარმოდგენილია პ. ჩაიკოვსკის ბალეტ „მაკნატუნადან“ 9 მუსიკალური ფრაგმენტი და 1961 წლის ჩანაწერი „Swinging Suites by Edward E. and Edward G. Peer“ რომელიც ასევე ცნობილია “Gynt Suite/Suite Thursday“ სახელწოდებით.⁵⁶

⁵³ <https://www.allmusic.com/album/the-standard-sessions-1935-1943-transcriptions-mw0000275189>

⁵⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=qYcZGPLAnHA>

⁵⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=FEU587HUiRo&t=421s>

⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=021-dJ-NJ4>

მაგალითი 1.1.15. დ. ელინგტონი, „Peanut Brittle Brigade“ სიუიტიდან „The Nutcracker Suite“

CONDUCTOR
333775

PEANUT BRITTLE BRIGADE
The Nutcracker Suite, Mvmt. III

By PETER ILYICH TCHAIKOVSKY
Arranged by DUKE ELLINGTON
Edited by JEFF LINDBERG
and CHARLEY HARRISON

FABR 6094 1 = 515-516

1st E♭ ALTO SAXOPHONE
2ND E♭ ALTO SAXOPHONE
1st B♭ TENOR SAXOPHONE/
B♭ CLARINET
2ND B♭ TENOR SAXOPHONE
E♭ BARITONE SAXOPHONE
1st B♭ TRUMPET
2ND B♭ TRUMPET
3RD B♭ TRUMPET
4th B♭ TRUMPET
1st TROMBONE
2ND TROMBONE
3RD TROMBONE
4th TROMBONE
(OPTIONAL)
GUITAR
(OPTIONAL)
PIANO
BASS
DRUMS

1 2 3 4 5 6 7 8

ალბომი **“Swinging Suites by Edward E. and Edward G. Peer”** ეფუძნება ე. გრიგის სიმფონიური სიუიტის „პერ გიუნტის“ (თხზ. 23) კომპოზიციებს. ორივე ალბომის არანჟირება ბიგბენდისათვის შექმნილია დ. ელინგტონსა და ბ. სტრეინჰორნის მიერ. შემდგომ ეტაპზე ყურადღებას იქცევს ჯ. ზავინულის 1964 წლის ჩანაწერი, სადაც იგი თავის კომპოზიციას აგებს მ. რაველის სონატინის II ნაწილის (Mouvement de menuet) თემაზე.

კონკრეტული კლასიკური მუსიკის ნიმუშების ჯაზური ინტერპრეტირების არაერთი ნიმუში არსებობს, მაგრამ განსაკუთრებით უნდა აღვნიშნოთ მუსიკოსების ჯ. ლუისის, ჟ. ლუსიერის, ბ. მაკფერენის და ანსამბლ „Swingle Singers“ შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, რომლებიც სიღრმისეულად მუშაობდნენ ამ მიმართულებით და მრავალ კლასიკურ ნაწარმოებს მისცეს სრულიად ახალი, თვისებრივად განსხვავებული ჟღერადობა და ხასიათი.

2. რაც შეეხება, მეორე ტიპის ე.წ. განზოგადებულ მიდგომას (კლასიკური მუსიკისთვის დამახასიათებელი ზოგიერთი ჟანრის და ფორმის გამოყენება) - ურთიერთკომბინირების აღნიშნული პროცესი, ძირითადად ვლინდება კლასიკური მუსიკალური ჟანრების დაუფლებისადმი სწრაფვაში (ოპერა, ბალეტი, სიმფონიური სიუიტა, რონდო, ვალსი, ნოქტიურნი, ტოკატა, კონცერტი). ამ მიმართულებით ისტორიული ნიმუშები ეკუთვნის ს. ჯოპლინს, რომელმაც სცადა აეთვისებინა საოპერო („A Guest of Honor“ 1903წ; „Tremonisha“ 1915წ.) და საბალეტო („Ragtime Dance“) ჟანრები.⁵⁷ ევროპული სიმფონიზმის და ჯაზური ენის ორგანული შერწყმის ერთ-ერთი პირველი ნიმუშია ჩ. პარკერის 1950 წლის ნოვატორული ალბომი სიმებიან ორკესტრთან ერთად „Charlie Parker with Strings“ (Mercury Records 1950წ.), სადაც

⁵⁷ იგივე ითქმის გერშვინის, ზეს კომფრის, პოლ ვაითმენის, ბად პაუელის, ბენი გუდმენის, სტეფან გრაპელის, დეივ ბრუბეკის, ლენი ტრისტანოს, ჟაკ ლუსიერის, ბობი მაკფერენის, ჰერბი ჰენკოკის, ჩიკ კორეას, კიტ ჯარეტის, ქუინსი ჯონსის, ვოკალურ ანსამბლ „Swingle Singers“, „KLAZZ Brothers“, „Modern Jazz Quartet“-ის, „The Manhattan Transfer“-ის და სხვათა მიმართ.

აშკარად იკვეთება ი. სტრავინსკის შემოქმედების გავლენა და დ. ელინგტონის სიუიტა სიმფონიური ორკესტრისათვის „Black, Brown and Beige”, 1946.⁵⁸

მაგალითი 1.1.16. დ. ელინგტონი, სიუიტა სიმფონიური ორკესტრისათვის „Black, Brown and Beige”

WORK SONG

BLACK, BROWN, AND BEIGE: MOVEMENT 1, PART 1

MUSIC BY DUKE ELLINGTON
ARRANGED BY DUKE ELLINGTON
PREPARED FOR PUBLICATION BY DYLAN CANTERBURY, ROB DUBOFF, AND JEFFREY SULTANOFF

SCORE

MAESTOSO $\text{♩} = 108$ (5)

Flute 1 Alto Clar.
Flute 2 Alto Clar.
Flute 3 Soprano Clar.
Flute 4 Soprano Clar.
Flute 5 Soprano Clar.
Clarinet 1
Clarinet 2
Clarinet 3
Clarinet 4
Bassoon 1
Bassoon 2
Bassoon 3
Guitar
Piano
Bass
Tuba Etc.

2 3 4 5 6 7 8 9 10

ავანგარდული ჯაზისა და სიმფონიური მუსიკის შერწყმის შესანიშნავი მაგალითია ჩ. მინგუსის ალბომი „Let my children hear music“ (1972 წ). 60-იანი წლებიდან, ამ

⁵⁸ https://www.youtube.com/watch?v=GM2N8_H4me0&t=20s

მიმართულებით განსაკუთრებით საინტერესოა პიანისტ ჯ. ლუისის მოღვაწეობა „მოდერნ ჯაზ-კვარტეტში“ (კომპოზიციები „ჯანგო“ და “Midsummer“ დაწერილია რონდოს ფორმაში) და ცნობილი ფრანგი კომპოზიტორის დ. მიოს მოსწავლის, დ. ბრუბეკის ექსპერიმენტები პოლირიტმიისა და პოლიტონალობის სფეროში (კომპოზიციები: „Blue Rondo à la Turk“, „Take Five“ და "G Flat Theme"). მუსიკოსები ამ გზით ქმდნენ ახალ უნიკალურ მიდგომებს, რომელიც ევროპულ და ამერიკულ ხელოვნებაში ახალ ტენდენციებს პასუხობდა - „ჯაზის აკადემიურ მუსიკაზე“ და „აკადემიური მუსიკის ჯაზზე გავლენით“, რაც ერთიან კონცეპტუალურ სივრცეში გაერთიანებული მუსიკალური ტექსტით გამოიხატებოდა.

კონკრეტულად ჯაზურ სტილურ მიმართულებებში, ასევე ნათლად აისახება ჯაზის სინთეზირების პროცესი კლასიკურ მუსიკასთან - ამ მხრივ გამოვყოფთ 40-50-ანი წლების „Cool-ჯაზის“ („გრილი ჯაზის“) ხანას (ზოგიერთი მკვლევარი მას „გაევროპებულ ჯაზს“ უწოდებს)⁵⁹. ეს სტილი ხასიათდება ემოციური თავშეკავებით, ინტელექტუალური საწყისის გაძლიერებით, საკომპოზიტორო აზროვნებაში ტონალურ-მოდულაციური ლოგიკის გართულებით და ფაქტურის პოლიფონიზაციით (ბილ ევანსი, მაილს დევისი, ლენი ტრისტანო, ჯერი მალიგანი, გილ ევანსი, დეივ ბრუბეკი, ფრედერიკ გულდა, ჯო ზავინული და სხვა).⁶⁰

50-60-იან წლებში ჯაზისა და სიმფონიური მუსიკის შერწყმის შედეგად, წარმოიშვა სტილური მიმდინარეობა „პროგრესული ჯაზი“,⁶¹ რომლის მიღწევები ეკუთვნის კომპოზიტორს და ორკესტრის ხელმძღვანელს ს. კენტონს. მუსიკოსის არანჟირება სტრუქტურულად ევროპული აკადემიური მუსიკის სტილშია აგებული. ერთ-ერთი პირველი ნიმუში ამ მიმართულებით იყო 1943 წელის ჩანაწერი "Artistry in Rhythm", რომელის მუსიკალური ქსოვილი მ. რაველის „დაფნისი და ქლოეს“ სიმფონიური

⁵⁹ „Cool Jazz“-ს ახასიათებს არსებითი განსხვავება „ბიბოპისაგან“, მაგალითად, აქ უკუგდებულია რიტმული ექსპრესიულობა და ინტონაციური არამდგრადობა - სპეციფიკური „აფროამერიკული“ მახასიათებლები.

⁶⁰ Marvyn Cooke, "Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington". In *The Cambridge Companion to Jazz*, ed. Mervyn Cooke and David Horn (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 173.

⁶¹ Progressive Jazz

სიუიტა N2-ის ერთ-ერთი თემის საფუძველზეა აგებული.⁶² 1964 წელს ს. კენტონმა გამოსცა ფირფიტა „Kenton/Wagner“,⁶³ სადაც წარმოდგენილია მუსიკალური ფრაგმენტები რ. ვაგნერის ოპერებიდან. ეს იყო, მუსიკალურ აკუსტიკურ სივრცეში, ერთდროულად ჯაზისა და რ. ვაგნერის ენაზე ამეტყველების მცდელობა. ამ სტილის სხვა მიმდევართაგან შეიძლება დავასახელოთ, ვ. ჰერმანის ორკესტრი, რომლის შეკვეთითაც, ი. სტრავენსკიმ შექმნა „Ebony Concerto“.

კლასიკურ ფორმებსა და ჟანრებს ხშირად მიმართავდნენ „Cool-ჯაზისა“ და „Free-ჯაზის“ სკოლა გამოვლილი მუსიკოსები, მაგალითად სონატას - ჩ. კორეა, ვ. ჯარეტი, ჯ. რასელი, რონდოს (მაგ. ჩიკ კორეას „Spain“) - ჯ. ლუისი, ვ. ბოლი, ბ. მელდაუ, დღემდე დიდი პოპულარობით სარგებლობს დ. ბრუბეკის ორი ვალსი "It's a Raggy Waltz" და „Kathy's Waltz“ და სხვა.

50-იანი წლების ბოლოს, აკადემიური მუსიკალური განათლების მქონე გ. შულერი შეეცადა მოეხდინა ჯაზური ტრადიციების და ევროპული საკომპოზიციო ტექნიკის შერწყმა. შედეგად შეიქმნა სტილური მიმართულება „მესამე მიმდინარეობა“⁶⁴ (Third Stream), მას მოჰყვა მ. დევისის „ინტელექტუალური ჯაზი“, ჟაკ ლუსიეს და ჯონ ლუისის „ბაროკო-ჯაზი“, სესილ ტეილორის, ორნეტ კოულმენის, დონ ჩერის, ჯონ კოლტრეინის, არჩი შეპის, ფეროუ სანდერსის და ალბერტ აილერის „ავანგარდული ჯაზი“ და სხვა.

ჯაზისა და კლასიკური მუსიკის ურთიერთობის ჭრილში ყურადღებას იპყრობს ჯაზმენების განსაკუთრებული ინტერესი ბაროკოსა და ი.ს. ბახის შემოქმედების მიმართ. ბაროკოს ეპოქა მსოფლიო კულტურის ისტორიაში ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო მოვლენაა თავისი დრამატიზმით, ინტენსივობით, დინამიკით და ჰარმონიულობით. აღნიშნული მიმდინარეობა ცნობილია „Baroque and Jazz Music“-ის

⁶² <https://www.youtube.com/watch?v=msEqWQuAVXk>

⁶³ <https://www.youtube.com/watch?v=CjxpwYHHIM8>

⁶⁴ „მესამე მიმდინარეობა“ წარმოიშვა აკადემიური მუსიკალურ ხელოვნებისა და ჯაზის სინთეზის საფუძველზე და მას უკავია შუალედური პოზიცია მათ შორის. ტერმინი ეკუთვნის ამ მიმართულების ფუძემდებელს გიუნთერ შიულერს.

სახელით. აღსანიშნავია, რომ თავად ამ სიტყვების შერწყმას იყენებდნენ ანსამბლების სახელწოდებებში, მაგალითად „Baroque Jazz Trio”, „Baroque Jazz Quintet” და სხვა. ბაროკო-ჯაზის ყველაზე ადრინდელი ნიმუშები ეკუთვნის სვინგის პერიოდს. თუმცა, არც მოგვიანებით განელებულა მის მიმართ ინტერესი. სტილურად ძალზე საინტერესოა 1970 წელს, ერთ-ერთი ფრანგული ავანგარდული ჯგუფის მიერ გამოცემული ალბომი „Baroque Jazz Trio“ (ლეიბლი SouffleContinu),⁶⁵ რომლის მუსიკალურ ქსოვილში ძირითადად წარმოდგენილია იმპრესიონიზმის, ჯაზის და ბაროკოს მუსიკის ელემენტები, თუმცა ცალკეულ კომპოზიციაში შეინიშნება ინდური და ბრაზილიური მუსიკის გავლენა (კომპოზიციები „Delhi Daily“ და „Latin Baroque“).

90-იანი წლების ნამუშევრებიდან შეიძლება გავიხსენოთ ერთ-ერთი გახმაურებული პროექტი - ლეიბლ „Warner Alliance“-ის მიერ 1992 წელს გამოცემული ალბომი „Handel's Messiah: A Soulful Celebration“ ნ. მილერის, გ. ჰამილტონისა და მ. უორენის პროდიუსინგით.⁶⁶ ალბომში საინტერესოდ და ნოვატორულადაა წარმოდგენილი გ. ფ. ჰენდელის 1741 წელს შექმნილი ორატორია „მესიის“ ვოკალურ-ინსტრუმენტული ნომრების არანჟირება, ისეთ აფრიკულ-ამერიკულ ჟანრებში როგორცაა სპირიტუელი, ბლუზი, გოსპელი, რეგთაიმი, ფიუჟენი, R&B და ჰიპ-ჰოპი. ორატორიიდან ალბომისთვის ავტორებს შერჩეული აქვთ მხოლოდ 16 მუსიკალური ნომერი,⁶⁷ რომლის ბოლო მუსიკალურ კომპოზიციას წარმოადგენს „Hallelujah“.⁶⁸ კომპოზიციების არანჟირებების უმრავლესობა, ეკუთვნის ამერიკელ კომპოზიტორს, დირიჟორს, პროდიუსერსა და მომღერალს მ. უორენს. ძალზე შთამბეჭდავია ალბომის მონაწილე არტისტების სია, სადაც შეხვდებით ისეთ ლეგენდარულ სახელებს როგორებიცაა: დ. რივზი, პ. ოსტინი, ს. ვანდერი, ე. ჯერო, ქ. ჯონსი, ჯ. დიუკი, ჩ. ხანი, ჯ. სემპლი; ანსამბლები Take 6, The Yellowjackets და სხვა. ალბომმა 1992 წელს მიიღო

⁶⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=PVEqMepOAp4>

⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=TewE8cH4vHc&list=PLwkQ1sumwoORj3teRebjr-Hpu2whSuWm0&index=5>

⁶⁷ <https://www.discogs.com/release/2577113-Various-Handels-Messiah-A-Soulful-Celebration>

⁶⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=qsmwcUB8vHM>

გრემის ჯილდო კატეგორიაში „საუკეთესო თანამედროვე სოულ გოსპელ ალბომი“ (Best Contemporary Soul Gospel Album).

ჩვენი აზრით, ჯაზისათვის ყველაზე ახლობელია ბაროკოს შემდეგი ნიშნები:

1. ბაროკო ირჩევს „ინვენციო“-ს („აღმოჩენას“, „გამოგონებას“) და „მოძრაობა, დრო, სივრცის“ პრინციპს, რაც ასევე ჯაზური იმპროვიზაციის უპირველესი თვისებაა.

2. ინვენტურობა (გამომგონებლობა), ილუზიურობა და სტილური „თამაშის“ ხერხები ზოგადად გავრცელებული იყო ბაროკოს ეპოქაში. ცვალებადობის პრინციპი მეტად ქმედითია სტილურ და ჟანრულ სისტემებში. ჯაზში „ძველი“ სტილები და ჟანრები წარმატებით ესადაგებიან „ახალ“ სუნთქვას და თავის მხრივ „ახლები,“ კარგად ასიმილირებდნენ „ძველთან“ ერთგვარი ტრანსფორმაციით.

3. ბაროკოს მუსიკის დამახასიათებელი ნიშანია დინამიზმი, „წამების ათვლა“, მუდამ პულსირებული რიტმი, რომელიც ხშირად ერწყმის დაკლავნილ რიტმულ სურათს. ბაროკოს მუსიკამ შექმნა კონტრასტის განსხვავებული სახეც: მიმდინარე, ცვალებადი დრო (ადამიანური ცხოვრების დრო) და გაყინული დრო (მარადიული დრო): ტემპების კონტრასტი მრავალნაწილიან ნაწარმოებებში - ვარიაციის ჟანრები უცვლელ ოსტინატურ ბანზე, ქორალური პრელუდიები და სხვა⁶⁹. ჯაზიც უაღრესი დინამიურობითა და იმპულსურობით ხასიათდება. რიტმი ჯაზის ნამდვილი სული, მისი იმპულსი, რიტმის მკვეთრი გამოხატულებაა, რომელიც განსაკუთრებულ ენერგიასა და წინსწრაფვას ანიჭებს მას.

4. ბაროკოს ეპოქის ხელოვნების ერთ-ერთი სტილური ნიშანია სინთეზისკენ სწრაფვა. სხვადასხვა მუსიკალური კულტურის სინთეზის შედეგად წარმოქმნილმა ჯაზმა, მსოფლიო ხელოვნების რადიკალურად ახალი ფენომენი შექმნა.

ისტორიკოსთა შეფასებით ჯაზური „ბახიანა“ დაიწყო 1937 წელს, როდესაც შესრულდა ი.ს. ბახის რე-მინორული ორმაგი კონცერტის (BWV 1043) I ნაწილი,⁷⁰ გადამუშავებული სვინგის სტილში სტეფან გრაპელის, ედი საუთის (ვიოლინო) და

⁶⁹ Марина Лобанова, *Западноевропейское музыкальное барокко: Проблемы эстетики и поэтики*. (Москва: „Музыка“ 1994), 187-188.

⁷⁰ https://www.youtube.com/watch?v=r_60OpZGXMk

ჯანგო რეინჰარდტის (გიტარა) მიერ.⁷¹ ამან შემდგომში გაგრძელება ჰპოვა ბენი გუდმანის ორკესტრში - ჯაზური ფუგა “Buch goes to town” (ბახის ნაწარმოების სტილიზაცია).⁷²

მუსიკალურად ძალზე ღირებული და საინტერესოა ბილ ევანსის 1966 წელს ჩაწერილი ალბომი „Bill Evans Trio with Symphony Orchestra“ (ლეიბლი Verve). ალბომის მეორე კოპოზიცია "Valse" წარმოადგენს ი.ს. ბახის მი-მინორული ფლეიტის სონატის (BWV 1031) II ნაწილის (Siciliano) შესანიშნავ საოკესტრო ინტერპრეტაციას.⁷³ ალბომის საორკესტრო არანჟირების ავტორია კლავს ოგერმანი. ი.ს. ბახის მუსიკის სტილიზაციას ახდენს დეივ ბრუბეკი 1963 წლის ალბომში „Brandenburg Gate: Revisited“ (ლეიბლი Columbia).

ჯაზი და ბახი - ერთი შეხედვით, ორი სხვადასხვა, შინაარსობრივად დაშორებული სამყაროა. ზედაპირული გააზრებისას იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ეს კლასიკური მუსიკის ჯაზური გადამუშავებაა, მაგრამ თუ გავანალიზებთ, ორივე მიმდინარეობის მახასიათებლები წმინდა სახით გამოვლინდება. განსაკუთრებით ნათელი მაგალითია ამ მხრივ ჯაკ ლუსიერის ალბომები „Play Bach“ და "Baroque favorites" (2001წ.), შესრულებული ჯაზ-ტრიოს მიერ;⁷⁴ ჯგუფ „Swingle Singers“-ის ალბომები “Jazz Sébastien Bach, les Swingle Singers” (Philips, 1963 წ.),⁷⁵ “Going Baroque de Bach aux Baroques” (Philips, 1964 წ.) და „Jazz Sébastien Bach, Vol. 2“ (Philips 1968 წ.).

ჩნდება კითხვა, თუ რატომ მიმართავენ უფრო ხშირად ჯაზური გადამუშავებისათვის ი.ს. ბახის მუსიკას და არა მაგალითად ფ. შუბერტს, რომლის ნაწარმოებები ერთი შეხედვით უფრო ახლოსაა ბლუზთან, ან პ. ჩაიკოვსკის, რომლის ლირიზმით აღსავსე მელოდიური თემები სავსებით გამოდგებოდა

⁷¹ სტეფან გრაპელი ხშირად აღნიშნავდა, რომ იგი იმპრივიზაციებში ცდილობს ისეთ ხარისხობრივ მასშტაბებს მიაღწია, როგორც ი.ს. ბახის მუსიკას ახასიათებს.

⁷² <https://www.youtube.com/watch?v=PxYzruJzk1I>

⁷³ <https://www.youtube.com/watch?v=0Yc7qH2sTHg&list=PLXeYClIzGBKzCtESaBHWzaUjU-casJ7YO&index=2>

⁷⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=CrljxYnYVHE>

⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=qggFTFHiy7Q&list=PL0zhn92BkR-9gzUF6-2bGpP3cHGYz0AIU>

„ჯაზსტანდარტებად“, ან ბოლოს და ბოლოს კ. დებიუსის, რომლის ჰარმონიული ენა ახლოსაა ჯაზთან. ვფიქრობთ, რომ ამ კითხვის პასუხია ის, რომ ჯაზი და ბახისეული სტილი ერთმანეთთან ღრმა კავშირშია, მათი ფესვების სიახლოვეზე მიუთითებს არაერთი ინტერპრეტაცია. დროდადრო, თავად ბახისეულ მუსიკალურ ტექსტშიც შეინიშნება სვინგის ნიშნები და ჯაზ-მუსიკოსს შესაძლოა ბევრი ფიქრი არც დასჭირდეს ბახის მუსიკის ჯაზური ინტერპრეტაციისთვის. ბახის მუსიკას ჯაზთან აახლოვებს პოლიფონიის პოლირიტმული და პოლიმელოდიური ნაგებობები, რაც სპირიტუალების და ტრადიციული ჯაზის (დიქსილენდის) მუსიკისთვისაა დამახასიათებელი. ბახის კომპოზიციური პრინციპების იმპროვიზაციული ხასიათი, მუსიკის დენადი, პრაქტიკულად უწყვეტი ჟღერადობა და პოლიფონიური ნაგებობის ვერტიკალში შექმნილი რთული აკორდები, ტონალობების ცვალებადობა, ჯაზის იმპროვიზაციულ ბუნებას პასუხობს. სვინგის „ბახისეური“ შეგრძნების მაგალითად გამოდგება მისი ნებისმიერი ნაწარმოებიდან თემის საწყისი ფრაზები. ჯანგო რეინჰარდტის აზრით, ეს ელემენტი უცხად როდი შეიმეცნება. მისი აღქმა შეუძლია მხოლოდ ჯაზზე კარგად გაწაფულ სმენას – რეინჰარდტის მოსაზრებით, ბახისეული თემის განვითარების ლოგიკა გაცილებით ადვილად ეთანაწყობა ჯაზურ იმპროვიზაციას, ვიდრე მაგალითად, ი. ჰაიდნის მუსიკალური თემები.⁷⁶

და მაინც, როგორ შეიძლება ი.ს. ბახის მუსიკის საფუძველზე იმპროვიზაციის პროცესი წარიმართოს? ცნობილია, რომ იმპროვიზაცია განსაკუთრებით განვითარებული იყო ბაროკოს პერიოდში. თავად ბახიც არაჩვეულებრივად იმპროვიზირებდა ორგანსა და ჩემბალოზე. ბაროკოს მუსიკაში შეიძლება აღმოვაჩინოთ მკაფიო პარალელები ჯაზურ რიტმ-ჯგუფსა და კონტრაბასთან: ჯაზ-მუსიკოსი იმპროვიზირებს აკორდების თანმიმდევრობის თანხლებით, ხოლო ბაროკოს ეპოქის მუსიკოსი - basso continuo-ზე დაყრდნობით.

⁷⁶ Adam Gopnik "Gypsy, The life of Django Reinhardt", *New Yorker*, <https://www.newyorker.com/magazine/2004/12/06/gypsy> (28.10.2004).

ბახისეულ „წყაროს“ უმეტესად ეტანებიან ჯაზ-პიანისტები, ბევრი მათგანი, ასრულებს ბახს გარკვეული „ინტიმით“, თითქოს თავისთვის, ზოგიერთი უძღვნის მას საავტორო კომპოზიციებს. ჯაზის ისტორიის ერთ-ერთი ნოვატორი მუსიკოსის, ნინა სიმონეს შემოქმედება კი მთლიანად გამსჭვალულია პოლიფონიური აზროვნების პრინციპით. მისი საფორტეპიანო იმპროვიზაციები ხშირადაა აგებული ფუგის სააზროვნო სტილში, რომლის კლასიკური ნიმუშია სიმონეს კომპოზიციები „All We Know“, „Love Me or Leave Me“, „You'd Be So Nice To Come Home To“ და სხვ. რეტროსპექტივის სიცხადისთვის შეგვიძლია დავასახელოთ ბად პაუელის კომპოზიცია „Bud on Bach“ (1949) და ოსკარ პიტერსონის „Salute to Bach“ (1985).

ჯონ ლუისმა ჯგუფ „Modern Jazz Quartet“-ში ი.ს. ბახს მიუძღვნა თავის ალბომი „Blues on Bach“ (Atlantic, 1973 წ.),⁷⁷ ხოლო 1985 წელს გამოცა ალბომი „Preludes and Fugues from the Well-tempered Clavier Book 1“ (Philips 1984წ.),⁷⁸ რომელშიც წარმოდგენილია ბახის კარგად ტემპერირებული კლავირის პირველი ტომიდან პრელუდიები და ფუგები. უახლოესი ნიმუშებიდან კი გამოვყოფთ ჯოშუა რედმანის კომპოზიციას „Adagio“-ს, 2013 წლის ალბომიდან „Walking Shadows“ და ბრედ მელდაუს 2018 წლის სოლო საფორტეპიანო ალბომს „Brad Mehldau - After Bach“.⁷⁹

ბაროკოს, ბახის მუსიკის ზეგავლენა იგრძნობა ქულ-ჯაზის პიანისტებზე, განსაკუთრებით კი ლენი ტრისტანოზე. მისი კონცერტები ხშირად იწყებოდა ბახის რომელიმე ნაწარმოების ტექსტის ზუსტი შესრულებით და მხოლოდ ამის შემდეგ ასრულებდა იგი საავტორო „საკუთარ მუსიკას“.⁸⁰ „ნიუ-იორკის ერთ-ერთ ჯაზ-კლუბში თავის ყოველ გამოსვლას ტრისტანო ბახის ინვენციების შესრულებით იწყებდა - ასე ხურდებოდა ხოლმე საჯაროდ. მე თუ მკითხავთ, ეს ხერხი მეთოდოლოგიურადაც სწორია. ბახი საფუძვლიანად მომართავს გონებას საიმპროვიზაციოდ...“. საუბრობს

⁷⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=G6mqoRM8sVA&list=PLCoPtfrZK-9jllQwACJmEyMOBJZvxJa-B>

⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=22yLbGU3obA&t=1017s>

⁷⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=38RAV0tqvvg>

⁸⁰ Greenberg, Robert. „Greenberg Recommends - Lennie Tristano“

<https://robertgreenbergmusic.com/greenberg-recommends-lennie-tristano/> (26.08.2013).

ზურაბ ქარუმიძე.⁸¹ ალბათ, ვერც დ. ბრუბეკი მიაღწევდა ბახის გარეშე აღიარებას. ზოგიერთი კომპოზიციის ინტერპრეტაციაში თვალნათლივ ჩანს პოლიფონიურობისაკენ სწრაფვა (ალბომი „Brandenburg Gate: Revisited“). ეს ტიპური მოვლენა იყო ნიუორლეანის ჯაზში და სვინგის ეპოქაში (ბიბოპის ხანაში, აღნიშნული ნიშნები ნაკლებად ვლინდება). ქულ-ჯაზის მუსიკოსები კი, რომლებსაც აკადემიური განათლება ჰქონდათ მიღებული, კვლავ უბრუნებენ ჯაზს პოლიფონიის პრინციპს და ბახი მათ მუდმივ ორიენტირად რჩება. მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდში შექმნილი ჯაზსტანდარტების ჰარმონიულ ბადეში, პირდაპირი პოლიფონიური კავშირები ნათლად არ იკითხება, კომპოზიციურ დონეზე, თემების იმპროვიზაციული ტიპის მელოდიზმი და რიტმის ორგანიზების პრინციპი მაინც ბადებს პარალელებს ი.ს. ბახის მუსიკასთან. მაგალითისთვის მოვიყვანთ რამდენიმე ცნობილ ჯაზსტანდარტს: „Softly, As In A Morning Sunrise“ (კომპ. ზ. რომბერგი და ო. ჰამერშტეინი) „Solar“ (ჩ. უეინი) და „All The Things You Are“ (ჯ. კერნი), რომლებიც ვფიქრობთ არა მხოლოდ ქულ-ჯაზში, არამედ ჩ. პარკერისეულ ბოპშიც, სტილისტურად მოგვაგონებს ბაროკოს ეპოქის მუსიკალურ ესთეტიკას.

2000 წელის 28 ივლისს, ი. ს. ბახის მშობლიურ ქალაქ ლაიფციგში (Market Square-ზე), გაიმართა გრანდიოზული პროექტი სახელწოდებით „Bobby McFerrin & Guests-Swinging Bach“. პროექტის ფარგლებში გაერთიანდა ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის არაერთი მნიშვნელოვანი ფიგურა თუ კოლექტივი, რომლებმაც ბახის შემოქმედების გენიალური ქმნილებები გააჟღერეს, როგორც ორიგინალის, ისე პროექტის სახელწოდებას თუ მოვიშველიებთ, „გასვინგული ბახის“ სახით. კონცერტზე ბობი მაკფერენი, წარსდგა, როგორც სიმფონიური ორკესტრის დირიჟორი, ასევე მომღერალი-იმპროვიზატორი. მასთან ერთად მინაწილეობდნენ ჟ. ლუსიე და მისი ჯაზ-ტრიო, გ. შაჰამი, ა. ენტონი, ლაიფციგის გევანდჰაუს ორკესტერი, კოლეგია Quodlibet, The King Singers, Turtle Island String Quartet და სხვა.⁸² აღნიშნულმა ღონისძიებამ, კიდევ ერთხელ

⁸¹ ქარუმიძე ზურაბ, ჯაზის ცხოვრება, გამ. „ინტელექტი“, 2018, 264 გვ.

⁸² <https://www.discogs.com/release/12164668-Bobby-McFerrin-Guests-Swinging-Bach>

დაადასტურა, რომ ბახის შემოქმედება, დღესაც თანამედროვე და აქტუალურია, მისი მემკვიდრეობა დღემდე წარუშლელ კვალს ტოვებს მუსიკალური აზროვნების განვითარებაში.

და ბოლოს, ბახისა და ჯაზის მიმართებაში, უნდა გავიხსენოთ ამერიკული ჯაზ-ავანგარდის წარმომადგენელი, კომპოზიტორი და საქსოფონისტი ლი კონიცი, რომელმაც 1998 წლის 21 მარტს მ. რობინსონთან ინტერვიუში განაცხადა: „მე ვუსმენ ჩემს ბახს და ყოველთვის ვცდილობ არ დავივიწყო, რომ ჯაზი სწორედ მისგან წარმოსდგა. მე ვფიქრობ, ბახი იყო პირველი ჯაზ-მუსიკოსი. მის მუსიკაში არის იგივე სვინგი და იგივე შინაარსი, რაც ჩემთვის ჯაზს წარმოადგენს... თითქმის ყოველდღე ვუსმენ მის სიუიტებს ჩელოსათვის, უფრო გრანდიოზული, უფრო ამაღლებული მუსიკა მე არ მეგულება“.⁸³

ამდენად, ორი სფერო - ჯაზი და აკადემიური მუსიკა ურთიერთზემოქმედებდა და ეს ორმხრივი პროცესი პარალელურად მიმდინარეოდა. ჯაზმა დიდი ზეგავლენა მოახდინა კლასიკურ მუსიკაზე, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ პროფესიონალი კომპოზიტორების დამოკიდებულება ჯაზის მიმართ ყოველთვის არაერთგვაროვანი იყო. იგი აღიქმებოდა ზოგჯერ, როგორც „გასართობი ხელოვნება“, „მუსიკალური ენის განახლების საშუალება“, „ეპოქის სიმბოლო“, „საკომპოზიციო მოდელი“, ზოგჯერ, როგორც „ანტიჰუმანური“ ან პირიქით, „ჰუმანური“ ღირებულების მუსიკა.

საერთაშორისო პლატფორმა statista.com-ის მონაცემებზე დაყრდნობით, ბოლო ათეული წელია, ჯაზურ და კლასიკურ მუსიკას, თითქმის ერთი და იგივე სტატისტიკური მაჩვენებელი აქვს მსოფლიო მუსიკალურ ბაზარზე. დღევანდელი ჯაზ-შემსრულებლები ახალ-ახალი იდეებით ამდიდრებენ თანამედროვე მუსიკალურ სივრცეს - ხდება მუსიკალური ხელოვნების სხვადასხვა სფეროების, ჟანრების, მიმართულების ინტეგრაცია, მათ შორის, კვლავაც აქტუალურია ჯაზისა და კლასიკური მუსიკის შერწყმა. საშემსრულებლო მიმართულების ეს ორი სფერო

⁸³ <http://www.azuremilesrecords.com/leekonitzinterview.html>

განცალკევებულია, თუმცა მუსიკის ისტორიაში არსებობენ განსაკუთრებულად გამორჩეული ხელოვანები, რომლებმაც საკუთარი შემოქმედებით წაშალეს ე.წ. ზღვარი - აკადემიური მუსიკის და ჯაზის შემსრულებლებს შორის. აღნიშნული მუსიკოსები უმაღლესი აკადემიური განათლებით, თვითნაბადი, განსაკუთრებული ნიჭიერებით, პროფესიონალურ დონეზე ასრულებენ კლასიკურ მუსიკას, როგორც პირველადი ორიგინალის სახით, ისე მის ჯაზურ ინტერპრეტაციას. ჯაზ-შემსრულებლებიდან ამის საუკეთესო მაგალითია ქით ჯარეტის შემოქმედება. მის მრავალფეროვან დისკოგრაფიაში განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს კლასიკური მუსიკა. ჯარეტის მუსიკალურ ალბომებში შევხვდებით ი.ს. ბახის კარგად ტემპერირებული კლავირის ორივე ტომს (1987. 1990), „გოლდბერგის ვარიაციებს“ (1989წ.), ფრანგულ სიუიტებს (1991წ.),⁸⁴ ა. პიარტის „ტაბულა რასას“ (1983 წ.), გ.ფ. ჰენდელის საფორტეპიანო სიუიტებს (1993 წ.), დ. შოსტაკოვიჩის 24 პრელუდიას და ფუგას (1992 წ.), ვ.ა. მოცარტის საფორტეპიანო კონცერტებს (1994წ) და სხვ. აქვე უნდა ვახსენოთ ჩიკ კორეას მიერ შესრულებული ვ.ა. მოცარტის N23 ლა-მაჟორული საფორტეპიანო კონცერტი (K.488), რომელსაც ბობი მაკფერენი დირიჟორობს. ჰერბი ჰენკოკის შესრულებული მ. რაველის სოლ-მაჟორული საფორტეპიანო კონცერტი, რომელიც დამოუკიდებელ ნომრად შევიდა მუსიკოსის 1998 წლის ალბომში „Gershwin's World“.⁸⁵ ქ. ჯარეტისა და ჩ. კორეას მიერ 1985 წელს შესრულებული ვ. ა. მოცარტის მი-ბემოლ მაჟორული ორმაგი საფორტეპიანო კონცერტი (K.365)⁸⁶ იაპონიის ფილარმონიულ ორკესტრთან ერთად და სხვა.

კლასიკოს შემსრულებლებიდან უნდა აღინიშნოს ფრიდრიხ გულდას, ანდრე პრევინის და სხვათა შემოქმედება. ქართველი მუსიკოსებიდან, ამ მიმართულებით განსაკუთრებით გამოირჩევა პიანისტების, გიორგი (გოგა) შავერზაშვილის, დინარა (დინი) ვირსალაძის და გიორგი მიქაძის შემოქმედება, რომლებიც ერთი და იგივე

⁸⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=5Dj6DsTFjEw>

⁸⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=VYwXQAZkoiY>

⁸⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=EuMzOCpQRt0>

სიხშირით, შემოქმედებითი მდიდარი პალიტრით, ორიგინალური ხმოვანი სპექტრით ასრულებენ კლასიკურ და ჯაზურ მუსიკას საკონცერტო ესტრადაზე.

ხშირად ისმის კითხვა: რა არის ჯაზი და საით მიემართება იგი?

ნებისმიერს, ვინც ჯაზის ხელოვნებას უკავშირდება, გააჩნია საკუთარი წარმოდგენა ჯაზის დეფინირებაზე. იმისათვის რომ „გავიგოთ“ რა არის ჯაზი, უნდა ვიცხოვროთ განსხვავებული ცხოვრებით, ამისათვის კი უნდა დავიზადოთ ჯაზის ადამიანად (ჯაზმენად). ამდენად, ჯაზის კიდევ ერთი თავისებური, პოეტურად მჟღერი განსაზღვრებაა - „ჯაზი ესაა მუსიკა, რომლითაც ცხოვრობს ჯაზის ხალხი“.

ქემმარიტი ჯაზი, როგორც ყველა სტიქიური ხელოვნება, არ ექვემდებარება პროგნოზებს, იგი მიდის თავისი გზით, არ აქცევს ყურადღებას, რაც მისი მისამართით ისმის და ყოველთვის, როცა ჯაზ-მუსიკოსები შესაბამის გარემოში ერთმანეთს ხვდებიან, ჯაზი კვლავ ჩნდება მთელი თავისი დიდებულებით. ის იმპროვიზაციაა - არსებულის და შეთხზულის იმგვარი ერთიანობა, რომლის არსიც, არა მხოლოდ ფუნდამენტური და ღრმა შესწავლით, არამედ რეალურად არსებული პროცესის თანამონაწილეობით - დაკვირვებით და ამოცნობით შეიძლება გახდეს ნათელი.

სწორედ ამიტომ, წინამდებარე კვლევაში ყველა ის მეტამორფოზა, რომელიც ჯაზის ხელოვნებამ სამუსიკო და სხვა სახელოვნებო დარგებში დამკვიდრებით განიცადა, დიდ ყურადღებას იქცევს დღეს, ვინაიდან ჩვენს ქვეყანაში ჯაზის განვითარების ისტორიული პროცესი სპეციფიკურია თავისი მენტალური და ეროვნულ-სახასიათო ჟღერადობით.

თავი 2

ჯაზის გავრცელების გზები საქართველოში

2.1. ჯაზის დამკვიდრების პროცესი საქართველოში

ჯაზის ხელოვნების განვითარებაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სხვადასხვა ქვეყნის ადგილობრივი კულტურის ტრადიციები. გამონაკლისს არც საბჭოთა კავშირი და მის შემადგენლობაში შემავალი საქართველო წარმოადგენდა.

საბჭოთა კავშირში ჯაზისადმი დამოკიდებულება იდეოლოგიური თვალსაზრისით, არატრადიციული გზით წარიმართა. თავდაპირველად, 1920-იან წლებში, ჯაზი, როგორც მოვლენა, ბოლშევიკურმა ფსევდო-ტოლერანტულმა იდეოლოგიამ ამერიკის დამონებული ფერადკანიანი ექსპლუატირებული მოსახლეობის გასართობ მუსიკად აღიარა, მაგრამ ამგვარი შეფასება დიდხანს არ გაგრძელებულა და ის მალე ბურჟუაზიული კულტურის პროდუქტად მოინათლა. ჯაზის საწინააღმდეგო გამოსვლებში იდეოლოგიის სამსახურში მყოფი ხელოვნებეც მონაწილეობდნენ. ერთ-ერთი მწვავე კრიტიკის ავტორი ამ მიმართულებით, რუსი მწერალი, პუბლიცისტი მაქსიმ გორკი იყო, რომელიც საგაზეთო სტატიებში („О музыке толстых“) ჯაზ-შემსრულებლებს უცენზურო ეპითეტებით მოიხსენიებდა.⁸⁷

საბჭოთა მოქალაქეებისათვის ჯაზი დიდი ხნის მანძილზე ტაბუირებულ თემად განიხილებოდა. დათბობის პერიოდშიც კი, უცხოელი შემსრულებლების ალბომების შეძენა მხოლოდ „ხელზე“ (დახლს ქვემოდან) იყო შესაძლებელი და ისიც დიდი რისკის ფასად. არ „აკრძალეს“ ის საბჭოთა ჯაზ-შემსრულებლები, რომლებმაც პროფესიულად მაღალი საშემსრულებლო დონე აჩვენეს, თუმცა აუდიტორიის წინაშე გამოსვლებს მაქსიმალურად უზღუდავდნენ. საბჭოთა პროპაგანდაში ფეხი მოიკიდა ისეთმა აბსურდულმა შეფასებებმა, როგორებიც იყო მაგალითად: „დღეს ის უკრავს ჯაზს, ხოლო ხვალ სამშობლოს გაყიდის“ (Сегодня ты играешь джаз, а завтра родину продашь),

⁸⁷ М. Горький. О музыке толстых, «Правда», 18 апреля 1928 <https://muzejsveta.livejournal.com/159079.html>

„საქსოფონიდან ფინურ დანამდე ერთი ნაბიჯია“ (От саксофона до финского ножа – один шаг!)⁸⁸ და სხვ. ბრძოლა განსაკუთრებით გამძაფრდა 40-იან წლებში, როდესაც საბჭოთა იდეოლოგიისთვის კოსმოპოლიტიზმი ყოვლად მიუღებელ ცნებად იქცა და „დასავლური მუსიკის“ ჯაზ-შემსრულებლების არააფიშირებული დევნა კიდევ უფრო გაძლიერდა.

ტოტალიტარიზმი დროდადრო ორაზროვან დამოკიდებულებასაც ამჟღავნებდა ხელოვნების მიმართ. ეს თავად ი. სტალინის მიერ ნაწილობრივ „დაუსჯელად“ გამოქვეყნებულ ლიტერატურას და მემარცხენე კინემატოგრაფისტთა, ასევე მხატვართა და მწერალთა ნამუშევრებს ეხებოდა (მაგ. მიხაილ ბულგაკოვის „საბედისწერო კვერცხები“ და „ოსტატი და მარგარიტა“).

ი. სტალინი თავად, ჯერ კიდევ 1936 წ. გაზეთ „პრავდაში“ გამოქვეყნებულ კრიტიკულ სტატიაში ხელმძღვანელ ამხანაგებს მიუთითებდა შეეწყვიტათ „დავიდარაბა“ ჯაზის თემაზე.⁸⁹ შემდგომ ათწლეულებში „კონტრაბანდული“, იგივე „შემოტანილი“ ჯაზის ცნებაც გაჩნდა. კვლევითი ხასიათის ნამუშევრების მიმართ არსებულმა ინტერესმა განაპირობა ისიც, რომ 1926 წელს, ლენინგრადში Academia-ს მიერ, გამოიცა, პირველი წიგნი ჯაზის შესახებ სემიონ გინსბურგის ავტორობით, სახელწოდებით „ჯაზ ბენდი და თანამედროვე მუსიკა“.⁹⁰

1952 წელს გამოცემულ „დიდ საბჭოთა ენციკლოპედიაში“, სადაც ცენზურა მკაცრად არეგულირებდა მასალის შინაარსს და უპირობოდ ითხოვდა სტანდარტულ მიდგომებს ავტორ-შემდგენელებისგან, ჯაზი შემდეგნაირად განიმარტება: „დეგრადირებული ამერიკული ბურჟუაზიული კულტურის პირშო“. შესაბამისად, საბჭოთა სისტემა დიდი ხნის განმავლობაში, ჯაზს სერიოზულ მორალურ საფრთხედ

⁸⁸ О. Н. Ларина "Стиляги в советском обществе", Исторические документы и актуальные проблемы археографии, источниковедения, отечественной и всеобщей истории нового и новейшего времени. Сборник тезисов докладов участников Третьей международной конференции молодых учёных и специалистов (Clío 2013), 268.

⁸⁹ Ф. Дегтяр „Человек, которому аплодировал Сталин“ <http://jew.dp.ua/ssarch/arch2002/arch0402/sh4.htm> (2020)

⁹⁰ Семён Гинзбург, *Джаз-банд и современная музыка 1926*, (Санкт-Петербург: 2011), 45-47.

აღიქვამდა. მიუხედავად ამგვარი წნეხის და შევიწროებისა, მუსიკის ეს ჟანრი განაგრძობდა არსებობას.

60-იან წლებში, საბჭოთა მსმენელი კარგად იცნობდა პოლონური წარმოშობის ჯაზ-მუსიკოსს, მესაყვირეს, კომპოზიტორს და არანჟირების ოსტატს, ედი როზნერს, რომელსაც მეტსახელად „თეთრი ლუი არმსტრონგი“ უწოდეს. საბჭოთა კავშირში ჩამოსვლის შემდეგ, მან ე. წ. „ბელორუსული ჯაზი“ დაარსა, რომელიც მისი და ოლეგ ლუნდსტრემის ერთობლივ ჯაზ-კომპოზიციებს ასრულებდა. 60-იანი წლების ჯგუფებიდან გამოირჩეოდა ლენინგრადის, რიგის, ვაინშტეინის, იური საულსკის და ვადიმ ლუდვიკოვსკის ანსამბლები, რომლებიც ჯაზისა და საესტრადო მუსიკის ნიმუშებს უკრავდნენ მოსკოვის ერთ-ერთ პირველ ჯაზ-კლუბში „ცისფერი ჩიტი“ (კლუბი „Синяя Птица“ 1964-დან 2009 წლამდე ფუნქციონირებდა).

ინსტრუმენტულ შემოქმედებასთან და მის საკონცერტო ისტორიასთან ერთად, საბჭოთა ესტრადის განვითარებაც დიდი წინააღმდეგობებითაა სავსე. საესტრადო შემოქმედება დღევანდელ დღემდე, ძირითადად ფილმების სახით შემორჩა. იმ დროს, როდესაც საბჭოთა კავშირში ჯაზ-შემსრულებლების ალბომები და ჩანაწერები ცენზურას იშვიათად უსხლტებოდა ხელიდან და მიუხედავად იმისა, რომ საბჭოთა რეჟიმი მას კრძალავდა, ჯაზური საესტრადო კომპოზიციები ფილმებში ინტენსიურად ჟღერდა. ასე მაგალითად, 1934 წელს ეკრანებზე გამოვიდა გრიგორი ალექსანდროვის ცნობილი მუსიკალური კომედია „მხიარული ახალგაზრდობა“ („Весёлые ребята“ 1934), რომელშიც მთავარ როლს ლეონიდ უტიოსოვი ასრულებდა. მუსიკა ცნობილი ფილმისთვის, რომელსაც თავდაპირველად „ჯაზ-კომედია“ კი ეწოდა, რუსმა კომპოზიტორმა და დირიჟორმა ისააკ დუნაევსკიმ დაწერა. აღნიშნული მოვლენები, ჩაკეტილი ქვეყნის კინო და მუსიკალურ ხელოვნებაში მნიშვნელოვანი ნაბიჯი იყო. გარდა ამისა, ლეონიდ უტიოსოვი, ედი როზნერი, ვალენტინ პარნახი, 1930-40-50-იანი წლების საბჭოთა კინო და მუსიკალური „თავისუფალი“ სივრცე, სოციალისტურ იდეოლოგიას არც თემატურად და არც მხატვრული ფორმის თანახმად არ

ღალატობდნენ, შესაბამისად, ხმოვანებაში ახლის აღმოჩენა ხელს არ უშლიდა საბჭოთა იდეოლოგიის მიერ დამკვიდრებულ მოსაზრებას - „ბედნიერი ხელოვნების“ შესახებ.⁹¹

საკავშირო ტელეეკრანებზე ათწლეულების განმავლობაში, უწყვეტად უჩვენებდნენ რეჟისორ ჰ. ბრიუს ჰამბერსტოუნის მიერ 1941 წელს გადაღებულ ამერიკულ მიუზიკლს „მზიური ველის სერენადა“. ფილმში ჟღერდა გლენ მილერის ორკესტრის მიერ შესრულებული მუსიკალური თემები: „მთვარის შუქის სერენადა“ (Moonlight Serenade კომპ. გლენ მილერი), „მე ვიცი რატომ“ (I Know Why, and So Do You, კომპ. ჰ. უორენი) „განწყობა“ (In The Mood, კომპ. ჯ. გარლანდი) და „Chattanooga Choo Choo“ (კომპ. ჰ. უორენი). სწორედ ეს კომპოზიციები იქცა სვინგის ქრესტომათიულ ნიმუშებად, რომელმაც საბჭოთა და მათ შორის ქართველი ახალგაზრდობის დიდი ნაწილის მენტალური ფონი ნაწილობრივ შეცვალა, პრო-ამერიკულად განაწყო მაყურებელი, მსმენელი და უამრავი თაყვანისმცემელი შესძინა ჯაზის ხელოვნებას⁹². უნდა ითქვას, რომ „მზიური ველის სერენადამ“ და ზოგადად ამერიკულმა მასკულტურამ ამ ფილმით ფაქტობრივად პირველი, დიდი დარტყმა მიაყენა წლების მანძილზე შექმნილ ურყევ კომუნისტურ იდეოლოგიას.

ამასთან დაკავშირებით, ქართველი დიპლომატი და მწერალი გელა ჩარკვიანი ლაშა გაბუნიასთან ინტერვიუში იხსენებდა: „როდესაც ლონდონში ვმუშაობდი, მაშინ ვთქვი, რომ „ჩატანუგა ჩუჩუმ“ უფრო მეტი გააკეთა სსრკ-ს დაშლისთვის, ვიდრე ამერიკულმა CIA-მ“.⁹³

ამ მიმართულებით საინტერესოა კომპოზიტორ გია ყანჩელის ინტერვიუ მუსიკისმცოდნე ნატალია ზეიფასთან: „ჯაზით გატაცება უდაოდ არყევდა კლასიკური საბჭოთა აღზრდის საძირკველს... დარწმუნებული ვარ, სტალინს რომ განეჭვრიტა, თუ

⁹¹ Счастлиное искусство - აღნიშნული სოცსახელოვნებო ტერმინი საბჭოთა ჟურნალისტიკაში დამკვიდრდა 40-იანი წლებიდან, როდესაც ეკრანებზე გამოვიდა გრიგორი ალექსანდროვის ფილმი „ცირკი“.

⁹² ნოდარ ბროლაძე, „საქართველო: ჯაზი - ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი“, <https://sputnik-georgia.com/20150907/228491945.html> (07.09.2015).

⁹³ ლაშა გაბუნია, ანარეკლი, ინტერვიუ გელა ჩარკვიანთან - „ქართული ჯაზის ისტორია გელა ჩარკვიანთან ერთად“, <https://anarekly.blogspot.com/2018/01/gela-charkviani.html.%20%E1%83%92%E1%83%90%E1%83%93.%2012.04.2021> (18.01.2018).

რა გავლენას მოახდენდა ჩემს თაობაზე, თუნდაც „მზიანი ველის სერენადა“ გლენ მილერის მუსიკით, იგი აუცილებლად აკრძალავდა ამ ფილმს. ჩვენ ისე ვიქცევით მტკიცე დასავლელებად, რომ ჯერ კიდევ ვერ ვაცნობიერებდით ამას“.⁹⁴

ამდენად, ქართველი ახალგაზრდა მუსიკოსების ცნობიერებაში და სწორედ ამ და სხვა ამერიკული ფილმების ზეგავლენით წახალისდა ქართული მუსიკალური პროცესები და შეიქმნა მთელი რიგი ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლები.⁹⁵

მნიშვნელოვანი ფაქტია ისიც, რომ გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან საბჭოთა კავშირში, ნიკიტა ხრუშჩოვის „ოტტეპელის“ პოლიტიკის პირობებში, დაიწყო იდოლოგიური მოთხოვნების ტრანსფორმაციის პროცესი.

ამერიკასთან უთანხმოების და მსოფლიო ომის აცილების საქმეში უდიდესი წვლილი შეიტანეს ჯაზის კლასიკოსებმა: ლუი არმსტრონგმა, რომელსაც „მშვიდობის ელჩი“ უწოდეს, ასევე ბენი გუდმენმა, დიუკ ელინგტონმა და სხვა ჯაზ-მუსიკოსებმა. ამერიკული პროექტი „ჯაზის ელჩები“ (“The Jazz Ambassadors” program) 1955 წლიდან ამოქმედდა და საბჭოთა აგრესიული პოლიტიკის გასაწეიტრალებელ, სახელოვნებო-თავისუფალ პროცესად იქცა.⁹⁶

1955 წელს, ამერიკის სახელმწიფო დეპარტამენტმა ერთხმად გადაწყვიტა „ჯაზის ელჩების“ პროგრამის განხორციელება. გაზეთ The New York Times-ის ჟურნალისტმა 1959 წლის ნოემბერში გამოაქვეყნა სტატია სათაურით „აშშ-ს აქვს საიდუმლო აკუსტიკური იარაღი - ჯაზი“.⁹⁷

⁹⁴ ნატალია ზეიფასი, *დიალოგები ვია ყანჩელთან* (გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2020), 168.

⁹⁵ ზურაბ ქარუმიძე, *ჯაზის ცხოვრება* (თბილისი: გამომც. სიესტა.2009), 133.

⁹⁶ პროექტის იდეა ეკუთვნის XX ს-ის სასულიერო პირს, სამოქალაქო უფლებების აქტივისტს, ნიუ-იორკის საკრებულოს წევრს და კონგრესის პირველ ფერადკანიან წარმომადგენელს ადამ კლეიტონ პაუელს (Adam Clayton Powell Jr. 1908 – 1972). კონგრესენმა ეს იდეა შესთავაზა აშშ-ს სახელმწიფო დეპარტამენტს. მისი მოსაზრებით, საბჭოთა კავშირში სიმფონიური ორკესტრების და საბალეტო დასების გასტროლები ნაკლებად ეფექტური იქნებოდა, საჭირო იყო უფრო ძლიერი, ემოციური, სოციალური, სახალხო, დემოკრატიული, პოპულარული სახელოვნებო არტისტების ვიზიტი, კერძოდ კი ცნობილი ჯაზ-მუსიკოსების და მათი შერეული (სხვადასხვა ეროვნების მუსიკოსებისაგან შემდგარი) ბენდების საერთაშორისო ტურნეს დაფინანსება.

⁹⁷ Felix Belair Jr. “United States Has Secret Sonic Weapon – Jazz.” *The New York Times*, 1955.

<https://www.nytimes.com/1955/11/06/archives/united-states-has-secret-sonic-weaponjazz-secret-weapon-a-long-blue.html>

სწორედ ამ საზოგადოებრივი დიპლომატიის მისიით და გზავნილით, პირველი ჯაზის ელჩის წოდება ბიბოპის ფუძემდებელს, დიზი გილესპის მიენიჭა. მან, საკონცერტო ტურით ახლო აღმოსავლეთში, პაკისტანში, სირიაში, თურქეთში და საბერძნეთში იმოგზაურა.⁹⁸ კონცერტებმა სრული ტრიუმფით ჩაიარა. ჰავანაში ერთ-ერთი ასეთი ვიზიტისას წარმოთქმულმა სიტყვამ ისტორიული მნიშვნელობა შეიძინა: „არ აქვს მნიშვნელობა იმას, რომ დღეისათვის ჩვენი მთავრობები ვერ ეწყობიან ერთმანეთს, სამაგიეროდ, ჩვენ, ამერიკელი და კუბელი მუსიკოსები ვაკეთებთ იმას, რასაც პოლიტიკოსები ვერ ახერხებენ და ჩვენ, მუსიკოსები, ამას ვაკეთებთ დღეს, აი ახლა, ამ წამს“.⁹⁹

პროექტ „The Jazz Ambassadors“-ს¹⁰⁰ მოგვიანებით შეუერთდნენ დიუკ ელინგტონი, ლუი არმსტრონგი და სხვა ჯაზ-მუსიკოსები.¹⁰¹ 1962 წელს, მნიშვნელოვანი მოვლენა მოხდა – თბილისში ჩამოვიდა „სვინგის მეფე“, კლარნეტის „პატრიარქად“ წოდებული **ბენი გუდმენი** და მისი ორკესტრი. ორკესტრმა საბჭოთა კავშირში 32 კონცერტი ჩაატარა: ლენინგრადში, მოსკოვში ლუჟნიკების სტადიონზე, მშობლიურ კიევში, თბილისში, ტაშკენტსა და სოჭში. კონცერტებს დაახლოებით 180 ათასი ადამიანი დაესწრო. თბილისში, აშშ-დან ასეთი დიდი მუსიკოსის ჩამოყვანა, ჯაზ-ვარსკვლავებისაგან შემდგარი ორკესტრით, მართლაც, რომ ისტორიული მოვლენა და ქართველი მსმენელის ჭეშმარიტ „ჯაზთან“ პირველი შეხება იყო. კონცერტი ახლად გახსნილ სპორტის სასახლეში გაიმართა, რომელსაც უამრავი ჯაზის მოყვარული

⁹⁸ 1955 წელს, როდესაც საბჭოთა კავშირის ყოვლისმომცველი პროპაგანდა აშშ-სა და ამერიკული რასიზმის შესახებ გლობალურად გავრცელდა, ამერიკამ თავის უდიდეს ჯაზ-შემსრულებლებს სთხოვა მსოფლიო კულტურული ელჩების მისიით გამგზავრებულიყვნენ მსოფლიოს სხვადასხვა კონფლიქტურ რეგიონში. თუმცა ლუი არმსტრონგი, დიზი გილესპი, დიუკ ელინგტონი და მათი ანსამბლის წევრები, მტკივნეული დილემის წინაშე დადგნენ: როგორ უნდა წარედგინათ ქვეყანა, სადაც, სეგრეგაციის წინააღმდეგ ბრძოლა ჯერ კიდევ აქტიურ ფაზაში იყო.

⁹⁹ Pierangelo Castagneto, Americana: "Ambassador Dizzy: Jazz Diplomacy in the Cold War Era" <http://americanajournal.hu/vol10jazz/castagneto>

¹⁰⁰ „The Jazz Ambassadors“ Directed by Hugo Berkeley. Studio PBS 2018. დოკუმენტური ფილმი, სადაც მოთხრობილია ცივი ომისა და სამოქალაქო უფლებების მოძრაობის ურთიერთწინააღმდეგობების შესახებ, მუსიკის, დიპლომატიის და რასობრივი შესანიშნავი ისტორიაში.

¹⁰¹ Kaplan, Fred (2009). 1959: The Year that Changed Everything. John Wiley & Sons. pp. 127–128.

დაესწრო. მუსიკოსის საბჭოთა კავშირში ვიზიტის ისტორიული კადრები აღბეჭდილია 1962 წლის მოკლემეტრაჟიან კინოფილმში „Бенни Гудман в СССР (რეჟ. გ. დონეცი). კონცერტის ვიდეოკადრებში ვხედავთ თითქმის სავსე სპორტის სასახლეს და სცენასთან ახლოს მოცეკვავე ახალგაზრდებს.¹⁰² კონცერტის შემდეგ, საზეიმო ვახშამი რესტორან „ფუნკულიორში“ შედგა, სადილის შემდეგ ჯემ-სეიშენიც გაიმართა, სადაც ბენი გუდმენის ორკესტრის რამდენიმე წევრთან ერთად, კომპოზიტორმა და მესაყვირემ გიორგი (ჟორა) გაბისკირიამაც დაუკრა. მუსიკოსმა, რომელიც იმდროისათვის მაღალი საშემსრულებლო დონით გამოირჩეოდა, „ქართული ჯაზი“ წარადგინა და დიდი მოწონებაც დაიმსახურა.¹⁰³ ამდენად, საბჭოთა მსმენელისთვის, 1962 წელს ბენი გუდმენთან შეხვედრა პროექტ „ჯაზის ელჩების“ ფარგლებში და კონცერტი ჯაზის ჭეშმარიტ დღესასწაულად და დაუვიწყარ მოგონებად იქცა. ამ მოვლენამ მნიშვნელოვნად წახალისა საქართველოში ჯაზის განვითარების მომდევნო პროცესები.

XX ს-ის პირველ ნახევარში ჯაზი, მთელ საბჭოთა კავშირში, განსაკუთრებით საქართველოში, აზერბაიჯანსა და სომხეთში განვითარდა, რასაც თავისი საფუძველი ჰქონდა - იმპროვიზაციის გენეტიკური რესურსი, კავკასიის მუსიკალური ხალხური მემკვიდრეობა ჯაზთან მიმართებაში განსაკუთრებულ პოტენციალს ფლობდა. იდეოლოგიურ ჩარჩოში მოქცეული ხელოვნების განვითარების პროცესებიც, 60-70-იანი წლებიდან შეიცვალა და ამ ცვლილებების ერთ-ერთი ინიციატორი თბილისი იყო.

ინფორმაცია ჯაზის შესახებ, საქართველოში, რამდენიმე თაობის პროფესიონალთა და მოყვარულთა წრისთვის, შეიძლება ითქვას, სხვადასხვა გზით, მაგრამ მაინც ხელმისაწვდომი იყო იქამდეც, სანამ თავად დარგს არ ჩაეყარა საფუძველი. მისი საწყისები - პირველი საესტრადო და ჯაზ-ორკესტრების გამოჩენა დაკავშირებულია 1930-იან წლების რთულ პერიოდთან. თავისი მასშტაბური, ალტერნატიული სახით კი ჯაზმა საქართველოში 50-იანების შუა წლებში გაიჟღერა. ამ პროცესს თავისი

¹⁰² https://www.youtube.com/watch?v=BLUZFYV7_uk (14. 06.2021).

¹⁰³ ჯიმშერ იაშვილი, „ქართული ჯაზის პიონერი გიორგი გაბისკირია“ (1911-1976), *მუსიკა* (საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის ჟურნალი N2-3 (თბილისი: 2009), 86.

პრესტორიაც გააჩნია. საზოგადოება, რომელმაც საბჭოთა ხელოვნების მენტალურ-შემოქმედებითი ალტერნატივა მოწონებით მიიღო, ინტერესით შეხვდა რადიო „ამერიკის ხმის“ ყოველდღიურ გადაცემას „ჯაზის საათი“. „ამერიკის ხმის“ ჯაზის პროგრამებს, საყოველთაოდ ცნობილი ავტორი უილის კონოვერი უძღვებოდა. გადაცემას მთელ მსოფლიოში, უდიდესი აუდიტორია ელოდებოდა. უილის კონოვერის ხმამ და ჯაზის ხელოვნებამ საბჭოთა კავშირის დიდი ნაწილის მოსახლეობის ინტერესი და აღტაცება გამოიწვია.¹⁰⁴

მუსიკა, რომელიც რადიოსადგურებში ჟღერდა ხალხისთვის მშვიდობის, თავისუფლების, ტოლერანტობის და დემოკრატიული ღირებულებების სიმბოლოდ იქცა.¹⁰⁵ თავისუფლებისმოყვარე ქართველებს თავისუფალი იმპროვიზაციის სამყაროსთან ურთიერთობის ეს ფორმა ძალზე ხიბლავდა.¹⁰⁶ მუსიკოსები მთელ რიგ უნიკალურ ჩანაწერებს სწორედ ამ გადაცემებით ეცნობოდნენ.¹⁰⁷ გადაცემის არსებობის 42 წლის მანძილზე, „ჯაზის საათის“ მუსიკალური ქუდიც უცვლელი იყო: დიუკ ელინგტონის ბიგ-ბენდის შესრულებით ბილი სტრეიჰორნის და დიუკ ელინგტონის თანაავტორობით შექმნილი კომპოზიცია „Take the ‘A’ Train”,¹⁰⁸ რომელიც ჯაზის სავიზიტო ბარათად, თავად უილის კონოვერი ჯაზის კეთილი ნების ელჩად, ხოლო მისი ხმის ტემბრი „ჯაზის ხმად“ იქცა.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Charles Paul Freund "The DJ Who Shook the Soviet Union With Jazz" <https://www.newsweek.com/dj-who-shook-soviet-union-jazz-360935> (08.09.2015).

¹⁰⁵ Richard Harrington, "Post Jazz Loses its Voice", *The Washington Post* 1996, <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1996/05/20/jazz-loses-its-voice/d78c79d4-8f2b-4488-92e5-9f3ce5f40d40/>

¹⁰⁶ იური ვაჩნაძე, "უილის კონოვერი და მისი დაუვიწყარი ხმა", *რადიო თავისუფლება* <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1986209.html> (17.03.2010).

¹⁰⁷ რადიო „ამერიკის ხმამ“ საქართველოსთვის არა მხოლოდ ჯაზის, არამედ თავისუფალი ნებისა და სიტყვის გამავრცელებლის მისიაც შეითავსა. უილის კონოვერი ყველაზე პოპულარულ და აღიარებულ პიროვნებად იყო აღიარებული. 1996 წლის 26 ივნისს, მისი გარდაცვალებიდან 1 თვეში, თბილისში, რუსთაველის თეატრის მცირე დარბაზში მიმდღვნიტი კონცერტი გაიმართა, რომელშიც მონაწილეობდნენ ჯაზის ცნობილი ქართველი შემსრულებლები თამაზ ყურაშვილი, გულიკო ჭანტურია, დინი ვირსალაძე და სხვ.

¹⁰⁸ Robert Thomas Jr., "Willis Conover Is Dead at 75 Aimed Jazz at the Soviet Bloc", *The New York Times*, 1996. <https://www.nytimes.com/1996/05/19/us/willis-conover-is-dead-at-75-aimed-jazz-at-the-soviet-bloc.html>

¹⁰⁹ იური ვაჩნაძე "უილის კონოვერი და მისი დაუვიწყარი ხმა" რადიო თავისუფლება, <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1986209.html> (17.03.2010).

აშშ-ს სახელმწიფო დეპარტამენტმა ახალი სახელმწიფოებრივი იმიჯის შესაქმნელად, პროექტ „ჯაზის ელჩების“ მეშვეობით და რადიოსადგურ „ამერიკის ხმით“ მოახდინა ჯაზის ხელოვნების უდიდესი პროპაგანდა. ჩანაფიქრის თანახმად,¹¹⁰ შესაძლებელია სწორედ ჯაზი ყოფილიყო ძლიერი კულტურული იარაღი, ამერიკული მისიის მთავარი გზავნილი, რომელიც ქვეყნებს შორის კონფლიქტურ სიტუაციებს, განხეთქილებებს განმუხტავდა.

აღნიშნული მოვლენების პარალელურად, ამერიკულმა ჯაზმა „აკრძალული მუსიკის“ ვინილის ფირფიტების გზითაც მიაღწია ქართველ მელომანებამდე და კოლექციონერებამდე. ასევე, 1964-65 წლებში, მწერალმა და დიპლომატმა გელა ჩარკვიანმა ლეონარდ ფიდერის „ჯაზის ენციკლოპედია“ (Encyclopedia Of Jazz Leonard Feather) მოიპოვა და თანამოაზრეებთან ერთად, ჯაზის თეორიული კვლევა დაიწყო.¹¹¹ მოგვიანებით, 1988 წელს, ქართულ ენაზე, გამოიცა ვახტანგ ჯალიაშვილის „ინსტრუმენტული ჯაზი“, რომელიც იმხანად ამ თემაზე შექმნილი ერთადერთი ნაშრომი იყო. პარალელურად, ეწყობოდა ჯემ-სეიშენები პირველ ახალგაზრდულ-შემოქმედებით კლუბში, რომელიც „კლუბი ბარათაშვილის ხიდის ქვეშ“ სახელწოდებით იყო ცნობილი. კლუბი გაიოზ კანდელაკმა 1968 წელს დაარსა. 1967 წელს, თბილისში ახალგაზრდულ კლუბ „მერანთან“ (ამჟამად „ამირანი“), გაიხსნა ჯაზის სექცია. ამ ფაქტს სიმბოლური დატვირთვა ჰქონდა - საქართველოში გაჩნდა თავისუფალი სივრცე, სადაც ჯაზი ლეგიტიმური არსებობისთვის და მრავალფეროვანი პროცესების განვითარებისთვის საჭირო რესურსს იყენებდა.

ფირფიტების შეგროვებამ და ე.წ. კონტრაბანდულმა ჯაზმა საქართველოში ახალგაზრდა თაობისთვის ეროვნულ ანსამბლებთან ერთად, ახალი რეალობა შექმნა. ამდენად, საქართველო იქცა ერთ-ერთ პირველ ქვეყანად, რომელმაც საბჭოთა კავშირის და აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებს შორის, ჯაზის ხელოვნების, საფესტივალო ცხოვრების და სატელევიზიო-საგანმანათლებლო თვალსაზრისით

¹¹⁰ Charles Paul Freund "The DJ Who Shook the Soviet Union With Jazz" <https://www.newsweek.com/dj-who-shook-soviet-union-jazz-360935> (08.09.2015).

¹¹¹ Leonard Feather. The encyclopedia of Jazz, Publisher: Arthur Barker; 1st ed. edition (1956).

თამამი და პროგრესული ნაბიჯები გადადგა. ამ მიმართულების ერთ-ერთი ფუძემდებელი, მუსიკისმცოდნე, საქართველოს ტელევიზიის მუსიკალური გადაცემების მთავარი რედაქტორი, ჯაზის სექციის ერთ-ერთი ხელმძღვანელი, **ევგენი მაჭავარიანი** იყო. 1967 წლიდან, მუსიკოსი მხოლოდ საკონცერტო ესტრადაზე არ ცდილობდა ჯაზის წარმოჩენას. მისი ინიციატივით, საქართველოს ტელევიზიამ დაიწყო მაყურებლისა და მსმენელისთვის კარგად ნაცნობი გადაცემების ციკლი რუბრიკით „ესტრადა და თანამედროვეობა“. ამ ლექციებს პროფესიულ დონეზე ევგენი მაჭავარიანი თავად წარმართავდა, რაც არატრადიციული საგანმანათლებლო პროცესის ფორმად იქცა. უნდა ითქვას, რომ საბჭოთა ქვეყნის მასშტაბით, მსგავსი შემეცნებითი მუსიკალური გადაცემა არ არსებობდა, შესაბამისად, ქართველი ტელემაყურებელი სხვა, საბჭოთა მაყურებელთან შედარებით, მუსიკალურ-შემეცნებითი პროცესის თანამონაწილედ იქცა. გადაცემაში თანამედროვე, ცნობილი ვოკალურ-ინსტრუმენტული ჯგუფების გარდა, ხშირად ჯაზის ისტორიაზეც იყო საუბარი და რაც მთავარია, ავტორი საჯაროდ უჩვენებდა მაყურებელს იმ შემსრულებლების საკონცერტო ჩანაწერებს, რომლებსაც საბჭოთა ტელევიზორცეში არ იცნობდნენ.

მნიშვნელოვანია, რომ მუსიკალურ-შემეცნებითი გადაცემები სხვადასხვა თემით იყო დატვირთული. ფართოდ იყო მოწოდებული ინფორმაცია ასევე საბჭოთა ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლების შესახებ, ვინაიდან იდეოლოგიის თანახმად, ამ პროცესის გვერდის ავლა არ შეიძლებოდა და ამასთანავე, საინტერესო დინებები, რა თქმა უნდა, ამ მიმართულებითაც არსებობდა. თუმცა მას შემდეგ, რაც ევგენი მაჭავარიანი ქართველ მსმენელს კომპოზიტორ ენდრიუ ლოიდ უებერის როკ-ოპერა „იესო ქრისტე სუპერვარსკვლავი“ (Jesus Christ Superstar) წარუდგინა, სახელმწიფო ზედამხედველმა ორგანომ, გარკვეული პერიოდის განმავლობაში გადაცემა დახურა. ამგვარი გადაწყვეტილებების ფონზე, ჯაზის პოპულარიზაცია იოლად ვერ წარიმართებოდა, თუმცა საქართველოში ყოველ ეტაპზე სხვადასხვა გზით, ახლებურად იწყებოდა საზოგადოებისთვის საინფორმაციო მასალის მიწოდება.

მოგვიანებით, ევგენი მაჭავარიანის საავტორო გადაცემა ახალი სახელწოდებით „ეს ესტრადა“ კვლავ დაბრუნდა ეთერში.¹¹² ფაქტია, რომ მას შემდეგ, რაც ინფორმირების აკადემიური ფორმა აითვისა, ამ მოვლენამ ქართულ ტელევიზიაში არტისტიზმის ელემენტებიც დაამკვიდრა - ის, რაც ჯაზის გენეტიკურ მოცემულობას სრულად პასუხობდა.¹¹³

ევგენი მაჭავარიანის გადაცემაში ჟღერდა: The Beatles, Elvis Presley, The Rubettes, Suzi Quatro, Status Quo და სხვა. რედაქცია უამრავ წერილს იღებდა, სადაც მაცურებელი ამა თუ იმ ცნობილი კომპოზიციების მოსმენას ითხოვდა. სიმართლეა ისიც, რომ მასალის მოპოვება იმ პერიოდში უდიდეს რისკებთან და სირთულეებთან იყო დაკავშირებული.¹¹⁴ ქართული, საბჭოთა, დასავლური ნამუშევრები პოპულარულ ჰიტებად იქცა. ქართველი მუსიკოსების შესრულებით ხდებოდა მათი ტირაჟირება. აღნიშნულმა მუსიკალურმა რუბრიკამ, გარკვეულწილად შეცვალა საქართველოს ტელევიზიის ერთფეროვანი მაუწყებლობა.

XX საუკუნის 80-იანი წლების ბოლოს, გადაცემა დახურეს, თუმცა ევგენი მაჭავარიანის ამ სიახლემ საქართველოს მაცურებლისა და მსმენელისათვის ერთგვარად გაარღვია დახურული სივრცე, მით უმეტეს, რომ ინტერპრეტაციის და ანალიზის ის ხარისხი, რომელიც პროფესიულად გამართულ ჟურნალისტიკას ახლდა თან, მსმენელის გემოვნებას მხოლოდ პოზიტიურად პასუხობდა. როგორც ჩანს, ამ თაობის მუსიკათმცოდნეებისა და მუსიკოს-შემსრულებლების, ასევე კომპოზიტორების სურვილი, მაქსიმალურად ინფორმატიული გაეხადათ ჯაზისა და ესტრადის შესახებ საჯარო სივრცე, შედეგს აღწევდა.

¹¹² „სინათლის სხივი რკინის ფარდის მიღმა - ლეგენდარული მუსიკალური გადაცემა“, 2014, 16 მარტი. <http://intermedia.ge>, გად. 14. 06.2021.

¹¹³ ევგენი მაჭავარიანის გადაცემა „ეს ესტრადა“, კინოგადაცემა „ილუზიონთან“ ერთად, მაღალი პროფესიული დონის მუსიკალური და ინფორმატიული მასალით, საბჭოთა ეპოქის ტელესივრცის ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეულ, თავისუფალ იდეის მატარებელ სიმბოლოდ იქცა.

¹¹⁴ თაობები, რომლებიც ამ გადაცემების მთავარ ღირსებას და პროფესიონალიზმს აფასებდნენ, საკუთარი ცნობიერებისა და გემოვნების ფორმირებაშიც ავლენდნენ თავიანთ დამოკიდებულებას.

ევგენი მაჭავარიანთან ერთად, ჟურნალისტურ და მუსიკალურ-საინფორმაციო საქმიანობას განაგრძობდა იური ვაჩნაძე, ფიზიკა-მათემატიკის მეცნიერებათა კანდიდატი, დოცენტი, ჟურნალისტი, კლასიკური და ჯაზური მუსიკის ექსპერტი. იგი 1994 წლიდან (20 წლის მანძილზე) ამერიკული რადიოსადგურის „სვობოდას“ კორესპონდენტი გახლდათ. 2004-2008 წლებში, რადიო „თავისუფლების“ ეთერში მიჰყავდა ყოველკვირეული საავტორო გადაცემა „მუსიკა, მუსიკა“, ასევე იყო საქართველოს ტელევიზიის პირველი არხის გადაცემა „არა მხოლოდ შოუბიზნესი“ ავტორი და წამყვანი. ორატორული ნიჭი და არტისტიზმი, რომელიც ვახსენეთ ევგენი მაჭავარიანთან მიმართებაში, იური ვაჩნაძესაც ახასიათებდა.¹¹⁵ საქართველოში ჯაზის ხელოვნების პოპულარიზაციის პროცესში, მან დიდი როლი შეასრულა, ვინაიდან ორივე მათგანი ჯაზის ისტორიის არტისტულ მთხრობელებად იქცნენ. რადიო „თავისუფლების“ გადაცემათა ციკლში, მან საკუთარი რუბრიკა მიუძღვნა, თითქმის ყველა გამორჩეული ჯაზ-მუსიკოსის ცხოვრებასა და შემოქმედებას. ამ უნიკალური ჩანაწერების უდიდესი ნაწილი, 2010 წელს გამოცემულ იური ვაჩნაძის მხატვრული რადიოგადაცემების ორდისკიან ალბომშია შესული. გამოცემულია ასევე მისი რამდენიმე საავტორო წიგნი „ქართულ-რუსული კონტრაპუნქტი“ (2011-2013), პოეტური კრებულები „ბედ-იღბლის საზომით“ (2012), „ჩემი ფაეტონი“ (2013), „საუბრები მუსიკაზე“ (2013).¹¹⁶ განსაკუთრებით გამოვყოფთ ბოლო მათგანს, ავტორის ოცწლიანი საავტორო გადაცემების ძირითადი ნაწილით, ქართული ხელოვნების, ესტრადის, ჯაზური მუსიკის და ზოგადად მუსიკის კრიტიკის სხვადასხვა საკითხების ირგვლივ.¹¹⁷

¹¹⁵ თითოეული მისი სატელევიზიო, რადიოგადაცემა თუ საგაზეთო სტატია, მაღალრეიტინგული იყო და ყოველთვის გამოირჩეოდა სამუსიკო ხელოვნების უზადლო ცოდნით, პროფესიონალიზმით, გადმოცემის დახვეწილი სტილით და არგუმენტების სიზუსტით. ამავე დროს, იური ვაჩნაძე არაერთი მნიშვნელოვანი კონცერტის თუ საიუბილეო საღამოს წამყვანიც იყო, რაც მას საქართველოში არსებული საკონცერტო და შემოქმედებითი პროცესის ცოცხალი თანამონაწილედ ხდიდა.

¹¹⁶ საქართველო: ენციკლოპედია, ტ. (III. თბილისი 2014), 209.

¹¹⁷ იური ვაჩნაძე, *საუბრები მუსიკაზე*, გამომც. „საბას წიგნები“ (თბილისი: 2013), 4.

ამდენად, საქართველოში სხვადასხვა გზებით თანდათან ხდებოდა ჯაზის განვითარება, როდესაც მავანნი არსებული რეალობის მიუხედავად შეძლებისდაგვარად თავს არიდებდნენ ცენზურის მოთხოვნებს, ახდენდნენ ლავირებას და ხელს უწყობდნენ შემოქმედებით პროცესებში თავისუფალი აზროვნების დამკვიდრებას.

ამ პროცესების პარალელურად, 60-იანი წლების ქართულ ესტრადაზე, ცვლილებები ბევრად უფრო სწრაფად წარიმართა. **ქართული საბჭოთა ესტრადა** ერთი მხრივ ახერხებდა დამორჩილებოდა არსებულ ცენზურას და მეორე მხრივ, აკუსტიკურად თანამედროვე და საინტერესო ყოფილიყო.

მუსიკოსებმა ბევრი საინტერესო ექსპერიმენტი ჩაატარეს, რაც გამოიხატა ქართული ფოლკლორის, როკ-მუსიკის ელემენტების და სვინგის სტილის ინკორპორაციით. ამას თავისი მიზეზები გააჩნდა: ჯაზის ხელოვნება, კერძოდ სვინგის მიმდინარეობა, ნაკლებად იდევნებოდა ცენზურის მიერ, ვიდრე მაგალითად როკ-მუსიკა და ნებისმიერი როკთან ასოცირებული მუსიკა, რადგან ქართულ ესტრადაში ვერბალურთან ერთად აკუსტიკური ნაწილიც კონტროლდებოდა. ამ მოთხოვნის თანახმად, კომპოზიციების ჟღერადობაში არ უნდა გამოკვეთილიყო როკ-მუსიკის ელემენტები¹¹⁸ (მაგ. რიტმულ ნაწილში Four Beat – ოთხწილადი მეტრი, რომელშიც აქცენტირებულია ტაქტის მეორე და მეოთხე წილი).¹¹⁹

ქართულმა ანსამბლებმა საკმაოდ კარგი გამოსავალი მონახეს, ჯაზ-როკის, სიმფონიური პროგრესული მუსიკის, ფოლკლორის და ბლუზის მუსიკალური სტილური ელემენტების კომბინაციის სახით, რომლის არსსაც ცენზორები ნაკლებად უღრმავდებოდნენ. 70-80-იანი წლების „ვია“¹²⁰ ანსამბლებში, პროგრესული როკის ელემენტები უფრო მეტი იყო, ვიდრე ჰარდ-როკის. თუმცა აღსანიშნავია ისიც, რომ

¹¹⁸ „ანსამბლ 75“-ს, „დიელოს“ და „ივერიას“ შემოქმედებას თუ გავიხსენებთ, დავინახავთ შესამჩნევ კომპრომისულ ნაბიჯებს, რაც ასეთ გარემოში ბუნებრივი გამოსავალი იყო.

¹¹⁹ ირინე ებრალიძე, „ქართული ფოლკჯაზი და ეთნოჯაზი“ (სადოქტორო ნაშრომი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი: 2016), 12.

¹²⁰ ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლი - აბრევიატურა ვია.

სტილისტურად და ჟანრულად ანსამბლები ერთი ალბომის ფარგლებშიც კი, მრავალფეროვან პროგრამას ქმნიდნენ, სადაც მუსიკალურ-სტილური ორიენტირები ხშირად იცვლებოდა, ამის ერთ-ერთი მაგალითია „ანსამბლ 75“-ის 1976 წელს გამოცემული პირველი ალბომი „**ოროველა**“ (ლეიბლი „მელოდია“), რომელშიც შესულია, როგორც იმ პერიოდის თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორების სიმღერები (რ. ლალიძე, ვ. დურგლიშვილი, ვ. აზარაშვილი, რ. რცხილაძე), ასევე სხვა ქვეყნების მუსიკოსთა კომპოზიციების („Берёзка“ ე. მარტინოვი), ე.წ. ქავერ-ვერსიები (Something about You Baby I Like“ რ. ზუპა, „Separate Ways“ პ. ანკა), კლასიკური მუსიკის ნიმუშები (ნ. პაგანინი - ეტიუდი, რ. რცხილაძის არანჟირება) და ქართული ხალხური სიმღერების ორიგინალური ინტერპრეტაციები („ოროველა“, „კახური“, „ნამგალო“ არანჟირება რ. რცხილაძე).

გარდა რეპერტუარის მრავალფეროვნებისა, სწორედ ამ ალბომში გხვდება ქართული ფოლკლორის, ჯაზის, ფიუჟენის, ფანკის და ფსიქოდელიური როკის ელემენტების ინტეგრირება. იგივე ითქმის ანსამბლის 1981 წლის ალბომზეც, „**სიხარულის რიტმი**“ (ჩაიწერა 1979 წელს, ლეიბლი „მელოდია“), რომელშიც შესულია სიმღერები ქართულ და ინგლისურ ენებზე. სტილისტური მრავალფეროვნებით განსაკუთრებით გამოირჩევა სიმღერა „ქარი“, რომელიც პრაქტიკულად კლასიკური ფიუჟენ კომპოზიციაა.

2.2. ჯაზი ქართულ საესტრადო შემსრულებლობაში

XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან, საქართველოში არსებული ანსამბლების გარკვეულ ნაწილს, რომელთა სახელწოდებებში „ჯაზი“ ფიგურირებდა, ხშირად არავითარი კავშირი არ ჰქონდა ჯაზის ხელოვნებასთან. მათში უფრო მეტად ესტრადის ელემენტები ჭარბობდა, რომელშიც ინტენსიურად ინერგებოდა ეროვნული ინტონაცია და გამოყენებული იყო ქართული ხალხური საკრავები. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ 1933-1934 წლებში თეატრ „შუქურასთან“ არსებული, „ჯაზ-ხურჯინად“ წოდებული საესტრადო ჯგუფი, რომელიც ქართულ ხალხურ საკრავებზე (ფანდური, ჩონგური, დოლი, დიპლიპიტო, სალამური, დაირა და დუდუკი) შემსრულებლებით იყო დაკომპლექტებული.¹²¹ საკრავთა შემადგენლობა და ანსამბლის რეპერტუარი ნათელს ხდის, რომ ეს არ იყო ჯაზის ანსამბლი, ვფიქრობთ, რომ სახელწოდებაში სიტყვა ჯაზის გამოყენება ე.წ. „საიმიჯო პოლიტიკამ“, ზოგადად ჯაზის ხელოვნების მიმართ ინტერესმა და იმ იმპროვიზაციულმა ელემენტებმა განაპირობა, რომლებიც ამა თუ იმ კომპოზიციის შესრულებაში იყო ჩართული.

საქართველოს ჯაზის ისტორიის საწყისებთან იგივეება 30-იანი წლების ბოლოს ფილარმონიასთან არსებული რევაზ გაბიჩვაძის ჯაზ-ორკესტრი, გუგული თორაძისა და ვლადიმერ კანდელაკის საესტრადო ანსამბლები და პიანისტ სერგეი ბაბოვის საესტრადო ორკესტრი (მუსიკალური ხელმძღვანელი - საესტრადო მომღერალი - ქეთო ჯაფარიძე). თუმცა ამ ანსამბლების მუსიკალურ ენასა და რეპერტუარში ეროვნული მუსიკის ელემენტები სჭარბობდა. მანამდე არსებულ ორკესტრებთან შედარებით, აღნიშნული კოლექტივები გამოირჩეოდნენ ამერიკული ჯაზ-ორკესტრების ხმოვანების იმიტირებით, იმპროვიზაციული მონაკვეთების არსებობით, მაგრამ პროფესიული დაოსტატების მხრივ, რასაკვირველია, სვინგის

¹²¹ ვახტანგი ჯალიაშვილი, „ჯაზის ისტორიიდან“. ჟურნალში: *საბჭოთა ხელოვნება*.(9/1981), 91-95.

ეპოქის ჯაზ-ორკესტრებთან და ჭეშმარიტ ჯაზურ სამემსრულებლო ოსტატობამდე, ჯერ კიდევ დიდი გზა ჰქონდათ გასავლელი.

ქართული ჯაზის ისტორიისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია 1932 წელს, საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ბაზაზე ნიკოლოზ თევზაძის ხელმძღვანელობით, პირველი სასულე ორკესტრის ჩამოყალიბება. მოგვიანებით, ორკესტრს ხელმძღვანელობდნენ კოტე კარგარეთელი და რობერტ შაჰნაზაროვი. 1945 წელს, არქიტექტურის ფაკულტეტის სტუდენტის, დორიან კიტას ინიციატივით დაარსდა პირველი თეატრალური სტუდია სახელწოდებით „მოდი-ნახე“. ასევე მისი რეკომენდაციით, 1948 წელს ტექნიკური უნივერსიტეტის ორკესტრს სათავეში ჩაუდგა მესაყვირე და დირიჟორი იოსებ (სოსო) ტულუში.¹²² (ორკესტრს თავდაპირველად მოიხსენიებდნენ საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ე.წ. „ლაბორატორიის“ სახელით). მუსიკოსმა ახალი შემადგენლობით განაახლა ორკესტრი, გააძლიერა მისი პროფესიული ჟღერადობა, შექმნა მუსიკალური კომპოზიციების ახლებური ვერსიები და რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, მუდმივად ცდილობდა ორკესტრის რეპერტუარში შეეტანა, გაეორკესტრებინა, ორკესტრის შესაძლებლობებისთვის მოერგო ახალგაზრდა ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებები და საესტრადო სიმღერები.

ორკესტრი მაღალი სამემსრულებლო დონით გამოირჩეოდა. ქართული ჯაზის ისტორიაში ის ერთ-ერთ პირველ ქართულ ჯაზურ კოლექტივად მოიხსენიება, რომელმაც შოუს ელემენტები გამოიყენა და კონფერანსიეთა როლს ხაზი გაუსვა. ორკესტრის მრავალფეროვანი რეპერტუარი ძირითადად მომღერლებს უწევდა აკომპანირებას. სამწუხაროდ, ქართულ პერიოდიკაში, ინტერნეტ პორტალებზე ხელმისაწვდომი საარქივო მასალა მის შესახებ, საკმაოდ მწირია. ნატიფი პროფესიული ჯღერადობით გამოირჩევა იოსებ ტულუშის ხელმძღვანელობით, 1958 წელს სპი-ს¹²³ საესტრადო ჯაზ-ორკესტრის მიერ შესრულებული დიუკ ელინგტონის ქარავანი

¹²² 20 აპრილს სპი-ის საესტრადო ორკესტრის პრეზენტაცია გაიმართა <http://news.gtu.ge/index.php?newsid=1024> (01.04.2011),

"Caravan"¹²⁴ და „ქართული ფანტაზია-პოპური“.¹²⁵ ორივე მათგანი ქართული საესტრადო და ჯაზ-შემსრულებლობის ჩამოყალიბების ერთ-ერთი პირველ მნიშვნელოვან მინუმს წარმოადგენს.

ორკესტრის რეპერტუარიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია მიხეილ ჩირინაშვილის სიმღერა „ყვავილების ქვეყანა“ (1945 წ. ტექსტის ავტორი ბიძინა ფერაძე). სიმღერის პრემიერა 1946 წლის 6 დეკემბერს კონსერვატორიის დიდ საკონცერტო დარბაზში, ქართული ჯაზ-ორკესტრის და ჯანო ბაგრატიონის (უფროსი) შესრულებით შედგა.¹²⁶ მას შემდეგ, სიმღერა ქართული ჯაზისა და საესტრადო მუსიკის სავიზიტო ბარათად იქცა. „ყვავილების ქვეყანა“ ჟღერდა აკადემიურ თუ არაკადემიურ სივრცეებში, მასშტაბურ თუ კამერული ტიპის კონცერტებზე, სახალხო დღესასწაულებზე და ა.შ. სიმღერის პოპულარობას კიდევ უფრო შეუწყო ხელი, როდესაც იგი ლუი არმსტრონგის თოჯინამ „კოჯრის ტყის სიზმრებში“ ააჟღერა.

1950-იანი წლებიდან, საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ორკესტრი რესპუბლიკაში წამყვან საესტრადო ჯგუფად ითვლებოდა. ამ პერიოდში, 1954 წელს, ცნობილმა ქართველმა კომპოზიტორმა გურამ ბზვანელმა, შექმნა პირველი ქართული ჯაზ-კვარტეტი - „გეპეის ჯაზ-კვარტეტი“, რომლის შემადგენლობაში იყვნენ: თავად გურამ ბზვანელი, შოთა ხარაბაძე, თამაზ ცინცაძე და გურამ ბაკურაძე. სრულიად ახალი ჟღერადობით, ანსამბლმა საფუძველი ჩაუყარა ქართული ჯაზ-ვოკალის საშემსრულებლო სტილს. 1957 წელს, კვარტეტმა, ორკესტრთან ერთად, მოსკოვის ახალგაზრდობისა და სტუდენტების მეექვსე მსოფლიო ფესტივალზე ლაურეატის წოდება მოიპოვა და საგასტროლო ტურნეს ფარგლებში მთელი საბჭოთა კავშირი მოიარა.¹²⁷ აღსანიშნავია, რომ გურამ ბზვანელის კვარტეტის მიერ

¹²⁴ Caravan" ცნობილი ამერიკული ჯაზ-სტანდარტი, რომელიც დიუკ ელინგტონმა შექმნა 1936 წელს კომპოზიტორ და ტრომბონისტ ხუან ტიზოლთან (Juan Tizol) თანაავტორობით.

¹²⁵ ფირფიტა Концерт Грузинских Исполнителей, Театральная Фабрика ВТО-Д-9, ГОСТ 5289-56 Д-9). <https://www.youtube.com/watch?v=CdkrtkNxqco> (19.07.2018).

¹²⁶ სიმღერა და მისი შემსრულებელიც იმდენად პოპულარული გახდა, რომ მოგვიანებით შემოქმედებით ჯგუფს ჯანო ბაგრატიონის ორკესტრიც უწოდეს (1945–1950).

¹²⁷ საქართველოს პარლამენტის ბიბლიოთეკა <http://www.nplg.gov.ge/bios/ka/00002989>

არანაწიერებული ქართული ხალხური სიმღერა „მზე შინა და მზე გარეთა“ გაჟღერდა 1958 წელს, ალექსანდრე ფაინციმერის მუსიკალურ კომედიაში „გოგონა გიტარით“ (მთ. როლში ლუდმილა გურჩენკო, კომპოზიტორები იური საულსკი და არკადი ოსტროვსკი).

საქართველოში, გურამ ბზვანელის სიმღერები მთელმა ერმა აიტაცა. მაგალითობისთვის დავასახელებთ ქართული ესტრადის ცნობილ სიმღერას „ჩავაქრე სანთელი“, რომლის პირველი შემსრულებელი გიული ჩოხელი იყო. უნდა აღვნიშნოთ ასევე სიმღერები: „ვედრება“ (რეზო ამაშუკელის ლექსზე, რომელიც ეძღვნება 9 აპრილის ტრაგედიას), „მუხამბაზი“ (ჯანსუღ ჩარკვიანის ტექსტზე), „სამშობლოს გასახარებლად“ (მორის ფოცხიშვილის ტექსტზე), „ნუკრია“ (ნაზი კილასონიას ტექსტზე), ასევე სატელევიზიო მხატვრული ფილმი „მზიური“ (1973 წ. კომპანია „ქართული ტელეფილმი“). ძალზე საინტერესო ისტორია აქვს სიმღერას „ექსპრესი წყალტუბო-ქუთაისი“ (1959წ.). იდეოლოგიის მოთხოვნის თანახმად, სიმღერა სოციალისტური თემატიკის უნდა ყოფილიყო. შედეგად, გალაკტიონ ტაბიძის ტექსტს დაემატა ავთანდილ (ბაჯული) გელოვანის სტროფი - „ქუთაისი ქალაქია ინდუსტრიის მშენებელი“. აღსანიშნავია, რომ ანსამბლ „მზიურის“ შექმნის იდეის ავტორიც გურამ ბზვანელია. იმხანად მიუღებელი იყო, ყელსახვევიან გოგონას საქსოფონზე შეესრულებინა, ამაზე კი კომპოზიტორი პასუხობდა: „ვიოლინოს დაკვრა თუ შეუძლია, საქსოფონმა რა დააშავა“.¹²⁸

განსაკუთრებით დიდია კომპოზიტორის წვლილი ქართული ჯაზის ევოლუციის და თანამედროვე საესტრადო მუსიკის განვითარებაში. მან გზა გაუკვალა შემდგომი თაობის მუსიკოსებს, რომლებმაც მისი საქმე გააგრძელეს. კომპოზიტორმა შექმნა საავტორო, ორიგინალური მუსიკალური სტილი, რომელშიც ინტეგრირდა ქართული ხალხური მუსიკის და ჯაზის (სვინგის და სტრაიდ პიანოს სტილები) სტილური მიმდინარეობები. შედეგად, მივიღეთ

¹²⁸ ნინო მურდულია, „რაზე სწყდება გული გურამ ბზვანელის შვილს“ *რეიტინგი* <https://www.ambebi.ge/article/32897-raze-stsydeba-guli-guram-bzvanelis-shvils/> (02.03.2011).

სრულიად გამორჩეული, უჩვეულო რიტმული, ქართული ჰარმონიული ჟღერადობის მუსიკა - გაჯერებული თანამედროვე ელემენტებით.

40-იანი წლების ბოლოს და 50-იანების დასაწყისში, ჯაზის ქართველ მელომანებში წარმატებით სარგებლობდა თბილისის სამედიცინო ინსტიტუტის საესტრადო ორკესტრი (ხელმძღვანელი შოთა არაყიშვილი). კოლექტივში თავი მოიყარა მრავალმა ნიჭიერმა შემსრულებლებმა, მათ შორის მომღერალმა თინა მასხარაშვილმა და ერთ-ერთმა გამორჩეულმა ჯაზ-იმპროვიზატორმა, მესაყვირე კარლენ სარქისიანმა.

სვინგის, რეგთაიმის ელემენტები, ჯაზ-გიტარისტისა და კომპოზიტორ ჯანგო რეინჰარდტის სტილის ზეგავლენა იგრძნობოდა 1938 წელს შექმნილ, ვალერიან მაგნიძისა და შალვა ჩხიკვაძის პოპულარულ დუეტში, რომლებიც სიმღერებს გიტარის აკომპანიმენტით ასრულებდნენ. მაყურებელმა დუეტი იხილა მხატვრულ ფილმებში „ბედნიერი შეხვედრა“ (1949 წ. რეჟ. ნიკოლოზ სანიშვილი, კომპ. არჩილ კერესელიძე) და „საბუდარელი ჭაბუკი“ (1957 წ. რეჟ. შოთა მანაგაძე, კომპ. რევაზ ლალიძე).

1950-იანი წლებიდან, ქართულ სასტრადო მუსიკაში გააქტიურდა სვინგის სტილისათვის დამახასიათებელი ელემენტები. ამის ნიმუშებია 1955 წელს ჩაწერილი სანდრო მირიანაშვილის სიმღერები,¹²⁹ რომლებსაც ასრულებენ ციცილო ციციშვილი და ეთერ გვაზავა (ხმის ჩამწერი სტუდია „მელოდია“ M62-47395 003).

რაც შეეხება ჯაზის საანსამბლო მუზიციერების პირველ გამოვლინებას - დორიან კიტას მოგონებებიდან ნათელი ხდება, რომ პირველი ჯაზ-ტრიო (გიტარა, კონტრაბასი და დასარტყამი ინსტრუმენტები), მსმენელის წინაშე პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში, 1945 წლის 9 მაისთან დაკავშირებულ ღონისძიებაზე წარსდგა.¹³⁰ სამი სტუდენტისაგან შემდგარი ანსამბლი, ცალკეულ ჯაზსტანდარტებზე იმპროვიზირებდა. ტრიომ მცირე დროის განმავლობაში იარსება, თუმცა 1945 წელს, თბილისში პირველი ჯაზ-ტრიოს არსებობის ფაქტი ისტორიას შემორჩა.

¹²⁹ <https://records.su/album/39411>

¹³⁰ 20 აპრილს სპი-ის საესტრადო ორკესტრის პრეზენტაცია გაიმართა <http://news.gtu.ge/index.php?newsid=1024> (01.04.2011).

თუნდაც ამ ფაქტებიდან გამომდინარე, ჩანს, რომ ჯაზის განვითარების პროცესი საქართველოში არაერთგვაროვანი იყო და ამ გზაზე, გარდა საესტრადო ჟანრის წარმომადგენლებისა კომპოზიტორთა და დირიჟორთა კონცეპტუალურ ხედვას ენიჭებოდა დიდი მნიშვნელობა. მაგალითისთვის დავასახელებთ ქართველ პროფესიონალ კომპოზიტორებს, რომლებიც ჯერ კიდევ 1930-იანი წლებიდან თავიანთ აკადემიური მუსიკის ნაწარმოებებში მიმართავენ ჯაზის, კერძოდ სვინგის სტილს. მაგალითად, **ნიკოლოზ (კოკა) გუდიაშვილი**¹³¹ 1940-იან წლებში ქმნის „**ჯაზურ სიუიტას**“, 1955 წელს კი „ფანტაზიას საესტრადო ორკესტრისათვის“, ასევე უნდა აღვნიშნოთ კომპოზიტორ **ოთარ გორდელის** შემოქმედება, რომელსაც დიდი წვლილი მიუძღვის საქართველოში საესტრადო და ჯაზის ხელოვნების განვითარებაში. მან შექმნა მუსიკა სპექტაკლებისა და ფილმებისათვის, რომლის კომპოზიციები, უზვადაა გაჯერებული ჯაზის ესთეტიკით. ამის ნათელი ნიმუშია „კონცერტინო ფლეიტისათვის“ (1972), მხატვრული ფილმი „წარსული ზაფხული“ (1959წ. რეჟ. გენო წულაია, ნელი ნენოვა. სოცრეალიზმის ტიპური ნიმუში). ქართული ჯაზის ერთ-ერთი ადრეული, ისტორიული ნიმუშია ასევე **ოთარ გორდელის** 1955 წელს ჩაწერილი ჯაზ-კომპოზიცია „**შენი ღიმილი**“¹³² (ტექსტის ავტორი ზ. ჯაფარიძე).¹³³ სიმღერას ქართულ ენაზე ასრულებდა ვოკალური კვარტეტი ზ. ჯაფარიძის, ბ. ანდრონიკაშვილის, გ. შენგელაიას და გ. ხამაშურიძის შემადგენლობით. კვარტეტს თანხლებას უწევდა საკავშირო რადიოს საესტრადო ორკესტრი ბორის კარამიშვილის დირიჟორობით. ფირფიტა გამოცემულია 1955 წელს მოსკოვში.¹³⁴

სიმღერის შესახებ გელა ჩარკვიანი ჟურნალისტ ლაშა გაბუნიასთან ინტერვიუში იხსენებს: „მაშინ რამდენიმე ისეთ სიმღერას მოვუსმინე, ერთ-ერთი **ოთარ გორდელის** სიმღერაა, რომლის ფირფიტაც სადღაც 1955-56 წელს გამოვიდა. მახსოვს ამ სიმღერას

¹³¹ ნიკოლოზ გუდიაშვილი (1913-1998) ქართველი კომპოზიტორი, პედაგოგი, საქართველოს სახალხო არტისტი, საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე.

¹³² <https://www.youtube.com/watch?v=SLVCLx8CLjc>

¹³³ ბორის გითოლენდია „ხელოვნება და სპორტი“ საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი, სალიტერატურო-სამეცნიერო ჟურნალი "პარალელი" N4 (თბილისი: 2012), 99-100.

¹³⁴ ლეიბლი Ligo – 25709 (ფორმატი Shellac, 10", 78 RPM)

ვოკალისტთან ერთად მღეროდა კვარტეტი, რომლის შემადგენლობაშიც იყო გიორგი შენგელაია. იწყებოდა ასე „გუშინ სიზმარში გნახე...“ ეს იყო ნელი ტემპით შესრულებული ნამდვილი ჯაზ-სიმღერა, თანაც ოთხ ხმაში გაშლილი. ამ დროს „გეპეის ჯაზი“¹³⁵ უკვე არსებობდა... მსგავსი რამ რუსებს საერთოდ არ ჰქონდათ. მიმაჩნია, რომ ჩვენს ამ სფეროში წარმატებაზე ქართულმა პოლიფონიამ იმოქმედა. მართალია, ჩვენ სხვანაირი პოლიფონია გვაქვს, მაგრამ მისი წყალობით ქართველისთვის ჯაზური ხმოვანება ბევრად უფრო ადვილად მისაღები და საინტერესო გახდა...“¹³⁶

ქართული ჯაზის ისტორიის სათავეებთან იდგა ასევე მაღალი დონის მუსიკოსი, ვირტუოზი მესაყვირე, კომპოზიტორი და არანჟირებების ავტორი გიორგი გაბესკირია (1911-1976),¹³⁷ რომელმაც ჯაზის ხელოვნების შემდგომ დახვეწასა და განვითარებაში უმნიშვნელოვანესი წვლილი შეიტანა. მუსიკოსი, 1957 წელს, საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის ჯაზ-ორკესტრს ჩაუდგა სათავეში. პირველი კონცერტი იმავე წლის 21 ივნისს, ფილარმონიის საზაფხულო თეატრში გაიმართა. გ. გაბესკირიას ორიგინალური არანჟირებებით შესრულდა ქართველი კომპოზიტორების რ. ლალიძის, ს. ცინცაძის, დ. თორაძის, ფ. ღლონტის, გ. ცაბაძის, შ. მილორაგას, გ. ყანჩელის კომპოზიციები. ასევე თვით მუსიკოსის საავტორო ნამუშევრები. აღნიშნულმა კონცერტმა მისი საოცარი პროფესიონალიზმი და მრავალმხრივი ნიჭი კიდევ ერთხელ გამოავლინა. როგორც ჟურნალისტი და ჯაზის მელომანი ჯიმშერ იაშვილი წერს, მუსიკოსს შესანიშნავად შეუსრულებია იოსებ კოსმას ცნობილი ჯაზსტანდარტი „Autumn Leaves“, ხ. მ. ლ. გარსიას სიმღერა „Amapola“ და კომპოზიცია „როზეტა“

¹³⁵ საქართველოს ტექნიკურ უნივერსიტეტთან არსებული ჯაზ-ორკესტრი.

¹³⁶ ლაშა გაბუნია, ანარეკლი, ინტერვიუ გელა ჩარკვიანთან - „ქართული ჯაზის ისტორია გელა ჩარკვიანთან ერთად“, <https://anarekly.blogspot.com/2018/01/gela-charkviani.html.%20%E1%83%92%E1%83%90%E1%83%93.%2012.04.2021> (18.01.2018).

¹³⁷ დაიბადა ჩინეთის ქალაქ ხარბინში, ქართველი ემიგრანტის მიხეილ გაბესკირიას ოჯახში. განათლება შანხაის მუსიკალურ სასწავლებელში მიიღო. შანხაიში მისი სიმღერები კრებულად გამოიცა. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, ჩინეთიდან ჯაზის გამოჩენილ მუსიკოსთან ოლეგ ლუნდსტრემთან და მისი ორკესტრის წევრებთან ერთად დაბრუნდა საბჭოთა კავშირში. 1956 წელს თბილისსაც პირველად ეწვია.

ჰავაური გიტარის თანხლებით. მართალია მუსიკოსი ქართულად ვერ საუბრობდა, მაგრამ მსმენელი განსაკუთრებით აღაფრთოვანა მის მიერ ქართულად შესრულებულმა გ. ცაბაძის სიმღერამ „ნიბლია“, რომელიც კომპოზიტორს სპეციალურად მისთვის დაუწერია.¹³⁸

გიორგი გაბესკირიამ უმოკლეს დროში შეძლო თავისი ხელწერით გამორჩეული პროფესიული კოლექტივის ჩამოყალიბება.¹³⁹ ორკესტრის არანჟირებები და შესრულების დონე არ ჩამოუვარდებოდა ამერიკული ჯაზ-ორკესტრების ხმოვანებას, განსაკუთრებით კი იგრძნობოდა ამერიკელი მესაყვირესა და ბენდლიდერის ჰარი ჯეიმსის ორკესტრის სტილის გავლენა. გაბესკირიას საკონცერტო პროგრამას თან ერთვოდა ქორეოგრაფიული ნომრებიც, რომლის დადგმა და სამხატვრო ხელმძღვანელობა ილიკო სუხიშვილმა და ნინო რამიშვილმა ითავეს. გ. გაბესკირიამ ორკესტრში მოიწვია ახალგაზრდა მომღერლები: ეთერ ჭელიძე, ვენერა მაისურაძე, სულიკო კოროშინაძე და გიული ჩოხელი. აღსანიშნავია, რომ რევაზ ლაღიძის ლეგენდად ქცეული სიმღერა „თბილისო“ (არანჟირება გ. გაბესკირია) პირველად სწორედ ამ ორკესტრმა შეასრულა.

60-იანი წლებიდან, ხელისუფლების მხრიდან ჯაზის დევნის პერიოდში, იმდროინდელმა ცენზურის წარმომადგენლებმა მუსიკოსი ამერიკული მუსიკის პროპაგანდისტად გამოაცხადა და რამდენიმეჯერ დაადანაშაულეს ანტისაბჭოთა ქმედებებში, თუმცა გ. გაბესკირიამ ამ შემთხვევაშიც იპოვა გამოსავალი - ყოველ ჯაზ-კომპოზიციას წინ უძღოდა რომელიმე კლასიკოსი კომპოზიტორის პოპულარული ნაწარმოების ფრაგმენტი და შემდეგ მუსიკალურ ქსოვილში მოხერხებულად ხდებოდა ჯაზსტანდარტებზე გადასვლა.¹⁴⁰

60-იანი წლებიდან საქართველოში ჯაზის მოყვარულთა წრე უფრო და უფრო ფართოვდებოდა. გ. გაბესკირიას ჯაზ-ორკესტრის კონცერტებს, განსაკუთრებით

¹³⁸ ჯიმშერ იაშვილი, „ქართული ჯაზის პიონერი გიორგი გაბესკირია“ (1911-1976), *მუსიკა* (საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის ჟურნალი N2-3 (თბილისი: 2009), 86-87.

¹³⁹ ნატალია ზეიფასი, *დიალოგები გია ყანჩელთან* (თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“ 2020), 106.

¹⁴⁰ იაშვილი, „ქართული ჯაზის პიონერი გიორგი გაბესკირია“ (1911-1976), 87.

ფილარმონიის საზაფხულო თეატრში (იმდროინდელ ე. წ. „გოფილექტის ბაღი“) იმდენად დიდი აუდიტორია ესწრებოდა, რომ ხალხის ნაკადს და უსაფრთხოებას ცხენოსანი მილიცია აკონტროლებდა.

გაბესკირიას და მისი ორკესტრის შესრულების სტილი არაერთი ახალგაზრდა მუსიკოსისთვის, მისაზამ მაგალითად იქცა, თუმცა მცირე და ფრაგმენტული სახითაა შემონახული მისი ორკესტრის მუსიკალური აუდიო თუ სანოტო მასალა.

გიორგი გაბესკირიას შემოქმედების პარალელურად 1957 წელს, საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ორკესტრის ბაზაზე შექმნა **საქართველოს სახელმწიფო საესტრადო ორკესტრი „რერო“**, რომლის შემდგომ წინსვლაში განსაკუთრებული წვლილი შეიტანა კომპოზიტორმა, დირიჟორმა, ქართული ჯაზის და საესტრადო მუსიკის რეფორმატორმა, **კონსტანტინე პევზნერმა**. ძალზე საინტერესო გამოდგა ამ ორი კოლექტივის ფუნქციონირება და შემოქმედებითი პაექრობა. ფაქტიურად „რერომ“ ნელ-ნელა შეიწოვა მეორე ორკესტრი და საქართველოში დარჩა ერთი სახელმწიფო საესტრადო ორკესტრი, რომელის ხელმძღვანელად კონსტანტინე პევზნერი დაინიშნა.¹⁴¹

აღნიშნულ მოვლენას, შემდეგი წინაისტორია აქვს: 50-იან წლებში, როდესაც საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ორკესტრი იოსებ ტულუშის ხელმძღვანელობით განახლებას საჭიროებდა, სწორედ ამ მიზნით, დორიან კიტამ სპეციალურად ბაქოდან მოიწვია საესტრადო ჟანრში მომუშავე პიანისტი, დირიჟორი და არანჟირებების ავტორი, კონსტანტინე პევზნერი.¹⁴² მისი ინიციატივით დაერქვა „რერო“ ორკესტრს, რომელსაც 20 წლის მანძილზე ხელმძღვანელობდა. „რეროს“

¹⁴¹ სოსო ებრალიძე, *ქართული ესტრადო „რერო“*, „დიელო“ „ციცინეთელა და სხვა... მოგონებანი გარდასულ დღეთა 1953-2003 (თბილისი: მუსიკალური ფონდის გამომცემლობა, 2004), 50.

¹⁴² განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია 1971 წელს გადაღებული სატელევიზიო მხატვრული ფილმი, სახელწოდებით „რერო მასპინძლობს“ (რეჟისორი გენო წულაია, კომპოზიტორი კონსტანტინე პევზნერი). მასში გამოყენებულია ერთიანი სიუჟეტური ხაზით დაკავშირებული ქართველ კომპოზიტორთა და ასევე პევზნერის მიერ შექმნილი სიმღერები: „დაილოცოს საქართველო“, „რად გინდა, ბიჭო, რად გინდა“, „გაზაფხულის დუეტი“, „გამოდი“, „მახსოვს თბილისური აღმართი“, „ტოტებიდან მოსცვივიან ფარფატი“, „წამოდი ერთად ვიაროთ“, „გაზაფხულის ბრალია“ და რა თქმა უნდა, ძალზე პოპულარული სიმღერაც „ორერო, რერო“ (ქართული მუსიკის ენციკლოპედიური ლექსიკონი. თბილისი: 2015, 389).

სახელთან არის დაკავშირებული მთელი რიგი ახალგაზრდა შემსრულებლების წარმოჩენა.¹⁴³

პევზნერმა საესტრადო ორკესტრში, რამდენიმე მნიშვნელოვანი რეფორმა ჩაატარა: მუსიკალურად დახვეწა არანჟირებები, შესრულების მანერა, სოლისტად მოიწვია არაერთი ახალგაზრდა ნიჭიერი მომღერალი, შემოიტანა იმდროინდელი დასავლეთევროპული შოუსთვის დამახასიათებელი ცეკვისა და პლასტიკის ელემენტები, სპეციალური კოსტუმირებული ნომრები, იუმორისტული რეჩიტატივები და სხვ. პევზნერის დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს ისიც, რომ „რეროსთან“ თანამშრომლობდნენ არა მხოლოდ ქართველი ხელოვანები, არამედ საბჭოთა კავშირის საუკეთესო დრამატურგები, მხატვრები, კომპოზიტორები და ქორეოგრაფები. ანსამბლ „დიელოს“ და „ციცინათელას“ დამაარსებელი და სოლისტი, მრავალი სიმღერის ავტორი სოსო ებრალიძე წიგნში „ქართული ესტრადა „რერო“, „დიელო“ „ციცინათელა და სხვა..., მოგონებანი გარდასულ დღეთა 1953-2003“ ერთ-ერთ თავში იხსენებს: „კონსტანტინე პევზნერის დაულაღავი შრომის ნაყოფი იყო მრავალი პროგრამის შექმნა, მოგზაურობა საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკებში, ევროპის ქვეყნებში, მათ შორის საფრანგეთში. საქმე ისე ჰქონდა აწყობილი, რომ „რერო“-ში მონაწილე მსახიობები ხელოვნების დიდ სკოლას გადიოდნენ, ვაჟკაცდებოდნენ და შემდგომ დამოუკიდებელ შემოქმედებით მწვერვალებს იპყრობდნენ. მაგალითისთვის იკმარება ნანი ბრეგვაძე, გურამ ბზვანელი, ეთერ ჭელიძე, ბუბა კიკაბიძე, ამირან ებრალიძე, ნაზი დუმბაძე, ჯულიეტა მურადელი და მრავალი სხვა. ყველაზე დიდი ამაგი კონსტანტინე პევზნერმა რაღა თქმა უნდა, ქართულ ჰანგს დასდო. მისთვის ერთნაირად საინტერესო იყო ჯაზიც, რომანსიც, მსოფლიო ხალხთა სიმღერაც, მაგრამ ქართული სიმღერა მისი განსაკუთრებული

¹⁴³ ნატალია ზეიფასი, *დიალოგები ვია ყანჩელთან* (თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“ 2020), 187.

სიყვარული გახლდათ და შედეგებიც დაგვიტოვა - „ორერო-რერო“, „გამოდი, გამოდი“, „გაზაფხულის ბრალია“ და სხვა მრავალი“.¹⁴⁴

კ. პევზნერთან თანამშრომლობდა ქართული ჯაზისა და ესტრადის უამრავი ხელოვანი. მისი დირიჟორობით მრავალი ჩანაწერია შექმნილი, თუმცა ჯაზის მიმართულებით აღვნიშნავთ 1966 წლის ფირფიტას, სადაც ორკესტრის თანხლებით ინგლისურ ენაზე მომღერალი ლოლა ხომიანი ასრულებს ცნობილ, აფროამერიკულ სპირიტუელს "When the Saints Go Marching In", ნიუ-ორლეანული ბენდების რეპერტუარიდან, რომლის პირველი ჩანაწერი 1938 წელს ლუი არმსტონგმა შექმნა.¹⁴⁵ სტილურად ძალზე საინტერესოაა გადაწყვეტილი ს. ცინცაძის „საჭიდაო“, რომელიც ჟღერს, ისე როგორც ტრადიციული Big Band-ისათვის დაწერილი ჯაზსტანდარტი. 1971 წლის აღნიშნულ ჩანაწერში ყურადღებას იქცევს რიტმ-სექციისა და სასულე ჯგუფის ვირტუოზული სოლოები, რომლებიც ინსტრუმენტალისტების და ზოგადად ორკესტრის უმაღლეს საშემსრულებლო დაოსტატების დონეზე მეტყველებენ.¹⁴⁶

ჯაზის პოპულარიზაციის პროცესს საქართველოში ერთ-ერთი ყველაზე მრავალსახოვანი გამოხატულება ახასიათებდა, რაც შემსრულებელ-მუსიკოსთა და ქართული საესტრადო ხელოვნების მომღერალთა მრავალფეროვან ქმედით პოტენციალში აისახა. მათი დიდი ნაწილი ქართულ მუსიკალურ სივრცეში სწორედ 50-იანი წლების პერიოდში გამოჩნდა. ერთ-ერთი მკვეთრად ინდივიდუალური შემსრულებელი **ლილი გეგელია** იყო, რომელმაც აქტიური და ინტენსიური შემოქმედებითი გზა განვლო. 1954 წლიდან იგი საქართველოს რადიოს, ხოლო 1956 წლიდან საესტრადო ორკესტრ „რეროს“ სოლისტი იყო. მათ მიერ შესრულებულ საესტრადო მუსიკაში, საორკესტრო არანჟირებებში, ჯაზის სულ უფრო და უფრო ძლიერი გავლენა იკვეთებოდა. ეს ის ხანაა, როდესაც ქართული საესტრადო

¹⁴⁴ სოსო ებრაღიძე, *ქართული ესტრადა „რერო“, „დიელო“ „ციცინეთელა და სხვა... მოგონებანი გარდასულ დღეთა 1953-2003* (თბილისი: მუსიკალური ფონდის გამომცემლობა, 2004), 51.

¹⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=oWq1wW-ERww>

¹⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=3c3D3MXybB4>

ხელოვნება პირველ ნაბიჯებს დგამდა. ახალი თაობის ქართველი და რუსი კომპოზიტორები გამორჩეული ვოკალისტებისთვის სიმღერებს საგანგებოდ წერდნენ (სულხან ნასიძე, ნოდარ მამისაშვილი, ბიძინა კვერნაძე, გოგი ცაბაძე, გურამ ბზვანელი, შოთა მილორავა, რევაზ ლალიძე, ოთარ გორდელი, დავით თორაძე, ბიძინა კვერნაძე, გია ყანჩელი და სხვ.). მომღერალს განსაკუთრებული პოპულარობა შესძინა კინოფილმებში მის მიერ შესრულებულმა სიმღერებმა: „წარსული ზაფხული“ (მსახიობი - მედეა ჯაფარიძე, კომპოზიტორი - ო. გორდელი), „ყვავილი თოვლზე“ (მსახიობი - ნატაშა ჩხიკვაძე, კომპოზიტორი რ. ლალიძე), „ნინო“ (მსახიობი - დოდო ჭიჭინაძე, კომპოზიტორი რ. ლალიძე), „პალიასტომი“ (მსახიობი - მეგი წულუკიძე, კომპოზიტორი დ. თორაძე), „ჭიაკოკონა“ (მსახიობი - ლია ელიავა, კომპოზიტორი ბ. კვერნაძე).¹⁴⁷ განსაკუთრებით აღსანიშნავია კომპოზიტორ კონსტანტინე პევზნერის საავტორო ქმნილებები, სადაც განსაკუთრებით იგრძნობოდა იმპროვიზაციის წილი: „წამოდი ერთად ვიაროთ“, „გამოდი“, „გაზაფხულის ბრალია“, აგრეთვე პეტრე ნალბანდიშვილს სიმღერა „ლურჯი იები“, ლილი იაშვილის სიმღერა „ია-ია“, ბიძინა კვერნაძის „სად მიხვალ“, გოგი ცაბაძის „ჩემს სახლთან პატარა ბაღია“ და სხვ. ლილი გეგელიამ საქართველოს სახელმწიფო საესტრადო ორკესტრ „რერო“-სთან ერთად, საბჭოთა კავშირის მრავალ ქვეყანაში გასტროლებით არაერთხელ იმოგზაურა. უფრო მეტიც, 1962 წელს, ინგლისში პირველმა წარადგინა რეზო ლალიძის ლეგენდარული სიმღერა „თბილისო“.

ქართული ჯაზის ისტორიაში და ზოგადად იმპროვიზაციულ სამუსიკო კულტურაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია **გიული ჩოხელის** სახელი - საქართველოს დამსახურებული არტისტი, თბილისის საპატიო მოქალაქე, „ხელოვნების ქურუმი“, უამრავი საერთაშორისო პრიზის მფლობელი და ამერიკელი კრიტიკოსების მიერ „ჯაზის ქართველ ლეგენდად“ წოდებული მომღერალი.

გიული ჩოხელი 50-იანი წლებიდან, პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ორკესტრში მუშაობდა. საბჭოთა ქვეყნის ერთ-ერთი წამყვანი ჯაზ-მომღერალი განსაკუთრებული

¹⁴⁷ ლილი გეგელია, *ქართული მუსიკის ენციკლოპედიური ლექსიკონი* (თბილისი: 2015), 101.

პოპულარობით 60-იანების მეორე ნახევარში სარგებლობდა. 1967 წელს, ის პოლონეთის სოპოტის სიმღერის საერთაშორისო ფესტივალზე (Sopot International Song Festival, რომელსაც თავისი მასშტაბით ევროვიზიას ადარებენ), მსოფლიოს 55 ქვეყნის წარმომადგენელთა შორის, „გრან-პრის“ მფლობელი გახდა და ევროპის საუკეთესო მომღერალთა ხუთეულში შევიდა. 70-იან წლებში პოლონეთში ჩაიწერა მისი პირველი ფირფიტა. ამას მოჰყვა მთელი რიგი ალბომების სერია, რომელშიც შესულია პოპ-ჰიტები, რეტრო, ჯაზური, საესტრადო, სოულის კომპოზიციები ქართულ, ინგლისურ და რუსულ ენებზე.¹⁴⁸

გიული ჩოხელის შესრულება ყოველთვის გამოირჩეოდა მკვეთრი ინდივიდუალიზმით, ხმის დიაპაზონით, მდიდრული ტემბრით, მრავალფეროვანი რეპერტუარით, საოცარი არტიზტიზმით, ფილიგრანული სიმსუბუქით, მუსიკალური სტილის ორგანული შეგრძნებით და გარდასახვის თავისუფლებით. ამ მრავალფეროვნების მიუხედავად, ის წმინდა ჯაზ-შემსრულებელია, რომელიც ხმას, როგორც მრავალტემბრულ მუსიკალურ ინსტრუმენტს, ისე იყენებს, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ იგი ერთნაირად დახვეწილად, პროფესიონალურად, ჟანრისა და სტილისტიკის მაქსიმალური დაცვით ასრულებდა სხვადასხვა სტილის სიმღერებს, იქნებოდა ეს რომანსი, ბალადა, ლირიკულ-დრამატული ხასიათის კომპოზიციები, ბოსანოვა, სვინგი თუ ბიზოპი.¹⁴⁹

ქართული ჯაზის სათავეებთან, პროფესიონალი მუსიკოსების გვერდით იდგა ბევრი თვითნასწავლი მუსიკოსიც - ე.წ. თბილისური ჯაზური ელიტის წარმომადგენლები. 50-70-იან წლებში ნაკლებად ხდებოდა მათი შესრულების ვიდეო

¹⁴⁸ გიული ჩოხელის შემოქმედების გვერდით უნდა ვახსენოთ მისი მეუღლე და მუსიკალური პარტნიორი, ანსამბლ „ჩანგის“ პიანისტი, ბორის რიჩკოვი, რომელმაც მომღერლის შემოქმედებით ზრდასა და განვითარებაში უმნიშვნელოვანესი როლი ითამაშა. კომპოზიტორები სპეციალურად მომღერლისთვის ქმნიდნენ მუსიკას. გიული ჩოხელი არაერთი სიმღერის პირველი შემსრულებელია, მათ შორისაა მიქაელ ტარივერდიევის სიმღერები «Вечная музыка» და "Музыка" (1973წ.) გურამ ბზვანელის სიმღერა „ჩავაქრე სანთელი“. ქართველი მსმენელისათვის განსაკუთრებით პოპულარული კომპოზიციებია „პაემანზე“ (კომპ. ოთარ თევდორაძე), „მზე ჩემი მეგობარია“ (კომპ. ვაჟა აზარაშვილი), „ჩემო კარგო“ (კომპ. შოთა მილორაძე), „წამოვალ“ (კომპ. ზურაბ ნადარაია), „ეს იყო სიზმარი“, „სიყვარულის ვალსი“ და სხვ.

¹⁴⁹ <http://giulichokheli.com/> გიული ჩოხელის ოფიციალური ვებ გვერდი

თუ აუდიოფიქსირება, უამრავი რამ დაიკარგა ამ, ისედაც მწირი მასალებიდან, კვლევის პროცესში მოვიპოვეთ მხოლოდ ის ინფორმაცია, რომლებსაც გვაწვდიან მათი თანამედროვენი სატელევიზიო თუ რადიოგადაცემებში. თუმცა, ზოგიერი მუსიკოსის შესრულების საარქივო მასალა ბაზინებსა და კასეტებზე ინახება მუსიკოსთა ოჯახებში. ასეთი ხელოვნების გვერდით უნდა გამოვყოთ თბილისის „სახე“, უჩვეულოდ დახვეწილი, რაფინირებული მუსიკოსი **ნიკოლოზ (კოლია) ქაშაკაშვილი**. საბედნიეროდ, მისმა ოჯახმა შემოინახა რამდენიმე ჩანაწერი, მათ შორისაა 1998 წლის 25 დეკემბერის, ხელოვნების მუშაკთა სახლში გამართული მუსიკოსის 60 წლის იუბილესადმი მიძღვნილი შემოქმედებითი საღამოს ვიდეო ფრაგმენტები, სადაც მუსიკოსი ჯაზ-ტრიოსთან და სოლისტებთან (ირმა სოხაძე და ნინო სურგულაძე) ერთად ასრულებს ჯაზსტანდარტებს და საკუთარ კომპოზიციებს.

საქართველოს ეროვნული ბიბლიოთეკის არქივში დაცულია მისი 1992 წლის საკონცერტო აფიშა (კოლია ქაშაკაშვილის ბენეფისი).¹⁵⁰ მიუხედავად იმისა რომ, მას არ გააჩნდა აკადემიური მუსიკალური განათლება, მუსიკოსის კომპოზიციები განსაკუთრებული შესრულების მანერით და სტილით გამოირჩევა. ახასიათებს უჩვეულო ანსამბლურობა, მოზომილი ფრაზები, სოლო მონაკვეთებში თემის იმპრივიზაციული განვითარების თავისუფლება. „დაუვიწყარია მისი და ასევე თვითნასწავლი მუსიკოსის გარი ვლადიმერაშვილის იმპროვიზაციები 4 ხელში გლენ მილერის კომპოზიციებზე, მათი შესრულებით ისეთი მუსიკა იღვრებოდა, რომლის მსგავსი არასდროს მომესმინა“ - სწორედ ასე იხსენებს ჟურნალისტი ვახტანგ კობაიძე მუსიკოსს ერთ-ერთ ინტერვიუში.¹⁵¹ კოლია ქაშაკაშვილის ორგანული, მოძრავ გამოსახულებასთან ერთად გააზრებული კომპოზიციები ჟღერს 1985 წელს რეჟისორ დიმიტრი ბათიაშვილის მიერ გადაღებულ მხატვრულ ფილმში „ფრაგმენტები ქალაქის

¹⁵⁰ <http://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/315176>

¹⁵¹ ვახტანგ კობაიძე - ნაწყვეტი რადიო ინტერვიუდან (ნია ბახტაძის საავტორო გადაცემა "რეტრო" კოლია ქაშაკაშვილის გახსენება, საზოგადოებრივი რადიო <https://www.youtube.com/watch?v=deFbwhDSW7o> (13.05.16).

ცხოვრებიდან“ და რეზო გაბრიადის ზემოთ არაერთგზის ხსენებულ „კოჯრის ტყის სიზმრებში“ (1978წ.).¹⁵²

60-იან წლებში ჯაზური ხელოვნება აიტაცეს არა მხოლოდ პროფესიონალმა და თვითნასწავლმა მუსიკოსებმა, არამედ ნორჩმა შემსრულებლებმაც. ასე მაგალითად, 1967 წელს, 10 წლის ირმა სოხაძემ კონსტანტინე პევზნერის ორკესტრის თანხლებით გასაოცრად შეასრულა ურთულესი ჯაზსტანდარტი "If You Can't Sing It You'll Have to Swing It, რომელიც ასევე ცნობილია „Mr. Paganini“-ის სახელით (კომპოზიტორი სემ კოსლოუს Sam Coslow, ელა ფიცჯერალდის 1961 წელს გამოცემული ცნობილი ალბომის "Ella in Hollywood"-ის ერთ-ერთი გამორჩეულად პოპულარული სიმღერა).¹⁵³

რაც შეეხება ჯაზის გაჟღერებისა და დამკვიდრების მცდელობებს აკადემიური მუსიკის უმაღლეს სასაწავლებელში - უნდა გავიხსენოთ კონსერვატორიის ისტორიაში პირველი ვოკალურ-ინსტრუმენტული ჯაზ-ანსამბლი „ნანავდა“, რომელიც 1969 წელს, ვალერი სხირტლადის ხელმძღვანელობით ჩამოყალიბდა. „ნანავდას“ შემადგენლობაში შედიოდნენ თავად ვალერი სხირტლადე, სოსო ბარდანაშვილი, თენგიზ შავლოხაშვილი, რუბენ კაჟილოტი, მარინა ქავთარაძე, ჟუჟუნა ახოზაძე, თამაზ ნიკოლაიშვილი და ალექსანდრე ანანიაშვილი. საინტერესო და მრავალფეროვანი იყო ანსამბლის პროგრამა, ძირითადად სჭარბობდა ფოლკ-ჯაზის მიმართულების კომპოზიციები, ასევე გ.ფ. ჰენდელის, ი.ს. ბახის, ჟ.ფ. რამოს, ვ.ა. მოცარტის და სხვათა ნაწარმოებები არანჟირებული სვინგის სტილში. ანსამბლ „ნანავდას“ (1969-1973), საბჭოთა კავშირის მასშტაბით რამდენიმე ქალაქში ჰქონდა საკონცერტო

¹⁵² ნია ბახტაძის საავტორო გადაცემა „რეტრო“ - კოლია ქაშაკაშვილის გახსენება, საზოგადოებრივი რადიო <https://www.youtube.com/watch?v=deFbwhDSW7o> (13.05.16).

¹⁵³ ჯაზსტანდარტი ახალგაზრდა მომღერალმა თბილისში ჯაზური მუსიკის შთამბეჭდავი ფონოტეკის მქონე ზაურ ჭითავას რჩევით შეარჩია. ამავე წელს, პოლონურმა ტელეარხმა (Telewizja Polska, TELE-AR) ნორჩ წარმატებულ მომღერალზე გადაიღო 15 წუთიანი მუსიკალური ფილმი „Irma Sokhadze Recital“¹⁵³ (რეჟისორი კონსტანტინე ციციშვილი), რომელშიც 10 წლის ირმა ასრულებს 4 ჯაზსტანდარტს.

გამოსვლები.¹⁵⁴ ანსამბლის კომპოზიციებსა და არანჟირებებს ქმნიდნენ კომპოზიტორები იოსებ ბარდანაშვილი, რუბენ კაჟილოტი და ვალერი სხირტლაძე.¹⁵⁵

70-იან წლებში, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში სწავლის პერიოდში გამოჩნდნენ ახალი თაობის პროფესიონალი მუსიკოსები **ოთარ მალრაძე, გიორგი შავერზაშვილი, გოგი ნაკაიძე, თამაზ ყურაშვილი, პავლე კვაჭაძე, ნოდარ ექვთიმიშვილი, ირინე ებრალიძე, ზურაბ რამიშვილი, დინი ვირსალაძე** და სხვა შემსრულებლები, რომლებმაც აკადემიური მუსიკის პარალელურად ჯაზის ხელოვნება პროფესიულ დონეზე შეისწავლეს, დაოსტატდნენ და დღემდე საკონცერტო ესტრადაზე აქტიური შემსრულებლები არიან.

1972 წელს, ქართული ჯაზის აკაპელასა და ვოკალურ-ინსტრუმენტული მუზიციერების მიმართულებით არაერთი საინტერესო ექსპერიმენტის ავტორმა **ალექსანდრე კილაძემ** კონსერვატორიის სტუდენტების ბაზაზე, შეკრიბა მუსიკოსები და ჩამოაყალიბა ანსამბლი „**ჯაზ-ნონეტი**“, რომლის მუსიკალურ ქსოვილში სინთეზირდა ტრადიციული პოლიფონიური მუსიკა და ჯაზის სტილი.¹⁵⁶

1986 წელს, ალექსანდრე კილაძემ მუსიკალური საზოგადოების ბაზაზე ჩამოაყალიბა თერთმეტი მომღერლისაგან შემდგარი „**ჯაზქორალი**“ (ექვსი ქალი და ხუთი ვაჟი). ანსამბლს აკომპანიმენტს უწევდა ინსტრუმენტული ჯაზ-კვარტეტი.¹⁵⁷ ის, ჩვენს ქვეყანაში პირველი დიდი შემადგენლობის ვოკალური ანსამბლი იყო, რომელიც

¹⁵⁴ უნდა ითქვას, რომ 1960-70-იან წლებში კლასიკური, აკადემიური უმაღლესი სასწავლებლისთვის ჯაზის ხელოვნების დამკვიდრება არ იყო პრიორიტეტული მიმართულება.

¹⁵⁵ Рыцарева Марина, *Иосиф Барданашвили: жизнь в трех измерениях (3D). Беседы с композитором*, (Тель-Авив: VeDiScore, 2016), 44.

¹⁵⁶ მას შემდეგ, რაც მუსიკოსმა და რეჟისორ ოთარ ღვაბერიძესთან ერთად, ქაუნთ ბეისის 1959 წელს გამოცემული ალბომი „Basie One More Time“ მოისმინა (რომლის არანჟირების ავტორია ქვინსი ჯონსი (ლეიბლი Roulette, SR 52024), გადაწყვიტა ტრადიციული ამერიკული ვოკალური ჯაზ-ანსამბლების სტრუქტურულ მოდელზე დაფუძნებული, ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლის შექმნა (მაგ. The Four Freshmen, The Manhattan Transfer, The Swingle Singers, The Take 6),

¹⁵⁷ ნია ბახტაძის საავტორო გადაცემა „რეტრო“ ალექსანდრე კილაძის ჯაზ-ნონეტი (სტუმრები: ოთარ ღვაბერიძე, სერგო ტყაბლაძე, დავით ხარებავა) <https://www.youtube.com/watch?v=Ysqde8d66xM> (16.12.2016).

წმინდა ინსტრუმენტული ბიგ-ბენდის ჟღერადობას ქმნიდა.¹⁵⁸ ანსამბლს მრავალფეროვანი რეპერტუარი ქონდა, მათ შორის ქართული ხალხური მუსიკიდან წარმოებული ფოლკ-ჯაზის მიმართულების კომპოზიციები,¹⁵⁹ კლასიკური მუსიკის ნიმუშები (ბახის ქორალები, მოცარტის N40 სიმფონიიდან ფრაგმენტები, შუბერტის „ავე მარია“ და სხვ.) და ჯაზსტანდარტები.

1987 წლის სექტემბერ-ოქტომბერში, ანსამბლმა „ჯაზქორალმა“ წარმატებით იმოგზაურა პოლონეთში, სადაც ვოკალური ჯაზის საერთაშორისო ფესტივალზე ლაურეატის წოდება მოიპოვა.¹⁶⁰ XX საუკუნის 90-იან წლებში, საქართველოში განვითარებული მძიმე მოვლენების გამო, ჯგუფი რამდენიმე წლით დაიშალა, თუმცა მოგვიანებით, ერთ-ერთი ვოკალისტის, ლალი ბერაძის ხელმძღვანელობით, კვლავ განაგრძო შემოქმედებითი საქმიანობა.¹⁶¹

60-იან წლებში ვოკალურ-საანსამბლო მიმართულებით აქტიურად მუშაობდა და დიდი პოპულარობით გამოირჩეოდა ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლი „დიელო“. ანსამბლს ხელმძღვანელობდნენ ძმები სოსო და ამირან ებრალიძეები,¹⁶² ანსამბლის რეპერტუარს ასრულებდნენ თავად სოსო და ამირან ებრალიძეები, გიორგი ლეონიძე და ვახტანგ (ბუბა) კიკაბიძე. გეპეის ჯაზ-კვარტეტის შემდეგ, „დიელო“ ერთ-ერთი პირველი ანსამბლი იყო, რომელშიც ჰარმონიულად შეერწყა ვოკალურ-ინსტრუმენტული შემსრულებლობის, ქართული საესტრადო და მსოფლიო ჯაზის ელემენტები, რაც საიხლეს წარმოადგენდა არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ მთელს საბჭოთა კავშირში“.¹⁶³

¹⁵⁸ რევიუ 80: ჯაზ-ქორალი (1986), ბლოგი *ქართული მუსიკის შესახებ*.
<https://georgianmusicblog.wordpress.com/2015/04/05/jazzchoral/> (05.04.2015).

¹⁵⁹ ამ მიმართულებით გამოცემულ ჩანაწერებს შორის გამოირჩევა 1973 წლის ალბომი, რომელშიც შესულია 4 კომპოზიცია („ლაშქრული“, „მზე“, „ჩემი ცხენი“ და „გურული“).

¹⁶⁰ „Джаз-Хорал Александра Киладзе - известный вокальный джазовый коллектив советских времен“
<http://www.cultin.ru/musitian-jazz-choral> (2010).

¹⁶¹ დღეს სცენაზე წარმატებით გამოდიან ჯაზ-ვოკალური ანსამბლები The Georgian Six, „კვინტესენსი“, ჯაზ-სექსტეტი და სხვა, რაც გარკვეულწილად ალექსანდრე კილაძის შემოქმედებიდან მომდინარეობს.

¹⁶² *საქართველო* ენციკლოპედია: ტ. N2. (თბილისი: 2012), 531.

¹⁶³ ანსამბლის ხელმძღვანელებმა „დიელოს“ ჩამოყალიბება გადაწყვიტეს მას შემდეგ, რაც მოსმინეს ამერიკაში განთქმული ვოკალურ-ინსტრუმენტული კვარტეტის „The Four Freshmen“ ჩანაწერები.

„დიელოს“ რეპერტუარში იყო ქართველ (ა. ბუკიას, გ. ცაბაძის, რ. ლალიძის, შ. მილორავას და სხვ.) და უცხოელ კომპოზიტორთა სიმღერები, ჯახსტანდარტები, პოპ-მუსიკის ჰიტები, რომელიც პოლიფონიურად გაშლილ, სვინგის სტილში ჟღერდა. „დიელო“ მონაწილეობდა ქართული ფილმების: „წარსული ზაფხული“ (1959წ. რეჟ. გენო წულაია, ნელი ნენოვა, კომპ. ოთარ გორდელი) და „შეხვედრა მთაში“ (1966 წ. რეჟ. ნიკოლოზ სანიშვილი, კომპ. ბიძინა კვერნაძე) გადაღებებში. ანსამბლმა ათი ფირფიტა გამოუშვა. 1981 წელს „დიელომ“ დროებით არსებობა შეწყვიტა, თუმცა 1993-იდან ამირან ებრალიძის ხელმძღვანელობით კვლავ განაახლა შემოქმედებითი პროცესი.

„დიელოს“ შემოქმედება აღბეჭდილია 1972 წელს გადაღებულ „ტელეკონცერტში“, რომელიც ჟანრულად მრავალფეროვანია და მაღალ პროფესიულ დონეზე ჟღერს. განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია 60-იან წლების ბრაზილიელი კომპოზიტორის, ანტონიო კარლოს ჟობიმის კომპოზიციამ - "Samba de uma Nota Só" („ერთი ნოტის სამბა“), რომელსაც ანსამბლი რუსულ ენაზე ასრულებდა.¹⁶⁴ „დიელოს“ 1975 წლის ალბომის,¹⁶⁵ მეორე კომპოზიციაში, სტილისტურად საინტერესოაა გადაწყვეტილი კომპოზიტორ გ. ცაბაძის „მუხამბაზი“ (ტექსტი ვ. კასრაძე),¹⁶⁶ თავს იჩენს აღმოსავლური მუსიკის, ქართული ფოლკლორის, ელექტრონული მუსიკის სინთეზი. კომპოზიციაში ასევე ყურადღებას იქცევს დასარტყამი საკრავების და ელექტრო გიტარის სოლო ჩანარტები.¹⁶⁷

XX ს-ის მეორე ნახევარში საბჭოთა საქართველოში უამრავი ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლი ჩამოყალიბდა. მათ შორის, განსაკუთრებით აღნიშვნის ღირსია 1958 წელს რობერტ ბარძიმაშვილის ხელმძღვანელობით დაარსებული

აღსანიშნავია, რომ ანსამბლის წევრები თავად ასრულებდნენ ინსტრუმენტულ პარტიებს და მღეროდნენ. ს. ებრალიძე უკრავდა გიტარაზე, ა. ებრალიძე - გიტარასა და საყვირზე, გ. ლეონიძე - კონტრაბასზე, ხოლო ბ. კიკაბიძე - დასარტყამ ინსტრუმენტებზე. ამდენად „დიელო“ ჭეშმარიტად ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლი იყო და ამით განსხვავდებოდა სხვა ქართველი საესტრადო და ჯაზ-მუსიკოსებისაგან.

¹⁶⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Ya7X4CFLxeg>

¹⁶⁵ Диэло – Диэло, Мелодия – С60-05555-56, 1975

¹⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=PL-hViraxwM>

¹⁶⁷ საქართველო, ენციკლოპედია, ტ. N2 (თბილისი: 2012), 530.

ვოკალური კვარტეტი რობერტ ბარძიმაშვილის, ზურაბ იაშვილის, თეიმურაზ დავითაიას და თამაზ ფანჩვიძის შემადგენლობით. სამი წლის შემდეგ კვარტეტი ოფციალურად თბილისის ფილარმონიის ბაზაზე დაფუძნდა, დაემატა რამდენიმე მუსიკოსი და იქცა ვოკალურ-ინსტრუმენტულ ანსამბლ „ორერად“, რომელიც ქართულ პოპ-მუსიკაში 60-იანი წლების ყველაზე მნიშვნელოვან მოვლენად მიიჩნევა.

ჯერ კიდევ 1962 წელს, კვარტეტის შესრულებით აჟღერდა სულხან ცინცაძის სიმღერები რეჟისორ ნიკოლოზ სანიშვილის მხატვრულ ფილმში „თოჯინები იცინიან“, 1964 წელს კი გამოიცა პირველი ვინილის ფირფიტა „რაშა ორერა“ (მელოდია D-14121-2), რომელშიც შედიოდა იმ დროისათვის პოპულარული სიმღერები - სულხან ცინცაძის „როგორ მინდა შენს სიყვარულს ლამაზო“ და შოთა მილორავას „ყვავილებში დამეკარგე“. ანსამბლის შემადგენლობას დაემატნენ პროფესიონალი მუსიკოს-შემსრულებლები, პიანისტი თეიმურაზ მეღვინეთუხუცესი, მომღერალი, მესაყვირე და კონტრაბასისტი გენო ნადირაშვილი, ასევე ჯაზ-პიანისტი ვაგიფ მუსტაფაზადე. მოგვიანებით, „ორერას“ შემოუერთდნენ ნანი ბრეგვაძე (1964 წ.), მომღერალი და დასარტყამ საკრავებზე შემსულებელი ბუბა კიკაბიძე (1967 წ.).

„ორერას“ პოპულარულობა მალევე გასცდა საბჭოთა კავშირის ქვეყნებს, მათ გასტროლებით მოიარეს თითქმის მთელი მსოფლიო. ანსამბლმა გამოსცა მრავალი ალბომი, გაყიდული ფირფიტების რაოდენობამ მილიონებს მიაღწია. მათ შორის 1970 („გაზაფხულის სიმღერა“ D-028413-14) და 1971 („მსოფლიო ხალხთა სიმღერები“ D-029741-42) წლებში გამოცემულ გრამფირფიტებში სიმღერები რამდენიმე ენაზეა შესრულებული. საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ ალბომში „მსოფლიო ხალხთა სიმღერები“ შესულია ცნობილი ჯაზსტანდარტები "Summertime" (ჯ. გერშვინი),¹⁶⁸ "I Love Paris" (კ. პორტერი)¹⁶⁹ და "Day by Day" (ა. სტორდალი). სწორედ აღნიშნული ალბომებით „ორერამ“ სსრკ-ს პერიოდში „გაბედა“ და საკუთარ რეპერტუარში

¹⁶⁸<https://www.youtube.com/watch?v=IFzbSj749no&list=PLQ1pjSn2LiTMMJVDpQvKPPeRxYT9pEx1&index=5>

¹⁶⁹https://www.youtube.com/watch?v=x8gkNiL_7vM&list=PLQ1pjSn2LiTMMJVDpQvKPPeRxYT9pEx1&index=6

პირველად შეიტანა საბჭოთა სისტემისთვის მიუღებელი ჯაზსტანდარტები და ლეგენდარული როკ-ჯგუფის The Beatles-ის სიმღერები. ცენზურამ ამ ფაქტს ვერაფერი დაუპირისპირა, ვინაიდან „ორერა“ უცხო ენათა ინსტიტუტის ბაზაზე დაარსდა და მის წევრებს სიმღერების რამდენიმე ენაზე შესრულება შეეძლოთ, ხოლო ინგლისურ ენაზე სიმღერა პრაქტიკულ აქტივობად ეთვლებოდათ. თუმცა, როგორც 1960-80-იან წლებში მოღვაწე სხვა ანსამბლებს, „ორერას“ და მის ხელმძღვანელსაც არაერთ კომპრომისზე უწევდა წასვლა. მაგალითად, ინგლისურენოვანი სიმღერების ნაწილი მშობლიურ ენაზე, ნაწილი კი რუსულად ნათარგმნი ტექსტით უნდა შესრულებულიყო, თუმცა ანსამბლის წევრების საშემსრულებლო ოსტატობის წყალობით, მაინც მაღალი დონის საესტრადო ნიმუშები იქმნებოდა.

რაც შეეხება მუსიკალურ ნოვაციებს, პირველ რიგში უნდა ვახსენოთ ანსამბლ „ორერას“ მდიდარი და მრავალფეროვანი რეპერტუარი, მათ შორის, ქართველ და რუს კომპოზიტორთა სიმღერები, ბრიტანული როკ-ჯგუფების კომპოზიციები, ამერიკული ჯაზსტანდარტები და პოპ-მუსიკის ნიმუშები. ანსამბლის მიერ შესრულებული კომპოზიციები ხასიათდებოდა რთული ჰარმონიული აკორდული წყობის არანჟირებებით, რომელშიც ჰარმონიულად თანაარსებობდა ქართული ხალხური მუსიკის, ჯაზისა და ქართული ქალაქური ფოლკლორის მელოდიურ-რიტმული კომპლექსები. ანსამბლის როგორც სასცენო იმიჯი, ასევე საშემსრულებლო სტილი დახვეწილი მანერით გამოირჩეოდა. ანსამბლის ჯაზის ხელოვნებისაკენ სწრაფვა განპირობებული იყო მისი წევრების მუსიკალური გამოცდილებით, მაგალითად, შესანიშნავი აზერბაიჯანელი ჯაზ-პიანისტი **ვაგიფ მუსტაფაზადე** და ბარიტონი **გენო ნადირაშვილი**, რომელიც ასევე სერიოზულად იყო გატაცებული ჯაზის ხელოვნებით. მუსიკოსების გატაცება ჯაზის მიმართულებით განსაკუთრებით თავს იჩენდა სიმღერების ინტროებში და სიმღერას შორის მოთავსებულ ინსტრუმენტულ ნაგებობა bridge-ში.¹⁷⁰

¹⁷⁰ bridge (ხიდი) - ჯაზურ კომპოზიციებში ქორუსებს შორის მოთავსებული სხვადასხვა ხანგრძლიობის მელოდიო-ჰარმონიული ნაგებობები.

უნდა აღინიშნოს, **ბუბა კიკაბიძის** სვინგის რიტმის ფლობის ჩინებული უნარი. 1967 წელს კანადაში ჩატარებულ „ექსპო 67“-ზე, ეპოქალურ მსოფლიო გამოფენაზე, რომელმაც მაყურებლის სიმრავლით 60-იან წლებში რეკორდი მოხსნა, საბჭოთა კავშირიდან ერთ-ერთი წარდგენილი ანსამბლი „ორერა“ გახლდათ, დასარტყამ საკრავებზე შემსრულებელთა კატეგორიაში მსოფლიოს საუკეთესო მესამე შემსრულებლად ბუბა კიკაბიძე დასახელდა.

ანსამბლის მიერ 1974 წელს გამოცემული **ალბომი „ორერა დღეს“** (ლეიბლი „მელოდია“ C-04737-38), მუსიკალურ-მხატვრული ჩანაფიქრის ორიგინალურობით, მწყობრი არანჟირების, შესრულებისა და ჩანაწერის ხარისხის მხრივ, 70-იანი წლების ქართულ ესტრადაზე ერთ-ერთი გამორჩეული მოვლენა იყო. ვინილის ფირფიტაზე შესულია 12 სიმღერა, რომლებიც სრულდება ქართულ, რუსულ, ინგლისურ, ესპანურ, ასევე აღმოსავლურ ენებზე და წარმოადგენს ჯაზის, როკ-მუსიკის, ქართული ხალხური და ქალაქური ფოლკლორული მუსიკალური ელემენტების ორგანულ სინთეზს. განსაკუთრებით ჰარმონიული ჟღერადობით გამოირჩევა კომპოზიცია „მთები, მთები“.¹⁷¹ 1970 წელს, მაყურებელმა იხილა ქართული სატელევიზიო მხატვრული ფილმი „ორერა სრული სვლით“ (რეჟისორი ზაალ კაკაბაძე), სადაც ანსამბლის ავსტრალიაში მოგზაურობაა ასახული. მსგავსი მუსიკალური „ვოიაჟის“ მიუზიკლის ნიმუშები არათუ საქართველოში, არამედ მსოფლიოშიც იშვიათობა იყო.¹⁷²

ორერამ თავისი არსებობის მანძილზე არაერთი ჰიტი შექმნა, ჯაზური და ხალხური მუსიკის მიმართულებით ექსპერიმენტულ კომპოზიციებს შორის უნდა გამოვყოთ 1969 წელს მათ მიერ შესრულებული „კრიმანჭული“, (კომპოზიტორი

¹⁷¹ <https://www.youtube.com/watch?v=2I8gFjvdFnA>

¹⁷² სანდრო ცქიტიშვილი, *ქართული პოპულარული მუსიკის ისტორია* (1960-იანი წლები), <https://popmusic.ge/article/3373-sandro-tskitishvili-kartuli-popularuli-musikis-istoria-1960-iani-clebi> (23.07.2018).

2 ლაშა გაბუნია, *საბჭოთა საქართველო და ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლების ეპოქა* - AT <https://at.ge/2019/02/08/sabchota-vokaluri-ansambli/> (22.09.2018).

ჯანსუღ კახიძე),¹⁷³ რომელიც დასავლეთ საქართველოს ფოლკლორის ელემენტების (კერძოდ კი გურული და მეგრული საშემსრულებლო სტილის) იმიტაციას წარმოადგენს და ჯაზურ ხელოვნებასთან დაახლოების პირველი სრულყოფილი კლასიკური ნიმუშია.

1975 წელს, რობერტ ბარძიმაშვილმა დატოვა „ორერა“ და შექმნა ახალი ვოკალურ-ინსტრუმენტული „ანსამბლი ვია 75“, რომელმაც უამრავი ნოვატორული იდეა და საინტერესო მუსიკალური ექსპერიმენტები განახორციელა. მაგალითად 1976 წელს ვია „75“-მა პირველი ქართული როკ-ოპერა „ალტერნატივა“ ააჟღერა, რომლის კომპოზიტორია იოსებ ბარდანაშვილი, ლიბრეტისტი და რეჟისორი რობერტ სტურუა.¹⁷⁴

1965 წელს „ორერას“ ლეგენდარული აზერბაიჯანელი პიანისტი და კომპოზიტორი ვაგიფ მუსტაფაზადეც შეუერთდა. ის, ანსამბლში ორი წლის განმავლობაში უკრავდა. ცოტა უფრო ადრე, 1963 წელს, თბილისში ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა მუსიკოსმა ჯაზ-ტრიო „კავკასია“ ჩამოაყალიბა (კონტრაბასი - გენო ნადირაშვილი, დრამერი - ფელიქს შაბსისი). 1966 წელსვე, ტრიომ გამოსცა ალბომი Джаз-трио "Кавказ" (Москва: Мелодия, Министерство Культуры СССР), რომელიც მუსტაფაზადეს შემოქმედებაში პირველი ჯაზ-ჩანაწერი და რაც მთავარია, საბჭოთა კავშირში გამოცემული ერთ-ერთი პირველი ჯაზ-ალბომია. ის 6 კომპოზიციისგან შედგება. აქედან 4 მუსტაფაზადეს ეკუთვნის. ამ დროს, პიანისტი ჯერ კიდევ შემოქმედებით ძიებაში იყო და არ გამოირჩეოდა მისი შემოქმედებითი სიმწიფის პერიოდში დამახასიათებელი ინდივიდუალიზმით, ვგულისხმობთ „ჯაზ-მულამის“ ელემენტებს.¹⁷⁵ კომპოზიციები ჟღერს დასავლური სტრადი პიანოს, სვინგის და ბალადის სტილში, თუმცა, რამდენიმე კომპოზიციაში, მაგალითად „შეხვედრა

¹⁷³ <https://www.youtube.com/watch?v=UkenIQ2iI38>

¹⁷⁴ ორერა ვიკიპედია

<https://ka.wikipedia.org/wiki/%E1%83%9D%E1%83%A0%E1%83%94%E1%83%A0%E1%83%90>

¹⁷⁵ <https://georgianmusicblog.wordpress.com/tag/60s/>

თბილისში” (Встреча в Тбилиси)¹⁷⁶ და „ბორჯომის პარკი“ (Боржомский парк)¹⁷⁷ კომპოზიციის მელოდიურ ნახაზში, ჰარმონიაში შეინიშნება ქართული ფოლკლორის ელემენტების იმიტირება და შემდეგ იმპროვიზირება.

ვაგიფ მუსტაფაზადეს შემოქმედებითი ძიებები პირდაპირ კავშირშია საქართველოსთან, რადგან სწორედ თბილისში, 1978 წელს საბჭოთა კავშირში გამართულ პირველ საერთაშორისო ჯაზ-ფესტივალში მონაწილეობით გახდა იგი ფართო მუსიკალურ საზოგადოებისთვის პოპულარული და პატივსაცემი.¹⁷⁸ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მისი ურთიერთობა ქართული ჯაზის უმნიშვნელოვანეს მუსიკოსთან, **თამაზ ყურაშვილთან**,¹⁷⁹ რომელთან ერთად დაიწყო ძიებები, ექსპერიმენტები ეროვნული კულტურისა და ჯაზის სინთეზის მიმართულებით, შედეგად კი ისტორიაში შევიდა, როგორც აზერბაიჯანული ჯაზის ფუძემდებელი და ახალი სტილის, „ჯაზ-მულამის“ შემქმნელი.¹⁸⁰

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ იმ დროს, მუსიკოსთა გარკვეულ ჯგუფს ეროვნული მოტივებისა და ჯაზის სინთეზირების მცდელობა ჰქონდა, მაგრამ სწორედ მუსტაფაზადე იყო ლიდერი ამ მიმართულებით. მან გააზრებულად მოახდინა აზერბაიჯანული ტრადიციული ჟანრის - მულამის, როგორც სტუქტურის, ეროვნული მუსიკალურ-ინტონაციის, აღმოსავლური მელიზმატიკის, ჯაზის სტილის,

¹⁷⁶ https://www.youtube.com/watch?v=QuuNili_9xg

¹⁷⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=c7GKTZrMdjE>

¹⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=hqXoL784YwM>

¹⁷⁹ მათი ხანგრძლივი შემოქმედებითი ურთიერთობის შედეგად მოიარეს გასტროლებით არაერთი ქვეყანა, ჩაიწერა არაერთი კომპოზიცია Waiting For Aziza („აზიზას მოლოდინში“, რომელმაც მონაკოს ფესტივალზე გრანპრი მოიპოვა), Riga In June, Indigenous Nature, Persistence, Hot Sun In Baku, Autumn Leaves-Bemsha Swing, Baharda და სხვა, რომლებიც შესულია მის შემოქმედების შემაჯამებელ სხვადასხვა მუსიკალურ ალბომში ასევე 1973 წელს გამოცემული ვინილი „Поет Эльза Мустафа-Заде“ Contrabass – Тамаз Курашвили, Piano – Вагиф Мустафа-заде.

(Label: Мелодия С 62-12431-32) და 1979 წელს გამოცემული აქვთ ერთობლივი ალბომი „ჯაზური კომპოზიციები“ (Album Vagif Mustafazade: “Jazz Compositions” Firma Melodia 1979),

<https://www.discogs.com/de/Vagif-Mustafazade-Hands-Over-Hands-Witnessed-With-Love-Jazz-Palette-Waiting-For-Aziza-Persistence/release/7925429>

¹⁸⁰ მულამი (აზერ. Mugam) — აზერბაიჯანის სიმღერისა და ცეკვის ფოლკლორის ტრადიციული ჟანრი, საკუთარი იმანენტური სისტემით, ჯაზ-მულამი - აზერბაიჯანული ეროვნული ჟანრის მულამისა და დასავლური ჯაზური მუსიკის შერწყმის სინთეზი. ვაგიფ მუსტაფაზადემ აღმოსავლური ჯაზის ერთ-ერთი თვითმყოფადი და საინტერესო სკოლა ჩამოაყალიბა.

ფორმაქმნადობის სინთეზი და აღმოსავლური ეთნოჯაზის ერთ-ერთი თვითმყოფადი სკოლა, მუსიკალურ-სააზროვნო სისტემა ჩამოაყალიბა. ვაგიფ მუსტაფაზადე 1981 წელს გამოსულ ვია 75-ის მეორე ალბომში, „სიხარულის რიტმი“ (Ритм Радости, Мелодия – С60-15837) მონაწილეობდა.¹⁸¹ მისი დახვეწილი ხელწერა განსაკუთრებით შეიმჩნევა ბალადური ტიპის სიმღერებში „ენძელა“ (კომპ. ვ. დურგლიშვილი, ტექსტი მ. ფოცხიშვილი) და „ქარი“¹⁸² (კომპ. ნ. აბაშიძე, ტექსტი ნ. ერგემლიძე), რომელიც რიტმული ექსპრესიით ხასიათდება. სამწუხაროდ ეს ალბომი ბოლო ჩანაწერია, რომელშიც ნაადრევად გარდაცვლილი ვაგიფ მუსტაფაზადე მონაწილეობს, რომლის შემოქმედება, ვფიქრობთ თანაბრად ეკუთვნის ორივე ქვეყნის კულტურას.

1960-იან წლებში მოღვაწე ქართველი ჯაზ-მუსიკოსებიდან, ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ფიგურაა **თამაზ ყურაშვილი** (თათუზა - ამ სახელით იცნობენ მუსიკალურ საზოგადოებაში). მუსიკოსი 50 წელზე მეტია სცენაზეა. ის მემპატიანე, თანამონაწილეა იმხანად ჯაზის მიმართულებით განვითარებული პროცესების.¹⁸³ 1987 წლიდან თანამშრომლობდა აშშ-ს წარმატებულ მუსიკოს-შემსრულებლებთან, გამოცემული აქვს უამრავი მუსიკალური ალბომი, თუ ცალკეული ჩანაწერები. მუსიკოსი დღემდე ეწევა პედაგოგიურ მოღვაწეობას.¹⁸⁴

თ. ყურაშვილის კარიერის აღმავლობა იწყება 1964 წლიდან, როდესაც მისი და მუსტაფაზადეს ურთიერთობა, შემოქმედებით ტანდემში გადაიზარდა. 1968 წელს, მათ პირველი საკონცერტო გამოსვლა მოსკოვში საქართველოს დეკადის დღეებზე ჰქონდათ, რომელსაც მოჰყვა კონცერტების სერია საქართველოს რეგიონებში და საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქში. არსებობს 1978 წლის საბჭოთა კავშირის პირველი საერთაშორისო ჯაზ-ფესტივალის უნიკალური ვიდეოკადრები, სადაც

¹⁸¹<https://www.discogs.com/%D0%A0%D0%B8%D1%82%D0%BC%D0%A0%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8/release/3567050>

¹⁸² https://www.youtube.com/watch?v=lBpgYBt_gtc

¹⁸³ თამაზ ყურაშვილი პირველი ქართველი ჯაზ-მუსიკოსია, რომელსაც 2011 წელის 19 თებერვალს, თბილისის დიდი საკონცერტო დარბაზის წინ გაუხსნეს ვარსკვლავი.

¹⁸⁴ არის კომპოზიტორი მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმისა „სუფთა დაფა“ (1981 რეჟისორი ოთარ შამათავა) და მხატვრული ფილმისა "ისინი" (1992წ. რეჟისორი ლევან ზაქარეიშვილი).

ნათლად ჩანს, რომ ქართული ჯაზის ისტორიაში ეს უნიკალური ტანდემი სრულიად ახალი განაცხადია.¹⁸⁵ სახეზე იყო ორი დამოუკიდებელი ინდივიდუალურად მოაზროვნე მუსიკოსი საკუთარი ხედვებითა და სტილით.

ნიშანდობლივია, რომ თამაზ ყურაშვილმა, ერთ-ერთმა პირველმა გადაწყვიტა დაუფლებოდა ჯაზის ესთეტიკის მახასიათებელ ტემბრს, აკუსტიკური მუსიკის ურთულეს საკრავს კონტრაბასს და მიეყვანა მისი ჟღერადობა სრულყოფილებამდე. მუსიკოსი მრავალი ქვეყნის ჯაზ-ფესტივალის ლაურეატი და საპატიო ჯილდოს მფლობელია.

ფოლკლორისა და ჯაზის მიმართულებით ექსპერიმენტებს ანხორციელებდნენ ასევე **ჯანსუღ და ვახტანგ კახიძეები**. 1978 წელს, თბილისის პირველ ჯაზ-ფესტივალზე მსმენელის წინაშე საკუთარი ჯაზ-ტრიოთი ვახტანგ კახიძე წარსდგა. ფესტივალის საკონცერტო ვინილის ფირფიტაზე მათი შესრულებით ბრაზილიელი მუსიკოსის, ეუმირ დეოდატოს კომპოზიციაც შევიდა.¹⁸⁶ ერთი წლის შემდეგ გამოსული ფირფიტა „მღერის კახიძეების ოჯახი“,¹⁸⁷ უმეტესად ქართული ფოლკლორის ჯაზ-ადაპტაციებზეა აგებული.

სტილური მრავალფეროვნებით გამოირჩევა 80-იანი წლების ჯგუფი „**იმპულსიც**“, რომლის მუსიკაც ჯონ მაკლაფლინის „Mahavishnu Orchestra“-ს ზეგავლენით იყო შექმნილი (განსაკუთრებით იგრძნობა 1984 წლის კომპოზიციებში „მიძღვნა“ და „არსი ერთია“).¹⁸⁸ ანსამბლის წევრები იყვნენ გიტარისტი ზაზა მიმინოშვილი და პიანისტი გია მალაზონია, რომლებმაც 90-იანების დასაწყისში, გერმანიაში, ალექსანდრე რაქვიაშვილის ხელმძღვანელობით, ეთნოჯაზ კოლექტივი „**ადიო**“ ჩამოაყალიბეს.

ეროვნული და თანამედროვე პოპ-მუსიკისა და ჯაზური ელემენტების საინტერესო სინთეზის ნიმუშებს ვხვდებით პიანისტისა და კომპოზიტორის, არანჟირების

¹⁸⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=hqXoL784YwM&t=1061s>

¹⁸⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=IPwVLRcxWjQ>

¹⁸⁷ https://www.youtube.com/watch?v=_KChB-OOSk

¹⁸⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=6qKDE5whcFY&t=20s>

ოსტატის ალექსანდრე რაქვიაშვილის შემოქმედებაში. მუსიკოსი გივი გაჩეჩილაძის შემდეგ სათავეში ჩაუდგა ტელევიზიისა და რადიოს საესტრადო ორკესტრს. რაქვიაშვილის ჯაზ-კომპოზიციებს შორის ცნობილია „ექო მთებში“, „მგზავრული“, „დღეობა სოფლად“ და სხვა.

სადისერტაციო ნაშრომზე მუშაობის პროცესში განსაკუთრებით საინტერესო იყო ედუარდ (ედიკა) ისრაელოვის საშემსრულებლო და საკომპოზიტორო შემოქმედების კვლევა. მას როგორც კომპოზიტორს, არანჟირების ავტორს და ჯაზ-პიანისტს, უდიდესი ღვაწლი მიუძღვის ქართული საესტრადო და ჯაზური მუსიკალური ხელოვნების განვითარებაში (სამწუხაროდ მისი შემოქმედების შესახებ ინფორმაცია მწირია). ედუარდ ისრაელოვის მამა თბილისში მუსიკალური წრებისათვის ცნობილი მესაყვირე კონსტანტინე ისრაელოვი იყო, რომელიც კლასიკურ ორკესტრებთან თანამშრომლობდა და უკრავდა ერთ-ერთ ჯაზ-ბენდში. მუსიკოსი ანტრაქტს, კინო რუსთაველში კინოსეანსის დაწყების წინ ჯაზ-კომპოზიციებით აფორმებდა. ე. ისრაელოვმა დაამთავრა თბილისის სახ. კონსერვატორია მუსიკის თეორიის მიმართულებით პროფესორ შალვა ასლანიშვილის ხელმძღვანელობით. მისი შემოქმედება დაიწყო საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ორკესტრში, ჯერ პიანისტად, მოგვიანებით კი იგი არანჟირებების ავტორად, კომპოზიტორად. 1950-იან წლებში დიდ იშვიათობას წარმოადგენდა მუსიკოსი, რომელიც სრულყოფილად ფლობდა საესტრადო და ჯაზური არანჟირების გაორკესტრების საფუძვლებს. 1940-70-იანი წლების თითქმის მთელი რიგი საესტრადო მუსიკა მის მიერ არის არანჟირებული (შემდგომ კი ამ მიმართულებით საკონცერტო ესტრადაზე გამოჩნდა ასევე პროფესიონალი მუსიკოსი და არანჟირებების ავტორი გივი გაჩეჩილაძე). ე. ისრაელოვი წლების განმავლობაში თანამშრომლობდა კონსტანტინე პეფუნერთან, რომელთან ერთად, გარდა საესტრადო მუსიკისა, შექმნილი აქვს ჯაზური მუსიკის პარტიტურები. მაგალითად პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ორკესტრის შემადგენლობისთვის არანჟირებული აქვს ამერიკელი კომპოზიტორის სტენ კენტონის და მისი ორკესტრის 1961 წელს გამოცემული

ცნობილი მუსიკალური ალბომი “West Side Story” (სტენ კენტონის ამ ალბომს 1962 წელს გადაეცა გრემი ჯგუფურ კატეგორიაში „საუკეთესო ჯაზ შემსრულებელი“). 60-იან წლებში თანამშრომლობდა სასომხეთის სახელმწიფო ჯაზ-ორკესტრთან, რომელიც შედიოდა სსრკ წამყვანი ჯაზური კოლექტივების რიგებში.¹⁸⁹ რამდენიმე წლის შემდეგ, ხელოვანი თბილისს დაუბრუნდა და განაგრძო აქტიური მუშაობა საქართველოს ტელე-რადიო ორკესტრთან, თანამშრომლობდა თითქმის ყველა ვოკალურ-ინსტრუმენტულ ანსამბლთან („დიელო“, „ორერა“, „რერო“ და სხვ.). საზოგადოებრივი მაუწყებლის არქივში, სადაც ინახება ათეული წლების განმავლობაში, შექმნილი უნიკალური მასალა, იძებნება რამდენიმე აუდიო ჩანაწერი ედუარდ ისრაელოვის შესრულებით (მათ შორისაა 70-იანი წლებში ჩაწერილი მისი საავტორო კომპოზიციები „მატარებელი“, „ივერია“, რომელსაც ასრულებენ თამაზ ყურაშვილი, ენრი ლოლაშვილი, დავით ჯაფარიძე, იმპროვიზაცია სიმღერაზე „სულიკო“). უჩვეულო და არასტანდარტული ჰარმონიული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა პოლ მაკ-კარტნის სიმღერა „Yesterday“ (1965), ისრაელოვის და საქ. ტელე-რადიო ორკესტრის შესრულებით.

ცალკე უნდა აღვნიშნოთ კინემატოგრაფში მისი თანამშრომლობა ქართველ კომპოზიტორებთან - სულხან ცინცაძე, გოგი ცაბაძე, გია ყანჩელი, ბიძინა კვერნაძე, დავით თორაძე და მრავალი სხვა. მუსიკოსი, ცალკეული ნაწარმოებების არანჟირებისას ცდილობდა გაეთვალისწინებინა კონკრეტული კომპოზიტორისთვის დამახასიათებელი ნიშნები. კვლევის პროცესში ჩვენთვის აღმოჩენა იყო ის ფაქტი, რომ უამრავი ქართული ფილმი ედუარდ ისრაელოვის უშუალო თანამონაწილეობითაა შექმნილი. იგი ხან პიანისტ-შემსრულებლად, ხან კი არანჟირების და გაორკესტრების ავტორად გვევლინებოდა. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ 1962 წელს რეჟისორ ნიკოლოზ სანიშვილის მხატვრული ფილმი „თოჯინები იცინიან“ (კომპოზიტორი სულხან ცინცაძე). ფორტეპიანოზე სიმღერა „თოლიას“ აკომპანიმენტს რეგთაიმის

¹⁸⁹ ორკესტრის სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო სომეხი პიანისტი, დირიჟორი, კომპოზიტორი, სსრკ-ის სახალხო არტისტი კონსტანტინე ორბელიანი, რომელმაც პირადად მიიწვია ე. ისრაელოვი ერევანში, ჯაზ-ორკესტრის ჩამოყალიბების უმნიშვნელოვანეს პროცესში დასახმარებლად.

ვირტუოზულ სტილში თავად ედუარდ ისრაელოვი ასრულებს. ასევე, გიგა ლორთქიფანიძის სატელევიზიო მხატვრულ ფილმში, „დათა თუთაშხია“ (1978 წ.), ბიძინა კვერნაძის უკვდავ სიმღერას „შემოდგომის ყვავილებს“ (გალაქტიონ ტაბიძის ტექსტზე), კადრს მიღმა სიმღერას ნანი ბრეგვაძე, აკომპანიმენტს კი ედუარდ ისრაელოვი ასრულებს. ფილმების „შეხვედრა მთაში“ (რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი, კომპოზიტორი ბიძინა კვერნაძე, 1966წ.) და „ვერის უბნის მელოდიების“ (რეჟისორი გიორგი შენგელაია, კომპოზიტორი გოგი ცაბაძე, დირიჟორი ავთო მამაცაშვილი, 1973წ.), საორკესტრო პალიტრის ტემბრული მრავალფეროვნებით გამორჩეული უვერტიურის არანჟირების ავტორი კვლავ ედუარდ ისრაელოვია.¹⁹⁰

მუსიკოსი თანამშრომლობდა რეზო გაბრიადის თეატრთან (გაფორმებული აქვს სპექტაკლი „ალფრედი და ვიოლეტა“). უნდა აღინიშნოს 1968 წელს რეჟისორ რობერტ სტურუას მიერ, რუსთაველის თეატრში დადგმული სპექტაკლი „ხანუმა“ (ავტორი ცაგარელის „ხანუმას“ მიხედვით). ქართულ სიმფონიურ მუსიკაში ჯაზური ტრადიციების და ევროპული საკომპოზიციო ტექნიკის შერწყმის მიმართულებით მხატვრული გარდატეხის ნიმუში იყო - საქართველოს ტელე-რადიო საესტრადო ორკესტრის მიერ გია ყანჩელის ნაწარმოებების მოტივებზე 22-წუთიანი ჯაზ-სიუიტა „ხანუმას“ შექმნა, შემდეგ კი მისი ალბომად ჩაწერა.¹⁹¹ ფირფიტა გამოცემულია 1975 წელს (Сюита Из Музыки К Спектаклю «Ханума», ლეიბლი „მელოდია“ 33C 60-06321-22), ხოლო აუდიო ჩანაწერი ხელმისაწვდომია იუთუბის პლატფორმაზე.¹⁹²

¹⁹⁰ ე. ისრაელოვი უკვე 20 წელია, რაც გერმანიაში აგრძელებს შემოქმედებით მოღვაწეობას. ძალზე სამწუხაროა, რომ მისი თუნდაც მოკლე შემოქმედებითი ბიოგრაფია არცერთ საცნობარო საიტზე, ბიოგრაფიულ ლექსიკონში თუ პორტალზე არ არის განთავსებული. მისი შესრულებული კომპოზიციები არც YouTube-ის საერთაშორისო პლატფორმაზე არც იძებნება. არც ჩვენ მიერ ნახსენებ კინოფილმების ტიტრებშია მოხსენიებული. მაშინ როცა, დღევანდელი, საერთაშორისო სტანდარტების მიხედვით, კომპოზიტორი და არანჟირების ავტორი თანაბარი სტატუსით სარგებლობენ.

¹⁹¹ როგორც ცნობილია „გია ყანჩელის პროფესიულ ცხოვრებაში გადამწყვეტი როლი სწორედ ჯაზმა ითამაშა. სპექტაკლ „ხანუმასთვის“ ედუარდ ისრაელოვის არანჟირებით შექმნილი და მოგვიანებით სტუდიურად ჩაწერილი სიუიტა ბიგ ბენდისთვის, ამის შესანიშნავი დასტურია. ამავდროულად, ესაა გამომახილი პერიოდისა, რომელშიც მომავალი კომპოზიტორი ჯერ კიდევ ბიგ-ბენდის ხელმძღვანელობაზე ოცნებობდა.

¹⁹² https://www.youtube.com/watch?v=iCgc9VQ3jDo&feature=emb_title

საქართველოში, ჯაზის დამკვიდრების პროცესში რამდენიმე თაობა მონაწილეობდა და ყოველ თაობაში იკვეთებოდნენ ლიდერი და ნოვატორი არტისტები. წარსულის ტრადიციების გათვალისწინებით, 60-70-იან წლებში, ზოგადად სახელოვნებო პროცესის აღმავლობის ხანაში, ქართულ ჯაზურ მუსიკაში გაჩნდა გივი გაჩეჩილაძის სახელი, მასთან ერთად სხვა სახელები და მოვლენებიც.

გივი გაჩეჩილაძე - ჯაზის პროპაგანდისტი, წლების განმავლობაში ხელმძღვანელობდა საქართველოს ტელევიზიისა და რადიოს საესტრადო ორკესტრს, რომელსაც თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ქაუნთ ბეისისა და გილ ევანსის ორკესტრების მსგავსი დიდი კლასიკური ჯაზ-ორკესტრის ჟღერადობა გააჩნდა. სწორედ ამ ორკესტრმა გაზარდა სოლო პარტიების როლი და მნიშვნელობა. 1977 წელს საქართველოს ფილარმონიასთან ჩამოყალიბდა „ჯაზის სექცია“, რომლის თაოსნობით ხელოვნების მუშაკთა სახლში ჩატარდა საჩვენებელი კონცერტები. 1960 წელს, გ. გაჩეჩილაძე გახდა ორკესტრის მუსიკალური ხელმძღვანელი. ამ დროისთვის (გარდა სპი-ს ორკესტრისა), მის კომპოზიციებს ასრულებდა სსრკ-ში ცნობილი ო. ლუნდსტრემის, ვ. ლუდვიკოვსკის, უკრაინის „დნიპროს“ და საქართველოს სახელმწიფო ორკესტრი „რერო“.

გივი გაჩეჩილაძემ, 1962 წელს, ჯერ კიდევ მისი კარიერის დასაწყისში საზოგადოების ყურადღება მიიპყრო ინსტრუმენტული კომპოზიციით "VIC",¹⁹³ რომელიც შეასრულა ინგლისელმა ჯაზ-მუსიკოსმა ვიქტორ ფელდმანმა. გ. გაჩეჩილაძის კომპოზიცია შესულია 1963 წლის ალბომში „The Victor Feldman All Stars - Soviet Jazz Themes“ (ლეიბლი „Äva Records“).¹⁹⁴ ამერიკაში მცხოვრებმა ბრიტანელმა პიანისტმა და ჯაზის კრიტიკოსმა, „მსოფლიო ჯაზის ისტორიის“ ავტორმა, ლეონარდ ფიზერმა ვრცელი სტატია მიუძღვნა ალბომს, სადაც თავი მოიყარა „საბჭოთა

¹⁹³ <https://www.youtube.com/watch?v=1bUNN8lrTPl>

¹⁹⁴ <https://www.discogs.com/release/4260934-The-Victor-Feldman-All-Stars-Soviet-Jazz-Themes>

ჯაზის თემებმა“. კრიტიკოსი საუბრობს ცივი ომის პოლიტიკაზე, საბჭოთა ჯაზ-მუსიკოსებსა და მათ შემოქმედებაზე.¹⁹⁵

გივი გაჩეჩილაძე ქართული ჯაზის ერთ-ერთი ლიდერია.¹⁹⁶ მისი და გაიოზ კანდელაკის სახელთანაა დაკავშირებული 1997 წელს „თბილისის ბიგ-ბენდის“, დაარსება, რომელიც დღემდე ერთადერთი საკონცერტო ჯაზ-ორკესტრია საქართველოში. თბილისის მერიის საკონცერტო ორკესტრი - „ბიგ-ბენდი“ მნიშვნელოვან ფუნქციურ როლს ასრულებს, როგორც დასავლური, კერძოდ, ამერიკული ჯაზური მუსიკის პროპაგანდისტი, პოპულარიზატორი. ორკესტრის სამემსრულებლო დონე ფაქტობრივად შეესაბამება დასავლურ სტანდარტებს.

ორკესტრის საკონცერტო პროგრამა მოიცავს თითქმის ყველა ჟანრის (ქართული საესტრადო მუსიკა, კლასიკური ნაწარმოებების ინტერპრეტაციები, ჯაზსტანდარტები, ბლუზი, როკი, პოპ-მუსიკის ნიმუშები და ა.შ.) ნაწარმოებებს. ორკესტრს თავისი არსებობის მანძილზე ჩატარებული აქვს უამრავი კონცერტი, როგორც საქართველოს, ისე მსოფლიოს სხვადასხვა პრესტიჟულ სცენებზე. საერთაშორისო პროექტებიდან, განსაკუთრებით აღსანიშნავია ბიგ-ბენდის ერთობლივი კონცერტები ბობ მინცერთან, გიუნტერ შულერთან, როი აიერსთან, ჯგუფ "Ladies Blues"-თან და სხვ.¹⁹⁷

ამ კოლექტივს დღემდე დიდი წვლილი შეაქვს ქართული ჯაზის პოპულარიზაციის და ახალგაზრდა მუსიკოსების აღმოჩენის საქმეში. თავისი არსებობის 24 წლის განმავლობაში ბიგ-ბენდი გივი გაჩეჩილაძის სამხატვრო ხელმძღვანელობით და

¹⁹⁵ Steven Cerra, "Victor Feldman All-Stars Plays Soviet Jazz Themes"

<http://jazzprofiles.blogspot.com/2016/11/victor-feldman-all-stars-plays-soviet.html> (05.11.2016).

¹⁹⁶ გივი გაჩეჩილაძე დაჯილდოებულია უამრავი საპატიო წოდებით. ავტორია უამრავი ნაწარმოების მათ შორის: „სინთეზი“ (საესტრადო ორკესტრისათვის), სიუიტა „ჩემი მზე“ (საესტრადო ანსამბლისათვის), „ქართული ესკიზები“, „ოდა საქართველოზე“, პიესები „სახლი ზღვასთან“, „საქორწინო საჩუქარი“, კონცერტი ხის სასულე კვინტეტისათვის; რომანსები, მუს. 30-მდე დრამატ. სპექტაკლისათვის, მუსიკა 4 მხატვრული ფილმისათვის, მუსიკა მულტფილმებისათვის, ინსტრუმენტალური პიესები ორკესტრისათვის. კონკრეტულად ჯაზ-კომპოზიციებიდან აღსანიშნავია "Miles on the road"; "Remembering Jaco" „Someone plays the piano from the window opposite“, 1985 წელს შექმნილი „ნარიყალას გამოძახილი“.

¹⁹⁷ ა(ა)იპ თბილისის მერიის საკონცერტო ორკესტრი „ბიგ-ბენდი“ <https://tbilisi.gov.ge/page/bigbend>

გაიოზ კანდელაკის აღმასრულებელი დირექტორობით, საერთაშორისო ავტორიტეტს ინარჩუნებს.

ამდენად, ჩვენი ნაშრომის აღნიშნულ ქვეთავში შევეცადეთ იმ ხელოვანებისა და ანსამბლების შემოქმედება განგვეხილა, რომლებმაც ქართული ჯაზისა და საესტრადო მუსიკის განვითარების ისტორიულ პროცესში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს. შესაძლებელია, სწორედ ამგვარმა, ინფორმატიულად მდიდარმა და კომპლექსურად საინტერესო ნიადაგმა შეუწყო ხელი იმასაც, რომ დაწყებული 80-იანი წლებიდან დღემდე, ქართული ჯაზის სცენაზე არაერთი სხვადასხვა თაობის მუსიკოსი, შემოქმედებითი ჯგუფი თუ ანსამბლი მოღვაწეობს, რომლებიც ჯაზის, თანამედროვე და ფოლკლორული მუსიკის მიმართულებით საინტერესო ნიმუშებს ქმნიან.

2.3. ჯაზ-ფესტივალები საქართველოში

ჯაზის მიმართულებით, კავკასიის კულტურის რეგიონულ ცენტრად გარდაქმნა ძალზე რთული პროცესი იყო. საბჭოთა კავშირის მასშტაბით, ჯაზის მაღალი დონის საფესტივალო ტრადიციის განვითარება პირველად საქართველოში დაიწყო.

ჯაზის ისტორია საქართველოში 1930-იანი წლებიდან იწყება, მაგრამ მისი გააქტიურება და რაც მთავარია, ეროვნულ საწყისებთან ორგანული ინტეგრირება 50-იან წლებში ხდება. 70-იან წლებიდან საქართველო ჯაზის საერთაშორისო სივრცეში ნელ-ნელა იმკვიდრებს ადგილს, რისი უმთავრესი საფუძველი სწორედ 1978 წელს თბილისში პირველად ჩატარებული ჯაზ-ფესტივალი იყო. ფესტივალების როლი და მისია ჯაზის ისტორიულ განვითარებაში უდაოდ შეუფასებელია. გარდა ჯაზის ისტორიის და თანამედროვეობის რეტროსპექტივისა, ამ სფეროს გარკვეულწილად

სტიქიური განვითარების პროცესში, საფესტივალო ცხოვრება ახალ სიცოცხლეს სძენდა ჯაზს და მის პროფესიულ დარგად ჩამოყალიბებაში ერთ-ერთ მთავარ როლს ასრულებდა.

მრავალი წლის განმავლობაში ფესტივალები - ერთგვარი „ჯაზის კერები“, აახლოებდნენ ერთმანეთთან სხვადასხვა ქვეყნის წარმომადგენლებს, უბიძგებდნენ მათ ტოლერანტობისკენ, ჰარმონიული თანაცხოვრებისაკენ და თავისუფლებისკენ. გაჩნდა კულტურული და ტურისტული ინდუსტრიის მნიშვნელოვანი სექტორი, „საფესტივალო ქალაქების“ სახით. ამგვარ ტრადიციულ „ჯაზურ ქალაქებში“ ჯაზის მელომანები ყოველწლიურად მთელი მსოფლიოდან დღესაც მოისწრაფვიან, რათა იმ გულრწველი ემოციების თანაზიარნი გახდნენ, ცოცხალი მუზიციერებისას რომ იბადება. სწორედ ამ გაერთიანებების წყალობით, ჯაზ-ფესტივალებმა, ჯემ-სეიშენებმა, კულტურათაშორისი დიალოგის გაღრმავებას შეუწყო ხელი. ჯაზი ამერიკულიდან გლობალურ ფენომენად ტრანსფორმირდა და ის მსოფლიოსთვის მუსიკალური შესრულების უნივერსალურ ენად გადაიქცა. ამასთანავე, საბჭოთა კავშირის მსგავსი, პერიფერიული ქვეყნის მოყვარული თუ პროფესიონალი შემსრულებლებისათვის იმდენად დიდი სტიმულისა და მოტივაციის მომცემი იყო მსგავსი ფესტივალების ცოცხლად ხილვა, რომ მომავალში, არაერთი შემდგარი ჯაზ-მუსიკოსის ინსპირაციის წყარო, სწორედ ჯაზ-ფესტივალებზე მოსმენილი კომპოზიციები და არტისტები გახდნენ.

შეიძლება ითქვას, რომ დღევანდელ მსოფლიოში, ქვეყნის მუსიკალური კულტურის სიმაღლე, იქ ჩატარებული საერთაშორისო ჯაზ-ფესტივალების რაოდენობისა და ხარისხის პირდაპირპროპორციულია. ტრადიციად ჩამოყალიბებული ჯაზ-ფესტივალები ქვეყნის კულტურული პრესტიჟის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფაქტორია.

იმავედროულად, ჯაზ-ფესტივალები საგანმანათლებლო ფუნქციასაც ითავსებდნენ. აქედან გამომდინარე, ქართული და ზოგადად ჯაზის ისტორიის კვლევითი ანალიზი

სრულიად წარმოუდგენელია ჯაზ-ფესტივალების ისტორიის გარეშე, ვინაიდან, „ჯაზის ისტორია“ უმეტესად სწორედ მსგავსი ფესტივალების სცენებზე დაიწერა.

მსოფლიოში ჯაზ-ფესტივალების ტრადიცია 1950-იანი წლებიდან იღებს სათავეს. აშშ-ის ჯაზის ისტორიის პირველი, დიდი ისტორიული წარსულისა და ტრადიციების მქონე, პრესტიჟული „ნიუ-პორტის ჯაზ-ფესტივალი“ (The Newport Jazz Festival), პირველად 1954 წლის 17 და 18 ივლისს ჩატარდა.¹⁹⁸ მონაწილეთა რიცხვში იყვნენ: ბილი ჰოლიდეი, ელა ფიცჯერალდი, ლი კონიცი, ჯერი მალიგანი, ოსკარ პიტერსონი, დიზი გილესპი, ჯორჯ შირინგი, ეროლ გარნერი, ლენი ტრისტანო, სტენ კენტონი, ტედი ვილსონი და სხვა.¹⁹⁹ ფესტივალის დამაარსებელი ჯაზის სამყაროში ერთ-ერთი გავლენიანი ჯაზ-იმპრესრიო ჯორჯ ვეინი იყო.²⁰⁰ მისი თაოსნობით დაფუძნდა ისეთ ცნობილი ჯაზ-ფესტივალები როგორებიცაა: „ფლეიბოის ჯაზ-ფესტივალი“ (Playboy Jazz Festival), New Orleans Jazz and Heritage Festival ნიუ-ორლეანში, ლუიზიანას შტატი და „ნიუ-პორტ ფოლკ-ფესტივალი“ (The Newport Folk Festival). აღსანიშნავია, აშშ-ს უძველესი „მონტერეის ჯაზ-ფესტივალი“ (Monterey Jazz Festival, დაარსდა 1958 წელს, ქ. მონტერეი), ასევე კანადის - მსოფლიოს მასშტაბური „მონრეალის საერთაშორისო ჯაზ-ფესტივალი“ (Montreal International Jazz Festival-ი 1978 წ. ქ. მონრეალი, კანადა).

აშშ-ს ფესტივალების რიცხვს მოჰყვა ევროპის ფესტივალებიც და მათ შორის, პირველ რიგში უნდა დასახელდეს ევროპის უძველესი და პოლონეთის მასშტაბური „ვარშავის ჯაზ-ფესტივალი“ ე.წ. „ჯაზ-ჯემბორი“ (The Jazz Jamboree, დაარსდა 1958 წელს, ქ. ვარშავაში). „მონტრიოს ჯაზ-ფესტივალი“ (The Montreux Jazz Festival, 1967წ. მონტრიო, შვეიცარია)²⁰¹ „კოპენჰაგენის ჯაზ-ფესტივალი“ (Copenhagen Jazz Festival,

¹⁹⁸ Ryan Belmore, "On This Day In Newport History: July 17, 1954 – First Newport Jazz Festival Held", July 17, 2019, *What's Up Newp*, <https://whatsupnewp.com/2019/07/on-this-day-in-newport-history-july-17-1954-first-newport-jazz-festival-held/> (17.07.2021).

¹⁹⁹ Newport Jazz Festival 1954 Setlists, setlist.fm, Newport Jazz Festival 1954 Setlists, <https://www.setlist.fm/festival/1954/newport-jazz-festival-1954-7bd6f668.html>

²⁰⁰ საგულისხმოა, რომ 2015 წელს, სწორედ ამ მნიშვნელოვან, ისტორიულ ფესტივალზე წარსდგა საკუთარი ჯაზ-ტრიოთი გიორგი მიქაძე (Giorgi Mikadze Jazz Trio). საქართველოდან ახალი სახელის გამოჩენის ერთგვარი სიმბოლური ფაქტი იყო <https://www.youtube.com/watch?v=o6AO2o-9IZE>

²⁰¹ რომელშიც სხვადასხვა დროს მიიღეს მონაწილეობა ახალგაზრდა ქართველმა ჯაზ-პიანისტებმა ბექა გოჩიაშვილმა (2009 წ.) და გიორგი მიქაძემ (2014 წ.).

1979წ. ქ. კოპენჰაგენი, დანია), „ბოლიუს ჯაზ-ფესტივალი“ (Beaulieu Jazz Festival, 1956 წ., ინგლისი) და სხვა.

დადგა დრო, როდესაც საფესტივალო ქალაქთა რიცხვს თბილისიც შეუერთდა. საბჭოთა კავშირში, სადაც ჯაზი, იდეოლოგიური ომის იარაღად აღიქმებოდა, ბუნებრივია ფესტივალის ორგანიზება სარისკო ამოცანა გახლდათ.

1978 წელს, ჯაზის ხელოვნების ენთუზიასტმა, **გაიოზ კანდელაკმა** თანამოაზრეებთან ერთად (დორიან კიტია, ბორის თბილელი, მიხეილ ლოლაძე, ევგენი მაჭავარიანი და ბორის პეტროვი) ჩაატარა **პირველი საკავშირო ჯაზ-ფესტივალი „თბილისი 78“**. ეს, ქართული ჯაზ-ფესტივალის დაბადების თარიღია, რომელმაც ჩვენს ქვეყანაში, ყოფილ საბჭოეთში დიდი რეზონანსი გამოიწვია და უამრავ მუსიკოსს მისცა შემოქმედებითი სტიმული.²⁰²

1980 წელს, ხმის ჩამწერმა სტუდია „მელოდია“ გამოსცა ისტორიული ჯაზ-ფესტივალის ამსახველი ვინილის ფირფიტა **Всесоюзный Джаз-Фестиваль "Тбилиси-78"** (ლეიბლი „მელოდია“, С60-14319-20),²⁰³ რომელშიც შევიდა ლენინგრადული დიქსილენდის (Ленинградский Диксиленд, კომპოზიცია „Sweet Georgia Brown“), ესტონელი მუსიკოსების, ტიტ პაულუს და არვო პილიროგის (კომპოზიცია „Blues For Two“), ტინუ ნაისოს ტრიოს (კომპ. „Echo Of Recollections“), ვახტანგ კახიძის კვარტეტის (კომპ. „Composition“), ვაგიფ მუსტაფაზადეს (მულამ კომპ. „Recollection Of Tbillisi“), ებრაელ-ლიტველი პიანისტის ვიაჩესლავ განელინის ტრიოს (კომპ. „Ex Libris“) და ჯაზ-ანსამბლ „ალეგროს“ (ფანტაზია რუსულ ხალხურ სიმღერაზე "Отдавали Молоду") მიერ შესრულებული 14 ჯაზ-კომპოზიცია.

საფესტივალო მარათონის თითოეული დღე გამორჩეული იყო. მოხდა სხვადასხვა ეროვნული ჯგუფების წარმომადგენელთა შერევა და ახალ ანსამბლებად წარმოდგენა.

²⁰² ეს იყო ფესტივალი-მარათონი, რომელშიც მონაწილეობას იღებდა 23 ანსამბლი სსრკ-ს 13 ქალაქიდან და მხოლოდ საკონცერტო ფორმატს არ მოიცავდა. მის ფარგლებში შედგა ჯაზის თემაზე შექმნილი ფილმების ჩვენება და პლაკატების გამოფენა. თითქმის ყველა კონცერტი გადაიკემოდა რადიოეთერის მეშვეობით და იწერებოდა კინოფირზე (რომლის დიდი ნაწილი, სამწუხაროდ დღეს მიუწვდომელია).

²⁰³ <https://www.youtube.com/watch?v=XIIJeIFAu5g>

მაგალითად, თბილისელი მუსიკოსები თამაზ ყურაშვილი და დავით ჯაფარიძე, იგორ ბრილის მოსკოვის ანსამბლის წევრებთან ერთად, თანხლებას უწევდნენ მომღერლებს ინგა ფერაძესა და ტატევიკ ოგანესიანს, აზერბაიჯანული ანსამბლი „მულამი“ წარდგა მომღერალ ირმა სოხაძესთან ერთად, ესტონური როკ-ჯგუფი გამოვიდა საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად და სხვ.²⁰⁴ გარდა კონცერტებისა, არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო ჯემ-სეიშენები, სადაც სრულიად უცნობი მუსიკოსები ერთად იმპროვიზირებდნენ. ფესტივალის მეშვეობით რესპუბლიკებიდან ჩამოსულ ჯაზ-მუსიკოსებს, პირველად მიეცათ საშუალება, უკეთ გაეცნოთ ერთმანეთი, გაეზიარებინათ საკუთრი ხედვები და განეხილათ მუსიკის ახალი ტენდენციები.

„რაც საინტერესოა, ისინი მხოლოდ ამერიკულ მუსიკას არ ასრულებდნენ „სტანდარტებით“ ცნობილი კომპოზიციების მნიშვნელობით, არამედ უკრავდნენ საკუთარ თხზულებებსაც. მაგალითისთვის შეიძლება დავასახელოთ ლენინგრადელი მულტინსტრუმენტალისტ დავიდ გოლომჩეკინის პიესები, აზერბაიჯანელი ვაგიფ მუსტაფაზადეს კომპოზიციები „მულამი“ და „აზიზას მოლოდინში“, კონტრაბასისტ თამაზ ყურაშვილის „ყველაზე ცხელი დღე ბაქოში“,²⁰⁵ ესტონელი საქსოფონისტის ჰელმუტ ანიკოს „პაემანი“, პიანისტ ნიკოლაი ლევინოვსკის, საქსოფონისტ იგორ ბუტმანისა და სხვათა მრავალი ნაწარმოები.²⁰⁶

საფესტივალო მასპინძელი და წამყვანი ტელევიზიის მუსიკალური კომენტატორი, მუსიკისმცოდნე, საქართველოს ტელევიზიის მუსიკალური გადაცემების მთავარი რედაქტორი ევგენი მაჭავარიანი იყო. საფესტივალო გამოხმაურება, როგორც ადგილობრივ, ისე საერთაშორისო პრესაში, საკმაოდ დიდი იყო.²⁰⁷

²⁰⁴ ფირფიტა Всесоюзный Джаз-Фестиваль "Тбилиси-78" -ის გარეკანი, ანდრეი პეტროვის წინასიტყვაობა, რევიუ (Андрей Петров).

²⁰⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=GT4TYYS-iYM>

²⁰⁶ ნოდარ ბროლაძე, "საქართველო: ჯაზი - ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი (მე-3 ნაწილი) Sputnik <https://sputnik-georgia.com/actual/20150921/228577606.html> (21.09.2015).

²⁰⁷ მიუხედავად იმისა, რომ 50-იანი წლებიდან, რესპუბლიკის და საკავშირო მასშტაბით ქართველი საესტრადო და ჯაზ-არტისტების ძალიან მაღალი ცნობადობა და მათზე მოთხოვნა იყო (წელიწადში 1200-მდე საკონცერტო შეკვეთა იყო ქართულ საესტრადო ანსამბლებსა თუ ცალკეულ მომღერლებზე საბჭოთა კავშირის მასშტაბით), საქართველოში პირველი ჯაზ-ფესტივალის დაარსებით, ეს რეპუტაცია კიდევ უფრო გაიზარდა. ფაქტია, ამ მოვლენებმა დაუდო საფუძველი ერთიან საფესტივალო ციკლს.

გაიოზ კანდელაკის და მისი სამეგობროს წყალობით, 1978 წლის ჯაზ-ფესტივალი შედგა, მას ჯამში 30000-ზე მეტი მსმენელი დაესწრო, მათ შორის ავტორიტეტული პიროვნებებიც, მაგალითად ვარშავის საერთაშორისო ფესტივალ „ჯაზ-ჯემზორის“ დირექტორი ს. ცვირუვსკი, ჟურნალ „ჯაზ-ფორუმის“ მთავარი რედაქტორი პ. ბროდივსკი, ცნობილი პოლონელი რეჟისორი ა. ვასილევსკი და სხვ. ლოჯისტიკურად სრულყოფილი ფესტივალი, ყველა დამახასიათებელი მასშტაბითა და ფორმატით, ნამდვილ სახალხო ზეიმად იქცა.²⁰⁸

1978 წლის შემდეგ, საბჭოთა კულტურულ სივრცეში ისევ სიჩუმემ დაისადგურა. მხოლოდ 8 წლის შემდეგ, შესაძლებელი გახდა (13-22 მაისი 1986წ.) **თბილისის მეორე საერთაშორისო ჯაზ-ფესტივალის „თბილისი 86“** ჩატარება, რომელშიც საბჭოთა შემსრულებლებთან ერთად, მონაწილეობდნენ გერმანიიდან, პოლონეთიდან, უნგრეთიდან, ჩეხოსლოვაკიიდან და ბულგარეთიდან მოწვეული მუსიკოსები: იგორ ბრილის ანსამბლი (მოსკოვი), ლეონიდ ჩიჟიკი (მოსკოვი), ტატევიკ ოგანესიანი (ქ. ერევანი), კიმ ნაზარეთოვის ბიგ-ბენდი (როსტოვი), ალექსანდრე კნესის სექსტეტი (რიგა), გერმან ლუკიანოვი (მოსკოვი), დავით აზარიანის ტრიო (ერევანი), ბილ ვესკის ბენდი (ტალინი), აზიზა მუსტაფა-ზადე (ბაქო), ტომას ლუკალსკის ტრიო (პოლონეთი), ერნსტ-ლუდვიგ პეტროვსკი და უშის ბრუნინგ ანსამბლი (გერმანია) და სხვ.²⁰⁹

მრავალრიცხოვანი შემადგენლობით წარდგა საქართველოც. საგულისხმოა რომ, თუ მანამდე საქართველოში აქტუალური იყო ჯაზ-ორკესტრები, 1986 წლის ჯაზ-ფესტივალზე უკვე გამოჩნდნენ სოლო ინსტრუმენტალისტები და ცალკეული ჯაზ-ანსამბლები, მაგალითად გივი გაჩეჩილაძის ხელმძღვანელობით ანსამბლი „თეატრონი“, გიორგი ნაკაიძის კვარტეტი, ოთარ მაღრაძის კვარტეტი, თამაზ ყურაშვილი, გიული ჩოხელი, გულიკო ჭანტურია, დავით ჯაფარიძე, გიორგი

²⁰⁸ ფირფიტა Всесоюзный Джаз-Фестиваль "Тбилиси-78"-ის გარეკანი, ანდრეი პეტროვის წინასიტყვაობა, რევიუ (Андрей Петров).

²⁰⁹ ფესტივალის ამსახველი ფილმ-კონცერტი სახელწოდებით „Играем джаз“ Фестиваль в Тбилиси 1986 - განთავსებულია იუთუბის პლატფორმაზე: <https://www.youtube.com/watch?v=EVvV59g4hiM>

შატბერაშვილის ბენდი და „ქუთაისის პიონერთა სასახლის ორკესტრი“ დავით ჯანელიძის ხელმძღვანელობით. ქართული მუსიკალური საზოგადოებისათვის მრავალი მათგანი, ნამდვილი აღმოჩენა იყო.

ისევე როგორც წინა ფესტივალზე, 1986 წლის ჯაზ-ფესტივალის ცალკეული კონცერტების აუდიო ჩაწერა განხორციელდა და 1987 წელს გამოიცა 2 ფირფიტა: **Джаз-Фестиваль "Тбилиси 86", Jazz-Festival "Tbilisi 86"** (ლეიბლი „მელოდია“ C60 25337008).²¹⁰ საყურადღებოა, რომ თუ წინამორბედი ჯაზ-ფესტივალის ფირფიტას მხოლოდ რუსულენოვანი წარწერა ჰქონდა, თბილისის მეორე ჯაზ-ფესტივალის ვინილის ფირფიტის გარეკანზე წარწერა ქართულ, რუსულ და ინგლისურ ენებზე იკითხებოდა.²¹¹

„...ჯაზით ვებრძოდით საბჭოთა კავშირს. ამ ბრძოლა-ბრძოლაში ისე გამოვიდა, რომ მგონი ამ ჯაზმა გადააგდო ეს საბჭოთა კავშირი” - იხსენებს გაიოზ კანდელაკი.²¹² შვედმა იმპრესარიომ, ევროპული კომპანია „Concert & Promotion“-ის მესვეურმა ბო ჯონსონმა, გაიოზ კანდელაკს უწოდა „ჯაზის საუკეთესო ელჩი საქართველოდან“. ასე ჩაეყარა საფუძველი მათ „ქართულ-შვედურ-პოლონურ წარმოებას“.²¹³ ამ ევროპულ ალიანსთან, კიდევ ერთხელ გაერთიანდნენ ადამიანები, რომელთაც ჯაზის სიყვარული, გონიერება, აზარტულობა, თავისუფალი აზროვნება, რისკიანი გადაწყვეტილებები არ აშინებდათ, დორიან კიტია, კომპოზიტორი ბორის თბილელი, საკონცერტო პროგრამების რეჟისორი ბორის პეტროვი და დღევანდელი კომპანია

²¹⁰<https://www.discogs.com/release/2833637-Various-%D0%94%D0%B6%D0%B0%D0%B7-%D0%A4%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%8C-%D0%A2%D0%B1%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D1%81%D0%B8-86-Jazz-Festival-Tbilisi-86>

²¹¹ Джаз-Фестиваль "Тбилиси 86" = Jazz-Festival "Tbilisi 86" | Discogs <https://www.discogs.com/fr/Various-8-86-Jazz-Festival-Tbilisi-86/master/955562> ორივე ფესტივალმა ორგანიზების სამემსრულებლო მაღალი დონით, საზოგადოების დიდი გამოხმაურება გამოიწვია. მთავარი, რაც ამ ფესტივალების წყალობით მოხდა, ეს ბარიერების რღვევა და კულტურულ სივრცეში ახალი რეალობის შექმნა იყო. 1986 წლის ჯაზ-ფესტივალის დასრულების შემდეგ, მას სურდა დიდი მასშტაბის საერთაშორისო ჯაზ-ფესტივალის ჩატარება, საქართველოში ამერიკელი ჯაზის ვარსკვლავების მოწვევის პერსპექტივით.

²¹² გივი სიხარულიძე, გაიოზ კანდელაკი *ჯემ სეიშენი, მოგონებები ნოველებად*, (თბილისი: გამომც. პოლარის პრინტი 2019), 67.

²¹³ ნოდარ ბროლაძე, „ჯაზფესტივალი 89“, *საბჭოთა ხელოვნება* 1990, N2, 106.

„ისტერნ პრომოუშენის“ ახალგაზრდები.²¹⁴ გადაწყდა ვარშავის ფესტივალის გავლით, თბილისში ამერიკელი მეგავარსკვლავების ჩამოყვანა,²¹⁵ რომლებიც ევროპის ტურზე იმყოფებოდნენ.²¹⁶

სოციო-პოლიტიკური დაძაბულობის და საქართველოს ისტორიული გარდაქმნების მიუხედავად, 1989 წელს მაინც დაიგეგმა საეტაპო მნიშვნელობის თბილისის მესამე ჯაზ-ფესტივალის „InterJazz Festival, Tbilisi 1989“ პროგრამა.²¹⁷ ბო ჯონსონის და გაიოზ კანდელაკის განცხადებით, არტისტებს შორის დასახელდნენ ფესტივალის მთავარი ჰედლაინრები - სან რა უნივერსალ ორკესტრა („Sun Ra Universal Archestra“, აშშ), არტ ბლეიკი და მისი ჯაზის მქადაგებლები („Art Blakey Jazz Messengers“ აშშ), ფრედი ჰაბარდის კვინტეტი („Freddie Hubbard Quintet“, აშშ), ქენი დრუ და ნილს-ჰენინგ პედერსენი (Kenny Drew, Niels-Henning-Pedersen, აშშ, დანია), მინგუს დინასტი („Mingus Dynasty“, აშშ) და ჯიმი სმიტის კვარტეტი („Jimmy Smith Quartet“, აშშ). დღევანდელ ტექნოლოგიურ, დიჯიტალურ სამყაროშიც კი, ძნელად წარმოსადგენია ამდენი მეგავარსკვლავი ერთი ფესტივალის ფარგლებში. ფაქტობრივად „ჯაზი თავად ჩამოვიდა საქართველოში“.

²¹⁴ ჯერ კიდევ 80-იან წლებში, გაიოზ კანდელაკმა და მისმა თანაორგანიზატორებმა შეიძინეს ენთუზიასტები, მისი შვილის კახა კანდელაკის და მისი მეგობრების მიხეილ გიორგაძის, გიორგი კერესელიძის, დავით მენაბდის და სხვათა სახით. 90-იან წლებში, ამ ახალგაზრდებმა გადაწყვიტეს 1998 წელს, ოფიციალურად შეექმნათ საპროდიუსერო

კომპანია, „ისტერნ პრომოუშენი“ კომპანიამ საქართველოში ქართველი მაცურებლისთვის მსოფლიო დონის ჯაზისა და პოპ-მუსიკის მეგავარსკვლავების წარდგენა და მათთვის ქართული კულტურის გაცნობა შეძლო. კომპანია დღემდე წარმატებით ოპერირებს საერთაშორისო მუსიკალურ ბაზარზე, რომლის ბალანსზეა უამრავი წარმატებული პროექტი (<http://www.easternpromotion.com/archive.html>).

²¹⁵ იმხანად, საქართველოში უცხოეთის რეისები მხოლოდ მოსკოვის გავლით ხორციელდებოდა. ამ შემთხვევაში კი, ყველა მუსიკოსი მოსკოვის გვერდის ავლით ჩამოფრენდა. გაიოზ კანდელაკი ემადლიერება იმდროინდელ ქვეყნის ხელმძღვანელობას, რომლებმაც შეუძლებელი შეძლეს - ედუარდ შევარდნაძეს, ჟიული შარტავას, ნუგზარ ფოფხაძეს, ჯუმბერ პატიაშვილს და სხვა საჯარო მოხელეებს.²¹⁵ ბუნებრივია ისიც, რომ ჯაზი ყოველთვის ხდებოდა დიდი პოლიტიკის ნაწილი. საფესტივალო ლოჯისტიკის წარმოებისთვისაც, თავისებური გამოსავალი მოიფიქრეს ორგანიზატორებმა - ტელექსი.²¹⁵ ამ დეტალების ისტორიული რაკურსი დღეს ორმაგად საინტერესოა თავისი სირთულით.

²¹⁷ <http://tbilisijazz.com/jazz-festival-1989/>

პარალელურ რეჟიმში 1980-იან წლებში, საქართველოს დამოუკიდებლობის მოთხოვნით მოწყობილი მშვიდობიანი აქციები და მიტინგები, აქტიურად მიმდინარეობდა. 1989 წლის უმძიმესი ტრაგედიის, 9 აპრილის ფონზე, ბუნებრივია არავინ ფიქრობდა ჯაზსა და საფესტივალო ცხოვრებაზე, მიუხედავად ამ ურთულესი ფონისა, 1989 წლის 26 ოქტომბერს, რევაზ ლალიძის თავისუფლების სიმბოლოდ ქცეულმა სიმღერამ „ჩემო კარგო ქვეყანავ“, გახსნა **თბილისის მესამე საერთაშორისო ჯაზ-ფესტივალი**.²¹⁸ (სიმღერა შეასრულა ვაჟთა ვოკალურმა ანსამბლმა „ჟურნალისტი“, სოლისტი გოგი დოლიძე).²¹⁹ სიმღერის დასრულების შემდეგ, მსმენელმა წუთიერი დუმილით მიაგო პატივი დამოუკიდებლობისადმი მეზრძოლთა სულებს, ეს ფესტივალის ერთ-ერთ ყველაზე ემოციური მომენტი და თავისუფლებისაკენ სწრაფვის მანიფესტი იყო.²²⁰

საბჭოთა კავშირის ისტორიაში, სწორედ თბილისში 1989 წელს გამართულ ჯაზ-ფესტივალზე პირველად მონაწილეობდნენ შემსრულებლები კაპიტალისტური ქვეყნებიდან (140-ზე მეტი არტისტი აშშ-ს, ევროპის და აზიის ქვეყნიდან).²²¹ აშშ-დან ფესტივალში მონაწილეობდა 8 ვარსკვლავური ანსამბლი: ფრედი ჰაბარდის კვინტეტი, ჯიმი სმიტის კვარტეტი, ლუთერ ალისონ ბლუზ ბენდი, არტ ბლეიკის ჯაზ-მესინჯერსი, სან რა უნივერსალ ორკესტრა, მინგუს დინასტი, ლენი სტერნის ანსამბლი, ლეს მქენ და ედი ჰარისის კვარტეტი. მომღერალი დებორა ბრაუნი, ამერიკულ-დანიური ანსამბლი კენი დრიუ და ნილს-ჰენინგ პედერსენის მონაწილეობით, ფინეთიდან ანსამბლი „Pirrpauke Band“ და საქსოფონისტი ზბიგნევ ნამისლოვსკი, უკრაინიდან ლეონიდ ტაშკო, რუსეთიდან იგორ ბრილის ანსამბლი, გერმან

²¹⁸ თბილისის მესამე ჯაზ-ფესტივალი პროექტის თანახმად უნდა ჩატარებულიყო 2 თვით ადრე, მაგრამ საქართველოში დატრიალებული ტრაგიკული ღამის მოვლენების გამო ჩატარდა მოგვიანებით. ფესტივალი დაიწყო 26 ოქტომბერს და დასრულდა 2 ნოემბერს, ტრადიციულად ჩატარდა თბილისის სახელმწიფო ფილარმონიის საკონცერტო დარბაზში.

²¹⁹ ანსამბლი „ჟურნალისტი“ დაარსდა 1985 წელს მომღერლების გოგი დოლიძისა და თეიმურაზ ჭკუასელის ინიციატივით. 1991 წლიდან ანსამბლს ეწოდა „ქართული ხმები“.

²²⁰ ნოდარ ბროლაძე, „ჯაზფესტივალი 89“, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1990, N2, 107.

²²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=4Oi2vq7HYmI>

ლუკიანოვის ანსამბლი „Kadans“, პოლონეთიდან ანსამბლი „Young Power“, ფონ ბრუბლევსკა ბენდი (Fon Brublevska Band) მომღერალი სტანისლავ სოიკა, შვედეთიდან ევან სვენსონი და აზერბაიჯანიდან აზიზა მუსტაფა-ზადე.

დღევანდელი გადასახედიდან, რთულად წარმოსადგენია 90-იანი წლების თბილისში ჯაზის ხელოვნების უამრავი ისტორიული ფიგურის თავმოყრა. საფესტივალო მსვლელობისას, განსაკუთრებული ინტერესით უსმენდნენ ჯაზის სამშობლოდან ჩამოსული სტუმრები, ქართველ მუსიკოსებს და ზოგადად საბჭოთა კავშირის ჯაზ-შემსრულებლებს. ქვეყანაში სადაც მუდმივად მიდიოდა ჯაზის ანტიპროპაგანდა, ახშობდნენ რადიო თავისუფლების გადაცემებს, იდეოლოგიურ წნეხის პირობებში მუსიკალური აზროვნების ეს ფორმა მაინც არსებობდა. ჯაზმა ორგანულად მოირგო ეროვნული თვისებები და ფორმები. ქართველი და არა მხოლოდ ქართველი მუსიკოსები მრავალფეროვანი პროგრამით წარდგნენ აუდიტორიის წინაშე. ქართველი შემსრულებლებიდან აღსანიშნავია თამაზ ყურაშვილი, თავის რუს კოლეგებთან ერთად (მაიკლ ოკუნი, ვლადიმერ ეპანეშნიკოვი),²²² ანსამბლი „Orbits“, ვოვა მოგელაძის მუსიკალური კოლექტივი „Blues Mobil Band“, ალექსანდრე კილაძის ანსამბლი „ჯაზ-ქორალი, ჯაზ-ანსამბლი „ივერია“ თემურ ყვითელაშვილისა და გულიკო ჭანტურიას მონაწილეობით და გიორგი (გოგი) ნაკაიძის კვარტეტი, ოთარ საგანელიძის, დავით მასტერანოვის და გია სალაღიშვილის მონაწილეობით.

ფესტივალს უძღვებოდა იური ვაჩნაძე. ჯემ-სეიშენები, იმართებოდა „ბერიკონში“ და სასტუმრო „აჭარაში“. სიმბოლურია ის ფაქტი, რომ არტ ბლეიკის 70 წლის იუბილე სწორედ საქართველოში შედგა და მისი დაბადების დღე წინანდალში, ჭავჭავაძეების ისტორიულ მამულში იზეიმეს.

„თბილისის მეორე ჯაზ-ფესტივალის მერე კი მოხდა ის, რასაც ალბათ არასდროს დაივიწყებს ქართველების ის თაობა, ვინც 1989 წლის სექტემბრის ბოლოს და ოქტომბრის დასაწყისში უსმენდა ჯაზს თბილისის მესამე უკვე საერთაშორისო ჯაზ-

²²²https://www.youtube.com/watch?v=rAmWchzwiq8&list=PLJb665yAHvDGf-jLAGWXC2MuGTakO_uGy&index=4

ფესტივალზე ფრედი ჰაზარდი, სან რა, ჯიმი სმიტი, ართ ბლეიკი, ქენი დრუ, ნილს-ჰენინგ პედერსენი და კიდევ ძალიან ბევრი დიდებული „ჯაზისკაცი“ თითქმის ერთი კვირის განმავლობაში უკრავდა ქართველებისთვის“.²²³ - აღნიშნავს კახა თოლორდავა.

1980 წელს, გაიოზ კანდელაკმა კიდევ ერთი ისტორიული მოვლენის ორგანიზება მოახდინა - საქართველოში საბჭოთა კავშირის არსებობის პერიოდში, თბილისში პირველად ჩატარდა **საბჭოთა კავშირის პირველი როკ-ფესტივალი „გაზაფხულის რიტმები“** („Весенние ритмы Тбилиси-80“). ეს ორი, მონათესავე, ახლად ფორმირებული მუსიკალური ჟანრები, ბუნებრივია, აზრთა სხვადასხვაობას იწვევდა. ფესტივალი რუსი ჟურნალისტის, პრომოუტერის, მუსიკის კრიტიკოსის, არტიომ ტროიციის²²⁴ თხოვნით, გაიოზ კანდელაკის და საშა იუპისკის 1979 წელს სამუშაო შეხვედრით დაიწყო. არტიომ ტროიცი სწორედ ის ჟურნალისტია, რომელმაც საბჭოთა კავშირის სივრცეში პირველმა დაწერა რეცენზიები ჟურნალში „Ровесник“ დასავლურ ბენდებზე (ლედ ზეპელინი, დი ფარფლი, აეროსმიტი და სხვა), ხოლო 1988 წელს გაზეთმა „The New York Times“-მა იგი კავშირის წამყვან როკ-კრიტიკოსად დაასახელა.²²⁵ იდეას, თბილისში ჩატარებული პირველი როკ-ფესტივალის შესახებ, როგორც გაიოზ კანდელაკი გოგი გვახარიასთან ინტერვიუში იხსენებს, დიდი ენთუზიაზმით არ შეხვდა, ვინაიდან თავდაპირველად შთაბეჭდილება დარჩა, საუბარი რუსული საესტრადო მომღერლების ჩამოყვანაზე იყო, მაგრამ ვიზიტის მეორე დღეს, ორგანიზატორებს პირადად აჩვენეს და მოასმენინეს რუსეთის ანდერგრაუნდ-კლუბების მუსიკოს-შემსრულებლები, სადაც რუსულ არალეგიტიმურ მუსიკას უკრავდნენ - მათ შორის იყო მოსკოვის ერთ-ერთი საკულტო, ფსიქოდელიური როკ-ჯგუფი „ზვუკი მუ“ (Звуки Му), „მაშინა ვრემენი“ და სხვა ბენდები, რომელთაც

²²³ კახა თოლორდავა "ჯაზის საერთაშორისო დღე და ჯაზ-ფესტივალები საქართველოში" აპრილი 30, 2020, TBC Hello Blog <https://www.helloblog.ge/story/jazzday>

²²⁴ Bill Keller „ABOUT THE ARTS: MOSCOW; Rock, Born in the U.S.S.R.“, Oct. 9, 1988, The New York Times <https://www.nytimes.com/1988/10/09/arts/about-the-arts-moscow-rock-born-in-the-ussr.html?scp=11&sq=troitsky&st=cse>

²²⁵ Bill Keller, About the Arts: Moscow. Rock, Born in the U.S.S.R., in *The New York Times*, Oct. 9, 1988.

საბჭოთა ოფიციალური იდეოლოგია გამუდმებით ებრძოდა (ტერმინ „როკსაც“ არ იყენებდნენ).

ამდენად, ანსამბლების გაცნობის შემდეგ საბოლოოდ გადაწყდა თბილისში, საბჭოთა კავშირის მასტაბით უპრეცედენტო, პირველი როკ-ფესტივალის ორგანიზება, რომლის განხორციელების პროცესში ორგანიზატორებს საკმაო უსიამოვნება შეემთხვათ. 8-16 მარტის განმავლობაში, ფესტივალზე თავი მოიყარა 1980-იან წლებში თითქმის ყველა არსებულმა როკ-ჯგუფმა, კერძოდ წარმოდგენილი იყო 19 ქალაქიდან 24 როკ-ჯგუფი. საბჭოთა ოფიციალური ფესტივალის ე.წ. „შეფუთვაც“ საგანგებოდ გონივრულად დაიგეგმა, ეს გახლდათ ტრადიციული საფესტივალო-საკონკურსო ფორმატი, რომლის მთავარი იდეა საბჭოთა კავშირის მასშტაბით ნიჭიერი მუსიკოსების, ახალი მუსიკალური ჯგუფების აღმოჩენა, მათი წახალისება, საფესტივალო საპატიო ჟიურის მიერ მათი გამოვლენა და დაჯილდოება იყო. თუმცა, ფესტივალმა რეალურად გაცილებით უფრო სერიოზული პროცესები გამოიწვია ვიზუალური ნოვაციების, საზოგადოებრივი მენტალიტეტის და აკუსტიკური სიახლეების თვალსაზრისით.

ერთი კვირის განმავლობაში, თბილისი სოციალური საპროტესტო მუსიკალური ჟანრის ცენტრად იქცა. ფესტივალზე წარმოჩინდა უამრავი საინტერესო ანსამბლი, რომლებიც საბჭოთა იატაკქვეშეთში არსებობდა „ანდერგრაუნდ მუსიკის“ სახით. აღმოჩნდა, რომ სწორედ აღნიშნული ფესტივალის მეშვეობით, ერთ ენაზე მოსაუბრე, ოპოზიციური სულისკვეთებით განმსჭვალულმა სხვადასხვა ქვეყნის ახალგაზრდებმა ერთმანეთი იპოვეს და მოხდა მათი შემოქმედებითი კოლაბორაცია. თბილისი, როგორც ყველაზე თამამი, რისკიანი და გამბედავი ქალაქი მათ მასპინძლობდა. ქართველ და რუს ორგანიზატორებს, ფესტივალის მსმენელს, მუსიკალურ კრიტიკოსებს, ძნელად თუ წარმოედგინათ საბჭოთა სივრცეში ამ რაოდენობის ანსამბლის არსებობა.

მოსკოვიდან ფესტივალში მონაწილეობდნენ: ანდრეი მაკარევიჩის როკ-ჯგუფი „Машина времени“, „ავტოგრაფი“, „გლობუსი“. ლენინგრადიდან ანსამბლები:

„Земляне“, ბორის გრებენშიკოვის ცნობილი როკ-ანსამბლი „აკვარიუმი“. სარატოვიდან ანსამბლი „ინტეგრალი“, დონეცკიდან ჯგუფი „დიალოგი“, ჩელიაბინსკიდან „არიელი“, აშხაბადიდან „გუნეში“, ტალინიდან „Магнетик Бэнд“, რიგიდან „Тип-Топ“ და სხვა. საქართველოდან სულ 8 ქართული ბენდი მონაწილეობდა, მათ შორის იყვნენ: ვალერი კოჩაროვის ანსამბლი „ბლიცი“, რობერტ ბარძიმაშვილის „ვია 75“, ბათუმიდან ანსამბლი „ლაბირინთი“.

ფესტივალის მონაწილეები თბილისში მიმდინარე პროცესებს ადარებდნენ 1969 წელს ბეთელში (ნიუ-იორკის შტატი), ჩატარებულ კონტრკულტურის სიმბოლოდ ქცეულ „ვუდსტოკის“ (Woodstock) ცნობილ ფესტივალს, რომელსაც 400000 ადამიანი ესწრებოდა. რასაკვირველია, თბილისის როკ-ფესტივალი ძალიან შორს იყო ვუდსტოკის მასშტაბებისაგან, მაგრამ მუსიკოსები საბჭოთა კავშირიდან ასოციაციურ პარალელს ავლებდნენ. ამ ვერსიამ გაიჟღერა კიდეც 2005 წლის ჟურნალ „Rolling Stone“-ში სადაც ფესტივალის მონაწილე მუსიკოსები ვუდსტოკის ძმობის ფესტივალს ადარებენ თბილისის ფესტივალს.²²⁶

სახელმწიფო ზედამხედველობითი ორგანოების (ცენზურის) პატივსაცემად და ბალანსის ძიების მიზნით, ფესტივალის ჟიურის თავჯდომარედ მოსკოვის კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარე იური საულსკი აირჩიეს, ჟიურის წევრები იყვნენ გივი გაჩეჩილაძე, გია ყანჩელი, ევგენი მაჭავარიანი, ვლადიმერ რუბაშევსკი, არკადი პეტროვი და კონსტანტინე პევზნერი. ფესტივალის იდეის ავტორი („თანამზრახველი“) კი არტიომ ტროიციკი იყო.

ფილარმონიის სცენაზე თითოეული ჯგუფი თავისუფლად გამოხატავდა სათქმელს, ეს იყო ერთგვარი აკუსტიკური და ვიზუალური პროტესტი, რაც კომპლექსურად გამოიხატებოდა მონაწილეთა იმიჯში, სასცენო მოძრაობაში, მუსიკალურ ენაში, სიმღერების ვერბალურ ნაწილში.²²⁷ (განსაკუთრებით როკ-

²²⁶ გიორგი გვახარიას გადაცემა "წითელ ზონა", „პირველი როკ-აქცია საბჭოთა კავშირში“ სტუმრები 1980 წლის როკ-ფესტივალის ორგანიზატორი გაიოზ კანდელაკი და როკ-ფესტივალის ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური მაცურებელი კახა თოლორდავა. <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1790140.html>

²²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=7-Y0UlnYx4>

ანსამბლები „აკვარიუმი“, „ინტეგრალი“ და „მაშინა ვრემენი“). მსგავსი ტიპის საშემსრულებლო მანერა, სასცენო ქმედებები ჟიურის თავმჯდომარემ საბჭოთა მუსიკოსებისთვის შეუფერებელ ქცევად მიიჩნია. ბორის გრებენშჩიკოვის „აკვარიუმს“ გამოსვლისას არაადეკვატური, არასათანადო მანერებისა და ქცევითვის დისკვალიფიკაცია მისცეს და ფესტივალიდან მოხსნეს. მუსიკოსები გარკვეული პერიოდით სანქციებით დასაჯეს. „აკვარიუმის“ თითოეული წევრი დაითხოვეს სამსახურებიდან (რომლებიც ძირითადად ფორმალურად დასაქმებულები იყვნენ რუსეთის ქარხნებსა და ფაბრიკებში), ხოლო ანსამბლის სოლისტი და ხელმძღვანელი ბორის გრებენშჩიკოვი კომკავშირიდან გარიცხეს, თითოეული გადაწყვეტილება, ბუნებრივია კომკავშირის და ბიუროს დონეზე წყდებოდა.²²⁸ ამ ფონზე პარადოქსია ისიც, რომ ანდრეი მაკარევიჩსა და მის ანსამბლ „მაშინა ვრემენის“ სიმღერით „Хрустальный Город“ და „Снег“ მიენიჭა პირველი ადგილი და ლაურეატის წოდება, ამ აღიარების პარალელურად, მათ გარკვეული პერიოდი შეუზღუდეს საკონცერტო გამოსვლები. მაგრამ ეს ყველაფერი დროებითი აღმოჩნდა, მუსიკოსის სახელი სწორედ თბილისიდან გაიგო მთელმა მსოფლიომ.

ფესტივალ „გაზაფხულის რიტმების“ შესახებ შეიქმნა ფინელი დოკუმენტალისტების 40 წუთიანი დოკუმენტური ფილმი „საბჭოთა როკი“ (Советский рок).²²⁹ 1981 წელს გამოვიდა 2 გრამფირფიტიანი ალბომი Лауреаты Фестиваля «Весенние ритмы» Тбилиси-80 (მელოდია С 60-15417-20), რომელშიც შევიდა 14 კომპოზიცია.²³⁰

როკ-ფესტივალის ჩატარების შემდეგ, გაჩნდა კიდევ უფრო თამამი იდეა - ქართულ საესტრადო და ჯაზ-ანსამბლებს შეესრულებინათ სიმღერები ინგლისურ ენაზე. სახელმწიფო ფილარმონიის საბჭოზე დამტკიცდა იდეა, რომ ქართულ ანსამბლ

²²⁸ გიორგი გვახარიას გადაცემა "წითელი ზონა", „პირველი როკ-აქცია საბჭოთა კავშირში“ სტუმრები 1980 წლის როკ-ფესტივალის ორგანიზატორი გაიოზ კანდელაკი და როკ-ფესტივალის ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური მაცურებელი კახა თოლორდავა. <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1790140.html>

²²⁹ Сергей Лунёв, "Главные документальные фильмы о советском роке", https://vatnikstan.ru/culture/soviet_rock_movies/ (29.03.2018).

²³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=waMCp7ZaJbQ>

„ბლიცს“ განეხორციელებინა აღნიშნული იდეა. შესაბამისად, დაიწერა ბრძანება შექმნილიყო საგანმანათლებლო ლექცია-კონცერტის ტიპის პროექტი **"Воспоминание о Битлз"**. მეთოდმა გაამართლა - ვალერი კოჩაროვის ანსამბლი „ბლიცი“, იყო პირველი ჯგუფი კავშირის მასშტაბით, რომელიც ოფიციალურად ინგლისურ ენაზე ასრულებდა ანსამბლ „ბითლზის“ რეპერტუარს. საყურადღებოა, რომ კონცერტების დაწყებამდე ბორის პეტროვი აცნობდა აუდიტორიას ანსამბლის შემოქმედებას.²³¹

მიუხედავად სანქციებისა, ზემოთაღნიშნულმა ფესტივალებმა, და ზოგადად საფესტივალო ტრადიციამ, მუსიკალური აკუსტიკის სამყაროში მოახერხა თვითდამკვიდრება, რაც არ იყო იოლი იდეოლოგიური ჩარჩოს პირობებში. ფესტივალმა შექმნა სტიმული ახალი ანსამბლებისთვის, გაძლიერდა ინტერესი „ანდერგრუნდ“ მუსიკის მიმართ და გადაიდგა ქმედითი ნაბიჯები იმისთვის, რომ როკს, საბჭოთა სინამდვილეში იატაკქვეშეთიდან პროფესიულ სცენაზე გადაენაცვლებინა. ჯაზ-ფესტივალებმა, ისევე როგორც როკ-ფესტივალმა ფაქტობრივად თემატური და პროტესტის განცდის ნაკადი შეიტანა საბჭოთა კავშირის დაშლის პროცესში.

1980-იან წლებში, თბილისის ჯაზისა და როკ-ფესტივალების შემდეგ, საქართველოს რთული პოლიტიკური და სოციალური პერიოდი დაუდგა, ეკონომიკური კრიზისის, ეროვნული მოძრაობების, სამოქალაქო და ტერიტორიული მთლიანობისათვის ომის პერიოდში, ქვეყანაში სრული ქაოსი სუფევდა, ამის ფონზე, ბუნებრივია ფესტივალების მოწყობა ფუფუნებად ითვლებოდა. თუმცა, 7 წლის შემდეგ, 1987 წელს თბილისს ისევ ეწვია აშშ-დან პოპ-მუსიკის ვარსკვლავი, მომღერალი და კომპოზიტორი **ბილი ჯოელი** (Billy Joel). მუსიკოსმა გადაწყვეტილება სპონტანურად მიიღო და ასე შედგა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში დაუგეგმავი შეხვედრა-კონცერტი, რომელსაც უამრავი ადამიანი დაესწრო. კონცერტის მსვლელობისას სცენაზე მოიწვიეს ანსამბლი

²³¹ группа "Блиц" год создания – 1980, руководитель Валерий Кочаров. Рок - группы СССР, советский рок <http://gruppssr.ru/B/blic.html>

„ჟურნალისტი“, რომელმაც შეასრულა ქართული მრავალხმიანობის შედეგები.²³² ეს უნიკალური კადრები - ოქროს ფონდი, წარმოდგენილი იყო საზოგადოებრივი მაუწყებლის „ტელემუზეუმის“ ფარგლებში.²³³

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რომ 1998 წელს, მოხდა ე.წ. ქართული ჯაზ-აქტივის გაერთიანება და ოფიციალურად შეიქმნა საპროდიუსერო კომპანია „ისტერნ პრომოუშენი“ (მათი სახელები უკვე იყო ნახსენები კვლევაში, ვინაიდან ყველა ქმედებასა თუ გადაწყვეტილებას საქართველოში, ჯაზის ისტორიის განვითარების პროცესში მაინც ამ სახელ-გვარებთან მივყავართ). ორგანიზაციის ინიციატივით 90-იანი წლების ნახევრად დანგრეულ, ნაცრისფერ თბილისში, არაერთი მუსიკის ისტორიის უდიდესი ფიგურა, ჩამოვიდა. მათ შორის რეი ჩარლზი (1996წ.).²³⁴ მას კი მოჰყვა ჯეიმს ბრაუნი, ჯო ზავინული და ანსამბლი „სინდიკატი“, ტრილოკ გურტუ, ლალო შიფრინი, ჯორჯ დიუკი, ჩიკ კორეა, გარი ბართონი, ჯონ მაკლაფლინი, ელ ჯერო, ჯორჯ ბენსონი, ბობი მაკფერინი, მარკუს მილერი, ჯო კოკერი, დიდი ბრიჯუოთერი, ნატალი კოული, ჯონ სკოფილდი, დაიან რივსი, სნუპ დოგი, ჰიუ მასაკელა, რონ კარტერი, ჰერბი ჰენქოქი, ქვინსი ჯონსი, ლეგენდარული ანსამბლები „The Earth, Wind & Fire“, „Kool & the Gang“, „The Manhattan Transfer“, „Take 6“, „The New York Voices“ და სხვები.

ეს მხოლოდ მცირე ჩამონათვალია მუსიკოსების, რომლებიც საქართველოს და ტრადიციულ თბილისის ჯაზ-ფესტივალს სტუმრობდნენ. საფუძველი კი, როგორც აღვნიშნეთ, ფესტივალს 1978 წელს ჩაეყარა, ხოლო 2000 წლიდან

²³² აღსანიშნავია, რომ ამ კონცერტზე ანსამბლ „ჟურნალისტის“ მიერ შესრულებული ქართული ხალხური სიმღერა „ოდოია“ უცვლელი სახით, პირველ კომპოზიციად შევიდა ბილი ჯოელის 1987 წლის გამოცემულ ლაივ ალბომში „Kontsert“ (Live album by Billy Joel Kontsert, ლეიბლი Columbia 1987), სადაც მითითებულია მხოლოდ სიმღერის სახელწოდება „Odoya“ სამწუხაროდ, შემსრულებლების აღნიშვნის და ყოველგვარი განმარტების გარეშე. ალბომი 2014 წელს მეორედ გამოიცა სახელწოდებით „Billy Joel A Matter of Trust: The Bridge to Russia“.

²³³ <https://www.youtube.com/watch?v=0qrrFxALzB4>

²³⁴ Felicity Barringer, „A ROCKING BILLY JOEL BREAKS THROUGH SOVIET RESERVE“ *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/1987/07/27/arts/a-rocking-billy-joel-breaks-through-soviet-reserve.html> July 27, 1987.

ყოველწლიურად ტარდება. 2007 წელს დაემატა საზაფხულო ბათუმის „შავი ზღვის ჯაზ-ფესტივალი“ (Black Sea Jazz Festival, Batumi), ჯაზის სერიები, 2017 წლიდან კახეთში „ჯაზისა და ღვინის ფესტივალი“ (Jazz & Wine, Kakheti) და ცალკეული პროექტები.²³⁵ საქართველოში თითოეული ფესტივალის არსებობამ ერთგვარი აკუსტიკური პორტალი გააჩინა ქართულ მუსიკალურ ცხოვრებაში და ეს პორტალი დღემდე ქმედითი და აქტიურია.

ადსანიშნავია ისიც, რომ ჯანსუღ კახიძის სახელობის თბილისის მუსიკალურ-კულტურული ცენტრის ბაზაზე 2015 წელს დაარსდა „ჯანსუღ კახიძის სახელობის საერთაშორისო მუსიკალური ფესტივალი“, რომლის მიზანია თბილისის მუსიკალური ორკესტრის, ჯაზისა და პოპ-მუსიკის მსოფლიო ვარსკვლავების შემოქმედებითი თანამშრომლობა. ფესტივალის ფარგლებში თბილისის ესტუმრნენ ლეგენდარული ანსამბლები „The Manhattan Transfer“, „New York Voices“ და „Take 6“, ასევე შესანიშნავი ჯაზ-მუსიკოსები ივან ლინსი, ბობ ჯეიმსი, დიდი ბრიჯვოთერი, პატი ოსტინი, ავიშაი კოენი, ბობ ჯეიმსი, რიჩარდ ბონა და სხვ.²³⁶

ინტერნაციონალურ, მულტიკულტურულ, გლობალურ ფენომენად ტრანსფორმირებული ჯაზი დღეს მართლაც მუსიკალური შესრულების უნივერსალური ენაა მსოფლიოსთვის. სწორედ ამ მიზნით, 2011 წელს, გაეროს განათლების, მეცნიერებისა და კულტურის ორგანიზაცია - UNESCO-მ მიიღო გადაწყვეტილება, ყოველი წლის 30 აპრილის ჯაზის საერთაშორისო დღედ გამოცხადების შესახებ. ეს მოვლენა ერთგვარი უნიკალური აქცია-მანიფესტია, რომელიც იუნესკოს გენერალური დირექტორის ირინა ბოკოვასა და იუნესკოს

²³⁵ საგულისხმოა, რომ ისტერნ პრომოუშენმა 1999 წელს თბილისში, ამიერკავკასიის მასშტაბით, პირველად ჩატარდა ჰიპ-ჰოპ მუსიკის ფესტივალი (Hip Hop Festival, Tbilisi 1999). მონაწილეობდა 6 ცნობილი ამერიკული ჰიპ-ჰოპ ჯგუფი და 15 ქართველი არტისტი. ეს იყო 90-იანი წლების ყველაზე მასშტაბური ე.წ. ივენთი, რომელიც ჩატარდა ღია ცის ქვეშ, რიყის პარკში. კონცერტებს ყოველდღიურად 50000 ადამიანი ესწრებოდა. ფესტივალი ჩატარდა დღისით, რადგან სამწუხაროდ ღამის შოუსათვის საჭირო საკონცერტო განათების აპარატურა და სისტემა თბილისში იმხანად არ არსებობდა.

²³⁶ <http://www.kakhidzemusiccenter.com/?lan=1&pg=st&st=6>

კეთილი ნების ელჩის, ჯაზის ხელოვნების ლეგენდის, ჰერბი ჰენქოქის ინიციატივით დაწესდა და პირველად 2012 წელს პარიზში, ნიუ-იორკსა და ნიუ-ორლეანში აღნიშნა.²³⁷ მსგავსი ჟესტით მსოფლიო, ერთიანდება და აღნიშნავს ყველაზე თავისუფალ და დემოკრატიულ, კოსმოპოლიტურ ხელოვნებას, მუსიკის ენით საუბრობს და მოუწოდებს მსოფლიოს სოლიდარობისკენ, სიმშვიდისა და კაცთმოყვარებისკენ.²³⁸ დაარსების დღიდან UNESCO-ს ეგიდით ჯაზის მსოფლიო დღის აღნიშვნა საქართველოში უკვე ტრადიციად იქცა.²³⁹

ათეულობით წლების განმავლობაში, მეგა-ვარსკვლავების საკონცერტო ვიზიტმა, ტრადიციული ფესტივალების არსებობამ, ქვეყანაში „გემოვნებიანი მუსიკოსები“ და ინტელექტუალური მსმენელი აღზარდა. ძალიან მნიშვნელოვანი, რაც ამ პროცესმა მოიტანა ისაა, რომ ქართველი ახალგაზრდა მუსიკოსები აღმოჩნდნენ მოვლენების პირისპირ და თავადაც სცადეს ამ მიმართულებით საკუთარი შესაძლებლობები.

²³⁷ 2012 წელს ჰერბი ჰენქოქმა ჯაზის საერთაშორისო დღისადმი მიძღვნილ ღონისძიებაზე შემდეგი სიტყვები წარმოთქვა „საუკუნეზე მეტია, რაც ჯაზის მუსიკოსები ჰუმანურობისა და სიყვარულის ენაზე მეტყველებენ. ეს ენა ყველას მშვენივრად ესმის მსოფლიოს ნებისმიერ კუთხეში, მიუხედავად ეროვნებისა, კანის ფერის, თუ რელიგიური კუთვნილებისა. ჯაზი ყველაზე ეფექტური დიპლომატიური ინსტრუმენტია...“ <https://www.youtube.com/watch?v=3AXhU7h-ezM>

²³⁸ „ჯაზის მასპინძელი ქვეყნის სტატუსი“ - ყოველწლიურად იცვლება 2012 წელს პარიზი, 2013 სტამბული, 2014 ოსაკა, 2016 ვაშინგტონი, 2017 ჰავანა, 2018 პეტერბურგი, 2019 მელბურნი. ყოველწლიურად ერთსა და იმავე დღეს, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანა ჯაზის ლეგენდარულ მუსიკოსებს გრანდიოზულ გალა-შოუზე მასპინძლობს The International Jazz Day Global Concert (კონცერტი პირდაპირი ეთერით გადაიცემა გაეროსა და იუნესკოს ფეისბუქისა და იუთუბის გვერდებზე).

²³⁹ 2012 წლიდან, საქართველოში კომპანია „ისტერნ პრომოუშენის“ ორგანიზებით არაერთი მეგა ვარსკვლავს აღუნიშნავს ჯაზის დღე საქართველოში. გასულ 2019 წელს, საქართველოში, ამ დღის აღნიშვნის ინიცირება და ორგანიზება თავად გავაკეთე, როგორც სსიპ ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ცენტრალური სამუსიკო სკოლა „ნიჭიერთა ათწლედის“ წარმომადგენელმა. ქართველ მსმენელს წარვუდგინეთ საფრანგეთის ერთ-ერთი საუკეთესო ჯაზ-ბენდი „Irakli Louis Ambassadors“ <https://www.youtube.com/watch?v=ocFsUePiSh4>

2.4. ჯაზის დამკვიდრება ანიმაციასა და კინომუსიკაში

საქართველოში ჯაზის დამკვიდრების და განვითარების პროცესში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა კინომ და ანიმაციამ, რომელიც საესტრადო-იმპროვიზაციულ, ხშირად ჯაზისთვის დამახასიათებელ მიეხებას ემყარებოდა.

მხატვრულ კინოსა და ანიმაციაში ქართველი კომპოზიტორები ახერხებდნენ იმ მუსიკალური ჩანაფიქრის განხორციელებას, რომელიც სცენაზე იზღუდებოდა. ანიმაციამ, გამომდინარე სახვითი პლასტიკის უსაზღვრო შესაძლებლობებიდან, დიაპაზონი უსაზღვროდ გაზარდა. შეიძლება ითქვას, რომ მულტფილმებმა, მდიდარი მუსიკალური ხმოვანებით, დატოვეს ასაკობრივი ზღვარი და მხატვრული კინოს მსგავსად, საყოველთაო ინტერესს და სიყვარულს იწვევდნენ მაყურებელში.

ქართული კინოს, ანიმაციისა და საესტრადო ხელოვნების ურთიერთობაზე საუბრისას, უპირველეს ყოვლისა, უნდა ვახსენოთ 1978 წელს გადაღებული ექსპერიმენტული მარიონეტული ფილმი „კოჯრის ტყის სიზმრები“. ფილმის სცენარის ავტორია რევაზ გაბრიაძე, დამდგმელი რეჟისორები: რევაზ გაბრიაძე, გიორგი თოფურია, მუსიკალური გაფორმება - ნიკოლოზ (კოლია) ქაშაკაშვილი. როლებს ახმოვანებენ ეროსი მანჯგალაძე, რამაზ ჩხიკვაძე და სხვა მსახიობები. მუსიკალურად ძირითადი სიუჟეტური ხაზი აგებულია ქალაქურ ფოლკლორზე და ჯაზურ ვარიაციებზე. ესაა სიმღერით მონათხრობი ამბავი, კომიკურ-გროტესკული სიყვარულისა, რომელსაც ასრულებენ კოჯრის ტყეში ახალი წლის შესახვედრად შეკრებილი მუსიკოსი თოჯინები - ელა ფიცჯერალდი, ლუი არმსტრონგი, თბილისელი ხეჩო და სხვანი.

ფილმში გამოყენებულია ჯაზის ისტორიის უნიკალური ჩანაწერები, რომლის იდენტიფიცირება კვლევის პროცესში მოვახდინეთ: სპირიჩუელი „Down by the Riverside“ (რომელიც ასევე ცნობილია "Ain't Gonna Study War No More" და "Gonna lay down my burden" სახელით) ლუი არმსტრონგის შესრულებით; ტრადიციული ესპანური ხალხური სიმღერა La Cucaracha („ტარაკანი“, 19:27-წთ.), 1935 წელს

ჩაწერილი ზიგ-ბენდის შესრულებით და ჯაზსტანდარტი "If You Can't Sing It You'll Have to Swing It (Mr. Paganini)" ელა ფიცჯერალდის შესრულებით. აღნიშნული ჯაზსტანდარტი 1961 წლის ბრიტანული ტელევიზიის ჩანაწერია (სიმღერის ავტორია სემ კოსლოუ Sam Coslow 21:19 წთ.).

ფილმი მთავრდება სიმღერით „ყვავილების ქვეყანა“, ლუი არმსტრონგის შესრულებით, რომლის იმიტირებას ახდენს ფილმის მუსიკის ავტორი, ნიკოლოზ ქაშაკაშვილი. ანიმაციურ სპექტაკლში ჰარმონიულად ვითარდება მუსიკალური დრამატურგია, თავისი სანახაობრივ-ხმოვანი ექსპრესიით, რომელშიც პორტრეტულ-გროტესკული, სახასიათო პერსონაჟების მიერ, ჯაზის ცნობილი და საკმაოდ რთული სტრუქტურის მქონე კომპოზიციების ტრანსფორმირება ხდება.

დღემდე, მაყურებლის ერთი ნაწილისთვის ჯაზის სიყვარული და პირველი ემოცია „კოჯრის ტყის ზღაპრებთან“, ლუი არმსტრონგის და ელა ფიცჯერალდის ხმებთან ასოცირდება. ჯაზის ამ გზით პოპულარიზაციას კიდევ უფრო შეუწყო ხელი საქართველოს ტელევიზიის მიერ, ტელესპექტაკლის, როგორც ქართული ფილმის ოქროს ფონდის ნიმუშის - დღემდე, თითქმის ყველა ახალი წლის რეიტინგულ საეთერო ბადეში განთავსებამ.

ქართულ ანიმაციაში განხორციელებული თამამი მუსიკალური ექსპერიმენტების მიმართულებით უნდა აღვნიშნოთ, ასევე რეჟისორ გიორგი კასრადის მულტფილმები „მგელი და კრავი“ (1981წ.) და „გოგონა და თოვლის გუნდა“ (1985 წ.), კომპოზიტორ ალექსანდრე ბასილაიას ნამუშევრით, რომელსაც ანსამბლი „ივერია“ ასრულებდა. ანიმაციაში რეალიზებული მუსიკალური ჩანაფიქრი და მისი მხატვრული გადაწყვეტა თვისებრივად განსხვავდებოდა ანსამბლის საესტრადო ვერსიისგან. შეიძლება ითქვას, რომ იმ ეპოქის ელექტრონული მუსიკის შედეგია კომპოზიცია „წვიმა“ (შემსრულებლები: რომა რცხილაძე და ალექსანდრე ბასილაია), რადგან კომპოზიციის ტემბრულ ნაწილში ძალზე საინტერესოა გამოყენებული ადამიანის ხმა, ტრადიციული, ელექტრო-აკუსტიკური ინსტრუმენტები, ხმის წარმოქმნის და გარდაქმნისთვის ელექტრონული მოწყობილობები. ასეთივე განწყობით გამოირჩევა

მულტფილმის „მგელი და კრავი“ სიმღერების ინსტრუმენტული ნაწილი, სადაც ჟღერს ფიუჟენის, ფანკისა და როკის ელემენტები.

ასევე უნდა დავასახელოთ 1979 წელს, კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ გადაღებული მულტფილმი „ველურები“ (რეჟ. შადიმან ჭავჭავაძე).²⁴⁰ ფილმის კომპოზიტორმა, თენგიზ შავლობაშვილმა ინგლისური პროგრესული როკ-ჯგუფის - Emerson, Lake & Palmer-ის მუსიკალური ფრაგმენტები გამოიყენა, 1971 წლის პოპულარული ალბომიდან, სახელწოდებით „Pictures From The Exhibition“. აღნიშნულ ალბომში წარმოდგენილია მ. მუსორგსკის ნაწარმოებების „სურათები გამოფენიდან“ ორიგინალური და თამამი ტრანსფორმაცია განკუთვნილი ელექტრო ორგანოსა და როკ-ანსამბლისათვის (არანჟირების ავტორია ანსამბლის ლიდერი ქით ემერსონი).²⁴¹ ისიც უნდა ითქვას, რომ 70-80-იან წლებში ანსამბლი, კონცეპტუალური შინაარსის, ჟანრობრივი კუთვნილების, რეპერტუარის გამო, საბჭოთა ცენზურის მიერ, მკაცრად უარყოფილი იყო, თუმცა ქართველმა კომპოზიტორმა ოსტატურად შეძლო Emerson, Lake & Palmer-ის კომპოზიციის შენიღბვა ისე, რომ საბჭოთა ცენზურისათვის შეუმჩნეველი ყოფილიყო.

აქედან გამომდინარე, თუკი სცენაზე მკაცრი ცენზურის გამო ვერ ხერხდებოდა მსგავსი თავისუფალი, დემოკრატიული და საპროტესტო სულის მატარებელი როკ-მუსიკის შესრულება, გარკვეული „ხრიკების“ საშუალებით, შესაძლებელი გახდა ქართული ანიმაციის ნიმუშებში.

ჯაზის ელემენტების სიმდიდრით გამოირჩევა მულტიპლიკატორ მ. სარალიძის და კომპოზიტორ ა. ბასილაიას ერთობლივი ფილმები: „ტყის კვარტეტი“ (სულხან-საბა ორბელიანის „სოფლის მაშენებლების“ მიხედვით, 1984 წ.), „სიზმარა“ (1986 წ.) და „მწვანე ტოტი“ (1988 წ.). 70-80-იანი წლები ნაყოფიერი პერიოდია ამგვარი სინთეზის მხრივ: შეიქმნა ანიმაციური ფილმები „შაქრო და ზაქრო“ (რეჟ. გ. ლავრელაშვილი, კომპ. ბ. თბილელი, 1973 წ.), „ლომი და კატა“ (სც. ავტ. და რეჟ. ი. ჭავჭავანიძე, ბ.

²⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=uYA9YfCP4uk>

²⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=4igIQ2TOASg>

სტარიკოვსკი, კომპ. ს. ნასიძე, 1974 წ.), „ჯადოსნური კვერცხი“ (რეჟ. ალ. სლოვინსკი, კომპ. გ. ყანჩელი, 1974 წ.), „რანინა“ (რეჟ. მ. ბახანოვი, კომპ. ჯ. კახიძე 1974 წ.), „ფასკუნჯის მხედრები“ (რეჟ. მ. სარალიძე, კომპ. გ. გაჩეჩილაძე, 1985) და „მეფე და ჩიტი“ (რეჟ. ვ. სულაქველიძე, კომპ. ვ. კახიძე).

აღნიშნული ანიმაციური ფილმების მთავარი მახასიათებლები არა მხოლოდ კომპოზიციის განსხვავებულ ხედვაში, არამედ მუსიკალურ ქსოვილშია, სადაც კომპოზიტორთა მიერ ჯაზის სვინგის სტილის, როკის, ელექტრონული, ფიუჟენის, სონორული მუსიკის ელემენტებია გამოყენებული; იკვეთება ჯაზის სტილიზაციაც („რანინა“, „ლომი და კატა“). გაორკესტრებისას, კომპოზიტორები გამოარჩევენ საქსოფონის სოლოებს, ბრას-ბენდისა და ბიგ-ბენდის ხმოვანებას. იმავდროულად 70-იან წლებში, საქართველოში ახლად შემოსული ელექტროპიანოს, ე.წ. სინთეზატორის სხვადასხვა ტემბრულ-აკუსტიკური ინსტრუმენტების გამოყენებაც იწყება. ჟღერადობის ნოვატორული დამუშავების გზები ანიმაციაში ქართველი მუსიკოსებისთვის ერთგვარი მხატვრული გამოსავალი გახდა, ვინაიდან ანიმაციურ ფილმში აკუსტიკური სიახლე, ცენზურის და იდეოლოგიური წნეხის ობიექტი ნაკლებად იყო.

ეს პროცესი ქართულ სამემსრულებლო ხელოვნებაში ამერიკისა და დასავლეთევროპის თანამედროვე მუსიკალური მიმდინარეობებისა და სტილების ფართოდ გამოყენებას ნიშნავდა. და მართლაც, ქართული სცენა, ანსამბლების, მუსიკალური ბენდების, სოლისტების და ანდერგრაუნდ მუსიკოსთა არნახული მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა. ქართველი ჯაზ-შემსრულებლების უმეტესობა კარგად იცნობდა სხვადასხვა სტილსა და ჯაზში არსებულ დინებებს, თუმცა მაინც, ყოველ მათგანში და ყოველ ბენდში ჩნდებოდა მკვეთრი მახასიათებელი, რაც განასხვავებდა შემსრულებლების არა მხოლოდ შემოქმედებით მანერას ერთმანეთისაგან, არამედ ჯაზისადმი მათ დამოკიდებულებაზეც მეტყველებდა.

2.5. ჯაზი, როგორც საგანმანათლებლო პროგრამა

ისევე, როგორც თავისი განვითარების ისტორიით, სწავლების სპეციფიკითაც, ჯაზი, ბუნებრივია, განსხვავდება კლასიკური და ხალხური მუსიკის დისციპლინების შემეცნების ფორმებისგან, თუმცა ერთიანია ის მოთხოვნები, რომელთა დაკმაყოფილებაც უწევს პროფესიულ განათლებას ჯაზის, აკადემიური და ხალხური მუსიკის ათვისებისას.

ჯაზის, როგორც სასწავლო დისციპლინის საარქივო მასალებზე კვლევის პროცესში აღმოვაჩინეთ, რომ საქართველოში ჯაზის ხელოვნების ჩასახვის ადრეულ პერიოდშივე, როგორც პროფესიონალი ისე მოყვარული მუსიკოსების მხრიდან ყოველთვის იყო უდიდესი სურვილი დაარსებულიყო პროფესიული სასწავლებელი ჯაზისა და საესტრადო მუსიკის მიმართულებით. ამას ადასტურებს საქართველოს პარლამენტის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში, კვლევის პროცესში ჩვენს მიერ მოპოვებული რამდენიმე საგაზეთო სტატია. ჯერ კიდევ 1967 წლის 14 დეკემბრს „ახალგაზრდა კომუნისტში“ (№ 149) ჯ. ტაბიძის სტატიაში „ამჯერად ჯაზი: თბილისის ახალგაზრდული კლუბის ორბიტაზე“ მუსიკისმცოდნე ევგენი მაჭავარიანი საუბრობს, რომ 1967 წელს დაარსებულმა პირველმა ჯაზ-სექციამ უნდა გამოავლინოს ნიჭიერი შემსრულებლები და მოამზადოს ნიადაგი იმისთვის, რომ თბილისში არსებული რომელიმე სახელოვნებო სასწავლებლის ბაზაზე გაიხსნას ჯაზის განყოფილება“.²⁴²

1978 წელს გაზეთ „ვეჩერნი თბილისში“ გამოქვეყნდა მუსიკისმცოდნე არკადი პეტროვის საკმაოდ კრიტიკული სტატია, რომელიც ეძღვნება ამავე წელს თბილისში გამართულ პირველ საკავშირო ჯაზ-ფესტივალს. აღნიშნული სტატიის ქართულ ვერსიას გვთავაზობს ვ. ჯალიაშვილი 1981 წლის ჟურნალში „საბჭოთა ხელოვნება“. „ფესტივალში მონაწილე კოლექტივებმა წარმოგვიდგინეს თანამედროვე ჯაზ-როკის, აგრეთვე საცეკვაო ესტრადის ისეთი ნიმუშები, რომლებიც შორს არის ჯაზური

²⁴² ჯიმშერ ტაბიძე, „ამჯერად ჯაზი: თბილისის ახალგაზრდული კლუბის ორბიტაზე“, *ახალგაზრდა კომუნისტი* № 149, თბილისი: 14 დეკემბერი, 1967. 4.

მუსიკისგან. ეს ძალზე დამაფიქრებელი ფაქტია. იგი მეტყველებს ეროვნული საკრავიერი ჯაზური მუსიკის მძიმე მდგომარეობაზე. საქმეს არაფერი ეშველება, სანამ არ გადაწყდება მაღალი დონის ჯაზური მუსიკის შესწავლის ამოცანა“.²⁴³

სომეხი კლასიკოსი კომპოზიტორი არამ ხაჩატურიანი 1987 წელს გამოქვეყნებულ წიგნში „საბჭოთა ჯაზი“ საუბრობს ჯაზის სასწავლო დისციპლინის არსებობის აუცილებლობაზე და განმარტავს: „საბჭოთა ჯაზის ჩამოყალიბების მოწმე ვარ. დიდია ამ საქმეში უტიოსოვის, ცფასმანის, ვარლამოვის დამსახურება. მათ საბჭოთა ჯაზი სწორ გზაზე დააყენეს... და მაინც ერთგვარი სიფრთხილით ვიტყვი: გვყავს ჯაზის ნამდვილი ოსტატები, საინტერესო კოლექტივები, რომელთა ზემოქმედებით იზრდებიან ახალგაზრდა მუსიკოსები, ყალიბდება აუდიტორია. მაგრამ ჯერ არა გვაქვს ჯაზური მუსიკის სკოლა. ცხადია თავის დროზე აქამდე მივალთ, ცხოვრება გვაიძულებს. ჩვენს ჯაზს სჭირდება სწავლების მწყობრი სისტემა, რომელიც განაპირობებს მუსიკოსთა მაღალკვალიფიციური კადრების მომზადებას, ჯაზს ესაჭიროება თავისი ესთეტიკა, მუდმივი და არა შემთხვევითი საარსებო ვითარება“. კომპოზიტორის მოსაზრებით მხოლოდ ასეთ პირობებში გახდება შესაძლებელი შემოქმედებითი, საკონცერტო, სასწავლო ორგანიზაციების გაერთიანება და მიზანდასახული მუშაობა, რისი მეშვეობითაც ჯაზი კულტურაში ღირსეულ ადგილს მოიპოვებს.²⁴⁴

არამ ხაჩატურიანის შეფასება როგორც ჩანს, იმ პროცესის საპასუხო იყო, რომელმაც განსაზღვრა შესაძლებლობის ფარგლებში ჯაზის შემდგომი განვითარების გზა შემოქმედებითი ძიებებისთვის იდეოლოგიურად ტაბუირებულ საბჭოთა სივრცეში. მიუხედავად იმდროინდელ პრესაში თუ სახელმწიფო ორგანიზაციებში მსგავსი ტიპის განცხადებების გაჟღერებისა, ჯაზის ხელოვნების სასწავლო სეგმენტში დამკვიდრების

²⁴³ ვახტანგი ჯალიაშვილი, „ჯაზის ისტორიიდან“, *საბჭოთა ხელოვნება*. (9/1981), 95.

²⁴⁴ ვახტანგ ჯალიაშვილი „ჯაზის ისტორიიდან“, *საბჭოთა ხელოვნება*, N9, 1981. 91-92 (Арам Хачатурян „Джаз - непреложная данность нашего бытия» Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. Сборник статей. М.; Сов. композитор, 1987. 52-56).

პროცესი საქართველოში ფერხდებოდა და მხოლოდ XX საუკუნის 80-იანი წლებიდან მოვიდა სისრულეში: ასე, 1985 წელს ქ. თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის II სამუსიკო სასწავლებელში დაარსდა მნიშვნელოვანი საგანმანათლებლო მიმართულება „ჯაზისა და საესტრადო ხელოვნების განყოფილება“, რომლის ინიციატორი და სულის ჩამდგმელი გახლდათ კომპოზიტორი ბორის თბილელი, ხოლო პედაგოგებად სხვადასხვა დროს მუშაობდნენ გამოჩენილი ჯაზმენები ედუარდ ისრაელოვი, ლავრენტი ჯინჭარაძე, დიმიტრი სალაძე, ემილ არუთინოვ-ჭიაბერი, გურამ ტეცოშვილი, კაკო ვაშალომიძე, იური რაქვიაშვილი და სხვები.²⁴⁵

2009 წელს, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტმა დაიწყო ჯაზის, პოპ-მუსიკის, ელექტროაკუსტიკური, კომპიუტერული მუსიკის სწავლება.²⁴⁶ უნივერსიტეტში მეცნიერებათა და ხელოვნების ფაკულტეტის ბაზაზე დაარსდა „მუსიკის ცენტრი“, რომლის მიზანიც სტუდენტისთვის ფართო, მრავალმხრივი და თანამედროვე მოთხოვნების შესაბამისი სამუსიკო განათლების მიცემაა (ცენტრის დირექტორია კომპოზიტორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი მარინა ადამია). ჯაზის ხელოვნების პროგრამა და პოპ-მუსიკის მიმართულებით სასწავლო პროგრამები მიჰყავს სამუსიკო ხელოვნების დოქტორს, მუსიკისმცოდნეს, კომპოზიტორსა და არანჟირებების ავტორს, ჯაზის ხელოვნების ერთ-ერთ წამყვან სპეციალისტს, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებულ პროფესორს ირინე ებრალიძეს.²⁴⁷

²⁴⁵ სტუდენტები იძენდნენ პროფესიულ უნარჩვევებს, ეუფლებოდნენ იმპროვიზაციის ხელოვნებას, სოლო და საანსამბლო მუზიციერების ხერხებს და სხვა. ამ განყოფილების II სამუსიკო სასწავლებელში განათლება მიიღო არაერთმა ესტრადისა და ჯაზის მომღერალმა, ინსტრუმენტალისტმა. სამწუხაროდ, გაუგებარი მოტივით, 2006 წლის საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის მინისტრის (ბრძანება №3/174) 6 ივლისის ბრძანებით ლიკვიდირებულ იქნენ საშუალო პროფესიული სახელოვნებო საგანმანათლებლო დაწესებულებები და შესაბამისად ეს ერთადერთი საგანმანათლებლო კერა (პროფესიული სასწავლებლის საფეხურზე) მიღვევად რეჟიმში მუშაობის შედეგად 2009 წელს გაუქმდა.

²⁴⁶ <https://music.iliauni.edu.ge/>

²⁴⁷ <https://iliauni.edu.ge/ge/iliauni/AcademicDepartments/mecnierebata-da-xelovnebis-fakulteti-269/centrebi-588/musikis-centri-625>

ფორტეპიანოს განხრით, ჯაზის ხელოვნების სამუსიკო სკოლებში სწავლების ტრადიციას ავითარებს, ასევე ევგენი მიქელაძის სახელობის ქ. თბილისის ცენტრალური სამუსიკო სასწავლებელი (საფორტეპიანო მიმართულებას 2004 წლიდან ხელმძღვანელობს ეთერ ზანგურიძე). ზაქარია ფალიაშვილის სახ. ცენტრალურ სამუსიკო სკოლა „ნიჭიერთა ათწლედში“ ჯაზის განყოფილების გახსნის ერთ-ერთი ინიციატორი მე ვიყავი, რომელიც სკოლის დირექციის მხარდაჭერით (დირექტორი თ. შენგელია) 2011 წელს გაიხსნა, რომლის გამგედაც ვმუშაობ დღემდე. კონსერვატორიის ასოცირებული პროფესორის - ზურაბ რამიშვილის ხელმძღვანელობით 2011 წლიდან, „ნიჭიერთა ათწლედში“ ბევრმა ახალგაზრდამ მიიღო პროფესიული განათლება, ჩვენი სკოლის აღზრდილები ირიცხებიან თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში, ბევრი მათგანი აგრძელებს სწავლას ამერიკისა და ევროპის წამყვან უნივერსიტეტებში.

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში 2012 წელს გაიხსნა საბაკალავრო საგანმანათლებლო პროგრამა „ჯაზის ხელოვნება“²⁴⁸, რომლის ინტენსიურ განვითარებას ხელს უწყობს ერაზმუსის გაცვლითი პროგრამის ფარგლებში ჯაზის მიმართულებით განხორციელებული მასტერკლასები, სტუდენტების და პედაგოგების ინტენსიური ურთიერთობა უცხოურ პარტნიორ კონსერვატორიებთან. ამ ისტორიულ მოვლენას, ვფიქრობ საქართველოში ჯაზის სწავლებასთან და მის განვითარებასთან დაკავშირებულმა ნაშრომის წინა თავში აღწერილმა არაერთმა პროცესმა მოუძადა საფუძველი.

ქვეყანაში 90-იანი წლებში არსებული სოციალურ-პოლიტიკური კრიზისის შემდგომ ეტაპზე, თბილისის სახ. კონსერვატორიაში ჯაზის განყოფილების გახსნის დაჩქარებაში ვფიქრობ პირადად ჩემი წვლილიც არის, რადგან 2008 წელს კონსერვატორიის რექტორს, პირადად მე მივმართე წერილობითი ფორმით, რათა დაინტერესებული სტუდენტებისთვის მოეწვიათ პედაგოგები, რომლებიც ჯაზის დისციპლინის მიმართულებით მისცემდნენ სათანადო განათლებას. ეს იქნებოდა

²⁴⁸ თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის აკადემიური საბჭოს 2012 წლის 28 სექტემბრის სხდომა №3. - საარქივო მასალა.

ერთგვარი საფუძველი და წინაპირობა ჯაზის განყოფილების გასახსნელად. საბედნიეროდ, ჩვენი განაცხადი დაკმაყოფილდა - ჩემი და ჩემი ძმის (კონსერვატორიის მეორე კურსის სტუდენტის), გიორგი მიქაძის ინიციატივით და ჯაზ-მუსიკოს პავლე კვაჭაძის დახმარებით, კონსერვატორიაში ჩამოყალიბდა სტუდენტური შემადგენლობის ჯაზ-ანსამბლი, რომლის პრეზენტაცია შედგა 2007 წლის 29 დეკემბერს, კონსერვატორიის დიდ დარბაზში ჩატარებულ ჯაზ-კონცერტზე.²⁴⁹

2010 წელს აშშ-ის საელჩომ საქართველოში, კულტურის ატაშემ სინთია უიტლსმა მასშტაბური ჯაზ-ფესტივალის ჩატარების შესაძლებლობა მოგვცა, რომელსაც „კავკასიური ჯაზ-ფესტივალი“ ვუწოდეთ (პროექტის მუსიკალური დირექტორი თ. მიქაძე). ფესტივალში მონაწილეობას იღებდა სამი (საქართველო-აზერბაიჯანი-სომხეთი) ქვეყნის ახალგაზრდა ჯაზ-შემსრულებლები და მისი მიზანი, კავკასიაში ჯაზის ხელოვნების პოპულარიზაცია იყო. გარდა საკონცერტო ფორმატისა, ფესტივალი შეიცავდა საგანმანათლებლო კომპონენტს. გახსნის კონცერტის შემდეგ, დღის უმეტესი ნაწილი ეთმობოდა მასტერკლასებს Manhattan School of Music-ის ჯაზის ფაკულტეტის დეკანის ჯასტინ დიჩიოჩოს ხელმძღვანელობით. ამ სამი ქვეყნის წარმომადგენლისაგან, შეიქმნა ახალი შერეული ბენდები და პროგრამული მიმართულებით აქცენტი გაკეთდა საავტორო კომპოზიციებზე. საფესტივალო ფორმატი იყო დინამიკური შემოქმედებითი ურთიერთობის პროცესი, სადაც სამივე ქვეყნის წარმომადგენელმა ერთობლივ ინოვაციურ შემოქმედებას ჩაუყარა საფუძველი და არაერთი ეთნიკური მუსიკალური ელემენტებით გამსჭვალული ჯაზ-კომპოზიცია შეიქმნა.²⁵⁰

ჯაზის განვითარებაში უმნიშვნელოვანესი როლი შეასრულა ასევე 2011-2019 წლებში კონსერვატორიის რექტორმა რეზო კვიციანიძემ, კომპოზიტორმა და ჯაზმენმა

²⁴⁹ გიორგი მიქაძის ჯაზ-ანსამბლმა შეასრულა მიშელ პეტრუჩიანის „Looking Up“ და ჩიკ კორეას „Spain“.

²⁵⁰ ფესტივალის ფარგლებში „მიკრო სტუდიომ“ სომეხ და აზარბაიჯანელ კოლეგებთან ერთად გადაიღო ერთობლივი დოკუმენტური ფილმი, სადაც აღბეჭდილია კავკასიური ჯაზ-ფესტივალის ყველა მნიშვნელოვანი ფაქტი და მოვლენა. <https://www.youtube.com/watch?v=1BKsOO2c3zw>

საერთაშორისო გამოცდილებით, მან არაერთი წარმატებული საერთაშორისო საგანმანათლებლო პროექტი განახორციელა და დღემდე აქტიურად არის ჩართული ახალგაზრდა ჯაზ-შემსრულებლების პრაქტიკული და საშემსრულებლო დაოსტატების თავლსაზრისით. ასევე 2009-2012 წლების განმავლობაში საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის მინისტრმა, ნიკოლოზ რურუამ, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში ჯაზის საგანმანათლებლო პროგრამის დაარსებას შეუწყო ხელი.

ვფიქრობ, ამ მნიშვნელოვანი მოვლენების თანადროულობამ განაპირობა უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებაში ჯაზის ხელოვნების საბაკალავრო საგანმანათლებლო პროგრამის განხორციელების აუცილებლობა, სადაც დღეს მთელი რიგი ნოვაციები ინერგება. თუმცა საქართველოში ჯაზის დისციპლინის, საანსამბლო მუზიციერების, სოლო საშემსრულებლო დახელოვნების ტრადიციების შენარჩუნება თითქმის ყველა სასწავლებელში დიდი ძალისხმევის შედეგად ხორციელდება, რადგან შესაბამის მუსიკალურ ინსტრუმენტულ რესურსს და განახლებულ თანამედროვე ტექნიკურ აპარატურას საჭიროებს.

ბოლო 20 წლის განმავლობაში, ჯაზის ესტრადაზე უამრავი საინტერესო ხელოვანი მოღვაწეობს, როგორც უფროსი, ისე ახალგაზრდა თაობის წარმომადგენლები: ოთარ მაღრაძე, თამაზ ყურაშვილი, გულიკო ჭანტურია, გურამ ტეცოშვილი, დავით ევგენიძე, ირინე ებრალიძე, ზურა რამიშვილი, გია რაქვიაშვილი, დავით მაზანაშვილი, დინარა (დინი) ვირსალაძე, ზაზა მარჯანიშვილი, მათა ბარათაშვილი, ქეთი ფარესაშვილი, მათა კანკავა, ნოდარ ექვთიმიშვილი, გია სალადიშვილი, გია მახარაძე, დავით ჯაფარიძე, პავლე კვაჭაძე, კახი ჯაგაშვილი, რეზო კიკნაძე, გიორგი სამსონაძე, გიორგი მელიქიშვილი, ლევან დეისაძე, ლაშა სხილაძე, ლევან კემულარია, ირაკლი კვანჭიანი, ლევან რუსია, დავით დემუროვი, ზაზა ცერცვაძე, მარიკო ებრალიძე, სოფო მურუსიძე და სხვა. ბოლო პერიოდის განმავლობაში, რამდენიმე ქართველმა წარმატებულმა ჯაზ-მუსიკოსმა ჯაზის ხელოვნების მიმართულებით, აკადემიური განათლება მიიღო ამერიკის მნიშვნელოვანი ისტორიის მქონე ჯაზის სასწავლებლებში. შედეგად, დღეს

ქართველი ახალგაზრდა ხელოვანები მსოფლიოს ყველაზე ავტორიტეტულ, ჯაზ-მუსიკოსებთან ერთად მონაწილეობენ საერთაშორისო ჯაზ-ფესტივალებში, წერენ ალბომებს, ერთად დგანან ყველაზე პრესტიჟული საკონცერტო დარბაზების თუ ისტორიული ჯაზ-კლუბების სცენებზე. ამ მიმართულებით განსაკუთრებით წარმატებულია რამდენიმე მუსიკოსი, ისინი, ვინც ახალ სტილსა და თემატიკას განავრცობენ: გიორგი მიქაძე, ბექა გოჩიაშვილი და პაპუნა შარიქაძე - ახალგაზრდები, რომელთა დღევანდელი შემოქმედება გამოირჩევა სტილის ინდივიდუალიზმით, ჯაზის თავისუფალი, თემატურად მრავალფეროვანი შემოქმედებით და ქართული სულისკვეთებით.

ყოველივე ამან თანამედროვე ჯაზის ინტერპრეტაციის საკითხისადმი დამოკიდებულება საგრძნობლად შეცვალა საქართველოში, მით უმეტეს, რომ მათი შემოქმედებითი განვითარების პროცესი ინტეგრირებულია დასავლეთთან და შესაბამისად, ფართოვდება ის წრე, რომელიც თანამედროვე მუსიკალურ სამყაროში, სხვადასხვა ქვეყნის ახალი შემოქმედებითი რესურსის მქონე ხელოვანების ინდივიდუალიზმის წარმოსაჩენად არის აუცილებელი.

რა თქმა უნდა, ამ ერთიან პროცესს წინ უძღვის რამდენიმე თაობის ხანგრძლივი შემოქმედებითი ძიებები. ჯაზის განვითარების მნიშვნელოვან პროფესიულ დონეს განაპირობებდა ის გარემოებაც, რომ ქართული ესტრადის სარეპერტუარო ორიენტაციას ძირითადად განსაზღვრავდა რევაზ ლალიძის, სულხან ცინცაძის, გიორგი ცაბაძის, შოთა მილორავას, ვაჟა აზარაშვილის, გია ყანჩელის, დავით თორაძის, ოთარ გორდელის და სხვა ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედება. ისიც მნიშვნელოვანია, რომ კომპოზიტორებს მჭიდრო შემოქმედებითი ურთიერთობა ჰქონდათ შემსრულებლებთან, ხშირად ეს ერთიანი შემოქმედებითი პროცესი იყო - ნაწარმოებები შემსრულებლებთან ერთად იქმნებოდა. ასე დაიბადა არაერთი ქართული პოპულარული სიმღერა, რომლებიც, თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, მოგვიანებით ქართულ ჯაზსტანდარტებად იქცა.

აკადემიური მუსიკის ტრადიციიდან, ჯაზის კომპოზიტორები და შემსრულებლები ძირითადი მოტივისა და მისი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობათა სხვადასხვა გზას მისდევენ, სადაც ასევე მნიშვნელოვანია ქართული ხალხური მუსიკის ტრადიციები. ამ მდიდარი მემკვიდრეობის ფონზე, რომელმაც უზრუნველყო ჯაზის განვითარების პოლისტილური სპექტრი ქვეყანაში, ინტერესს იწვევს ისიც, თუ რამდენად ტევადი და რეზონანსული იყო თავად პროცესი. უნდა ითქვას, რომ შემოქმედებითი პროცესისაგან განსხვავებით, თეორიული და ანალიტიკური არქივი ძალზე მწირია, თუ არ ჩავთვლით ცალკეულ მოკლე ინფორმაციული ხასიათის საგაზეთო და ინტერნეტპორტალებზე განთავსებულ მასალას, რომლებიც ხშირ შემთხვევაში მოკლებულია სიზუსტეს და ანალიტიკურ სიღრმეს.

ჩვენს მიერ ზემოხსენებული მუსიკოსების ბიოგრაფია და შემოქმედება ერთმანეთს ავსებს. უმეტესწილად, მათი ცხოვრება ჯაზთან დაკავშირებული მოვლენების გარეშე, არც განიხილება. მათ მიერ შექმნილი მუსიკა განსხვავებულ აკუსტიკურ სივრცეს ქმნიდა, ხოლო ჯგუფების და ბენდების მრავალფეროვნება საკუთარი მახასიათებლებით, საკმაოდ ხშირად იმეორებდა ტრადიციული განვითარების იმ ნიშნებს, რომლებიც აკადემიური პროფესიული მუსიკის განვითარების პროცესსაც ახასიათებდა.

თავი 3

ჯაზი და საკომპოზიტორო შემოქმედება საქართველოში

XX საუკუნის 60-90-იანი წლები თვისებრივად ახალი ეტაპია ქართულ აკადემიურ მუსიკაში. ბუნებრივია, საბჭოთა ცენზურის შესუსტებამ არა მხოლოდ სოციალურ-პოლიტიკური, არამედ საზოგადოების მენტალური ცვლილებებიც გამოიწვია. 60-იანი წლებიდან იწყება ქართული საკომპოზიტორო აზროვნების განვითარების ახალი საფეხური და თუ 20-50-იანი წლების ქართული აკადემიური მუსიკა ძირითადად, კლასიციზმისა და რომანტიზმის სტილურ არეალში რჩება, 60-იანი წლებიდან ის დაჩქარებული ტემპით მოექცა XX საუკუნის ახალ მიმდინარეობათა გრავიტაციულ ველში. ყოველივე ეს იმ პროცესებთან ერთად, რომელიც ტოტალიტარული რეჟიმის შესუსტებას მოჰყვა, განპირობებული იყო ქართულ ხელოვნებაში პოსტმოდერნიზმის სააზროვნო პრინციპების დამკვიდრებითაც,²⁵¹ რომელიც თანამედროვე ხელოვანთა შემოქმედების მახასიათებლად იქცა. მათ შორისაა სტილური პლურალიზმი, აკადემიური და არაკადემიური მუსიკის იერარქიის რღვევა და მათი დაახლოების პროცესები.²⁵² აღნიშნული ორიენტირების ერთ-ერთი ნაწილი აღმოჩნდა ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ინტეგრაცია თანამედროვე ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში.

²⁵¹ საქართველოში პოსტმოდერნიზმმა თავი იჩინა მხატვრობაში (თ. ჯავახიშვილი, მ. შენგელია, ი. ფარჯიანი, ა. ვრაზი, მ. გოგრიჭიანი, ვ. ბულაძე და სხვ.), ლიტერატურაში (გ. დოჩანაშვილი, ბ. ხარანაული, ჯ. ქარჩხაძე, ა. მორჩილაძე, ზ. ქარუმიძე, კ. ყუბანეიშვილი „რექტიული კლუბი“), კინოხელოვნებაში (გ. დანელია, დ. ცინცაძე, დ. ჯანელიძე, გ. ბარაბაძე, ე. შენგალაია, ალ. ცაბაძე, თ. ბაბლუანი, ნ. ჯორჯაძე და სხვ.), თეატრალურ ხელოვნებაში (მ. თუმანიშვილი, რ. სტურუა), მუსიკალურ ხელოვნებაში პოსტმოდერნისტულ ესთეტიკას შეესაბამება გ. ყანჩელის, თ. ბაკურაძის, ი. ბარდანაშვილის, ზ. ნადარეიშვილის, დ. ევგენიძის შემოქმედება, რომელთა არსის გააზრება მხოლოდ პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის კონტექსტშია შესაძლებელი.

²⁵² მარინა ქავთარაძე, „სტილი, როგორც ნიშანთა სისტემა პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში“ სემიოტიკა, 2007 N1, 132-142.

XX საუკუნეში კომპოზიციის პრინციპების უმრავლესობა განსხვავდება ტრადიციულისაგან. ასეთებს მიეკუთვნება: სერიული ტექნიკა, სერიალიზმი, ალეატორიკა, სონორისტიკა, მინიმალიზმი და სხვ. ისინი არა მხოლოდ ახლის ძიების, არამედ თანამედროვე მუსიკაში ტონალური სისტემის ცვალებადობისა და რღვევის შედეგად წარმოიქმნა. დოდეკაფონიამ მელოდიური პროცესის ლოგიკური აგების იდეის რეალიზება მოახდინა, სონორისტიკა და ელექტრონიკამ - ხმოვანების ტემბრული მხარე გაამდიდრა, მიკროტონალურმა სისტემამ აამაღლა საფეხურების ჰეტეროფონული ვარიანტულობის პრინციპი, რაც დამახასიათებელია ხალხური მუსიკისათვის. ყოველივე ამან, გამოიწვია ცვლილება მუსიკალური ფორმის არქიტექტონიკაში, რაც მჭიდროდაა დაკავშირებული ტონალურ-ჰარმონიულ და ინტონაციურ-მელოდიურ ელემენტებთან.²⁵³ თანამედროვე ტექნოლოგიების გამოყენების თვალსაზრისით, შეიძლება ითქვას, რომ ქართველი კომპოზიტორები ამ გამოცდილებას თავიანთი ინდივიდუალური ხედვით მართავდნენ, თანამედროვე ტექნოლოგიების გამოყენების ტენდენციებს ზომიერად, შერჩევით და მათი შერვის პრინციპით მისდევდნენ. უგულებელყოფდნენ იმგვარ ექსპერიმენტებს, სადაც მაჟორ-მინორული სისტემის სრული რღვევა იყო, ან ახდენდნენ მის ჩანაცვლებას მოდალობით.

საკომპოზიციო ტექნიკის სხვადასხვა სახეები ერთდროულად არ წარმოქმნილა. საქართველოში ამ სისტემებისადმი ინტერესი განსაკუთრებით 60-იან წლებში გაიზარდა. ამ დროს იქმნებოდა ნაწარმოებები, რომელშიც ესა თუ ის ახალი ტექნიკა გამოიყენებოდა. მოგვიანებით კი კომპოზიტორებმა შერეულ ტექნიკებს (ე.წ. მიქსოტექნიკა, ი. ხოლოპოვის ტერმინი) მიანიჭეს უპირატესობა. თანამედროვე საკომპოზიციო პრაქტიკაში ახალი სააზროვნო პრინციპების დანერგვამ სტრუქტურული აზროვნების და მუსიკალური ენის განახლებაც გამოიწვია.

²⁵³ Frank A. Salamone “Jazz and Its Impact on European Classical Music” in *The Culture of Jazz: Jazz as Critical Culture* (University Press of America, 2008), 51.

60-70-იანი წლების ქართულ მუსიკალურ კულტურაში, იწყება ინტენსიური საუბრები განსხვავებულ მიმდინარეობათა, აზროვნებათა, ჟანრობრივ სინთეზზე, ენობრივ სისტემათა დიალოგზე, როგორც მუსიკალური შემოქმედების ესთეტიკურ საფუძველზე, რაც არაერთი კვლევითი ნაშრომის შექმნითაც დასტურდება. სხვადასხვა მუსიკალური სტილების, ჟანრების, ფორმების, საკომპოზიციო მოდელების და ტექნიკების სინთეზი 60-იანი წლების ქართული მუსიკის ძლიერი აზრობრივი საყრდენი ხდება. სინთეზი - მყარი საფუძველია, რომელიც შეიძლება მოიცავდეს დაუსრულებელ საკომპოზიციო მიგნებებს. შესაბამისად, მუსიკალური კომპოზიციის შექმნის პროცესში, მნიშვნელოვანი გახდა განსხვავებულ კულტურულ ფენომენტთა ბუნებრივი დაახლოების პროცესი.²⁵⁴ თუმცა, ქართულ მუსიკაში ევროპული გამოცდილების დამკვიდრება ეროვნულ ნიადაგზე ხდებოდა. სწორედ ამ კუთხით მნიშვნელოვანია ქართველ კომპოზიტორთა ძიებები კლასიკური, ფოლკლორული და ჯაზური მუსიკის დაახლოების მიმართულებით, რაც საკმაოდ ბუნებრივად მოხდა XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ საკომპოზიტორო შემოქმედებში.

ჯაზის ხელოვნებამ გაიტაცა 50-70-იან წლებში მოღვაწე ქართველ ხელოვანთა დიდი ნაწილი, რომლებსაც ჯაზის ფენომენტში იზიდავდათ თავისუფლების იდეა, დამახასიათებელი ნიშან-თვისებებით – „ახალი დროის“ უმრეტი რიტმული პულსაციით, ჰარმონიული მრავალფეროვნებით, იმპროვიზაციულობით და ჯაზის ე. წ. „მაგიური თეატრის“ მაგნეტიზმით.²⁵⁵ ამის მიზეზი ალბათ იმაშიც უნდა ვეძიოთ, რომ ჯაზი და ფოლკლორი მსგავსი მოვლენებია – მხატვრული სტრუქტურით, ქმნადობით, აზროვნებით, არაფიქსირებული, ცოცხალი პროცესით, რომელშიც თავისებურად არის შერწყმული განვითარების იმპროვიზაციული და კომპოზიციური

²⁵⁴ მარინა ქავთარაძე, „ქართულ-სტილური სინთეზის პრობლემა ქართულ მუსიკაში“. კრებულში *თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული - მუსიკისმცოდნეობის საკითხები*, რედ. წურწუშია, რუსუდან და ქავთარაძე მარინა (თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 1994), 218–228.

²⁵⁵ Bill Banfield, *Cultural Codes: Makings of a Black Music Philosophy, African American Cultural Theory and Heritage* (Plymouth, UK: Scarecrow Press, 2009), 127-130.

პრინციპები²⁵⁶ (უმეტესწილად იმპროვიზირების უნარით გამოარჩევენ ხალხურ მომღერლებსა და ჯაზის მუსიკოსებს, აკადემიური მუსიკის შემსრულებლებისგან).²⁵⁷ ამავე დროს, ჯაზი თავისი ბუნებით ნახევრადფოლკლორული მოვლენაა, სხვადასხვა ქვეყნის ეროვნული კულტურის ფოლკლორული ელემენტების შერწყმის შედეგად წარმოქმნილი.

მუსიკისმცოდნე გივი ორჯონიკიძის აზრით „ქართულ მუსიკაში იმპროვიზაციული პრინციპები თვით ხალხურმა ხელოვნებამ შემოინახა. მაგალითად, „ურმულებში“ სოლისტს საშუალება ეძლევა მელოდიური ხაზი გააფერადოს მელიზმებით, მოძრაობის შენელება-აჩქარებით, აქცენტების გადანაცვლებით, რაც რიტმულ ბადეს არღვევს. **იმპროვიზაციულობა** დიდ როლს თამაშობს ისეთ სასიმღერო სტრუქტურებში, სადაც მოქმედებს კრიმანჭულის ეფექტი. კრიმანჭული არსებითად იმპროვიზაციაა... კრიმანჭული დამოკიდებულია მომღერლის ფანტაზიაზე, გემოვნებაზე, ტექნიკურ ოსტატობაზე და რაც მთავარია, მის განწყობაზე, რომელმაც, შესაძლოა, მთლიანად შეუცვალოს კრიმანჭულს ხასიათი. კრიმანჭულს სიმღერაში შემოაქვს კონცერტულობის ელემენტი... ყოველივე ამის გათვალისწინება ჩვენი კომპოზიტორების მუსიკას მიანიჭებდა მეტ სიცოცხლეს, მეტ შინაგან დინამიკას და დაახლოებდა მას ცოცხალი მუზიციერების ტრადიციებთან...“²⁵⁸

ამგვარად, მუსიკალურ თემაზე იმპროვიზირებას და საერთოდ იმპროვიზაციის აქტს, კაცობრიობის ისტორიასთან გათანაბრებული წარსული გააჩნია, რაც დღესაც კი, უახლესი სამყაროს თვითგამოხატვის ნიშანია. ბუნებრივია, იმპროვიზაცია ვერ

²⁵⁶ რუსუდან წურწუშია, *XX საუკუნის ქართული მუსიკა, თვითმყოფადობა და ღირებულებებითი ორიენტაციები* (თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 2005), 124-125.

²⁵⁷ კუკური ჭოხონელიძე, „იმპროვიზაციის ხელოვნება და ქართული პოლიფონიური მუსიკა“, კრებულში: *ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები*. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დაარსებიდან 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები (თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია 2000), 198.

²⁵⁸ გივი ორჯონიკიძე, *თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკის და სოციოლოგიის შუქზე* (თბილისი: 1985), 134.

დარჩებოდა მხოლოდ ხალხური შემოქმედების საკუთრებად, რადგან, იმპროვიზაციული ხელოვნების განვითარება, მუსიკალური კულტურის აღორძინების ერთ-ერთი მთავარი, კანონზომიერი მოვლენაა. კლასიკური მუსიკის ისტორია გვარწმუნებს, რომ საუკუნეთა განმავლობაში ხდებოდა იმპროვიზაციული აზროვნების შერწყმა კომპოზიციურ, არქიტექტონიკურ პრინციპთან. შესაბამისად, იმპროვიზაციულობა, როგორც ერთგვარი გენეტიკური კოდი 60-იანი წლების ქართულ აკადემიურ მუსიკაში შემოდის სხვადასხვა არხიდან, მაგრამ მათ შორის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეროვნული მუზიციურების ფორმებს ენიჭება.

3.1. ჯაზის გამომსახველობითი საშუალებების და სააზროვნო პრინციპის

გამოყენების მაგალითები ქართველ კომპოზიტორებთან

(გ. ყანჩელი, ს. ბარდანაშვილი, ზ. ნადარეიშვილი, გ. შავერზაშვილი, ნ. სვანიძე)

ჯაზის ხელოვნებამ გაამდიდრა 60-იანი წლების ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედება. ამაზე მეტყველებს გ. ყანჩელის, ნ. გაბუნias, ბ. კვერნაძის, ა. კერესელიძის, ს. ცინცაძის, ჯ. კახიძის, დ. თორაძის, ო. გორდელის, გ. ბზვანელის, რ. გაბიჩვაძის, კ. პეფუნერის, ა. ბასილაიას, ს. ნასიძის, ნ. სვანიძის, ფ. ლლონტის, რ. კემულარიას, ვ. აზარაშვილის, ნ. დულაშვილის, ი. ბარდანაშვილის, გ. შავერზაშვილის, რ. კიკნაძის, ზ. ნადარეიშვილის, ვ. კახიძის არა მხოლოდ საესტრადო, თეატრალური და კინომუსიკის ნიმუშები, არამედ მათ მიერ შექმნილი, ცალკეული აკადემიური

ნაწარმოებები.²⁵⁹ აღნიშნულ კომპოზიტორთა ზოგიერთ ნაწარმოებში, მკაფიოდ აისახება ჯაზის და აკადემიური მუსიკის ურთიერთშეღწევის პროცესები, ჯაზის გამოვლინების და მისდამი მიმართვის სხვადასხვა დონეები.²⁶⁰ ამგვარად, შემოქმედებითი კომბინირების პროცესი, დღემდე ვითარდება, როგორც საკომპოზიციო, ასევე საშემსრულებლო სფეროში, რომელიც ბუნებრივია, გამოიარა ჯაზის ხელოვნებასთან დაახლოვების გზაზე დამდგარმა ყველა კულტურამ, მათ შორის, ქართულმაც.²⁶¹

ისევე როგორც დასავლეთევროპელ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში, ქართულ საკომპოზიციო მუსიკაშიც, ჯაზისა და კლასიკური მუსიკის ურთიერთობის საკითხი მრავლისმომცველია და გულისხმობს ორმხრივ დინებას. სადისერტაციო შრომის აღნიშნულ ქვეთავში განვიხილავთ ერთ ასპექტს - თანამედროვე მუსიკისათვის უაღრესად საინტერესო - ჯაზის გავლენას ქართულ საკომპოზიტორთა აზროვნებაზე. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ყოველთვის ვერ ხერხდება მკვეთრი გამყოფი ხაზის გავლება ჯაზურ და აკადემიურ მუსიკას შორის.²⁶² ზოგადად, გლობალური მასშტაბით ევროპული და არაევროპული მუსიკალური მიმდინარეობების ურთიერთქმედების პროცესი, დღემდე გრძელდება. კვლევის პროცესში ბევრი საკითხი მსჯელობის საგანია, ეს ბუნებრივიცაა, რადგან ხელოვნებათმცოდნეები და მუსიკისმცოდნეები შედარებით მოგვიანებით ახდენენ მათი დროის ხელოვნების ტენდენციების კონონზომიერებების დადგენას.

²⁵⁹ ბუნებრივია, ქართველ კომპოზიტორთა მცდელობები ამ მიმართულებით, ისევე როგორც ჩვენს მიერ განხილული დასავლეთევროპელ და ამერიკელ კომპოზიტორთა ცალკეული ქმნილებები არ შეიძლება განეკუთვნოს ჯაზს, მაგრამ გამოვლინდა ჯაზისადმი მიმართვის საერთო ტენდენციები, რაც ადასტურებს იმას, რომ XX საუკუნის 60-იანი წლების მუსიკალური შემოქმედების სხვადასხვა სფეროებში მიმდინარეობდა მსგავსი პროცესები.

²⁶⁰ ჯაზი, როგორც სააზროვნო პრინციპი; ჯაზი, როგორც მოდელი; ჯაზი, როგორც ხერხი და გამოსახვის საშუალება; ჯაზი, როგორც მხატვრული სახე.

²⁶¹ მარინა ქავთარაძე, „ტრადიციული მუსიკალური კულტურის ადაპტაცია გლობალიზაციის პირობებში“ კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის მერვე საერთაშორისო სიმპოზიუმი*. რედ. წურჭუბია, რუსუდან (თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 2018), 33.

²⁶² William H. Youngren, “European Roots of Jazz” In *the Oxford Companion to Jazz*, ed. Bill Kirchner (New York: Oxford University Press, 2000), 19-20.

შესაბამისად, ჩვენი სადისერტაციო შრომის აღნიშნული ქვეთავი, წარმოადგენს ცალკეული ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებაში ჯაზის ხელოვნებისა და კლასიკური მუსიკის ინტეგრაციის სხვადასხვა დონეების კლასიფიცირების და შესწავლა-გაანალიზების პირველ მცდელობას.

60-იანი წლების ქართველმა კომპოზიტორებმა ჯაზის ხელოვნება გამოიყენეს არა მხოლოდ როგორც მუსიკალურ-ენობრივი რესურსის და ტრადიციული მუსიკალური ენის განახლების საშუალება, არამედ ბევრი მათგანისათვის ის გახდა ინსპირაციის წყარო, მუსიკასთან ზიარების საშუალება. ამ მიმართულებით, უპირველეს ყოვლისა, უნდა განვიხილოთ თანამედროვეობის გამორჩეული ქართველი კომპოზიტორის **გია ყანჩელის** შემოქმედება, რომელიც არა მხოლოდ საქართველოს, არამედ მსოფლიო მუსიკალური კულტურის მნიშვნელოვანი ნაწილია.

1980-იანი წლებიდან დღემდე, არა მხოლოდ საშემსრულებლო, არამედ სამუსიკისმცოდნეო მიმართულებით აქტუალურია გია ყანჩელის შემოქმედებისადმი ინტერესი, მათ შორის, პირველ რიგში, აღვნიშნავთ გივი ორჯონიკიძეს, ასევე ინა ბარსოვას, ნატალია ზეიფასს, ელენა მიხალჩენკოვას, მარინა ქავთარაძეს, რუსუდან წურწუმიას, ნატო ჟღენტს, თამარ ქერეჭაშვილს და სხვა მკვლევრებს, რომელთა შრომები, ცალკეული სტატიები თუ მონოგრაფიები კომპოზიტორის პიროვნებისა და შემოქმედების სხვადასხვა ასპექტებს ეხება, თუმცა დამოუკიდებელი კვლევა, რომელიც ყანჩელის შემოქმედებაში ჯაზის ხელოვნების გავლენას ასახავდა, ვერ მოვიპოვეთ.

კომპოზიტორის შემოქმედებითი ძიებების შედეგია კამერულ-ინსტრუმენტული, ვოკალურ-ინსტრუმენტული, სოლო თუ სიმფონიური ნაწარმოებები; ასევე ესტრადის, მრავალი კინოფილმისა და დრამატული სპექტაკლისათვის შექმნილი მუსიკა, რომელმაც ავტორს საყოველთაო აღიარება მოუპოვა. აღსანიშნავია, რომ გია ყანჩელის შემოქმედება, მჭიდროდაა დაკავშირებული საქართველოში ჯაზის ხელოვნების განვითარების პროცესებთან. კომპოზიტორს ჯაზისადმი განსაკუთრებული

სიყვარული მთელი მისი შემოქმედების განმავლობაში არ განელებია.²⁶³ ჯაზთან სულიერი და შემოქმედებითი ბმა იწყება მხატვრული ფილმით „მზიური ველის სერენადა“, რომელმაც მუსიკოსი საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის საესტრადო ორკესტრში, მოგვიანებით კი თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის საკომპოზიციო ფაკულტეტამდე მიიყვანა.²⁶⁴ აღნიშნულთან დაკავშირებით კომპოზიტორი ამბობდა: „ვფიქრობ, ჩემს ცხოვრებაში რომ არ ყოფილიყო შეხვედრები ჯაზთან და არ შემყვარებოდა იგი ბავშვობიდან, მე არ ვიქნებოდი მუსიკოსი, ყოველ შემთხვევაში, ჩემი ბედი ალბათ სხვაგვარად წარიმართებოდა.“²⁶⁵

გია ყანჩელის, შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე შექმნილ საესტრადო სიმღერებში, კინოსა და თეატრისათვის დაწერილ მუსიკაში, განსაკუთრებით ნათლად აისახება ჯაზის ზეგავლენა.²⁶⁶ ამ მიმართულებით, ერთ-ერთი პირველი ნიმუშია, 1955 წელს დაწერილი საესტრადო პოპულარული სიმღერა „მოგონება“ (ლექსის ავტორი ს. ჟღენტი), რომლის პირველი შემსრულებელი გიული ჩოხელი იყო. ამავე წელს, აღნიშნული სიმღერით გამოიცა გია ყანჩელის პირველი საავტორო ვინილის ფირფიტა (ОМП Тбилгорсовета -027).²⁶⁷ სიმღერა საკავშირო ფონდში ჩაიწერა და პოპულარულმა მომღერალმა კაპიტოლინა ლაზარენკომ თავის რეპერტუარში შეიტანა.²⁶⁸ სიმღერის მელოდიური მონახაზი, ჯაზური მუსიკისათვის დამახასიათებელი მსუბუქი, დისონირებული აკორდების ბუნებრივი მოძრაობა, სვინგის სტილისათვის ტიპური

²⁶³ კომპოზიტორის მოსაზრებით ადამიანების კატეგორიზაცია (არამხოლოდ მუსიკოსებისა) მათი ჯაზისადმი დამოკიდებულების არის შესაძლებელი. მათი ერთი ნაწილი ან გრძნობს ჯაზის ხელოვნების დიდებულებას, ან საერთოდ არ რიაგირებს მასზე.

²⁶⁴ Гия Канчели, *Чувство джаза - это нечто природное* (Советский джаз Москва: 1987), 70.

²⁶⁵ Гия Канчели, *Чувство джаза - это нечто природное*, 70.

²⁶⁶ უნდა აღინიშნოს, რომ 50-იანი წლებიდან კომპოზიტორი ფრიად გათვითცნობიერებული იყო ჯაზის ხელოვნებაში, იგი სკოლის პერიოდის ასაკში სმენით არჩევდა სხვადასხვა ჯაზსტანდარტებს და ასრულებდა ფორტეპიანოზე. მის საფორტეპიანო რეპერტუარში განსაკუთრებული პოპულარულობით სარგებლობდა დეივ ბრუბეკის „It's A Raggy Waltz“-ი, რომელსაც მეგობრების თხოვნით ხშირად ასრულებდა. განსაკუთრებით გატაცებული იყო დიუკ ელინგტონის, სტენ კენტონის, ეროლ გარნერის, ოსკარ პიტერსონის, ელა ფიცჯერალდის მუსიკით, გილ ევანსისა და მაილზ დევისის შემოქმედებითი ტანდემით. (ნატალია ზეიფასი, 193).

²⁶⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=ZzngwGQzaAw>

²⁶⁸ ნატალია ზეიფასი, *დიალოგები გია ყანჩელთან* (გამომცემლობა „ინტელექტი“ თბილისი: 2020), 190.

გაორკესტრება,²⁶⁹ დასაწყისშივე მოგვაგონებს ნატ კინგ კოულისა და ფრენკ სინატრას რეპერტუარის კომპოზიციებს, სიმღერის არანჟირება გლენ მილერის ორკესტრის ჰარმონიულ სტილშია გადაწყვეტილი.

მაგალითი 3.1.1. გია ყანჩელი, „მოგონება“ (1955)

მოგვიანებით, 1975 წელს სპექტაკლ „ხანუმასთვის“ ედუარდ ისრაელოვის არანჟირებით ჩაწერილი ჯაზ-სიუიტა ბიგ-ბენდისთვის ამის შესანიშნავი დასტურია. ამავდროულად ესაა ექო იმ პერიოდისა, როდესაც კომპოზიტორს ჯერ კიდევ ბიგ-ბენდის მუსიკოსობაზე ფიქრები არ ტოვებდა.²⁷⁰ აქვე უნდა ვახსენოთ საესტრადო სიმღერები „მხოლოდ შენ“ (ლექსი მორის ფოცხიშვილი 1982 წ.), „განშორება“, (ლექსი პეტრე გრუზინსკი 1981წ.), „ის აქ არის“ ელდარ შენგელაიას კინოფილმიდან „შერეკილები“ (ლექსი პეტრე გრუზინსკი 1973.წ.), „საით მიდიხარ“ რეჟისორ რობერტ

²⁶⁹ ივანე ჯღენტი, *ლექციები ჰარმონიაში* (თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია 2005), 196.

²⁷⁰ ნატალია ზეიფასი, *დიალოგები გია ყანჩელთან* (გამომცემლობა „ინტელექტი“, თბილისი: 2020), 168.

სტურუას სპექტაკლიდან „ხანუმა“, (ლექსი პეტრე გრუზინსკი 1968 წ.), „ყვითელი ფოთლები“, რომელიც პირველად აჟღერდა გიორგი დანელიას კინოფილმში „მიმინო“ (ლექსი პეტრე გრუზინსკი 1977წ.), სიმღერა „ქარი ქრის“ რობერტ სტურუას სპექტაკლიდან „როლი დამწყები ქალისთვის“ (ლექსი გალაკტიონ ტაბიძე 1980წ.), „ნუ მეძახი“, რომელსაც საფუძვლად უდევს მუსიკალური თემა კინოფილმიდან „მიმინო“ (ლექსი ირინა სანიკიძე), „როცა აყვავდა ნუში“, იგივე სახელწოდების კინოფილმიდან (რეჟისორი ლანა ლოლობერიძე) და მრავალი სხვა.

მაგალითი 3.3.2. გია ყანჩელი, „როცა აყვავდა ნუში“ (1972)

♩ = 86
Pastoso (sempre legato)

7 poco accelerando

12

ყანჩელის კინოს, თეატრის და ესტრადისათვის შექმნილი კომპოზიციების ფაქტურაში გვხვდება რთული ტერციული და არატერციული წყობის აკორდები ტონალობის სხვადასხვა საფეხურზე, დისონირებული აკორდების პარალელიზმი, პოლიაკორდები, ბლოკ-აკორდები, ასევე კომპოზიციის კადანსური ტიპის ნაგებობებში ტონიკა ხშირად ჟღერს სექსტით, ან მეჯაკორდის და მეჯნონაკორდის სახით. კომპოზიციების მეტრო-რიტმიკა ხასიათდება ხშირი ცვალებადობით, გრძლიობათა ორიგინალური დაჯგუფებებით, ჯაზის სინკოპირებული რიტმების

გამოყენებით და სხვ. ეს კი ტიპურია ჯაზის ჰარმონიული ენისთვის და ორგანულია კომპოზიტორის შემოქმედებითი სტილისთვის.

„ყანჩელისეული თემები“, თავისი სტრუქტურით, მელოდიით, ჰარმონიული ბადით ფაქტობრივად ქორუსებს წარმოადგენს, რომელზეც მუსიკოს-შემსრულებლები საიმპროვიზაციო მონაკვეთებს აგებენ. ამგვარად, შესაძლებელია დავასკვნათ, რომ ყანჩელის კომპოზიციების „ჯაზის ესთეტიკის მატარებელი“ თემატიზმი, ორგანულადაა ინტეგრირებული ჯაზის კანონზომიერებებთან. შესაძლოა, ყანჩელისეული მუსიკის მხატვრულ-ესთეტიკური სიახლოვე ჯაზის ხელოვნებასთან არის ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ არაერთმა ჯაზ-მუსიკოსმა მისი კომპოზიციების ინტერპრეტაცია დამოუკიდებელი ჯაზ-ალბომების სახით შემოგვთავაზა. მათ შორის 2011 წელს ცნობილმა ლატვიურმა ჯაზ-ანსამბლმა **“Xylem Trio”**, გამოსცა ალბომი სახელწოდებით „Xylem Trio/Giya Kancheli – In The Mood Of Giya Kancheli“ (ლეიბლი Greenriver Music – none), რომელშიც წარმოდგენილია 9 კომპოზიციის ჯაზ-ინტერპრეტაცია.²⁷¹ 2014 წელს ლატვიელმა კომპოზიტორმა და პიანისტმა **რაიმონდ პაულსმა** გამოსცა საავტორო ალბომი „R. Pauls Plays G. Kancheli“ (ლეიბლი Mūsdienu Mūzikas Centrs), სადაც წარმოგვიდგინა 21 კომპოზიცია ტრადიციული ჯაზ-ტრიოს ფორმატში.²⁷² რაც შეეხება გია ყანჩელის თეატრისა და კინოსათვის შექმნილი დამოუკიდებელი კომპოზიციების ჯაზ-ინტერპრეტაციის თუ არანჭირების ფაქტებს - არაერთი მსგავსი შემთხვევის გახსენება შეიძლება. ზოგადად, მისი კომპოზიციები თითქმის ყველა ქართველი ჯაზ-შემსრულებლის რეპერტუარშია.

2009 წელს გამოიცა სანოტო კრებული სახელწოდებით **„გია ყანჩელი კინოს და თეატრის მუსიკა ფორტეპიანოსათვის“**. კრებულში თავი მოიყარა სხვადასხვა დროს შექმნილმა კომპოზიციებმა, რომლებიც პერიოდულად თავს იჩენენ კომპოზიტორის სიმფონიურ თუ კამერულ მუსიკაში.

²⁷¹ <https://www.discogs.com/release/6998150-Xylem-Trio-In-The-Mood-Of-Giya-Kancheli>

²⁷² <https://www.discogs.com/release/11663447-R-Pauls-R-Pauls-Plays-G-Kancheli>

სანოტო კრებულის დამუშავებისას ჩვენი განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრო ავტორის წინასიტყვაობამ, სადაც იგი აღნიშნავს: „უკიდურესი სიმარტივე არ გამორიცხავს, არამედ გულისხმობს თავისუფალ ინტერპრეტაციას, განსაკუთრებით მათთვის, ვინც იმპროვიზაციის უნართაა დაჯილდოებული. ამიტომ ჩემს მიერ მითითებული ტემპების, დინამიკისა და შესრულების მანერის დაცვა სულაც არ არის სავალდებულო“.²⁷³ ვფიქრობთ, სწორედ აქ იკითხება გია ყანჩელის შემოქმედებითად თავისუფალი მიდგომა საავტორო მუსიკის ინტერპრეტაციის საკითხთან დაკავშირებით (როგორც ზოგადად ჯაზმენების უმეტესობასთან).

რაც შეეხება გია ყანჩელის აკადემიური მუსიკის ნიმუშებს (სიმფონიები, კამერული და ვოკალურ-ინსტრუმენტული ნაწარმოებები) - კომპოზიტორი კონტრასტული „სახეების“ დაკავშირებას ახერხებს ასოციაციური, განწყობის შემქმნელი და ტრადიციული მოტივების გაერთიანებით. ამიტომ, მის შემოქმედებას, ხშირად განიხილავენ, როგორც ერთი მოდელის ვარიაციებს (VII სიმფონიის შემდეგ, რომელსაც მან ეპილოგი უწოდა, კომპოზიტორი შეგნებულად არიდებს თავს ჟანრის განსაზღვრებას). კომპოზიტორის ქმნილებებში ძირითადი თეზისის მკაფიოებას, განვითარების მკაცრ ლოგიკას და თანამიმდევრობას საკუთრივ კომპოზიციური, დრამატულ-თეატრალური განაპირობებს. მის ნაწარმოებებში ყველაფერს მკაცრად განსაზღვრული დრამატურგიული ფუნქცია გააჩნია. იმპროვიზაციულობა ყანჩელის შემოქმედებაში ბუნებრივად ერწყმის კომპოზიციურს, რაც ვლინდება მისი ნაწარმოებების მონოლოგურ ბუნებაში, თეზისის თანდათანობითი ქმნადობის პრინციპში, სონორული ეფექტების სიჭარბეში, ტემბრულ დინამიკაში, ჰარმონიული ვარიანტების სხვადასხვა ხერხებში და სხვა. თემატური ელემენტები ყალიბდებიან საკმაოდ დიდ სივრცეში, ამჟღავნებენ სხვადასხვა ტემბრულ ხასიათს და ვარიანტების იმპროვიზაციული ექსპონირების შთაბეჭდილებას ტოვებენ. ხშირად გვხვდება დამხმარე ბგერითი მასალა, რომელიც ქმნის თავისუფალი მუზიციურების

²⁷³ გია ყანჩელი, *კინოს და თეატრის მუსიკა ფორტეპიანოსათვის* (გამომცემლობა: საუნდ ორბიტი 2009), 3.

ატმოსფეროს. გია ყანჩელის ქმნილებებში იმპროვიზაციული პრინციპი თავს იჩენს მელოდიური კონცენტრანტებისა და ფაქტურულ-სონორული ეფექტების ქსოვილში გაფანტვის ურთიერთ გამომრიცხველი პრინციპების შეხამებაში. ექსპოზიციური ეპიზოდები ქმნიან კადენციებისა და თავისუფალი კონტრასტირების შთაბეჭდილებას.²⁷⁴

ამდენად თუ გადავავლებთ თვალს გია ყანჩელის შემოქმედებას, დავინახავთ აშკარა კავშირს მის სიმფონიურ, ვოკალურ-ინსტრუმენტულ, თეატრისა და კინოსათვის შექმნილ ნაწარმოებებს შორის. ამგვარი სინთეზი განპირობებულია, ერთი მხრივ, ყანჩელის მუსიკალური აზროვნების სპეციფიკით, მეორე მხრივ კი მისი, როგორც კომპოზიტორის უწყვეტი მუშაობით თეატრსა და კინოში. აღნიშნულთან დაკავშირებით გია ყანჩელი აღნიშნავს: „ხშირად თვითონაც მიჭირს გავიხსენო თუ სად და როდის გაჩნდა პირველად ესა თუ ის მუსიკალური სახე“.²⁷⁵

ჯაზის ხელოვნებასთან მიმართებაში განსაკუთრებით აღვნიშნავთ „რეგთაიმს“, რობერტ სტურუას სპექტაკლიდან „რიჩარდ III“ (1979წ), რომელიც მთელ სპექტაკლს გასდევს ლეიტთემად და მნიშვნელოვანი დრამატურგიული ფუნქცია აკისრია. საყურადღებოა რომ ყანჩელის შემოქმედებაში „რეგთაიმისეული საწყისი“ დამკვიდრდა, როგორც ჟანრით განზოგადების საშუალება - დინამიკური, პულსირებადი და გროტესკულ-ირონიული განწყობის მატარებელი საწყისი.²⁷⁶ ამავდროულად გია ყანჩელთან დაცულია რეგთაიმის სტილის ე.წ. ფორმა, რაც გულისხმობს ერთი მუსიკალური თემის განმეორებას, ხოლო მათ შორის იმპროვიზაციული მონაკვეთების მონაცვლეობას. ამავდროულად კომპოზიტორთან

²⁷⁴ გივი ორჯონიკიძე, *თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკის და სოციოლოგიის შუქზე* (თბილისი: 1985), 135.

²⁷⁵ გია ყანჩელი, *კინოს და თეატრის მუსიკა ფორტეპიანოსათვის* (გამომცემლობა: საუნდ ორბიტი 2009), 3

²⁷⁶ თამარ ქერქაშვილი, *კინოსა და მუსიკის ურთიერთობის საკითხები გ. ყანჩელის შემოქმედების მაგალითზე*, დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი (თბილისი: 2006), 166.

დაცულია რეგთაიმის სტილის შესრულების ერთ-ერთი დამახასიათებელი სპეციფიკაც - ე.წ. "Stride", რაც ვლინდება მარცხენა ხელში „ბანი-აკორდის“ მონაცვლეობაში.

მაგალითი 3.3.3. გია ყანჩელი, „რეგთაიმი“ (სპექტაკლიდან „რიჩარდ III“ 1979წ.)

The image shows a piano accompaniment for the piece 'Reggae' by Giya Kancheli. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The bass line is characterized by a 'Stride' pattern, featuring a steady eighth-note bass line with chords on the off-beats. The treble staff contains melodic lines with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

უნდა აღინიშნოს, რომ „რიჩარდ III-ს“ რეგთაიმის რიტმულ-თემატური სტრუქტურა, რეგთაიმის სტილის ტიპიზირებული გროტესკული სახით - კომპოზიტორის შემოქმედებაში უფრო ადრე დამკვიდრდა. ვფიქრობთ, ყოველივე ამის წინაპირობაა მთავარი მუსიკალური თემა - „მარში“ ელდარ შენგელაიას ფილმიდან „არაჩვეულებრივი გამოფენა“ (1968 წ.) და სიმღერა „ჩიტო-გვრიტო“ ფილმიდან „მიმინო“ (1977 წ.).

მაგალითი 3.3.4. გია ყანჩელი, „არაჩვეულებრივი გამოფენა“ (1968 წ.)

The image shows a piano accompaniment for the piece 'Unusual Exhibition' by Giya Kancheli. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The bass line is characterized by a 'Stride' pattern, featuring a steady eighth-note bass line with chords on the off-beats. The treble staff contains melodic lines with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first system is marked with a forte dynamic (f) and the second system is marked with a piano dynamic (p).

„რიჩარდ III“-დან, საყოველთაოდ ცნობილი „რეგთაიმი“ ზუსტი ციტირებული სახით სხვადასხვა დროს შექმნილ ნაწარმოებში გვხვდება მათ შორის კომპოზიტორის 2003 წელს შექმნილ ვოკალურ-ინსტრუმენტულ ნაწარმოებში „Little Imber“-ის 236-ე ტაქტიდან,²⁷⁷ საგუნდო პატიაში სიტყვებზე: „Little Imber on the Downe, Seven meles from any towne“.

რეგთაიმის, როგორც ჟანრის და სტილის სტრუქტურაზეა აგებული ყანჩელის 1997 წელს შექმნილი ნაწარმოები „ტანგოს ნაცვლად“.²⁷⁸ ისევე, როგორც კომპოზიტორის თითქმის ყველა ნაწარმოებში, აქაც ორი შემხვედრი კონტრასტული საწყისის დიალექტიკაა, მწვავე კონფლიქტური ხაზებითა და უჩვეულოდ რელიეფური ინტონაციით. აქ ვერ შევხვდებით ტრადიციულ კომპოზიციურ სქემას, ვერც ტრადიციულ მთავარ და დამხმარე პარტიებს, თუმცა, სახეზეა ყანჩელისეული პოლარულად განსხვავებული საწყისები - ჟღერადობა და სიჩუმე, ყოველივე ეს კი რეგთაიმის ფორმის ფარგლებში თავსდება. ამდენად ყანჩელის შემოქმედებაში ერთ-ერთი ინტონაციურ-თემატური კომპლექსი - „რეგთაიმისეული საწყისი“, სხვადასხვა მხატვრულ სინამდვილეში, განსხვავებულ სემანტიკას ავლენს. მუსიკალური „ტექსტის“ ინტერპრეტაციის უსასრულობა, ენათა და ხედვათა პლურალიზმი, ბუნებრივად ეხმიანება კომპოზიტორის პოსტმოდერნისტულ ესთეტიკას.²⁷⁹

²⁷⁷ ნაწარმოები შეიქმნა ლონდონის ფესტივალ Artangel-ის დაკვეთით.

²⁷⁸ ნაწარმოები შექმნილია, როგორც სოლო ფორტეპიანოსათვის და ასევე საფორტეპიანო ტრიოსთვის.

²⁷⁹ მარინა ქავთარაძე, „საკომპოზიტორო სტილი, როგორც ნიშანთა სისტემა პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში“. სამეცნიერო შრომების კრებული *მუსიკოლოგიური ძიებანი* N1 (1) (თბილისი: 2010), 105.

მაგალითი 3.3.5. გია ყანჩელი, „ტანგოს ნაცვლად“ (Instead of a Tango 1997/2012)

დასკვნის სახით მოვიხმობთ კომპოზიტორის ციტატას: „თუ გადავხედავ ჩემს შემოქმედებას, მე არ მაქვს ნაწარმოები, იქნება ეს სიმფონია თუ სიმღერა, სადაც არ არის გამოხატული ჯაზის ჩემეული შეგრძნება... არაფერია საკვირველი იმაში, რომ ჯაზის ელემენტები და მისი ესთეტიკა გამოვლინდება ნაწარმოებებში, რომლებიც ჯაზთან არაა პირდაპირ დამოკიდებულებაში. ჯაზი არა მხოლოდ მუდმივად განიცდის მუსიკის სხვა სახეების ზეგავლენას, არამედ თავის მხრივ მოქმედებს მათზე. შეიძლება ასე ითქვას – აქ იმოქმედა უკუკავშირმა. დღეს ჯაზის ხმოვანება შეიძლება მოისმინოთ სიმფონიაში, ბალეტში, ინსტრუმენტულ კონცერტში. და ეს უკვე აღარავის აკვირვებს. ეს არის ჩვენი დღევანდელი მუსიკის ერთ-ერთი ნიშანი.“²⁸⁰

ამდენად, გია ყანჩელი თავისი სტილის ერთგული რჩება, თუმცა უკვე არსებულის, სულ ახალ წახნაგებს წარმოაჩენს. შესაძლებელია, ითქვას, რომ თითქმის ყველა მის ქმნილებაში, სხვადასხვა სახით ჩანს მჭიდრო კავშირი ჯაზის ხელოვნებასთან ზოგად სემანტიკურ, საკომპოზიციო ავთენტურ დონეზე. ეს გახლავთ ჯაზის „სახე“, ყანჩელისეული ჯაზური ინტონაციები, გარდატეხილი მის საკომპოზიტორო აზროვნებაში.

²⁸⁰ Гия Канчели, *Чувство джаза - это нечто природное* (Советский джаз Москва: 1987), 73.

გია ყანჩელის მსგავსად, ჯაზი მუდმივად თან სდევს თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფიგურის, კომპოზიტორ იოსებ ბარდანაშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედების გზას. მისი პირველი ზიარება ჯაზთან, საბჭოთა ეკრანებზე ამერიკული მუსიკალური ე.წ. „ნადავლი ფილმების“ გამოჩენას უკავშირდება.²⁸¹ ბავშობაში იგი ბათუმის სამუსიკო სკოლის სასულე ორკესტრში საყვირზე უკრავდა, რომლის მრავალფეროვან რეპერტუარში ჯაზ-კომპოზიციებიც შედიოდა. კომპოზიტორის მეხსიერებაში აღიბეჭდა კადრები, როდესაც ბათუმის ბულვარის ღია ესტრადაზე, ცნობილ საბჭოთა საესტრადო და ჯაზ-შემსრულებლებს საათობით უსმენდა.²⁸² 1975 წელს კომპოზიტორი თბილისის საარტილერიო სასწავლებელში სამხედრო სამსახურს გადიოდა, რა დროსაც სამხედრო ორკესტრს დირიჟორობდა და საყვირზე უკრავდა. 1969-1973 წლებში, იოსებ ბარდანაშვილმა სწავლა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის საკომპოზიციო ფაკულტეტზე (ალექსანდრე შავერზაშვილის და დავით თორაძის კლასი) გააგრძელა, თუმცა კავშირი ჯაზის ხელოვნებასთან არ გაუწყვეტია, ამ მიმართულებით აღსანიშნავია მისი მუშაობა საქართველოს ტელევიზიისა და რადიოს საესტრადო ორკესტრში (1966-1968) და აქტიური საშემსრულებლო გამოსვლები „კლუბში ბარათაშვილის ხიდის ქვეშ“. კომპოზიტორი აღნიშნავს, რომ ბიგ-ბენდთან და ჯაზ-კოლექტივებთან შემოქმედებითმა ურთიერთობამ მის საკომპოზიტორო აზროვნებაზე დიდი გავლენა იქონია.²⁸³

მუსიკოსი წლების მანძილზე აქტიურ საზოგადოებრივ საქმიანობას ეწეოდა: იყო აჭარის კულტურის მინისტრის მოადგილე, ბათუმის სამუსიკო სკოლის დირექტორი, მუსიკალური საზოგადოების სამხატვრო ხელმძღვანელი და სხვა. 1991-1993 წლებში კომპოზიტორის თაოსნობით ბათუმში დაარსდა ჯაზისა და ფლამენკოს ფესტივალი, რომლის ფარგლებში აჭარის რეგიონს, არაერთი სახელოვანი მუსიკოსი ეწვია.

²⁸¹ ნატალია ზეიფასი, *დიალოგები გია ყანჩელთან* (გამომცემლობა „ინტელექტი“, თბილისი: 2020), 13.

²⁸² Марина Рыцарева, *Иосиф Барданашвили: жизнь в трех измерениях (3D). Беседы с композитором* (Тель-Авив, VeDiScore, 2016), 38.

²⁸³ იოსებ ბარდანაშვილი, ინტერვიუ ჩამოართვა თამარ მიქაძემ. თბილისი, დეკემბერი 12, 2021.

კომპოზიტორი დღემდე აქტიურადაა ჩართული ქართულ საზოგადოებრივ და სახელოვნებო პროცესებში.

ამდენად, 1970-იან წლებში, ჯაზის, როკის, საესტრადო და აკადემიური მუსიკის ერთდროულად დაუფლების პროცესში ყალიბდება იოსებ ბარდნაშვილის ინდივიდუალური, პოსტმოდერნისტული საკომპოზიციო სტილი, რომელიც აღმოცენდა ორი, ქართული და ებრაული საკომპოზიტორო სკოლის ტრადიციებზე, რაც მკაფიოდ აისახა კომპოზიტორის თვითმყოფად ბიეროვნულ შემოქმედებით ბუნებაზე.

კომპოზიტორის ცხოვრებისა და შემოქმედების გზა შესაძლებელია ორ ეტაპად დაიყოს: 1995 წლამდე საქართველოში მოღვაწეობის პერიოდი, ხოლო 1995 წლიდან კომპოზიტორის ცხოვრებისა და შემოქმედების გზა უდიდესი წარმატებით მის ისტორიულ სამშობლოში ისრაელში გაგრძელდა. მის საკომპოზიტორო ქმნილებებს ასრულებენ მსოფლიოს წამყვანი ორკესტრები, კამერულ-ინსტრუმენტული ანსამბლები, სოლისტები. არის არაერთი საერთაშორისო მუსიკალური აკადემიის პროფესორი, იერუსალიმის კამერატას მიწვეული კომპოზიტორი და სხვ.

1980-იანი წლებიდან დაწყებული დღემდე, იოსებ ბარდნაშვილის უდიდესი დვაწლი მუსიკალური ხელოვნების განვითარებაში, აღინიშნა არაერთი საერთაშორისო ჯილდოთი თუ პრემიით.²⁸⁴ მიუხედავად უდიდესი საერთაშორისო აღიარებისა, მისი თქმით „საქართველოში დაბადებული ჯაზზე, მოცარტის, მალერისა და შოსტაკოვიჩის მუსიკალურ-ესთეტიკურ პრინციებზე აღზრდილი კომპოზიტორი“ - თავის თავს ქართული საკომპოზიტორო სკოლის განუყოფელ ნაწილად მიიჩნევს და აგრძელებს ქართულ-ებრაულ კულტურათა ურთიერთობის ოცდაექვსსაუკუნოვან ტრადიციას.²⁸⁵

აქედან გამომდინარე, ჩვენი კვლევისთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ბარდნაშვილის საკომპოზიტორო შემოქმედების კვლევა, ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ინტეგრაციის პროცესების კვალდაკვალ.

²⁸⁴ მარინა ქავთარაძე, *ქართული საფორტეპიანო მუსიკა*, (თბილისი: 2018), 207.

²⁸⁵ მარინა ქავთარაძე, *ქართული საფორტეპიანო მუსიკა*, 207.

საგულისხმოა, რომ ჯერ კიდევ შემოქმედებითი გზის დასაწყისში, ჯაზით გატაცებას არ ზღუდავდა მისი ხელმძღვანელი ა. შავერზაშვილი, რომელიც ახალგაზრდა კომპოზიტორს აძლევდა შემოქმედებით თავისუფლებას. მეორე კურსზე, ერთ-ერთი პირველი დავალების თანახმად, იოსებ ბარდანაშვილმა შექმნა საფორტეპიანო ვარიაციები ებრაულ ხალხურ მოტივებზე. ნაწარმოების მთავარი კონცეფციის თანახმად, მას ვარიაციული ფორმის ფარგლებში, უნდა წარმოედგინა ყველა მნიშვნელოვანი მუსიკალური ეპოქა, მათთვის დამახასიათებელი სტილითა და მუსიკალური ენით (ნაწარმოებში წარმოდგენილია ჯაზის სტილიზაცია).²⁸⁶ აღსანიშნავია, ის ფაქტიც, რომ 1969 წელს ანსამბლების „The Hi-Lo's“ და „Swingle Singers“-ის შთაგონებით მუსიკოსი წერდა არანჟირებებს კონსერვატორიის პირველ ვოკალურ-ინსტრუმენტულ ჯაზ-ანსამბლ „ნანავდასათვის“ და ამავდროულად მღეროდა სექსტეტის შემადგენლობაში.²⁸⁷ ეს იყო ერთგვარი შემოქმედებითი ლაბორატორია, როდესაც ახალგაზრდა კომპოზიტორი თავის კოლეგა რუბენ კაჟილოტისთან ერთად, დგამდა პირველ ნაბიჯებს ფოლკ-ჯაზისა და კლასიკური მუსიკის ჯაზად ქცევის მიმართულებით.²⁸⁸

მარინა რიცარევასთან ინტერვიუში, ი. ბარდანაშვილი საინტერესოდ იხსენებს თავის ახალგაზრდობის წლებს და აღნიშნავს, რომ ეს პერიოდი, როდესაც იგი თანამშრომლობდა გივი გაჩეჩილაძესთან, ალექსანდრე რაქვიაშვილთან და ედუარდ ისრაელოვთან, იყო ქართული ჯაზის „რენესანსი“.²⁸⁹

მიუხედავად შემოქმედებითი ორიენტირების მრავალფეროვნებისა, აკადემიური მუსიკის მიმართულებით წარმატებული თხზულებების შექმნისა (ისევე, როგორც გაი

²⁸⁶ იოსებ ბარდანაშვილი, „ჩემი მანეტრო“ მუსიკა: საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის ჟურნალი მუსიკა (2019 (2), 15.

²⁸⁷ Марина Рыцарева, *Иосиф Барданашвили: жизнь в трех измерениях (3D). Беседы с композитором* (Тель-Авив, VeDiScore, 2016), 37.

²⁸⁸ მარინა ქავთარაძე, „ჩემი მუსიკალური ენა ნიშანთა ენა“ (იოსებ ბარდანაშვილის შემოქმედება კულტურათა ურთიერთობის ჭრილში). სამეცნიერო შრომების კრებული *მუსიკოლოგიური ძიებანი*“ N1 (1) (თბილისი: 2010). 118.

²⁸⁹ Марина Рыцарева, *Иосиф Барданашвили: жизнь в трех измерениях (3D). Беседы с композитором*, 36.

ყანჩელის შემთხვევაში), 70-იან წლებში, იოსებ ბარდანაშვილის საყოველთაო პოპულარობის მიზეზი არააკადემიური მუსიკის მიმართულებით შექმნილი რამდენიმე ნაწარმოები აღმოჩნდა. 1976 წელს „ანსამბლ 75“-ის ხელმძღვანელმა რობერტ ბარდიშვილმა, სრულიად ახალგაზრდა კომპოზიტორს, შესთავაზა, შეექმნა იმხანად ქართული მუსიკისათვის სრულიად ახალი, ექსპერიმენტული ნაწარმოები როკ-ოპერა. სწორედ ასე შეიქმნა ორმოქმედებიანი როკ-ოპერა „ალტერნატივა“, რომლის ლიბრეტო ეკუთვნის რობერტ სტურუას (სიმღერების ტექსტის ავტორია ნუგზარ ერგემლიძე, მხატვარი გოგი ალექსი-მესხიშვილი, ქორეოგრაფი იური ზარეცკი). თავად კომპოზიტორის თქმით „ალტერნატივა“ აღმოჩნდა მისი შემოქმედებითი კარიერის საბედისწერო ნამუშევარი.²⁹⁰ „მთელ საბჭოთა კავშირში „ალტერნატივა“ იყო მეორე ამგვარი სტილის ნაწარმოები, 1975 წელს, ალექსანდრე ჟურბინის როკ-ოპერა „ორფეოსი და ევრიდიკეს“ შემდეგ“ - აღნიშნავს ავტორი.²⁹¹ ჩემ თავს დღესაც ვუსვამ კითხვას, როგორ მოხდა, რომ მაინც და მაინც ჩემზე შეაჩერა არჩევანი სახელგანთქმულმა შემოქმედმა? ეს იყო უმნიშვნელოვანესი პროექტი და იმ დროს როცა მე არავინ მიცნობდა. რამ უბიძგა ბატონ რობერტს იმის რწმენისაკენ, რომ მე შევძლებდი შემექმნა რაიმე ღირებული?“ - აღნიშნავს კომპოზიტორი.²⁹²

70-იანი წლების საბჭოთა ესტრადისათვის როკ-ოპერა „ალტერნატივა“, მართლაც, რომ ერთ-ერთ გამორჩეულ ნაწარმოებად იქცა, რომელმაც როკის გამომსახველი ხერხებით გაამდიდრა კომპოზიტორის შემოქმედებითი პალიტრა.²⁹³

²⁹⁰ Марина Рыцарева, *Иосиф Барданашвили: жизнь в трех измерениях (3D). Беседы с композитором*, 42.

²⁹¹ როკ-ოპერა Орфей и Эвридика - зонг-опера ლენინგრადში ათი წლის განმავლობაში (1975-1985 წწ.) განუწყვეტლივ სრულდებოდა, გარდა ამისა, საშემსრულებლო დასი სრული შემადგენლობით დადიოდა სსრკ-ში. 1988 წლიდან ლენინგრადში სპექტაკლი ისევ განაახლეს. ვინაიდან ტერმინი „როკი“ უარყოფით ემოციებს იწვევდა სსრკ კულტურის სამინისტროს ხელმძღვანელობაში, სპექტაკლს „ზონგ-ოპერა“ უწოდეს (გერმანულად der Song - „პოპ სიმღერა“, ეს სიტყვა ასოცირდებოდა ბ. ბრეხტის „ეპიკურ თეატრთან“, სადაც ჩასმული სიმღერები ზონგები, ავტორის კომენტარის როლს ასრულებდნენ).

²⁹² Марина Рыцарева, *Иосиф Барданашвили: жизнь в трех измерениях (3D). Беседы с композитором*, 42.

²⁹³ ირინე ებრალიძე, „ჯაზის ტერმინოლოგიის ზოგიერთი პრობლემა საქართველოში“, *ჟურნალი მუსიკა*, N1(38) (2019), 77.

კომპოზიტორმა მოახერხა ახალი ტენდენციების ათვისება და ქართული ეროვნული კულტურის პრიზმაში მოქცევა. მას მოჰყვა 1980 წელს შექმნილი მუსიკა, რეჟისორ გიორგი შენგელაიას მუსიკალური კომედიისთვის „სიყვარული ყველას უნდა“, რომლის პოლისტილისტურ საორკესტრო პარტიტურაში, თუ ვოკალურ საანსამბლო ფრაგმენტებში უხვად ისმის ჯაზური ეპიზოდები. 1982 წელს შექმნა პირველი ქართული როკ-ბალეტი, „**მოხეტიალე სულელები**“, რომლის მუსიკალური თემატიზმი სტილისტურად გადაწყვეტილი იყო ჯაზ-როკის სტილში. „ალტერნატივის“ მსგავსად, ბალეტის მუსიკაზე მოგვიანებით შეიქმნა საბალეტო სიუიტა, რომელიც შეასრულა ანსამბლმა „რერომ“ კონსტანტინე პევეზნერის ხელმძღვანელობით.

იოსებ ბარდანაშვილის 80-იან წლებში შექმნილ თხზულებებს შორის უნდა აღვნიშნოთ მუსიკა ფილმისთვის „**უკვდავების თეთრი ვარდი**“ (1984 წ. რეჟისორი ნანა მჭედლიძე). ვფიქრობთ, რომ მხატვრული ღირებულების თვალსაზრისით ფილმი, ქართულ კინომატოგრაფში შესაძლოა არ იყოს ერთობ გამორჩეული ნიმუში, თუმცა ფილმი იმდენად გაჯერებულია მუსიკალური ნომრებით, რომ შესაძლოა მივაკუთნოთ მიუზიკლის კატეგორიას. თითოეული სიმღერა, თუ საორკესტრო ეპიზოდი 80-იანი წლების ქართული კინომუსიკის შედეგს წარმოადგენს.²⁹⁴

ფილმის მუსიკალური ენა პოლისტილურია, ვხვდებით ბაროკოს, კლასიციზმის, რომანტიზმის ეპოქისათვის დამახასიათებელ მუსიკალურ ეპიზოდებს. განსაკუთრებით მრავალფეროვნადაა წარმოდგენილი **ჯაზის სტილური მიმართულებები**: სტრაიდ პიანოს სტილში შესრულებულ ეპიზოდებს ენაცვლება სვინგის სტილის, ჯაზ-როკის, ფოლკჯაზის, ჯიფსი-ჯაზის ეპიზოდები. კინოფილმის ფინალური მომენტი (ცეკვის სცენა), გადაწყვეტილია ფანკის სტილში. არის ეპიზოდებიც, სადაც კომპოზიტორი კინემატოგრაფიული სპეციფიკის გათვალისწინებით აზროვნებს და პოლისტილურ ხმოვან მასალას ერთ მთლიანობად აქცევს. ბარდანაშვილი საოცრად ოსტატურად ახერხებს სიმფონიური ორკესტრის,

²⁹⁴ სიმღერების ტექსტის ავტორია მორის ფოცხიშვილი.

ბიგ-ბენდის და ელექტრომექანიკური ინსტრუმენტების ტემბრულ, ჟანრულ და სტილისტურ კომბინირებას.

შესაბამისად, იოსებ ბარდანაშვილი კინოს, თეატრისა და საესტრადო მუსიკის ნიმუშებში ხშირად მიმართავს ჯაზს. აღნიშნული შემოქმედებითი ხელწერა და აზროვნება, კომპოზიტორის აკადემიურ მუსიკალურ ნაწარმოებებშიც აისახება.

ამ მიმართულებით აღსანიშნავია: 1975 წელს შექმნილი ერთ-ერთი პირველი წარმატებული თხზულება „პოემა-დილოგი“ ჩელოს, ფორტეპიანოს, 4 ვალტორნის და გიტარისათვის;²⁹⁵ საფორტეპიანო ნაწარმოებები „Postlude“ (1993) და „ფანტაზია“ (2004).

ნაწარმოების „Verdiba“²⁹⁶ (ფლეიტის, კლარნეტის, ვიოლინოს, ჩელოს, ფორტეპიანოსა და დასარტყამი ინსტრუმენტებისთვის 2013), თემატიზმი აგებულია ჯ. ვერდის ოპერა „რიგოლეტოს“ სხვადასხვა თემატურ მასალაზე და როგორც ავტორი აღნიშნავს,²⁹⁷ კომპოზიციური განვითარება, შთაგონებულია ჯაზის საშემსრულებლო ხელოვნებით. იგივე პრინციპითაა შექმნილი „კონცერტინო ფლეიტისა და ორკესტრისათვის“ (Concerto for Flute and orchestra No1, 2000წ.).²⁹⁸ 2003 წელს შექმნილ ნაწარმოებში „კონცერტინო ფლეიტის, ფაგოტისა და კამერული ანსამბლისათვის“ (Concertino for Flute, Bassoon & Chamber Ensemble),²⁹⁹ ავტორისეული ჩანაფიქრი იყო ბიგ-ბენდის საორკესტრო ჟღერადობის და საშემსრულებლო მანერის სტილიზაცია.³⁰⁰ ამ ნაწარმოებში კომპოზიტორი უცვლელად მიმართავს ქართული ფოლკლორული მუსიკის პლასტს - გამოყენებული აქვს გურული სიმღერა „სიმონა დოლიძე“, რომელიც სვინგის სტილშია ინტერპრეტირებული.

საინტერესოა ი. ბარდანაშვილის პარალელები ჯაზის ხელოვნებასა და ქართული ფოლკლორის მიმართულებით: „ჯაზი, თავისი სხვადასხვაგვარი გამოვლინებებით საქართველოში ძალზე პოპულარული იყო. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ

²⁹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=vI62aGXlhjo>

²⁹⁶ „Verdiba“ - ებრაულად ნიშნავს „ვერდი მოვიდა“

²⁹⁷ იოსებ ბარდანაშვილი, ინტერვიუ ჩამოართვა თამარ მიქაძემ, თბილისი, დეკემბერი 12, 2021.

²⁹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=PFuimDft31s>

²⁹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=pqyjNmmeNDM>

³⁰⁰ Марина Рыцарева, *Иосиф Барданаშвили: жизнь в трех измерениях (3D). Беседы с композитором*, 38.

ქართველებს სისხლში აქვთ იმპროვიზირება. ავიღოთ გურული ხალხური სიმღერა - ეს ხომ თავიდან ბოლომდე იმპროვიზაციაა, ისინი ჭეშმარიტი „ჯაზმენები“ არიან, ბანის ხმებში განსაცვიფრებელი მოძრაობებით, თავბრუდამხვევი ფიორიტურებით მაღალ რეგისტრში და კოდური მოდულაციებით“.³⁰¹

ნაწარმოები „Tempera-me“ (საყვირის, საქსოფონის, დასარტყამი საკრავების, ფორტეპიანოსა და სიმებიანი ორკესტრისათვის) შეიქმნა 2015 წელს ანსამბლ „Tempera“-ს დაკვეთით და გადაწყვეტილია 50-60-იანი წლების ჯაზ-ავანგარდის და 1940-60-იანი წლების მუსიკალური ავანგარდის სტილში.³⁰² პარტიტურაში კომპოზიტორი შემსრულებლებს ხშირად მიუთითებს ჯაზის მანერით იმპროვიზაციაზე (improviser quasi Jazz manier; 33, 34, 43, 95 ტაქტები). განსაკუთებით შთამბეჭდავია ნაწარმოების ფინალი, რომელიც მოგვაგონებს Free-ჯაზის ბიგ-ბენდების ხმოვანებას (იხ. დანართი N1. მაგ. N1.)

მაგალითი 3.3.6. ოსებ ბარდანაშვილი, „Tempera-me“ (2015)

The musical score for "Tempera-me" (2015) by Oshob Bardanashvili is written for a chamber ensemble. The score includes parts for T. Sax., Tpt., Vib., D. S., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The tempo is marked "Moderato" and the mood is "misterioso". The score features various dynamics such as *p*, *mp*, *mf*, and *pp*. Performance instructions include "solo arco" for the double bass and "improviser quasi Jazz manier" for several instruments. The score is marked with "92" at the beginning of each system, likely indicating a measure number.

³⁰¹ Марина Рыцарева, *Иосиф Барданашвили: жизнь в трех измерениях (3D). Беседы с композитором*, 37.

³⁰² <https://www.youtube.com/watch?v=VLFM90rd7mQ>

2005 წელს კომპოზიტორის შექმნილი ოპერა „**მოგზაურობა ათასწლეულის დასასრულს**“ (A Journey to the End of the Millennium), ერთგვარი შემაჯამებელი მნიშვნელობის თხზულებაა, სადაც ეკლექტურობა მუსიკალური ენის ერთ-ერთი განმსაზღვრელია. ნაწარმოების კონცეპტუალური იდეიდან გამომდინარე პოსტმოდერნული ნიშანი-სიმბოლოს დატვირთვით, წარმოდგენილია სინაგოგური და ქართული საგალობლები, ებრაული აშკენაზური ლოცვის და სეფარდის მელოდიები, ალუზიები ჯაკომო პუჩინის ოპერებიდან ალბან-ბერგამდე, ასევე მონაცვლეობს ბაროკოს, რომანტიზმის ესთეტიკის მახასიათებელი მუსიკა, მიუზიკლი, ჯაზი, ფრაგმენტები კინომუსიკიდან. ოპერაში „მოგზაურობა ათასწლეულის დასასრულს“ წინა ეპოქების ნიშანთა „ინტონაციურ ლექსიკონს“ კომპოზიტორი ოსტატურად იყენებს, რომლებიც ქმნიან პოლისტილურ მოზაიკას და ამავდროულად ორგანულად თანაარსებობენ.

მუსიკალური სტილების, საშუალებით წარიმართება დიალოგი სხვადასხვა ეროვნულ საწყისებს, წარსულსა და თანამედროვეობას, ზეციურსა და მიწიერს შორის. ყოველივე ეს ხდება იოსებ ბარდანაშვილის სტილისათვის ჩვეული, პოლისტილური მუსიკალური მოგზაურობის ფარგლებში.³⁰³ აღსანიშნავია, რომ ისრაელის მუსიკალურმა საზოგადოებამ, იოსებ ბარდანაშვილის ოპერას „მოგზაურობა ათასწლეულის დასასრულს“ ისრაელის „პირველი ეროვნული ოპერის“ წოდება მიანიჭა.³⁰⁴

კვლევისას, განსაკუთრებით საინტერესო აღმოჩნდა კამერული ანსამბლისათვის შექმნილი ნაწარმოები "**The Yellow Blues**", რომელიც კომპოზიტორმა 2001 წელს, ანსამბლ „Israel Contemporary Players“-ის შეკვეთით შექმნა.³⁰⁵

³⁰³ Марина Рыцарева, *Иосиф Барданашвили: жизнь в трех измерениях (3D). Беседы с композитором*, 188.

³⁰⁴ მარინა ქავთარაძე, „ჩემი მუსიკალური ენა ნიშანთა ენა“ (იოსებ ბარდანაშვილის შემოქმედება კულტურათა ურთიერთობის ჭრილში). სამეცნიერო შრომების კრებული „მუსიკოლოგიური მივხანი“ N1 (1) (თბილისი: 2010), 115.

³⁰⁵ ნაწარმოები ეძღვნება კომპოზიტორის მეგობარს დანი იუჰასს.

ზოგადად, ბლუზი, თავისი კომპაქტური ფორმითა და ჰარმონიული საფუძვლით, XX საუკუნიდან დღემდე არაერთი კომპოზიტორისა და შემსრულებლის შთაგონების წყარო გამხდარა.³⁰⁶ საგულისხმოა, რომ ნაწარმოებში ბლუზის კილოს ან ფორმის გამოყენება არ ხდება. მისი მხოლოდ ზოგადი სემანტიკაა წარმოდგენილი. ჩვენი აზრით, საქმე გვაქვს ბლუზის ჟანრის გარკვეულ მეტამორფოზასთან, რაც გამოიხატება ნაწარმოების ტრაგიკულ შინაარსში. ავტორისეული ჩანაფიქრით, ნაწარმოებში მოთხრობილია ამბავი ებრაელ ჯაზ-მუსიკოსებზე და საკონცენტრაციო ბანაკში მათ მიერ მუსიკის უკანასკნელად შესრულებაზე.

სიმბოლურია ნაწარმოების სახელწოდება - "**The Yellow Blues**", ავტორი მიზანმიმართულად ხაზს უსვამს, რომ ბლუზი ყვითელი ფერისაა, მსგავსად ებრაული ისტორიული ნაციონალური ემბლემის - დავითის ყვითელი ვარსკვლავისა, რომელიც საუკუნეების მანძილზე ებრაული ნაციონალური იდენტობის მთავარი სიმბოლო იყო. ამგვარად სათაურში სიმბოლურად მოხდა ბლუზის ჟანრის სემანტიკისა და ებრაული ნაციონალური იდეის ლოგიკური გაერთიანება.

ასევე საყურადღებოა, რომ „The Yellow Blues“-ის მელოდიკაში, საორკესტრო ჟღერადობაში სჭარბობს მუსიკალურ სიმაღლეს აცდენილი ინტონირება (ე.წ. Dirty Tone), რაც ასევე ბადებს პარალელებს ბლუზის ჟანრთან. მგავსი ტიპის მონაკვეთი გრძელდება 33-52-ე ტაქტამდე (ავტორისეული მიმთითებით “quasi etnic“, N35 ტაქტი).

მაგალითი 3.3.7. იოსებ ბარდანაშვილი, "The Yellow Blues" (2001)

The musical score for "The Yellow Blues" (2001) by Iosob Bardanashvili is presented for Gong & Tam-tam, B. Dr., Vln., Vla., Vc., and D.B. The score begins at measure 33 and includes various musical notations such as dynamics (p, mp, mf, f), articulation (pizz., arco, sord.), and performance instructions (quasi etnic, espr.). The Gong & Tam-tam part is marked with *p sempre* and *sord.*. The B. Dr. part is marked with *mp*. The Vln. part is marked with *pizz.*, *sfz*, *arco*, and *quasi etnic*. The Vla. part is marked with *arco*, *sul tasto*, *p*, and *quasi etnic*. The Vc. part is marked with *mp*, *mf*, and *espr.*. The D.B. part is marked with *mf*.

³⁰⁶ ირინე ებრალიძე, *ქართული ფოლკლორი და ეთნოლოგია* (სადოქტორო ნაშრომი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი, 2016), 31.

ნაწარმოების პარტიტურის გაცნობისას ყურადღებას იქცევს ჩელოს პარტია, რომელიც მეტ-ნაკლებად კონტრაბასის საშემსრულებლო მანერის იმიტირებას წარმოადგენს. თითქმის მთელი ნაწარმოების განმავლობაში გამოყენებულია სიმებიან-ხემიან მუსიკალურ საკრავზე შესრულების ხერხი *pizzicato* და პირველივე ტაქტში კომპოზიტორის მიერ მითითებულია რემარკა “play in Jazz manner”.

მაგალითი 3.3.8. იოსებ ბარდნაშვილი, "The Yellow Blues" (2001)

The image shows a musical score for the piece "The Yellow Blues" (2001) by Joseph Bardnashvili. The score is for Violin, Viola, Cello, and Double Bass. The Cello part is the primary focus, showing a melodic line with various dynamics and articulations. The score includes markings such as "c. sord.", "pizz.", "pp", "play in Jazz manner", "molto vib.", and "vib.".

გამომდინარე იქიდან რომ კონტრაბასი, ჯაზის ესთეტიკის მატარებელი ინსტრუმენტია, ი. ბარდნაშვილის თქმით, მან შეგნებულად დააკისრა ჩელოს პარტიას კონტრაბასის საშემსრულებლო სტილის ფუნქცია, ამით კი დააბალანსა ნაწარმოების აკადემიური მუსიკის ჩარჩო.³⁰⁷ თუმცა, ამ ნაწარმოებში, ჯაზი, არამარტო საშემსრულებლო მანერით არის გამოვლენილი, არამედ ნაწარმოების რიტმულ-აკორდულ კონსტრუქციაშიც, როგორც კომპოზიტორის სტილისთვის ტიპური პოსტმოდერნული ესთეტიკის მახასიათებელი.

კვლევის პროცესში ჩვენს მიერ გაანალიზებული ნაწარმოებები (“Verdiba”, „კონცერტინო ფლეიტისა და ორკესტრისათვის“, „კონცერტინო ფლეიტის, ფაგოტისა და კამერული ანსამბლისათვის“ და „Tempera-me“), ფორმის და მუსიკალური მასალის განვითარების თვალსაზრისით ნაწილობრივ განეკუთვნება საკონცერტო ჟანრის ნიმუშებს. მათში ციკლურობის ნიშნები, კონტრასტული ნაწილების მონაცვლეობა და შემოქმედებითი შეჯიბრის პრინციპი, ვლინდება შიდა კონსტრუქციულ დონეზე. შესაბამისად, ბარდნაშვილის საკონცერტო ჟანრის ცალკეულ ნაწარმოებში (ისევე

³⁰⁷ იოსებ ბარდნაშვილი, ინტერვიუ ჩამოართვა თამარ მიქაძემ, თბილისი, დეკემბერი 12, 2021.

როგორც დასავლეთევროპელ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში) ორგანულად ერწყმის ჯაზის სააზროვნო პრინციპები და იმპროვიზაციული ფორმები. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მსგავსი ტიპის თავისუფალი ფორმის ნაწარმოებებს, კომპოზიტორი „მეტამორფოზებს“ უწოდებს.³⁰⁸

იოსებ ბარდანაშვილის მოსაზრების თანახმად შესაძლებელია მის ყველა აკადემიურ მუსიკალურ ნაწარმოებებში „ჯაზის სახე“ ყოველთვის ნათლად არ ჩანდეს, თუმცა იმდენად, რამდენადაც მის შემოქმედებაში ჯაზის ხელოვნება, როგორც საშემსრულებლო, ისე საკომპოზიციო შემოქმედების ბუნებრივი და განუყოფელი მოვლენაა, ის ყოველთვის არსებობს.³⁰⁹

ამგვარად, კომპოზიტორის შემოქმედებაში ჯაზისადმი მიმართვის სხვადასხვა პრინციპები იკვეთება:

- ჯაზის ხელოვნების ზოგადსემანტიკური გამოვლინება (რაც შემოქმედის საკომპოზიტორო ენის იდენტური მახასიათებელია);
- ჯაზი მუსიკალური ენის გამდიდრების საშუალება, ე.წ. გაორკესტრების „ფერია“, ამ მხრივ მისთვის ბიგ-ბენდის ჟღერადობა და დიქსილენდის საშემსრულებლო სტილი განსაკუთრებით ფასეულია;
- კომპოზიტორი მუსიკალურ ეპიზოდებში მიმართავს არამხოლოდ ჯაზის სტილს, არამედ ჯაზი მუსიკალური განვითარების ხერხია;³¹⁰
- ვინაიდან კომპოზიტორის საკომპოზიციო ხელწერის აზროვნების სისტემისთვის დამახასიათებელია ენობრივ სისტემათა დიალოგი, ჯაზი, ბარდანაშვილის შემოქმედებაში, პოსტმოდერნისტული „სიმბოლო“, „ნიშნის“ ფუნქციით ვლინდება.³¹¹ სწორედ აღნიშნული ხერხით იქმნება მუსიკალური პოლისტილური მოზაიკა.

³⁰⁸ იოსებ ბარდანაშვილი,

³⁰⁹ იოსებ ბარდანაშვილი,

³¹⁰ იოსებ ბარდანაშვილი,

³¹¹ მარინა ქავთარაძე, „მრავალენობრიობა, როგორც სტილური კატეგორია და მხატვრული ხერხი XX საუკუნის მუსიკალურ ხელოვნებაში“, *GESJ: Musicology and Cultural Science 2012*, N.1(8), 101.

იოსებ ბარდანაშვილის თვითმყოფადმა მხატვრულმა ხედვამ, ინტელექტუალურმა სიღრმემ, რელიგიურ-ფილოსოფიურ მსოფლმხედველობამ, ერუდიციამ, თანამედროვეობის ამსახველმა თემატიკამ, ბუნებრივია ასახვა ჰპოვა მის საკომპოზიტორო სტილში. კომპოზიტორი თავის შემოქმედებაში XX-XXI ს-ის იმ ტენდენციებს ასახავს, რომელიც აკადემიური და არაკადემიური მუსიკის სტილების სინთეზს გულისხმობს და მუსიკალური ენის გახსნილობას განსაზღვრავს. შესაბამისად, მისი ნაწარმოების კონცეპტუალური არსიდან, ახალი ენობრივი და ჟანრული ფორმების მუდმივი ძიებიდან გამომდინარე, ტექნოლოგიურად მიმართავს ჯაზის სტილიზაციის და ასიმილაციის სხვადასხვა ხერხებს.

კომპოზიტორის შემოქმედებითი ცხოვრება დღესაც საოცარი პროდუქტიულობით და მრავალმხრივობით გამოირჩევა. მიუხედავად იმისა, რომ მან უდიდეს საერთაშორისო აღიარებას ისრაელში მიაღწია, საქართველო ბარდანაშვილის სამშობლოდ რჩება, რაც კიდევ ერთხელ დასტურდება მისი სიტყვებით „არ მინდა ჩამთვალონ წასულ კომპოზიტორად, იმედი მაქვს, რომ დავრჩები ქართულ მუსიკაში“.³¹²

ჯაზის ხელოვნება, პოსტმოდერნისტულ ჭრილში საინტერესოდაა წარმოდგენილი ქართული მუსიკის 80-იანელთა თაობის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ფიგურის **ზურაბ ნადარეიშვილის** შემოქმედებაში, რომელსაც მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს თანამედროვე საკომპოზიტორო სივრცეში. კომპოზიტორის შემოქმედება მრავალფეროვანია, თუმცა ცენტრალური ადგილი კამერულ-ინსტრუმენტულ მუსიკას უჭირავს.³¹³

³¹² მარინა ქავთარაძე, „ჩემი მუსიკალური ენა ნიშანთა ენა“ (იოსებ ბარდანაშვილის შემოქმედება კულტურათა ურთიერთობის ჭრილში). სამეცნიერო შრომების კრებული *მუსიკოლოგიური ძიებანი* N1 (1) (თბილისი: 2010). 125.

³¹³ მათ შორის კომპოზიტორს ეკუთვნის ოპერა „Aphaniptera da formisidea“ (რწყილი და ჭიანჭველა, 1998-2001), ოთხი პიესა სხვადასხვა სტილში სიმებიანი კვარტეტისათვის (1984), 2 სიმებიანი კვარტეტი (1985), საფორტეპიანო ვარიაციები (1986), სიმფონიური პოემა (1987), კვარტეტი ჩასაბერი საკრავებისათვის (1988), „საგალობლები“ სიმებიანების ორი ჰობოის ფაგოტისა და ვალტორნისათვის (1988), საფორტეპიანო კვინტეტი (1989), საფორტეპიანო ტრიო (1991 „გაგაკუ“ კამერული

კომპოზიტორი ერთ-ერთი გამორჩეული ფიგურაა ინდივიდუალური ხედვით, საკომპოზიტორო ხელწერით და ესთეტიკური შეხედულებების თვალსაზრისით, რომლის მუსიკალური აზროვნების, თავისებურება, იმთავითვე პოსტმოდერნისტულმა ესთეტიკამ განაპირობა. ამ მიმართულებით ხელოვანს განსხვავებული დამოკიდებულება აქვს მუსიკალური ტრადიციების მიმართ, მისთვის სახასიათოა სხვადასხვა ეპოქის სტილის, ჟანრის, შინაარსისა და ფორმის გაერთიანება ინდივიდუალურ მუსიკალურ სტილში,³¹⁴

ზურაბ ნადარეიშვილის სტილის ერთ-ერთი მახასიათებელია ტრადიციული მეტრული სტრუქტურის რღვევა, შედეგად მის პარტიტურებს ახასიათებს მეტრულ-რიტმული მრავალპლანიანი ორგანიზება. 60-70-იანი წლების მუსიკალური ტექნოლოგიური ხერხების გამოყენებასთან ერთად (პუანტილისტური ტექნიკა, ალეატორიკა, პრეპარირებული ფორტეპიანო და სხვა), საკომპოზიციო შემოქმედებაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია პოლიფონიის როლი. კომპოზიტორისთვის პოლიფონიურობა მუსიკალურ კატეგორიას წარმოადგენს, ვარიაციულ-ვარიანტულ პრინციპებთან ერთად. კომპოზიტორის მიდრეკილება ვარიაციულობისადმი, ქმნადობისადმი, სახეცვლილებებისადმი და ზოგადად არანჟირებისადმი, ვფიქრობ, შეიძლება იმითაც აიხსნას, რომ ზურაბ ნადარეიშვილი გახლავთ ჯაზის ხელოვნების დიდი მოყვარული, მისი თაობის ერთ-ერთი გამორჩეული ჯაზ-იმპროვიზატორი, რომელიც შესანიშნავად ფლობს როგორც ვარიაციულ, ისე იმპროვიზაციული განვითარების მეთოდს. აღნიშნულის შესახებ კომპოზიტორი ერთ-ერთ ინტერვიუში საუბრობს „ვარიაციული ფორმა ერთიანობის და სიმყარის საფუძველია. ესაა ფუნდამენტი, რომელზედაც შეგიძლია დააშენო მუსიკალური მთელი“.³¹⁵

ირკესტრისათვის, „ლიტურგია“ (2013), მუსიკა მულტიპიკაციური ფილმების და დრამატული სპექტაკლებისათვის და სხვა.

³¹⁴ ამგვარი სინთეზის ერთ-ერთი ნიმუშია ზ. ნადარეიშვილის „საგალობლები“, რომელშიაც შერწყმულია ქართული გალობა, ატონალობა და ბახის მუსიკალური ენის სტილისტური მახასიათებლები.

³¹⁵ მარიკა ნადარეიშვილი, „ზურაბ ნადარეიშვილის სტილის ზოგიერთი საკითხი“ ჟურნალი *ხელოვნება*, N5-6. (თბილისი: 2002), 83.

ზურაბ ნადარეიშვილის შემოქმედებაში ჯაზის გამოვლინება ყველაზე ნათელია 1993 წელს შექმნილ ნაწარმოებში „ვარიაციები სულხან ცინცაძის თემაზე ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის“.

ნაწარმოები პირველად შეასრულა საქართველოს სახელმწიფო ორკესტრმა დევიდ დელ პინო კლინგეს დირიჟორობით, სოლისტი გახლდათ პიანისტი და კომპოზიტორი გიორგი შავერზაშვილი. როგორც თავად ავტორი აღნიშნავს, ნაწარმოები თითქოს ბავშვობის სამყაროსთან, ეროვნული მოძრაობის იდეალებთან გამოთხოვებაა, ნოსტალგია იმ წლებზე, როდესაც რეჟისორ ლეო ესაკიამ გადაიღო ისტორიულ სათავგადასავლო ფილმი „ბაში-აჩუკი“. კომპოზიტორმა სულხან ცინცაძის სიმღერის „ჩემო სამშობლო მხარეო“ (ლექსის ავტორი პეტრე გრუზინსკი) მელოდიური თემა უცვლელი დატოვა და შექმნა წარსულის ალუზია, ხაზი გაუსვა იმ მსუბუქ ირონიას, რომლსაც ეს სიმღერა დღევანდელ სინამდვილეში იწვევს. „ჩვენს ცნობიერებაში ეს ფილმი და სიმღერა „სამშობლოზე“ თავისებური პატრიოტიზმის სიმბოლოდ აღიბეჭდა, ნოსტალგია თავად სულხან ცინცაძეზე, რომელიც წერდა ასეთ სიმღერებს.“³¹⁶

ნაწარმოებში წარმოდგენილია ხუთი ვარიაცია, რომელიც ერთი მუსიკალური ჩანაფიქრითაა გაერთიანებული და თანდათანობითი ამოზრდის პრინციპზეა აგებული. ყოველი ვარიაციის შესავალ ეპიზოდში ამოიზრდება თემის კონტურები, რომელიც განსაზღვრავს მომდევნო ვარიაციის ჟანრულ-სახასიათო სპეციფიკას.

ნაწარმოების ანალიზისას მიზანმიმართულად ყურადღებას გავამახვილებთ **III ვარიაციაზე**, რომელიც იწყება 180 ტაქტიდან და გრძელდება 288 ტაქტამდე. ვარიაციის მუსიკალური ქსოვილის აღნაგობა კავშირს ბადებს ჯაზის სტილისტიკასთან, რაც ვლინდება ნაწარმოებში მეტრულ ცვალებადობში (5/4, 4/4, 3/4, 7/8, 3/4, 4/4). III ვარიაციის პოლიმეტრია მუსიკას სვინგის სტილის საცეკვაო ელფერს სძენს, რომელიც კამპანელის, ვიბრაფონის და ჩელესტას ტემბრებით სრულდება (203-207 ტაქტები). რაც

³¹⁶ მარინა ქავთარაძე, „გზა მუსიკისაკენ“ (ინტერვიუ ზურაბ ნადარეიშვილთან), ჟურნალი *მუსიკალური საქართველო* N1. (1997), 12-13.

შეეხება მუსიკალურ თემატიზმს, მასში უფრო ნათლად იკვეთება კავშირი ჯაზთან. ფაქტურული კონტრასტებით განსაკუთრებით გამოირჩევა საფორტეპიანო პარტია, რომელიც ხასიათდება ვირტუოზული, იმპროვიზაციული ტიპის განვითარების ლოგიკით. ვხვდებით ჯაზის ჰარმონიისთვის მახასიათებელ ალტერირებულ აკორდების, sus-აკორდებს და კლასტერებს. ასევე, ფრაგმენტულად იკვეთება კონტრასტული პოლიფონია (პოლიფონიურად დაშრევებული ფაქტურა - სიმებიან საკრავთა ჯგუფი, ფორტეპიანო, დასარტყამი საკრავები). შესაბამისად, III ვარიაციის ზოგადი განწყობა დინამიზმით, საცეკვაო რიტმული ელემენტებითაა გაჯერებული (იხ. დანართი N1. მაგ. N 2).

ზურაბ ნადარეიშვილის პოსტმოდერნისტული აზროვნებიდან გამომდინარე, ჯაზის გამოვლინება ნაწარმოების III ვარიაციაში განპირობებულია, როგორც ჩანაფიქრისა და იდეის, ისე მუსიკალურ გამომსახველობითი საშუალებების დონეზე და ეფუძნება თამაშის ესთეტიკასა და პოლისტილისტიკას, როგორც ხერხისა და სააზროვნო პრინციპის გამოყენებას. ამდენად, „ვარიაციები სულხან ცინცაძის თემაზე ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის” - ჯაზის სტილისათვის მახასიათებელი მუსიკალურ-ენობრივი რესურსების გამოყენებით, კომპოზიტორის ახალგაზრდული წლების ნოსტალგიური მოგონების ერთგვარ „სიმბოლოდ“ იქცა.

ფორმის თვალსაზრისით, მართალია ნაწარმოები დასათაურებულია, როგორც ვარიაციები, მაგრამ, მასში მკაფიოდ იკვეთება ერთი მხრივ ციკლურობის ნიშნები, მეორე მხრივ ფორტეპიანოსა და ორკესტრს შორის მხატვრული პაექრობის პრინციპი.³¹⁷ აქედან გამომდინარე - კონცერტულობა, ვლინდება ნაწარმოების ვირტუოზულობაში, საშემსრულებლო სირთულეში, კონტრასტული ხასიათის ნაწილების მონაცვლეობაში, დინამიზმში და კულმინაციური მონაკვეთების არსებობაში. ამგვარად, „ვარიაციები სულხან ცინცაძის თემაზე ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის” შესაძლებელია განვსაზღვროთ, როგორც კონტრასტულ-შედგენილი ფორმა, რომელშიც მკაფიოდ

³¹⁷ დევილ არუთინოვი-ჯინჭარაძე და მარიკა ნადარეიშვილი, *მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზი* (თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა, II გამოცემა, 2012), 154.

იკვეთება მსხვილი ერთნაწილიანი ფორმის, ვარიაციულობის და კონცერტულობის პრინციპების შერწყმა. აღნიშნული თხზულება, გარდა იმისა, რომ კომპოზიტორის ერთ-ერთი საუკეთესო და საეტაპო ნაწარმოებია, ნოვატორული მოვლენაა ქართული საკონცერტო მუსიკის ისტორიაში სიახლეებით, რომლებმაც თავი იჩინა სტილისტური თვალსაზრისით. კომპოზიტორს ამ ნაწარმოებით მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვს თანამედროვე ქართული მუსიკალური ხელოვნების განახლების პროცესში.

ზურაბ ნადარეიშვილთან ერთად თანამედროვე ქართული საკომპოზიტორო სკოლის 80-იანელთა თაობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია **გიორგი (გოგა) შავერზაშვილი**, რომლის მრავალმხრივი შემოქმედება გამოირჩევა ინდივიდუალური ხელწერით. მუსიკოსი აქტიურად არის ჩართული საკომპოზიტორო, პედაგოგიურ და საზოგადოებრივ საქმიანობაში (1995 წლიდან გახლავთ სახელმწიფო კონსერვატორიის ასოცირებული პროფესორი, 2017 წლიდან საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის თავჯდომარე).

ცალკე აღნიშვნის ღირსია მისი პიანისტური საშემსრულებლო მოღვაწეობა, რომელიც ფართო საზოგადოების წინაშე წარმოჩინდება, როგორც კლასიკური პიანისტი, (რომელსაც პრემიაც აქვს მოპოვებული მუსიკოს-შემსრულებელთა ამიერკავკასიის კონკურსზე), კონცერტმაისტერი, ასევე შესანიშნავი ჯაზ-იმპროვიზატორი. განსაკუთრებით აღნიშვნის ღირსია შემოქმედებით საიუბილეო სადამოებზე გიორგი შავერზაშვილის მიერ შესრულებული იმპროვიზაციები ქართველი კომპოზიტორების თემატურ მასალაზე, რომლის შერჩევსა და შესრულების დროს მუსიკოსი მაქსიმალური სიფრთხილითა და მოწიწებით ეკიდება საავტორო პირველწყაროს. გიორგი შავერზაშვილის იმპროვიზებული ბუნების პიანისტური საშემსრულებლო ტექნიკა, გამოირჩევა ბგერითი პალიტრის ფერადოვნებით, ვირტუოზული მანერით, ღრმა ემოციურობითა და შემოქმედებითი ფანტაზიით. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ გარდა საკუთარი ნაწარმოების შესრულებისა, მუსიკოსის პიანისტური შესაძლებლობები გახდა ორიენტირი მისი

კოლეგებისათვის, რომელთა არა ერთი ნაწარმოებების პირველი შემსრულებლის საპატიო სტატუსი სწორედ მას რგებია წილად.

ქართველი კომპოზიტორების 80-ანელთა თაობის მსგავსად, გ. შავერზაშვილის მრავალმხრივი მოღვაწეობა მჭიდრო კავშირშია ჯაზის ხელოვნებასთან. მიუხედავად კლასიკურ-აკადემიურ მუსიკასთან სიღრმისეული კავშირისა, მისი შემოქმედებითი ბუნება ყოველთვის მოითხოვდა ტრადიციული ჩარჩოების რღვევას. 70-იან წლებში, ჯერ კიდევ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში სწავლის პერიოდში, სხვადასხვა შემსრულებლებთან ერთად ხშირად გამოდიოდა როგორც საქართველოს, ასევე საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქში. განსაკუთრებით აღსანიშნავია 1984 წელს, ქ. ტალინში გამართული საერთაშორისო ჯაზ-ფესტივალი, სადაც ვილნიუსის, ერევნის, ლვოვის, ოდესის ჯაზ-შემსრულებლებთან ერთად, სცენაზე გიორგი შავერზაშვილის დუეტი (კონტრაბასისტ ზურა შამუგიასთან ერთად) დიდი წარმატებით წარსდგა.³¹⁸

მუსიკოსის განსაკუთრებულმა სიყვარულმა, გატაცებამ და ჯაზის გათავისებამ, ბუნებრივია გავლენა იქონია მის როგორც სამშემსრულებლო, ისე საკომპოზიტორო შემოქმედებაზე. გ. შავერზაშვილი შესანიშნავად ფლობს სხვადასხვა საკომპოზიციო ტექნიკას, მის ნაწარმოებთა ინდივიდუალური და ორგინალური შინაარსი ვლინდება მუსიკალური ენის, გამომსახველობითი საშუალებების სიახლეში, გაორკესტრების ტექნიკაში, ჰარმონიული ვარიანტების ხერხებში, ტემბრულ მრავალფეროვნებაში, ზოგჯერ კომპოზიციის აგების თავისუფალ სტილში, თანამედროვე საკომპოზიტორო ტექნიკის გამოყენებაში, კლასიკური მუსიკის ფორმაწარმოქმნის ხერხების, ჯაზის, აკადემიური ხელოვნების და ქართული ფოლკლორული მუსიკის სააზროვნო პრინციპების სინთეზირებაში.

³¹⁸ ლია ნაცვლიშვილი, „დასაბამით იყო რიტმი“, *ახალგაზრდა კომუნისტი*, № 60 (თბილისი, 1984, 19 მაისი) 4.

გიორგი შავერზაშვილის შემოქმედების თავისებურებაზე საუბრისას, აღსანიშნავია ინსტრუმენტული ნაწილის უპირატესობა, კერძოდ, კამერულ-ინსტრუმენტული და საფორტეპიანო მუსიკის ჟანრები. შედარებით მოკრძალებული ადგილი უჭირავს სიმფონიურ და ვოკალურ ნაწარმოებებს. ინსტრუმენტული ჟანრის უპირატესობა გარკვეულწილად განსაზღვრულია მისი აქტიური პიანისტურ-სამემსრულებლო მოღვაწეობითაც.

ჩვენი საკვლევითი თემის ინტერესებიდან გამომდინარე, განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს მისი კამერულ-ინსტრუმენტული კომპოზიციების ჟანრული სპექტრი და ნაწარმოებების ავტორისეული სახელწოდებები, რაშიც ნათლად ვლინდება კომპოზიტორის ორიენტაცია ჯაზის ხელოვნებაზე. მეორე მხრივ კამერულ-ინსტრუმენტულ ჟანრებში ვლინდება თავისუფალი და შერეული ფორმებისადმი ინტერესი, რაც ასევე კავშირშია მასთან. ამის მაგალითებია: „**თემა ვარიაციებით ფორტეპიანოსათვის**“ (1981), „**ფანტაზია**“ ფორტეპიანოსათვის (1997), „**ჯაზ-ხორუმი**“ ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის (2015), „**ბლუზი**“ საყვირისა და ფორტეპიანოსათვის (2016 წ.), „**ფანტაზია**“ ფორტეპიანოს, ვიოლინოს, ჩელოსა და ორკესტრისათვის (2015წ.), „**იმპროვიზაცია**“ ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის, „**პრელუდია-ვალსი**“, „**ალილო**“ - საფორტეპიანო ფანტაზია (2002), „**რომანსი ორკესტრისათვის**“, პიესა ფორტეპიანოსათვის სახელწოდებით „**სვინგ-ვალსი**“, „**ტოკატა**“ და სხვადასხვა მცირე ფორმის ნაწარმოებები.

საგულისხმოა, რომ გიორგი შავერზაშვილის ზემოთაღნიშნული ნაწარმოებები მეტწილად თავისუფალ ფორმებშია წარმოდგენილი (ფანტაზია, პრელუდია, იმპროვიზაცია ტოკატა, ვარიაცია და სხვ.), რომელთა კომპოზიციურ განვითარებას ვარიაციულ-ვარიანტული ფორმის განვითარების ლოგიკით აგებს. რაც შეეხება ფორმაქმნადობის პრინციპებს ძირითადად ვხვდებით ვარიაციული, ციკლური და სამნაწილიანი ფორმების შეხამებას. მუსიკალურ ქსოვილში დომინირებს უწყვეტი განვითარების, ხშირად იმპროვიზაციული ხასიათის გამლა-განვითარების

პრინციპები. კომპოზიტორის თითოეული შემოთაღნიშნული თხზულების ჰარმონიული ქსოვილი გაჟღერებულია კლასიკური, ქართული მუსიკის და ჯაზის ესთეტიკით, რაც უდაოდ მისი სპეციფიკური მუსიკალური აზროვნების ნაყოფია.

გ. შავერზაშვილის კამერულ ინსტრუმენტული ნაწარმოებებიდან, ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესო „ჯაზ-ხორუმი“ აღმოჩნდა, რომლის ორი ვერსია არსებობს ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის (2015) და სოლო ფორტეპიანოსათვის (2017).

მაგალითი 3.3.9. გიორგი შავერზაშვილი, „ჯაზ-ხორუმი“

საფორტეპიანო პიესაში „ჯაზ-ხორუმი“ კომპოზიტორი უძველესი ქართული ხალხური მეზრძოლი სულისკვეთების ცეკვისა და ჯაზის ესთეტიკის კომბინირებას ახდენს. პიესა, ისევე როგორც ცეკვა ხორუმი 5/8 ზომამია დაწერილი და შენარჩუნებულია ცეკვის რიტმული ოსტინატური, ტოკატური, მოტორული ფაქტურა.³¹⁹ ჯაზის ელემენტები თავს იჩენს ნაწარმოების მოტივის ვარიაციულ-ვარიანტულ განვითარების პრინციპში, რთულ აკორდულ სტრუქტურებსა (მარჯვენა ხელში ხშირია ბლოკ-აკორდების გამოყენება, მაგ. 104-111 ტტ.) და სინკოპირებულ რიტმულ ფაქტურაში. შესაბამისად მუსიკალურ ქსოვილში ხორუმისა და ჯაზის

³¹⁹ თათარაძე, ავთანდილ. *ქართული ხალხური ცეკვა*. ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივის მასალები. თბილისი: 2010. 354.

მახასიათებლები ერთიან დინამიურ ჯაჭვს კრავს. კომპოზიცია მგზნებარე, დინამიური აღმავალი მიმართულებით ვითარდება და ფინალურ კულმინაციურ აკორდზე წყდება.

მსგავსი მხატვრულ-ემოციური დატვირთვით ჯაზის, ქართული ტრადიციული მუსიკის ელემენტების სინთეზს ვხვდებით კომპოზიტორის ერთ-ერთ საფორტეპიანო პიესაში „ტოკატა“, რომელშიაც კომპოზიტორი უხვად იყენებს ფორტეპიანოს აკუსტიკურ, ტემბრალურ, რეგისტრულ ვირტუოზულ შესაძლებლობებს, კომპოზიციის ფარგლებში რამდენიმეჯერ იცვლება მეტრი (4/4, 2/4, 4/4, 2/4, 3/4, 5/4, 4/4, 3/4, 2/4, 1/8), რაც კიდევ უფრო დინამიურ ხასიათს სძენს პიესას. აღსანიშნავია, რომ ნაწარმოებში გარკვეულწილად რონდალობის პრინციპი (A B A C A) შეინიშნება და ტოკატისათვის ტიპურ მონაკვეთებს ეპიზოდური მონაკვეთები ენაცვლება, რომელიც თავისი ბუნებით იმპროვიზაციულ-ვირტუოზულია.

მაგალითი 3.3.10. გიორგი შავერზაშვილი, „ტოკატა“

გ. შავერზაშვილის „ბლუზი“ საყვირისა და ფორტეპიანოსათვის, სამნაწილიანი ფორმის ნელი პიესაა, რომელსაც გადაყვავართ, არა იმდენად ბლუზის ჟანრულ ატმოსფეროში, არამედ ჯაზ-ბალადის სახეობრივ სფეროში, მისი დახვეწილი აკორდული პროგრესიებით. აქედან გამომდინარე, შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ

სახელწოდება „ბლუზი“ არა მის ჟანრობრივ გამოყენებაზე მეტყველებს, არამედ თავად ნაწარმოების განწყობის ამსახველია.

მაგალითი 3.3.11. გიორგი შავერზაშვილი, „ბლუზი“

საფორტეპიანო პიესა „ჯაზ-ვალსი“ - თავიდან ბოლომდე ჯაზის ესთეტიკაშია გადაწყვეტილი და ასახავს კომპოზიტორისათვის ჩვეული საშემსრულებლო სტილის - იმპროვიზირებული მუზიციერების განწყობას.

მაგალითი 3.3.12. გიორგი შავერზაშვილი, „ჯაზ-ვალსი“

რაც შეეხება კომპოზიტორის დიდი ფორმის ნაწარმოებებს - აკადემიურ მუსიკაში ჯაზისა და კლასიკური მუსიკის ინტეგრაციის პროცესების ჭრილში, ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა გ. შავერზაშვილის N1 საფორტეპიანო კონცერტი (1984), რომელიც ზურაბ ნადარეიშვილის „ვარიაციები სულხან ცინცაძის თემაზე ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის” და ვახტანგ კახიძის საფორტეპიანო კონცერტთან და ერთად, თანამედროვე ქართული საფორტეპიანო კონცერტის ისტორიაში, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია.

საკონცერტო ფორმას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს გიორგი შავერზაშვილის შემოქმედებაში (კომპოზიტორი 4 საფორტეპიანო კონცერტის ავტორია, რომელთა ჯაზური სტილისტიკა განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოიკვეთა შეზღუდული ალუატორიკის მონაკვეთებში და მთლიან მუსიკალურ ქსოვილში). როგორც თავად კომპოზიტორმა ჩვენთან საუბრისას აღნიშნა, პირველ კონცერტზე მუშაობისას მასზე გარკვეული გავლენა იქონია მისმა ხელმძღვანელმა სულხან ნასიძემ, რაც აისახა კიდევ ნაწარმოების ფორმასა და მუსიკალური მასალის შერჩევაში. პედაგოგის მიერ მისთვის დასახული ამოცანა იყო შეექმნა კლასიკური ტიპის კონცერტი, სადაც მუსიკალური ქსოვილის ინტონაციური საფუძველი ეროვნული ფოლკლორი, კერძოდ გურული სასიმღერო-ინტონაციური წყარო იქნებოდა („კრიმანჭულის მსგავსი”).³²⁰

გ. შავერზაშვილმა კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტი აღნიშნა: „როდესაც პირველ საფორტეპიანო კონცერტს ვწერდი, მოსმენილი მქონდა ვახტანგ კახიძის საფორტეპიანო კონცერტი და მიღებულმა შთაბეჭდილებამ გარკვეული გავლენა მოახდინა ჩემზე, ჯაზის სტილთან, ხასიათთან დაახლოების თვალსაზრისით, თუმცა ვ. კახიძისგან განსხვავებით, ასეთ სიღრმეებში არ წავსულვარ. მეორე მხრივ, ამავე პერიოდში, როგორც პიანისტს შესრულებული მქონდა ბეთჰოვენის მე-3 და მე-5

³²⁰ გიორგი (გოგა) შავერზაშვილი, ინტერვიუ ჩამოართვა თამარ მიქაძემ, თბილისი, მარტი 15, 2020.

საფორტეპიანო კონცერტები და საკუთარ ნაწარმოებზე მუშაობის პროცესში ინსპირაციის წყარო აქედანაც მივიღე”.³²¹

შესაბამისად, გ. შავერზაშვილის N1 საფორტეპიანო კონცერტი წარმოადგენს საკონცერტო ჟანრის ტრადიციული მახასიათებლების და თანამედროვე სტილის სინთეზს. ნაწარმოებში ტრადიციულია კონცერტის აღნაგობა, კლასიკური სამნაწილიანი სტრუქტურა,³²² ტრადიციული სონატური ფორმის I ნაწილით (ექსპოზიციამდე მკაფიოდ იკვეთება შესავლის, მთავარი, შემაკავშირებელი და დამხმარე თემის მონაკვეთები). ამასთანავე სონატური ფორმის არქიტექტონიკაში საინტერესოაა გადაწყვეტილი თემების ტონალური დამოკიდებულება, ვხვდებით არატრადიციულ მყარ ტონიკა-დომინანტურ თანაფარდობას, არამედ ტონალურ ცენტრებს, რაც კონცერტს დასაწყისშივე მიუთითებს თანამედროვე მუსიკის მახასიათებლების მორგებას - ტრადიციულ ფორმებზე.

საინტერესოა კონცერტში ეროვნულ მუსიკალურ ფოლკლორთან დამოკიდებულების საკითხიც. კომპოზიტორი არ მიმართავს კონკრეტულად რომელიმე ფოლკლორულ ნიმუშს და კომპოზიციას არ აგებს ამა თუ იმ სიმღერის მასალაზე, თუმცა ხალხური კილო-ინტონაციები და ხასიათი დასაწყისშივე ვლინდება. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით, გამოირჩევა მთავარი თემა, რომლის მუსიკალურ ქსოვილში მკაფიოდ იკვეთება პარალელური კვარტებით მოძრაობა, ფრაზის ბოლოს, დასრულება კვარტაზე, ასევე დამხმარე თემა, რომელიც ინტონაციურად ახლოს დგას მთის ფოლკლორთან (იხ. დანართი N1, მაგ. N3).

თამამად შეიძლება ითქვას რომ ინტონაციური მასალა ძირითადად ეროვნული ფოლკლორიდან მომდინარეობს, რომელსაც კომპოზიტორმა ოსტატურად მოარგო ჯაზის რიტმიკის მახასიათებლები: ერთი მხრივ სინკოპირებული რიტმული სტრუქტურები, მეორე მხრივ ფორ ბიტი, რომელიც განსხვავებულ რიტმულ

³²¹ გიორგი (გოგა) შავერზაშვილი, ინტერვიუ.

³²² I ნაწილი - Allegro, II - Largo, III - Presto

აქცენტებსა და ფრაზირებას ანიჭებს მუსიკალურ თემატიზმს (იხ. დანართი N1, მაგ. N4, ც.N1).

ნაწარმოებში მთავარ ემოციურ განწყობას და დინამიკას ქმნის საფორტეპიანო პარტია, რომელიც პიანისტური სირთულით გამოირჩევა. ფაქტურა ძირითადად შერეულია, თუმცა სჭარბობს აკორდულ-პოლიფონიური და ჰომოფონიურ-ჰარმონიული სტილი. ჯაზის ელემენტები ძირითადად რიტმულ სფეროში ვლინდება, რომელიც უფრო ხშირად ტეხილი, სინკოპირებული სახით და პოლირიტმით არის წარმოდგენილი. ამგვარი რიტმული ნახაზი მთელი კონცერტის მანძილზე გვხვდება, რაც საერთო დინამიკური ხასიათის და განწყობის შენარჩუნებას უწყობს ხელს. შეიძლება ითქვას, რომ რიტმი ერთ-ერთი მთავარი გამაერთიანებელია კონცერტის ერთიანობის და სიმფონიზირების პროცესში. ჯაზის ელემენტები თავს იჩენს საფორტეპიანო პარტიის აკორდიკაშიც. ვხვდებით მეჯ-ნონარკორდებს, მინორულ ტერცდეციმაკორდებს, ალტერირებულ და აკორდებს დამატებული ტონებით. პირველი და ფინალური ნაწილის კულმინაციურ მომენტებში საფორტეპიანო პარტიას რიტმ-სექციის საკრავის ფუნქციაც ენიჭება (იხ. დანართი N1. მაგ. N5, ც. N7-8).

ფორტეპიანოსთან ერთად მნიშვნელოვანია საორკესტრო პარტიაც, რომელიც გამოირჩევა ტემბრული მრავალფეროვნებით, ჰარმონიული თანწყობით და ტემბრალური მრავალფეროვნებით. იგი დაქვემდებარებულია ფორტეპიანოს პარტიასთან, რაც ხელს უწყობს მუსიკალური მასალის განვითარებას, მთლიანობას, სიმფონიზაციას. შესაბამისად, გ. შავერზაშვილის N1 საფორტეპიანო კონცერტში სრულფასოვნადაა წარმოდგენილი საკონცერტო ჟანრის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპი - კონცერტულობა (იხ. დანართი N1., მაგ. N6, ც. N67-69).

საყურადღებოა, რომ კონცერტის ერთ-ერთი თავისებურება, რაც გამოარჩევს და განასხვავებს მას კლასიკური კონცერტისაგან, არის ორმაგი ექსპოზიციის უარყოფა და კადენციური მონაკვეთის არარსებობა. თუმცა, საფორტეპიანო პარტია იმდენად მრავალპლანიანი და განვითარებულია, რომ სოლისტი მთელი კონცერტის მანძილზე

ავლენს საშემსრულებლო-ტექნიკურ ოსტატობას. ვფიქრობთ, კონცერტის საერთო ვირტუოზული ხასიათიდან, პიანისტური საშემსრულებლო ხერხების სირთულიდან გამომდინარე, ავტორმა უარყო, კადენციური მონაკვეთის არსებობის აუცილებლობა.

კონცერტი ესთეტიკური აღქმის ჭრილში თანამედროვე საკომპოზიტორო ხერხების მრავალფეროვანი გამოყენებით გამოირჩევა, საგულისხმოა, რომ კომპოზიტორი არათანმიმდევრულად მიმართავს XX საუკუნის მუსიკალური საკომპოზიტორო წერის ისეთ ტექნიკას, როგორც არის პუანტილიზმი, სონორისტიკა, დოდეკაფონია, რაც ნაწარმოებს კლასიკური სტრუქტურის პირობებში თანამედროვე ელფერს სძენს. აღნიშნული თავისებურებებიდან გამომდინარე, გ. შავერზაშვილის N1 საფორტეპიანო კონცერტი, ისევე როგორც მთელი მისი შემოქმედება გაჟღენთილია ჯაზის ესთეტიკით, რაც უდაოდ მისი მუსიკალური ფასეულობებისა და აზროვნების გამოვლინებად უნდა მივიჩნიოთ.

და ბოლოს დასკვნის სახით უნდა აღინიშნოს, რომ გიორგი შავერზაშვილის საკომპოზიტორო შემოქმედებაში ბუნებრივად თანაარსებობს აკადემიური მუსიკის მყარი კომპოზიციური პრინციპები, იმპროვიზაციულობა, როგორც აზროვნების კატეგორია და ჯაზის ხელოვნების სტილური მახასიათებლები.

სრულიად განსხვავებული სახით აქვს წარმოდგენილი ჯაზის ხელოვნება XX საუკუნის II ნახევრის ქართული საკომპოზიტორო სკოლის „სამოციანელთა“ თაობის ერთ-ერთ თვალსაჩინო წარმომადგენელს **ნათელა სვანიძეს**, რომლის საკომპოზიტორო სტილი ზოგადად ავანგარდულ პრინციპებზეა ორიენტირებული.

კომპოზიტორის სტილის ჩამოყალიბებაზე დიდი ზეგავლენა იქონია ქართულმა ფოლკლორმა,³²³ თავად კომპოზიტორი საკუთარი ხელწერის ერთ-ერთ მთავარ

³²³ კომპოზიტორი წლების მანძილზე მონაწილეობა ექსპედიციებში (ციმბირსა და ჩრდილოეთ კავკასიაში) და იკვლევდა მუსიკალური აზროვნების კავკასიურ სტილს, ქართულ-ბასკურ მუსიკალურ კავშირებს.

კომპონენტად მიიჩნევა დასავლეთ საქართველოს ფოლკლორისათვის მახასიათებელ პოლიფონიურ აზროვნებას, რომლის პრინციპები ბუნებრივადაა შეხამებული საკომპოზიტორო წერის სხვადასხვა ტიპებთან (სერიულობა, სონორისტიკა, ალუატორიკა, პოლისტილისტიკა, ელექტრონული მუსიკა). საავტორო სტილის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი სპეციფიკური თვისებაა პოლიფონიურობა, რაც კომპოზიტორის ქმნილებებში ვლინდება, როგორც საკომპოზიტორო წერის ტექნიკის, ისე პოლიფონიური ჟანრების თუ ფორმების გამოყენების დონეზე.

ნათელა სვანიძე რაციონალიზმით ეკიდებოდა საკომპოზიციო შემოქმედებას, რომელიც მუდმივად მიისწრაფვოდა თანამედროვე ტექნოლოგიების ათვისებისაკენ. კომპოზიტორს XX-XXI საუკუნის მთელი რიგი მიმდინარეობები თუ საკომპოზიტორო მეთოდები ფაქტობრივად, ათვისებული და გამოყენებული აქვს, მათ შორის ქართულ აკადემიურ მუსიკაში პირველად ელექტროაკუსტიკური მუსიკა სწორედ მან გამოიყენა. 1974 წელს შექმნა ნაწარმოები „ქართული ლამენტაციები“ (მკითხველის, შერეული გუნდის, ქალთა სექსტეტის, ვიოლინოს, ფლეიტის, ორგანის, დასარტყამი საკრავების, 12 ჩელოსა და ელექტრონული ფირისათვის), რომელიც ქართულ აკადემიურ მუსიკაში ელექტრონული მუსიკის პირველ ისტორიულ ნიმუშად შეგვიძლია მივიჩნიოთ.³²⁴

2008 წელს, ნათელა სვანიძის 60 წლის შემოქმედებით იუბილესთან დაკავშირებით, შედგა ჩემი ინტერვიუ კომპოზიტორთან, რომელიც იმავე წელს დაიბეჭდა გაზეთში „მუსიკალური საქართველო“. საუბარი ინტერვიუებისათვის დამახასიათებელი ტრადიციული კითხვებისაგან რამდენადმე განსხვავებულად წარიმართა და აქცენტი გავაკეთეთ მისი საკომპოზიტორო წერის პრინციპებსა და მეთოდზე.

ეპოქის კონტექსტში ჯაზის ხელოვნების შესახებ კომპოზიტორი აღნიშნავდა „ჯერ კიდევ 70-იან წლებში თქვეს „პოპ-მუსიკა წაგვლეკსო“. XX საუკუნე მრავალი

³²⁴ ნია ბარაბაძე, *ელექტროაკუსტიკური მუსიკის რეტროსპექტივა და თანამედროვე ქართული რეალობა ალექსანდრე კორძაიას შემოქმედების მაგალითზე* (სამაგისტრო ნაშრომი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია 2021), 50.

მიმდინარეობით აღინიშნა. მათ შორის ჯაზი, ჩემთვის ყველაზე საინტერესოა. ტენდენციურია, რომ ევროპამ ჩაკეტილი ფორმები შექმნა (a b a), აღმოსავლური ფორმები კი ღიაა. ევროპელი კომპოზიტორებიც ცდილობენ ღია ფორმების შექმნას, მაგრამ ჯერჯერობით არ გამოსდით. დღესდღეისობით რამემ უნდა დამაინტერესოს, რომ ჩავეხა აქტიურ პროცესში“.³²⁵

ავტორის პარტიტურები ვიზუალურად, საოცარი გრაფიკულობით გამოირჩევა. „საერთოდ დიდი ფორმატის პარტიტურებს თავისი ხიბლი აქვს, გრაფიკას დიდ მნიშვნელობას ვანიჭებ“ - აღნიშნავდა კომპოზიტორი.

ნათელა სვანიძესთან ჩაწერილმა ინტერვიუმ და ბუნებრივია პარტიტურების გაცნობამ კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, რომ მის შემოქმედებაში, განსაკუთრებული ფუნქციონალური მნიშვნელობა ენიჭება რიტმულ საწყისს, როგორც XX საუკუნის ურბანისტული კულტურის გამოხატულებას. შესაბამისად, კომპოზიტორის ქმნილებებში ძალზე მრავალფეროვნად (გარკვეულ წილად არატრადიციულად) არის წარმოდგენილი დასარტყამ საკრავთა ჯგუფი. მაგალითად, სიმფონიურ პოემა „ყვარყვარეში“ (1963) სერიული აზროვნება შერწყმულია რიტმულ დრამატურგიასთან. აღსანიშნავია, რომ „ყვარყვარე“ არის ქართული პროფესიული მუსიკის პირველი ნიმუში, სადაც ყოველ ტაქტში იცვლება მეტრო-რიტმი. ნაწარმოებში ფორტეპიანო წარმოადგენს ყვარყვარეს სახეს - პერსონიფიცირებული ტემბრია, შესაბამისად ფორტეპიანოს პარტიაც დასარტყამი საკრავის ფუნქციითაა წარმოდგენილი. აქ დომინირებს არარეგულარული რიტმი და მეტრი, მიღწეული აქცენტების მონაცვლეობით და პაუზების ხშირი გამოყენებით. რიტმული აზროვნების იგივე პრინციპს ვხვდებით სვანიძის I სიმფონიაში ფორტეპიანოს, სიმებიანი საკრავების და დასარტყამი ინსტრუმენტებისათვის (1967), საფორტეპიანო პიესა „წრეში“ (პრეპარირებული ფორტეპიანოსთვის 1972), „სიმფონია-ბალეტში“ (1983) და

³²⁵ თამარ მიქაძე, „შემოქმედებითი იუბილე (ნათელა სვანიძე)“, *მუსიკალური საქართველო* (N 7, 2008) 4.

მონოდრამაში „გულიდან სისხლის წვეთები“ (მეცო-სოპრანოს, ფორტეპიანოს, დასარტყამთათვის და მაგნიტოფონის ლენტისათვის, 1999).

ცხადია, XX ს-ის აკადემიურ მუსიკაში დასარტყამი საკრავების ევოლუცია, მათი გამოყენების ასპექტები და ფუნქციური როლის ზრდა ისევე, როგორც დასავლეთევროპელ და ამერიკელ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში, ქართველ კომპოზიტორებთანაც, ჯაზისადმი და სხვადასხვა მასობრივი მუსიკალური ჟანრებისადმი ინტერესითაა განპირობებული. ნათელა სვანიძის შემოქმედებაშიც, ზემოაღნიშნული ტენდენციები, ჯაზის ხელოვნებიდან მოდის, რასაც თავად კომპოზიტორიც აღნიშნავდა - „კომპოზიტორისთვის ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს რაიმე ინსტრუმენტის კარგ ცოდნას. მე პიანისტი ვარ და მაინც ვერ ავცდი ფორტეპიანოს. მაგალითად NI სიმფონიის პარტიტურაში ფორტეპიანოს პარტია ყველა საკრავის თავზეა - იმიტომ, რომ სოლოა. ფორტეპიანოს ამავდროულად დასარტყამი საკრავის ფუნქცია აქვს, რისი ტრადიციაც ჯაზიდან მოდის...“³²⁶ კომპოზიტორის სტილის მახასიათებელი ექსპრესიული, გროტესკული, ტრაგიკული სახეების სინთეზირება რომანტიკულ სახეობრიობასთან, სწორედ პერსონიფიცირებულ საფორტეპიანო პარტიებში აისახება. შესაბამისად კომპოზიტორის შემოქმედებაში ფორტეპიანოს, პერსონიფიცირების გარდა, ორმაგი ფუნქცია აქვს - ერთი მხრივ, იგი სოლირებულია, ხოლო, მეორე მხრივ, დასარტყამი საკრავის ფუნქციითაა წარმოდგენილი.

კომპოზიტორი არ კმაყოფილდება ფორტეპიანოზე დაკვრის ტრადიციული ხერხებით და ახალ გამომსახველობის, მექანიკური, აკუსტიკური ჟღერადობის მისაღწევად სხვადასხვა ხერხებს იყენებს: საფორტეპიანო პარტიის არასტანდარტულ ფრაზირებას, ტემბრულ-რეგისტრულ ექსცენტრიკას, კლასტერულ აკორდულ კომპლექსებს, კლასტერ-გლისანდოებს, კონტრასტულ დაპირისპირებებს, რთულ რიტმულ დაჯგუფებებს, რიტმულ ოსტინატოს, ფორტეპიანოს პრეპარირებას, რაც

³²⁶ თამარ მიქაძე, „შემოქმედებითი იუბილე (ნათელა სვანიძე)“ 4.

ბუნებრივია იწვევს ბგერათსიმაღლებრიობის ახალ შეფერვას და მის მაქსიმალურ მიახლოებას დასარტყამი საკრავების ხმოვანებასთან.

კომპოზიტორის მიზანი, რომ გამოკვეთოს ფორტეპიანოს როლი და მაქსიმალურად გააფართოვოს მისი ტემბრული შესაძლებლობები, საშუალებას იძლევა მიღებულ იქნას დასარტყამი, ან კვაზი-მექანიკური ინსტრუმენტის საუკეთესო ხმოვანება, რითაც ხდება თანამედროვე ჟღერადობის იმიტირება.

შესაბამისად, ისევე როგორც XX ს-ის მეორე ნახევრის პროფესიული მუსიკის გარკვეულ წრეებში, ნათელა სვანიძის შემოქმედებაშიც, ჯაზი სამყაროს რიტმული სტიქიის განსახიერებად იქცა. მის სიმფონიურ თუ კამერულ-ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებში „ჯაზის სახე“ ეპოქის რიტმულ სიმბოლოსა და ურბანისტულ ძალასთან ასოცირდება. შესაბამისად სწორედ ჯაზისათვის მახასიათებელ რიტმულ ოსტინატოს და ე.წ. ფორ ბიტს იყენებს კომპოზიტორი ე.წ. „სამშენებლო მასალად“. ამ მიმართულებით საინტერესოა მისი კომენტარი: „ადრე ქართულ სიმფონიებში მთავარი მამოძრავებელი იმპულსი იყო მელოდია, სტრავინსკის შემოქმედების გაცნობის შემდეგ, შევიგრძენით რიტმის პოტენციალი. I სიმფონიაში მელოდიური განვითარება არაა ნაჩვენები - აქ მთავარია მეტრო-რიტმი, მძიმე რიტმული დრამატურგია. ვთვლი, რომ რიტმის გარეშე მოსაწყენია, ამიტომ ნაწარმოებში გამოვიყენე დასატყამ საკრავთა დიდი ჯგუფი“.³²⁷

აღნიშნული მიდგომებით, ვფიქრობთ, ნათელა სვანიძე ფაქტობრივად აგრძელებს კ. ჰინდემატის, ე. ქშენეკის, ე. სატის და ი. სტრავინსკის ჯაზის მიმართ მიდგომებს და ტრადიციებს (რაზეც საუბარი გვქონდა ნაშრომის I თავში).

რაც შეეხება ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებაში ჯაზის ცალკეული ელემენტების, გამომსახველობითი ხერხებისა და კლასიკური მუსიკის სტრუქტურული ინტეგრაციას, ტრადიციული მუსიკალური ენის განახლების მიმართულებით, უნდა აღვნიშნოთ ერთ-ერთი პირველი ნიმუში **ნიკოლოზ**

³²⁷ თამარ მიქაძე, „შემოქმედებითი იუბილე (ნათელა სვანიძე)“ 4.

გუდიაშვილის 1940-იან წლებში შექმნილი „ჯაზური სიუიტი“ და „ფანტაზია საესტრადო ორკესტრისათვის“ (1955), რომლებიც საქართველოს სახელმწიფო რადიოს ორკესტრის მიერ შესრულდა. ორივე ნაწარმოები ჯაზურ-საესტრადო მუსიკის და კლასიკური ფორმების დახვეწილი შერწყმის პროფესიული ნიმუშია.³²⁸ ამ კონტექსტში ასევე უნდა აღვნიშნოთ ვაჟა აზარაშვილის მიერ 1973 წელს შექმნილი „კონცერტი ალტისა და სიმფონიური ორკესტრისთვის“. 1970-იან წლებში კომპოზიტორ ლავრენტი ჯინჭარაძის მიერ შექმნილი ნაწარმოებები „იმპროვიზაცია საყვირისა და ფორტეპიანოსათვის“, „ექსპრომტი ჯაზური ორკესტრისათვის“ და „ხუთი ჯაზური პიესა ორკესტრისათვის“. ჯაზის პრინციპებისა და თანამედროვე აკადემიური მუსიკის ელემენტების შერევის საინტერესო ნიმუშებს ვხვდებით კომპოზიტორ რამაზ კემულარიას შემოქმედებაში – 1965 წელს შექმნილ N1 საფორტეპიანო კონცერტში სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად და 1978-1980-იან წლებში შექმნილ მის პირველ სიმფონიაში.³²⁹ 80-იან წლებში ფელიქს ღლონტის ორიგინალურ ნაწარმოებში „სიმფონია-კონჩერტანტე“, ფრაგმენტულად არის წარმოდგენილი ჯაზურ-იმპროვიზაციული ჩანართები. ჯაზური ეპიზოდები გვხვდება ალექსანდრე თორაძის სიმფონია-ბალეტში „მწირი“ (მ. ლერმონტოვის იგივე სახელწოდების პოემის მიხედვით), რაც განსაკუთრებით ვლინდება ეპიზოდებში „ბრძოლა ჯიქთან“ და „ქართველი ქალი“.³³⁰

ცალკე აღნიშვნის ღირსია კომპოზიტორის, პიანისტის, ერთ-ერთი გამორჩეული მოაზროვნის ნოდარ გაბუნიას შემოქმედება. რომლის საკომპოზიტორო სტილსა და მუსიკალურ ენაში - ქართული ხალხური, აკადემიური მუსიკის, ავანგარდული და

³²⁸ გულზათ ტორაძე, *მუსიკის სამყაროში კომპოზიტორები, მუსიკათმცოდნეები, შემსრულებლები, მოგონებები* (თბილისი, მუსიკალური ფონდი 2010), 145-146.

³²⁹ რუსუდან ქუთათელაძე, „ინსტრუმენტული კონცერტი“. კრებულში *XX ს-ის 60-90-იანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები* (რედ. წურჭუმია, რუსუდან. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა, 2004), 158.

³³⁰ ლალი კაკულია, „რომანტიკული იდეა „ანტირომანტიკულ“ სამოსელში“, სამეცნიერო შრომების კრებული *მუსიკოლოგიური ძიებანი* N2 (თბილისი: 2020), 93.

ჯაზის ხელოვნების ინტეგრირება მოხდა. ამ მიმართულებით შესაძლებელია დავასახელოთ მუსიკა რეჟისორ ლანა დოლობერიძის კინოფილმებისთვის „აურზაური სალხინეთში“ (1975). კომპოზიტორის აკადემიური მუსიკალური ნაწარმოებები „იმპროვიზაცია და ტოკატა“ (1962), „სონატა საყვირის, ფორტეპიანოსა და დასარტყამი საკრავებისთვის“ (1979), საფორტეპიანო კონცერტები და სხვ. ხოლო 1964 წელს შექმნილი ვოკალურ-ინსტრუმენტული ნაწარმოები „იგავი“ (მთხრობლისთვის, 3 ვოკალისტისა და 7 ინსტრუმენტისთვის), ხალხურ-ჯაზური საშემსრულებლო მანერით, 60-იანი წლების ქართული მუსიკის ახალი აზროვნების შედეგია. ვფიქრობთ, ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში ნოდარ გაბუნიას შემოქმედების კვლევა ჯაზის ხელოვნების კვალდაკვალ, ჩაღრმავებას მოითხოვს და ცალკე დამოუკიდებელი კვლევის საკითხია.

სადოქტორო შრომის მომდევნო ქვეთავს ვუთმობთ ვახტანგ კახიძის შემოქმედებას, რადგან ვთვლით, რომ საკუთარ საშემსრულებლო თუ საკომპოზიტორო შემოქმედებაში არცერთ ქართველ კომპოზიტორს არ გაუთავისებია ჯაზი ისე, როგორც ვახტანგ კახიძემ ეს შეძლო, რომლისთვისაც ჯაზი ცხოვრების სტილად, სააზროვნო პრინციპად, მუსიკალური ენის ბუნებრივ ნაწილად და ერთ-ერთ ძირითად სტილურ მახასიათებლად იქცა.

3.2. ჯაზის სააზროვნო პრინციპები აკადემიური სტრუქტურის კომპოზიციაში ვახტანგ კახიძის შემოქმედების მაგალითზე³³¹

ჯაზის ფენომენისადმი ვახტანგ კახიძის დამოკიდებულება, მის რეპლიკაშიც იკითხება: „რომ არა ჯაზი, მე დღეს მუსიკოსი არ ვიქნებოდი“.³³² ვახტანგ კახიძის ინტერესები ჯაზის ხელოვნების მიმართ 13 წლის ასაკიდან იწყება, რაც გამოიხატებოდა არამარტო ჯაზ-მუსიკოსების ჩანაწერების მოსმენაში, არამედ ზოგადად იმპროვიზირებაში და ვარიაციულ-ვარიანტული განვითარების პრინციპის გამოყენებაში. ვახტანგ კახიძე, როგორც ახალგაზრდა ჯაზ-შემსრულებელი პირველად 19 წლის ასაკში, საკუთარი ჯაზ-ტრიოთი, 1978 წლის თბილისის ჯაზ-ფესტივალის სცენაზე წარსდგა.³³³

ფაქტია, რომ ეპოქა, წინააღმდეგობათა მიუხედავად, საშუალებასაც აძლევდა კომპოზიტორს, შემოქმედებითი ინტერესები მთავარი ღირებულებების ქმნილებების ცოდნით განევიტარებინა. მუსიკოსმა შემოქმედებითი ზრდა და პროფესიული დაოსტატება აკადემიური მუსიკის მიმართულებით გააგრძელა. 1981 წელს დაამთავრა მოსკოვის სახელმწიფო კონსერვატორიის საკომპოზიტორო ფაკულტეტი, ხოლო 1983 წელს ამავე ინსტიტუტის ასპირანტურა ნიკოლაი სიდელნიკოვის და ედისონ დენისოვის ხელმძღვანელობით. 1988-89 წლებში იგი ეუფლებოდა სადირიჟორო ხელოვნებას.³³⁴

რამდენიმე კითხვა ისმის, იმის ამოსაცნობად, თუ როგორ აღიქვამს ჯაზის სპეციფიკას, მის შინაგან სტრუქტურას ვახტანგ კახიძე: „ალბათ იმიტომ გავხდი

³³¹ აღნიშნული ქვეთავის ძირითადი მასალა, გამოყენებულია თამარ მიქაძის სამეცნიერო სტატიაში სახელწოდებით „ვახტანგ კახიძის შემოქმედება ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ურთიერთობის კონტექსტში“, *კადმოსი: ჰუმანიტარულ კვლევათა ჟურნალი* (თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი. N11, 2019), 55-85.

³³² კახიძე, ვახტანგ, ინტერვიუ ჩამოართვა თამარ მიქაძემ თბილისი, დეკემბერი 22, 2015.

³³³ ვახტანგ კახიძე 80-იანელთა თაობის მრავალმხრივი განათლების მუსიკოსია (კომპოზიტორი, პიანისტი, დირიჟორი). მისი შემოქმედება არ არის შესწავლილი ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში და პირველად სწორედ წინამდებარე კვლევაში განიხილება მისი შემოქმედება და კონკრეტული ნაწარმოებების ანალიზი ჯაზისა და კლასიკური მუსიკის ინტეგრაციის პროცესების შუქზე.

³³⁴ <http://www.kakhidzemusiccenter.com/?lan=1&pg=st&st=5>

კომპოზიტორი და ვერასოდეს გავხდებოდი პიანისტი, რომ ნებისმიერი ნაწარმოების შესრულებისას არ შემეძლო უბრალოდ დამეკრა, სულ ვცდილობდი მის გადაკეთებას... კომპოზიტორი იწყება იმპროვიზაციიდან, ვარირებიდან. ადრე მუსიკოსები სალონებში რომ მუზიცირებდნენ, ეს არა უბრალოდ დაკვრა, არამედ შემოქმედებითი მუზიცირების პროცესი იყო, სადაც იმ წუთიერად შეთავაზებულ თემაზე, იქვე იქმნებოდა ნაწარმოები. მაშინ ამას არ ჰქონდა სტილური და ჟანრული განსაზღვრება, მაგრამ დღევანდელი ენით რომ ვთქვათ, ფაქტობრივად „აჯაზებდნენ“. ეს იყო იმპროვიზაცია ნებისმიერ თემაზე, იქნებოდა ეს ხალხური სიმღერა, ლენდლერი თუ სხვა. ფაქტობრივად ეს პროცესი ანალოგიურია ჯაზში“.

ამდენად, ის ფაქტი, რომ ვახტანგ კახიძე, დღეს მუსიკოსია, ამაში ჯაზის ხელოვნებამ გადამწყვეტი გავლენა, კატალიზატორის როლი შეასრულა. კომპოზიტორის თქმით ეს უნარი და ჯაზის მიმართულებით საშემსრულებლო გამოცდილება დღემდე ეხმარება, როგორც კომპოზიტორს, ასევე როგორც დირიჟორს, რადგან მისთვის პარტიტურებში შემხვედრი მეტრო-რიტმული სირთულებები (სინკოპები, „ჩატეხილი“ რიტმები, წაჭრილი ტაქტი, გრძლიობების არათანაბარი დაყოფა და ა.შ.), რითაც XX-XXI ს-ის მუსიკა ხასიათდება, ტექნიკურ სირთულეს არ წარმოადგენს.

ძალზე მრავალფეროვანი და შთამბეჭდავია ვახტანგ კახიძის საკომპოზიტორო შემოქმედება, რომელიც მოიცავს სიმფონიურ, საოპერო, საბალეტო, კამერულ ინსტრუმენტულ, მსხვილ ვოკალურ-ინსტრუმენტულ, საკონცერტო ჟანრის ნაწარმოებებს. შექმნილი აქვს მუსიკა მრავალი კინო და ანიმაციური ფილმისთვის, მუსიკა 50-ზე მეტი დრამატული სპექტაკლისთვის. მისი საესტრადო სიმღერები და ჯაზ-კომპოზიციები საყოველთაოდ ცნობილია. ვახტანგ კახიძე გახლავთ მსოფლიოში იმ იშვიათ მუსიკოსთა გამოჩაჩისი, რომელიც ერთნაირად წარმატებული და პროდუქტიულია როგორც კომპოზიტორი, დირიჟორი, მომღერალი და პიანისტ-იმპროვიზატორი.

ვახტანგ კახიძემ XX საუკუნის მთელი რიგი მიმდინარეობები თუ საკომპოზიტორო მეთოდები გაითავისა, ამასთანავე დარჩა ჯაზური იმპროვიზაციის ერთგულად როგორც საკომპოზიტორო, ისე საშემსრულებლო ხელოვნებაში. ამასთან დაკავშირებით კომპოზიტორი აღნიშნავს „დროთა განმავლობაში ჩემი მუსიკალური ინტერესები იცვლებოდა, 1992-93 წლებიდან დაწყებული მყავდა ჯაზ-ფოლკ ჯგუფი, დღევანდელ დღესაც, მე ეთნოჯაზი უფრო მაინტერესებს, როგორც შემოქმედებითი პროცესი... საერთოდ ძალიან რთულია მუსიკოსისთვის ამ მიმართულებით მუშაობა, რომ კომპოზიცია იყოს ორგანული და არა სტილისტურად დაშლილი. ზოგიერთ დიდ მუსიკოსსაც კი, ზოგ შემთხვევაში ხელოვნურად გამოსდის ეს. ცხადია არ ვგულისხმობ პეტ მეთენს, პიტერ გაბრიელს და ჯონ მაკლაფლინს...“³³⁵

შესაბამისად, 70-იანი წლებიდან დაწყებული მუსიკოსი ხშირად გამოდის როგორც ჯაზ-პიანისტი სხვადასხვა ცნობილ ჯაზის შემსრულებელთან ერთად. 90-იან წლებში შექმნა ჯაზ-ფოლკ ანსამბლი „არიესი“. ანსამბლის მიერ შესრულებული კომპოზიციები თავმოყრილია 2009 წლის ალბომი სახელწოდებით „ვახტანგ კახიძე ჯაზ-ფოლკ კომპოზიციები“, რომელშიაც შესულია კომპოზიტორის 12 კომპოზიცია.³³⁶

ვახტანგ კახიძის შემოქმედებაში ყოველთვის არსებობს სიუჟეტური ჩარჩოები, მით უმეტეს რომ, კომპოზიტორმა მრავალი ნაწარმოები შექმნა კინოსა და თეატრალური სპექტაკლებისთვის. ხელოვნების ამ დარგებში კი, ყოველი ნამუშევარი გარკვეულწილად იზღუდება დარგის სპეციფიკით, თუმცა შეზღუდვები არ ახასიათებს თავად ავტორს. მისი თავისუფალი იმპროვიზაციიდან აღმოცენებული მოტივები თითქმის ყოველთვის მრავალფეროვანი და ეკლექტურია. მათში აჟღერებული რეალობა ისაა, რასაც ინტუიციით აღვიქვამთ, სინამდვილეში კი კომპოზიტორი ერთგვარ თავისუფლებას გვაძლევს, რაც ასოციაციებში გამოიხატება.

ვახტანგ კახიძის, როგორც შემსრულებლის, პიანისტ-იმპროვიზატორის საკომპოზიტორო შემოქმედება, ნათლად ადასტურებს მის განსაკუთრებულ

³³⁵ ვახტანგ კახიძე, ინტერვიუ ჩამოართვა თამარ მიქაძემ, თბილისი, დეკემბერი 22, 2015.

³³⁶ <https://open.spotify.com/album/0xb6Bli7ugi2UtikbbxeyU>

დამოკიდებულებას ჯაზისადმი. კომპოზიტორის მუსიკალურ ხმოვანებაში ბუნებრივად და ჰარმონიულადაა შერწყმული ჯაზის, აკადემიური და ქართული ხალხური მუსიკის მახასიათებლები. შესაბამისად კახიძის მუსიკაში ჯაზი ეთნიკური ელემენტებითაა გამდიდრებული, რაც ხალხურ ინტონაციებში, რიტმში, კილო-ჰარმონიაში ვლინდება. ყურადღებას იპყრობს მისი „კონცერტი ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისთვის“ და **“Bruderschaft”** ალტის, ფორტეპიანოსა და სიმებიანი ორკესტრისათვის, სადაც ინტონაციური, კომპოზიციური სტილი, ჯაზის მახასიათებლების მატარებელია.

კომპოზიტორისთვის დამახასიათებელი, თვითმყოფადი სტილი ძირითადად რამდენიმე წყაროთი საზრდოობს – ევროპული, ქართული პროფესიული მუსიკით, ეროვნული ფოლკლორით და ჯაზით. ევროპულ საკომპოზიციო სკოლასთან სიახლოვე ვლინდება კლასიკური მუსიკის ჟანრებისადმი მის ინტერესშიც. რაც შეეხება ფოლკლორს – ვახტანგ კახიძის ძიებები მოიცავს არამარტო ეროვნულს, არამედ სხვა ქვეყნების მუსიკალურ ფოლკლორსაც, რაზეც მიუთითებს კომპოზიტორის მუსიკალურ ფონოტეკაში არსებული ჩანაწერების სიუხვე. სინთეზი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია მის შემოქმედებაში.

სამი საწყისის – ზოგადევროპულის, ეროვნულის და ჯაზის სინთეზი ვახტანგ კახიძემ პირველად 1980 წელს განახორციელა ნაწარმოებში „კონცერტი ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისათვის“, სადაც ექსპერიმენტებისადმი მისი სწრაფვა აისახა. საკომპოზიტორო ტექნიკის (დოდეკაფონია) დაახლოება სხვადასხვა სტილთან, ტემბრული დრამატურგია და არტიკულაცია, ჯაზისთვის დამახასიათებელი ხმოვანების ეკლექტურ სტილს ქმნის მის ნაწარმოებებში.

კომპოზიტორის მუსიკალური მეტყველების დამახასიათებელ თვისებას წარმოადგენს მდიდარი ჰარმონია, ინსტრუმენტული ბუნების მოტივები, რაც ხასიათდება ტემბრულ-ბგერითი პალიტრით; რთულია ნაწარმოების აკორდული წყობა, რომლის ტერციულ სტრუქტურაში კომპოზიტორს შემოაქვს დამხმარე ტონები, იყენებს სეკუნდა-კვარტულ აკორდულ კომპლექსებს, პოლიაკორდებს, ე.წ. sus-

აკორდებს, ალტერირებულ აკორდებს, კვარტკვინტაკორდებს და სხვ. ორიგინალურია კონტრაპუნქტული ტექნიკა კონსონანსისა და დისონანსის შეხამება-მონაცვლეობის მხრივ. ინტონაციური მასალა მელოდიური ხაზის „გამსხვილებით“ ხასიათდება. ნაწარმოების სტრუქტურა მკაფიოდ ორგანიზებულია. ვახტანგ კახიძის სტილის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი სპეციფიკური მახასიათებელია პოლიფონიურობა, როგორც საკომპოზიტორო ტექნიკის, ასევე პოლიფონიური წყობის გამოყენების დონეზე. კომპოზიტორის პარტიტურებში მკაფიოდ გამოკვეთილია მეტრო-რიტმიკა ხშირი ცვალებადობით, მრავალფეროვნებით, მეტრული გადანაწილებით, გრძლიობათა ორიგინალური დაჯგუფებებით, ჯაზის სინკოპირებული რიტმების გამოყენებით ხასიათდება. შესაბამისად, მრავალფეროვნად არის წარმოდგენილი დასარტყამ საკრავთა ტემბრული ბუნება, რაც არა ახალი ინსტრუმენტების შემოტანით, არამედ ტრადიციული საკრავების ნაკლებად გამოყენებული ტემბრული რესურსების ათვისებით გამოიხატება.³³⁷

ვახტანგ კახიძის საკომპოზიტორო სტილს მდიდარი საორკესტრო აზროვნება ახასიათებს. ყველა მისი ნაწარმოები და მათ შორის „კონცერტი ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისათვის“ ცოცხლობს პარტიტურაში, მისი ტემბრის მხრივ კოლორიტული მუსიკა საორკესტრო ჟღერადობის გარეშე წარმოუდგენელია. პარტიტურაში ვხვდებით ხშირ ინსტრუმენტულ სოლოებს, ბგერის წარმოქმნის უჩვეულო ეფექტებს, სიმებიანთა რთულ Divisi-ს, ფლაჟოლეტებსა და გლისანდოებს, რთულ მელოდიურ კონტრაპუნქტებს, სტერეოფონურობას, ანტიფონური დაპირისპირებისა და კანონიკური გადამახილების პრინციპებს, რაც ქმნის დიფერენცირებულ პოლიფონიურ ფაქტურას.

ვახტანგ კახიძის „კონცერტი ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისთვის“ ორი რედაქცია აქვს. პირველი შეიქმნა 1980 წელს, რომლის თბილისური პრემიერა შედგა 1980 წელს 30 ნოემბერს, კონსერვატორიის დიდ საკონცერტო დარბაზში.

³³⁷ დევილ არუთინოვი-ჯინჭარაძე და მარიკა ნადარეიშვილი, *მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზი* (თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა, II გამოცემა, 2012), 39-49.

მიუხედავად იმისა, რომ კონცერტმა თავის დროზე საკმაოდ დიდი აღიარება მოიპოვა (1981 წელს სსრკ-ს ახალგაზრდა კომპოზიტორების კონკურსზე პირველი პრემია), ავტორს ყოველთვის ჰქონდა განცდა, რომ ნაწარმოებში არ იყო ბოლომდე წარმოჩენილი, მისთვის მნიშვნელოვანი - ჯაზის იმპროვიზაციული ბუნება. იდეოლოგიის თანახმად, ჯაზი „მსუბუქი მუსიკის“ კატეგორიაში განიხილებოდა, შესაბამისად, აკადემიურ მუსიკასთან მისი სინთეზი საბჭოთა მსმენელისთვის არ უნდა ყოფილიყო მისაღები.³³⁸

დროთა განმავლობაში შეიცვალა ჯაზის მიმართ დამოკიდებულება. 1989 წლიდან დაწყებული, გარკვეული კატაკლიზმების ფონზე ერთგვარი გარდატეხა მოხდა, რაც აისახა კომპოზიტორის შემოქმედებაზე. ვ. კახიძე გარკვეული პერიოდით უარს ამბობს ნაწარმოების საკონცერტო შესრულებაზე და 1991 წელს იწყებს ფიქრს მის ახალ რედაქციაზე. II რედაქციაში, უკვე მთლიანად უარყოფილია დოდეკაფონიური პრინციპი; და თუ I რედაქციაში ჯაზი მინიშნების სახით იყო მოცემული აქ კომპოზიტორი სრულად ავლენს თავის შემოქმედებით კრედოს - ჯაზის მიმართ დიდ სიყვარულს „არ მოვერიდე და თამამად გავაკეთე ის იმპროვიზაცია, რაც მესამე მონაკვეთშია“.³³⁹

კონცერტში ურთიერთქმედებაშია საკონცერტო, სონატურ-სიმფონიური, ჯაზური პრინციპები, რაც ნაწარმოების ჟანრის და სტილის დონეზე ვლინდება. ნაწარმოების მუსიკალურ ქსოვილში წარმოდგენილია ჯაზის, კლასიკური და ქართული ფოლკლორის ჰარმონიული სინთეზი. თუმცა, როგორც ავტორი აღნიშნავს, მისი მიზანი, უფრო მეტად, კლასიკური და ჯაზური სტილების დაახლოება იყო. „როდესაც ჩემს მუსიკას ვუსმენ, კავშირს ეროვნულ ფესვებთან ყოველთვის ვგრძნობ, მაგრამ ეს არასდროს არ არის თვითმიზანი. ვფიქრობ კონცერტში ეს ნაკლებად იგრძნობა, ეს უფრო ნათელია „ბლიც-ფანტაზიაში“ - ქართულ კილო-კავებზე, მაგრამ თუ

³³⁸ Дмитрий Ухов, „Аналогии и ассоциации (к проблеме «Джаз и европейская музыкальная традиция» *Советский джаз* Проблемы События Мастера (Москва:1987), 127-128.

³³⁹ ვახტანგ კახიძე, ინტერვიუ ჩამოართვა თამარ მიქაძემ, თბილისი, დეკემბერი 22, 2015.

საფორტეპიანო კონცერტში, Bruderschaft”-ში და „მთვარის ცეკვებში“ ფოლკლორული მომენტები იკითხება, ეს ალბათ ჩემი ნატურიდან გამომდინარეობს“.³⁴⁰

„კონცერტი ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისთვის“ გამოირჩევა აღნაგობის სირთულითა და დეფერენცირებულობით. იგი დაწერილია სონატურ ფორმაში. კლასიკური სონატური ფორმის ტრადიციულ ნიშნებთან ერთად, იკვეთება არატიპური თვისებებიც - აქ ოსტატურადაა შეთავსებული კლასიკური სონატური ფორმისთვის ტიპური ტონალური და ჯაზური მუსიკალური აზროვნება. ექსპოზიციის ტრადიციულად წარმოდგენილია ოთხი პარტია: მთავარი, შემაკავშირებელი, დამხმარე და დასკვნითი.

ამასთან ერთად კონცერტის კონსტრუქციულ იდეას, საფუძვლად უდევს მონოთემატიზმის იდეა, შესაბამისად მთელი წანარმოების მანძილზე ხდება ერთი თემის დო-მაჟორული გამის ვარიაციული ტრანსფორმაცია. ზოგადად გამას დიდი პოტენცია გააჩნია ვარირებისა და მოდიფიკაციისათვის, რაც ტექნოლოგიურად ხორციელდება თემის ჰორიზონტალურ, ვერტიკალურ, კილოურ, რიტმულ, ჰარმონიულ, სტილისტურ და ჟანრულ ტრანსფორმირებაში. სწორედ ამ იდეის და ამოცანის გადაჭრა დაისახა მიზნად ვახტანგ კახიძემ, რაც განსაკუთრებით ნათლად ჩანს პირველი ნაწილის მთავარ და დამხმარე პარტიებში (იხ. დანართი N1, მაგ. N7 და N8).

ნაწარმოების საფორტეპიანო პარტია საინტერესო ჟღერადობით, ვირტუოზული და სპეციფიკური საშემსრულებლო სირთულით ხასიათდება. აღსანიშნავია, რომ ვახტანგ კახიძემ კონცერტი „საკუთარი ხელისთვის“ შექმნა. როგორც ცნობილია, მისი საფორტეპიანო საშემსრულებლო მანერა ფერების სიმდიდრით და ტემბრული ნიუანსებით გამოირჩევა. ერთი მხრივ, საფორტეპიანო ჟღერადობის სპეციფიკური თავისებურებაა ორკესტრულობა (მაქსიმალურადაა გამოყენებული ფორტეპიანოს ყველა რესურსი), მეორე მხრივ, ისევე როგორც ნათელა სვანიძის და გოგა შავერზაშვილის ნაწარმოებებში, აქაც ფორტეპიანო რიტმ-სექციის საშემსრულებლო

³⁴⁰ ვახტანგ კახიძე, ინტერვიუ 2015.

ელემენტებითაა განმსჭვალული და დასარტყამი საკრავის ფუნქციაც ენიჭება. ყოველივე ეს მიუთითებს კავშირზე ჯაზის ხელოვნების სამემსრულებლო სპეციფიკასთან.

საფორტეპიანო ეპიზოდებში გამოყენებულია არატრადიციული პიანისტური შესრულების საშუალებები, მაგალითად, ხელის გულებით დაკვრის ხერხი (პარტიტურაში ციფრი N58),³⁴¹ რთული პოლიაკორდული კომპლექსები, კლასტერ-გლისანდოები, დისონირებული აკორდების პარალელიზმი ყველა რეგისტრში, ვირტუოზული პასაჟების კასკადი (ც. N10, 20, 23, 53, 69, 74, 79), პოლირიტმულობა, ჩქარი რეპეტიციები ერთ ბგერაზე ან აკორდზე (ც. N31, 73, 79), ხანგრძლივად გამეორებული რიტმული ნაგებებობი (ე.წ. „გრუვი“) და სხვ. (იხ. დანართი N1, მაგ. N9).

ნატიფი, კამერულობა, სივრცის ეფექტი, რომელიც თავს იჩენს კონცერტის ყველაზე ლირიკულ **II მონაკვეთში**, მიღწეულია ჰომოფონიური ფაქტურით. პარტიტურის ფურცლები დახვეწილი და გამჭირვალეა, აღსანიშნავია, რომ კომპოზიტორი კონცერტის ლირიკულ მონაკვეთში არ იყენებს ლითონის ჩასაბერთა და დასარტყამ საკრავთა ჯგუფს, რაც მუსიკალურ ჟღერადობას უფრო ფაქიზს ხდის. ხის ჩასაბერი საკრავების ტემბრული კომბინირება განსაკუთრებით შთამბეჭდავია N42 ციფრში კლარნეტის ფორტეპიანოსა და ჰობოის დიალოგი, ფორტეპიანოსა და კლარნეტის დუეტი (ც. N43) ინგლისური ქარახისა და სიმებიან საკრავთა ტემბრულ-რეგისტრული შეთანაწყობა (ც. N45-46). ტემბრულ დრამატურგიასთან ერთად ყურადღებას იქცევს კილოს მიხრილობათა თამაში (ც. N42), კლარნეტის სოლო ჟღერს A-ეოლიურში, ხოლო ფორტეპიანო A-იონიურში, ჰობოი A-იონიურში კლარნეტი H-დორიულში (იხ. დანართი N1. მაგ. N10, ც. N40-44).

კამერული ორკესტრი გააზრებულია კამერულ პლანში, როგორც სოლისტთა ანსამბლი. მათი პარტიები საოცრად ფაქიზი, ფილიგრანულია, არ იქმნება ტემბრული

³⁴¹ ვახტანგ კახიძის ჩვენ მიერ გაანალიზებული არცერთი ნაწარმოები დღემდე არ გამოცემულა, აქედან გამომდინარე, ნაშრომში და სტატიაში, ნაწარმოების ანალიზისას, ავტორისეულ ხელნაწერ პარტიტურაში მითითებულ ციფრებს მოვიხმობთ, რომლის სანოტო მაგალითები მოცემულია დანართში.

ხმოვანების კონტრასტი, პირიქით თითოეული მათგანი ერთმანეთთან დაკავშირებულია და მუდმივ ტემბრულ-დიალოგურ თანაფარდობაშია.

კონცერტის მესამე მონაკვეთი (ც. N68), კომპოზიტორის თქმით, წარმოადგენს ტრადიციული ჯაზ-ტრიოს ზუსტ იმიტაციას, ამ შემთხვევაში „გასვინგულ“ ბანის პარტიას, არა კონტრაბასი, არამედ ბას-გიტარა უკრავს ე.წ. „Walking Base“ (მოსიარულე ბანი) ტექნიკაში, რაც სვინგის მთავარი დამახასიათებელი თვისებაა. აღნიშნულ ე.წ. „ჯაზურ“ მონაკვეთებში მნიშვნელოვანია ლითონის ჩასაბერ საკრავთა ჯგუფის აქტიური ფუნქცია. განსაკუთრებით საყურადღებოა ტუბის პარტია, რომელიც ბანის ფუნქციას ასრულებს და ბას-გიტარის პარალელურად ვითარდება, რითაც აძლიერებს მის ხმოვანებას. ტუბის პარტიის ბანის ფუნქციით წარმოიჩენა ტრადიციული ჯაზის პერიოდის ნიუორლეანური მოსიარულე ორკესტრებს მოგვაგონებს და კომპოზიტორის მიერ გამოყენებული ჯაზთან კავშირის ამსახველი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ხერხია. რაც შეეხება დასარტყამ საკრავებს, პარტიტურაში ჯაზ-დრამის პარტია არ არის საგანგებოდ გამოწერილი. სვინგის რიტმი და სპეციფიკური ჟღერადობა მიღწეულია ძირითადად საორკესტრო დასარტყამი ჯგუფის მეშვეობით, თუმცა კონცერტის მესამე მონაკვეთში, დასარტყამ ინსტრუმენტზე შემსრულებელი მინი-სეთზე³⁴² სვინგს ე.წ. „ჩოთქებით“ უკრავს. კომპოზიტორი აღნიშნავს, რომ ნაწარმოების ყველაზე „თავისუფალი“ და „ჯაზური“ მონაკვეთის ჟღერადობის მიღწევა სავსებით შესაძლებელია კლასიკური საკრავების გამოყენებით. ბას-გიტარის და დრამის ინსტრუმენტული ჟღერადობა ნაწარმოებში ფრაგმენტულად,³⁴³ მხოლოდ კულმინაციურ, ფინალურ ეპიზოდში გვხვდება (იხ. დანართი N1. მაგ. N11).

ამდენად, კონცერტის სპეციფიკიდან გამომდინარე, იგი სოლისტ-შემსრულებლისგან მოითხოვს არამარტო პიანინოს სრულყოფილებას, არტისტიზმს, შემოქმედებით ფანტაზიას, მასშტაბურობას, არამედ აზროვნების იმპროვიზაციულობას და ჯაზის ხელოვნების სპეციფიკურობის განცდის უნარს.

³⁴² Mini drum set-ში შემავალი საკრავები გამოიყენება როგორც ჯაზურ, ისე კლასიკურ მუსიკალურ ნაწარმოებებში.

³⁴³ ვახტანგ კახიძე, ინტერვიუ 2015.

წინააღმდეგ შემთხვევაში შემსრულებელი ვერ შეძლებს სრულყოფილად გადმოსცეს ნაწარმოების მხატვრული ჩანაფიქრი და შესაბამისი ემოცია.

სწორედ ამიტომ, „კონცერტს ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისთვის“ წლების განმავლობაში, მხოლოდ თავად კომპოზიტორი ასრულებდა,³⁴⁴ მიუხედავად იმისა, რომ არაერთ ქართველ და უცხოელ პიანისტს ჰქონდა კონცერტის შესრულების სურვილი. 2011 წლიდან, ავტორმა ნდობა გამოუცხადა გიორგი მიქაძეს, რომელმაც კონცერტს საკუთარი საშემსრულებლო სტილი შესძინა და 2011 წლიდან დღემდე, ნაწარმოები ვახტანგ კახიძის დირიჟორობით, მსოფლიოს არაერთ ქალაქში წარმატებით შესრულდა.³⁴⁵

განსაკუთრებით საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ როდესაც ჩელისტმა ემილია ბარანოვსკამ მოისმინა „კონცერტი ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისთვის, ვ. კახიძეს სთხოვა მსგავსი ტიპის ნაწარმოები შეექმნა, სადაც სინთეზირებული იქნებოდა კლასიკური და ჯაზური მუსიკალური აზროვნების პრინციპები. 1994 წელს, სწორედ მისი შეკვეთით შექმნა „მთვარის ცეკვები“ ("Moon Dances") ჩელოსა და სიმფონიური ორკესტრისათვის.³⁴⁶ ამას მოჰყვა "Bruderschaft"-ი (ვახტანგური) ი. ბაშმეტის თხოვნის საფუძველზე, 1996 წელს და 1999 წელს, გიდეონ კრემერის შეკვეთით შექმნილი „ბლიც-ფანტაზია“ ქართულ კილო-კავებზე ("Blitz Fantasy" on Georgian tunes) - ვიოლინოს, ხმის, სინთეზატორისა და სიმებიანი ორკესტრისთვის.³⁴⁷ შედეგად, კახიძის შემოქმედებაში ჯაზისა და კლასიკური მუსიკის ინტეგრაციის გამოვლინება აკადემიურ მუსიკაში კლასიკური მუსიკის ცნობილმა შემსრულებლებმაც განაპირობეს.³⁴⁸

“Bruderschaft”-ი ალტის, სოპრანო საქსაფონის, ფორტეპიანოსა და სიმებიანი ორკესტრისათვის ვახტანგ კახიძის შემოქმედების ერთ-ერთი ყველაზე ხშირად

³⁴⁴ https://www.youtube.com/watch?v=3z4Wjvx_1a4

³⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=q2bmEURqggA>

³⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=39yYhidsN00>

³⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=Ucb-xByFLOM>

³⁴⁸ ვახტანგ კახიძე, ინტერვიუ 2015.

შესრულებად ნაწარმოებთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელიც შეიქმნა 1996 წელს, ჩვენი დროის უდიდესი ალტისტის იური ბაშმეტის დაკვეთით. კომპოზიტორის თქმით, ბაშმეტის თხოვნის თანახმად,³⁴⁹ უნდა შექმნილიყო ნაწარმოები ჯაზის სტილში, რომელშიც უხვად იქნებოდა ალტის პარტიისთვის განკუთვნილი იმპროვიზაციული ტიპის მონაკვეთები.³⁵⁰

თავდაპირველი ვერსიით, “Bruderschaft”-ი ჩაფიქრებული იყო სოპრანო საქსოფონისა და ალტის სოლო შემსრულებლებისათვის. ბაშმეტთან ერთად სოლო პარტია უნდა შეესრულებულიყვნენ ფრანგ კლარნეტისტსა და საქსოფონისტს მიშელ პორტალს. ბუნებრივია, ჯაზის სემანტიკით დატვირთული ინსტრუმენტის ჩართვა კლასიკურ სიმფონიურ პარტიტურაში, აძლიერებს ჯაზის ასოციაციურობის ხარისხს, თუმცა 1997 წელს, თბილისში პრემიერაზე ბაშმეტმა იმდენად მოიწონა და გაითავისა ეს ნაწარმოები, რომ ფაქტობრივად, აღარ ისურვა სოლო პარტიის განაწილება. შესაბამისად ნაწარმოები პირველი რედაქციით დღემდე არ შესრულებულა. ვახტანგ კახიძე აღნიშნავს: „მე მაინტერესებს, თუ როგორ გაიჟღერებს “Bruderschaft” ალტისა და საქსოფონის მიერ... ვფიქრობ, რომ ერთხელ მაინც უნდა შესრულდეს თავდაპირველი ვერსიით“.³⁵¹

“Bruderschaft”-ის სიცოცხლისუნარიანობის დამადასტურებელია ისიც, რომ მსოფლიოს არაერთ ქალაქში მას ბევრი ცნობილი მუსიკოსი უკრავს, ხოლო საფორტეპიანო პარტიას, როგორც წესი, თავად კომპოზიტორი ასრულებს, რადგან IV მონაკვეთში სპეციფიკური სასიმღერო იმპროვიზაციული ვოკალური ჩანართია (მოგვაგონებს გურული სიმღერების საშემსრულებლო სტილს). მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოების მრავალი საკონცერტო ჩანაწერი არსებობს, კომპოზიტორი საუკეთესო ვერსიად 1997 წლის თბილისის საკონცერტო შესრულებას მიიჩნევს.

ნაწარმოები წარმოადგენს ოთხნაწილიან კომპოზიციას, თუმცა ნაწილთა დიფერენცირების მიუხედავად, რთულია, ვისაუბროთ თითოეულის დამოუკიდებელ

³⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=iym1MBWWEjg>

³⁵⁰ ვახტანგ კახიძე, ინტერვიუ 2015.

³⁵¹ ვახტანგ კახიძე, ინტერვიუ 2015.

კომპოზიციურ ფუნქციაზე.³⁵² “Bruderschaft”-ის კომპოზიცია წარმოადგენს თავისუფალ, სიმფონიური პოემის ტიპის მსხვილ, ერთნაწილიან სინთეზურ ფორმას, ოთხი, ერთმანეთისაგან განსხვავებული მასშტაბის მონაკვეთით, რომლებიც ერთმანეთს ენაცვლება პაუზა-შესვენების გარეშე და ერთიან დინამიკურ, ფარული ციკლორობით აღბეჭდილ კონსტრუქციას ქმნის. შესაბამისად, საკონცერტო ციკლის ორგანიზება, კონტრასტის გამაერთიანებელი საშუალებების გამოყენება, გამჭოლი თემატური კავშირები, იმპროვიზაცია ამ ნაწარმოებში სიმფონიურია თავისი არსით და ამთლიანებს დრამატურგიას. ნაწარმოებში გამაერთიანებლის როლში გვევლინება რონდოს პრინციპიც, რაც ციკლის ნაწილების საერთო თემატური კავშირებით ვლინდება. მუსიკალური ქსოვილის განვითარება აგებულია ალტის, ფორტეპიანოსა და სიმებიანი ორკესტრის დიალოგის კონტრასტულ ეპიზოდებთან დაპირისპირებაზე. მნიშვნელოვნად გამოირჩევა ფიგურაციული ფაქტურა, პოლიფონიურ-ჰომოფონიური ფაქტურის დაპირისპირებით, კილო-ტონალური და რიტმული სახეცვლილებით (იხ. დანართი N1. მაგ. N12 და N13).

“Bruderschaft”-ში ალტის პარტიას, უმნიშვნელოვანესი როლი, მუსიკალურ-დრამატურგიული დატვირთვა ენიჭება, რომელიც განუწყვეტლივ ორგანულ დიალოგშია ფორტეპიანოსა და ორკესტრის პარტიასთან. მუსიკალური საკრავის შესაძლებლობებიდან გამომდინარე, კომპოზიტორი ყურადღებას სწორედ მის ტემბრულ სპეციფიკაზე ამახვილებს. ალტის ტემბრი ნაწარმოების III ნაწილში (Andante) განსაკუთრებული „ფსიქოლოგიური სიღრმით“ გამოირჩევა (იხ. დანართი N1. მაგ. N14). ინსტრუმენტული გამომსახველობა ჯაზის მდიდარი სტილისტიკით ხასიათდება (II, IV ნაწილი). საორკესტრო პარტიტურაში, ალტის მსგავსად, ფორტეპიანოს პარტიაც სპეციფიურია, დინამიკურია, არ ექვემდებარება მკაცრ კანონებს და შესანიშნავად პასუხობს კომპოზიტორის აზროვნების იმპროვიზაციულ ბუნებას. კონცერტის საფორტეპიანო პარტიაში გამოვლენილი რიტმის, მოტივების, აკორდული წყობის ხშირი მონაცვლეობა, არატრადიციული პიანისტური

³⁵² I ნაწილი Adagio, II – Allegretto, III – Andante, IV – Vivace.

შესრულების ხერხები, სწრაფი აკორდული რეპეტიციები, ე.წ. Stride piano-ს საშემსრულებლო მანერა და სხვა, ბუნებრივია, ბევრ საერთო თვისებას ავლენს ჯაზ-მუსიკოსების სააზროვნო პრინციპებსა და მათი შესრულების ხელოვნებასთან, რაც განსაკუთრებულ სახასიათო შტრიხებს ანიჭებს მუსიკას.

კლასიკური მუსიკის, ფოლკლორის და ჯაზის ინტეგრაციის პროცესი განსაკუთრებით ნათლად ვლინდება “Bruderschaft”-ის IV ნაწილში. აღნიშნული მონაკვეთი ვითარდება ტალღისებურად, რაც ხასიათდება რიტმულ-დინამიკური, ტემბრული, რეგისტრული მზარდი აღმავლობით (იხ. დანართი N1. მაგ. N15). წარმოიქმნება რთული აკორდული კომპლექსები, რაც თავის მხრივ, ჯაზურ ჟღერადობას ბადებს. მიღწეულია „მოტორული მოძრაობის“ შეგრძნება, რასაც განსაკუთრებით ვახტანგ კახიძის სპეციფიკურად გამორჩეული სიმღერის მანერა, სასიმღერო იმპროვიზაციული ვოკალური ჩანართი აძლიერებს. ვოკალური პარტია, რომელსაც „წანამღერს“ ვუწოდებთ, დასავლეთ საქართველოს ფოლკლორის ელემენტებითაა გამსჭვალული, კერძოდ კი გურული და მეგრული საშემსრულებლო სტილის იმიტაციას წარმოადგენს. ამგვარად, ერთი მხრივ, სახეზეა ჯაზური „სკეტის“ უტექსტო, ვირტუოზული ვოკალიზებული იმპროვიზაციის გამოყენება, მეორე მხრივ, ვხვდებით ქართული ხალხური მუსიკის შესრულების მანერის იმიტაციას. ნაწარმოების მუსიკალური ქსოვილი მთლიანად გამსჭვალულია ეთნოჯაზის ელემენტებით, ხდება დასავლეთ საქართველოს ფოლკლორული ჰარმონიული შრეების და ბლუზის კილოს ჰორიზონტალსა და ვერტიკალში კოორდინირება, რომელიც ერთიან ინტონაციურ კომპლექს წარმოქმნის (ც. N108).

“Bruderschaft”-ის IV ნაწილში რიტმული პულსაციით სიმფონიური ორკესტრის ინსტრუმენტების მეშვეობით, ხდება ტრადიციული სვინგის რიტმის იმიტირება. სვინგის რიტმული პულსაცია მიღწეულია ხშირი მეტრული დარღვევით და რიტმის „ტრიოლიზაციით“ (სეკვენციები, მოუმზადებელი შეკავებები, pizzicato-ს შტრიხები და სხვ.). ამავდროულად ინსტრუმენტულ მონაკვეთს, თან ერთვის ორკესტრის

მუსიკოსების ვერბალური წამოძახილები თანხმობაზე „შ“ და „ც“ (ც. N113-115), რითაც დასარტყამი საკრავის თეფშების ხმოვანების იმიტაცია ხდება.

სვინგი ჯაზის სტილის ატრიბუტი, ერთ-ერთი სინტაქსური მახასიათებელი იწყება კონცერტის მეოთხე მონაკვეთიდან (ც. N100), რაც პარტიტურაშიც მითითებულია მინიშნებით „Solo Swing Style“ (ც. N99, თუმცა მისი ჩანასახი მანამდეც გვხვდება). ვახტანგ კახიძეს კონტრაბასის პარტიაში გამოყენებული აქვს ე.წ. “Walking Base” ტექნიკა და პარტიტურაშიც მითითებულია, რომ სასურველია, კონტრაბასის ჟღერადობის გაძლიერება. ავტორი “Bruderschaft”-ის IV ნაწილის შესახებ აღნიშნავს: „ღია, დაუფარავი გასვინგვაა, ჯაზ-როკის რიტმებიც კი მაქვს გამოყენებული“.³⁵³

აღსანიშნავია, რომ ორივე ნაწარმოებში ხშირად ვხვდებით კადენციის სტილისტიკის მონაკვეთებს, თუმცა ნაწარმოების ჩანაფიქრიდან გამომდინარე, მართებულად მივიჩნიეთ, ე.წ. კადენციური მონაკვეთები მოვიხსენიოთ, „ქორუსებად“.³⁵⁴ რაც შეეხება ამ მონაკვეთებში იმპროვიზაციის გამოვლენის დონეს, ვ. კახიძესთან იმპროვიზაცია არ გულისხმობს მუზიციერების სპონტანურ პროცესს. შესაბამისად, პარტიტურაში ასეთი მონაკვეთები არ არის წარმოდგენილი ალეატორული³⁵⁵ ნიშნით. ვ. კახიძესთან იმპროვიზაცია გამოიხატება თამაშით, რაც მასალის ვარიაციულ გარდაქმნაში ვლინდება. ნაწარმოებებში ხდება იმპროვიზაციული მოდელირება – „კონცერტი ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისთვის“ შემთხვევაში ტრადიციული „ჯაზ-ტრიოს“ იმიტირებით, ხოლო “Bruderschaft”-ი კავშირს ავლენს ე.წ. „ქორუსის“ პრინციპთან, რაც ვლინდება

³⁵³ ვახტანგ კახიძე, ინტერვიუ 2015.

³⁵⁴ „ქორუსი“ (Chorus) ჯაზსტანდარტის (ან ნებისმიერი სხვა გამოყენებული ნაწარმოების) თემა (მელოდია, ფორმა, ჰარმონიული ბადე) და მასზე დაფუძნებული საიმპროვიზაციო ან არანჟირებული მონაკვეთები; ჯაზური კომპოზიცია უმეტეს შემთხვევაში ქორუსების სერიისგან შედგება. სოლისტი თემის ფარგლებში იმპროვიზირებს და შეუძლია საკუთარი აზრი რამდენიმე „ქორუსში“ განავითაროს.

³⁵⁵ ალეატორიკა (Aleatory) იმპროვიზაციაზე დამყარებული თანამედროვე კომპოზიციის ტექნიკა. ტერმინი მომდინარეობს სიტყვიდან “alea” (კოჭი, კამათელი) და ნიშნავს შემთხვევითს. ალეატორული საკომპოზიციო მეთოდი პირველად გამოიყენეს ავანგარდისტმა კომპოზიტორებმა კ. შტოკკაუზენმა და პ. ბულეზმა (დევილ არუთინოვი-ჯინჭარაძე და მარიკა ნადარეიშვილი, 2012, 222).

საფორტეპიანო და საორკესტრო პარტიის დიალოგურ ურთიერთობაში იმპროვიზაციული ტიპის „break“ - კადენციური ტიპის ნაგებობებში.³⁵⁶

ზოგადად იმპროვიზაციულობა ვახტანგ კახიძის შემოქმედების მამოძრავებელი საწყისია. მნიშვნელოვანია, რომ ორივე ნაწარმოებში ფიგურირებს ჯაზი და „საკონცერტო ფორმა“. კვლევის პროცესში იბადება კითხვა, თუ რატომ მიმართავს კომპოზიტორი ასე ღიად ჯაზის ხელოვნებას საკონცერტო ფორმაში? ამ კითხვაზე პასუხი თავად კონცერტის არსში უნდა ვეძიოთ. ტერმინი „კონცერტი“ (იტალ. შეჯიბრება, ხმების თანაწყობა, დიალოგურობა), გულისხმობს მუსიკალურ ფორმასა და ჟანრს, რომელიც აიგება სოლისტის (ან სოლისტების) და ორკესტრის მხატვრული პაექრობის პრინციპზე,³⁵⁷ თუმცა, აკადემიური მუსიკის სხვა ჟანრებთან შედარებით, სწორედ საკონცერტო ფორმამ შეინარჩუნა იმპროვიზაციულობის მყარი ზონა „კადენციის“ სახით. კონცერტის ტრადიციული ფორმა ამ მხრივ კარგ შესაძლებლობას იძლევა ჯაზისთვის ტიპური „შეჯიბრი-დიალოგისა“ და იმპროვიზაციული „Break“-ის ტიპის კადენციების გამოყენებით.³⁵⁸

ვახტანგ კახიძის „კონცერტის ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისთვის“ და „Bruderschaft“-ის კვლევის შედეგად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ორივე მათგანში ნათლად ჩანს ჯაზის, აკადემიური მუსიკის და ფოლკლორის კანონზომიერებების ურთიერთშერწყმის პროცესი.

განხილული ნაწარმოებები ცხადყოფს ვახტანგ კახიძის საკომპოზიციო ძიებების შედეგს, რაც უკავშირდება ჯაზის, როგორც სააზროვნო პრინციპის გამოყენებას ქართულ მუსიკალურ ხელოვნებაში. ფაქტია, რომ მისი საკომპოზიციო-შემოქმედებითი ძიებები მჭიდროდაა დაკავშირებული ჯაზისა და აკადემიური

³⁵⁶ Gunther Schuller, “The Influence of Jazz on the History and Development of Concert Music”. In *New Perspectives on Jazz*, (ed. David N. Baker, Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1986), 22.

³⁵⁷ დევილ არუთინოვი-ჯინჭარაძე და მარიკა ნადარეიშვილი, 154-155.

³⁵⁸ Gunther Schuller, 911.

ხელოვნების სინთეზის იდეასთან. ჯაზის უმთავრესი საწყისის გამოყენება, მისი ინდივიდუალური შემოქმედებითი სტილის განუყოფელ ნაწილად იქცა.

ვ. კახიძის აკადემიური მუსიკის ამ ორივე ნიმუშში, ორგანულად თანაარსებობს ჯაზის ხელოვნების სტილური მახასიათებლები, იმპროვიზაციულობა, როგორც აზროვნების პრინციპი, აკადემიური მუსიკის მყარი კომპოზიციური ჟანრები, კლასიკური ფორმები და ქართული ხალხური მუსიკის კანონზომიერებები. თითოეულ მათგანს ჩვენ მიერ განხილულ ნაწარმოებში მკაცრად განსაზღვრული დრამატურგიული ფუნქცია აქვს. და მაინც, იმპროვიზაციულობა ამ შემთხვევაშიც ორგანულად ერწყმის კომპოზიციურს. ყოველივე ამის სინთეზით იქმნება ვახტანგ კახიძის თვითმყოფადი, ორიგინალური საკომპოზიტორო სტილი და ხელწერა.

განხილული მახასიათებლებიდან გამომდინარე, XX ს-ის 80-იანი წლების ქართველ კომპოზიტორთაგან ყველაზე ნათლად ვახტანგ კახიძის შემოქმედებაში აღიბეჭდა ევროპული საკომპოზიციო ტექნიკისა და ჯაზური ტრადიციების საინტერესო სიმბიოზი. შესაბამისად, იკვეთება „ჯაზის გამოყენების“ და მისდამი მიმართვის მრავალგვარი მეთოდები და სააზროვნო დონეები.

ერთი მხრივ ჯაზი, ვახტანგ კახიძის სააზროვნო პრინციპი, მისი მუსიკალური მეტყველების ბუნებრივი საშუალებაა, რომელიც მან კლასიკურ ჟანრებსა და ფორმებში შეიტანა და დაამკვიდრა საკომპოზიტორო აზროვნებაში; მეორე მხრივ, ჯაზის კულტურული ფენომენი მის შემოქმედებაში ადაპტირდება და წარმოგვიდგება, როგორც სტილიზაციის მოდელი, მხატვრული სახე, ჯაზი, როგორც მუსიკალური ენის, ჰარმონიის, რიტმული, ბგერათსიმბოლოებრივი, კოლორისტულად და სახეობრივად გამდიდრების, განახლების საშუალება.

ვახტანგ კახიძის ამ ორი ნაწარმოების ჟანრის განსაზღვრება შესაძლებელია განვიხილოთ, როგორც კლასიკური მუსიკის, ასევე თანამედროვე ჯაზის სტილური მიმდინარეობის თვალსაზრისით. კლასიკური განსაზღვრებით: „კონცერტში

ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისათვის“ ადგილი აქვს საკონცერტო, სონატურ-სიმფონიური დრამატურგიის და ჯაზური აზროვნების ურთიერთქმედებას (რაც გამოიხატება ნაწარმოების ფორმის, ჟანრულ და სტილისტურ დონეზე); “Bruderschaft”-ი წარმოადგენს მსხვილ ერთნაწილიან ფორმას, რომელშიც კომპოზიტორმა თავისებურად გადაწყვიტა სიმფონიური პოემის, ორმაგი კონცერტის და ჯაზისათვის მახასიათებელი იმპროვიზაციულობის პრინციპები.

„კონცერტი ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისთვის“ და “Bruderschaft” – ალტის, ფორტეპიანოსა და სიმებიანი ორკესტრისათვის, შესაძლებელია, მივაკუთვნოთ „მესამე მიმდინარეობის“ ნიმუშებს, სადაც ვლინდება „ეთნო ჯაზის“ მახასიათებლები, მაგრამ ქართული ფოლკლორი ვ. კახიძის შემოქმედებაში მონაწილეობს, როგორც იდენტობის სიმბოლო, თვითგამოხატვის საშუალება, როგორც მუსიკალური მასალის მარგანიზებელი.³⁵⁹ ეთნოჯაზი კომპოზიტორის ეთნიკური იდენტობის გამოვლინების საშუალებაა, რადგან ეთნოჯაზის – „ეროვნული ჯაზის“ კავშირები ფოლკლორთან სიღრმისეულია და ამავდროულად, ფარულიც.³⁶⁰ ვ. კახიძესთან ქართული მუსიკის ეთნიკური ელემენტები, როგორც წესი, ჯაზის მხატვრულ ხერხებთან სიმბიოზში წარმოგვიდგება. ორივე ნაწარმოები, როგორც ჯაზისა და აკადემიური მუსიკალური ხელოვნების შერწყმის ნიმუში, თანამედროვე ქართული მუსიკის ორიგინალურ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს.

XX საუკუნეში, სხვადასხვა კომპოზიტორთან ჯაზური ელემენტების გარდატეხა მუსიკალურ ოპუსებში სხვადასხვაგვარად ხდებოდა. ვახტანგ კახიძის ნაწარმოებებში ჯაზის იმპროვიზაციული ბუნება „აკადემიური“ სტრუქტურის მქონე საკონცერტო

³⁵⁹ Валентина Конен, *Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века* (Москва: Музыка, 1994), 119-123.

³⁶⁰ ირინე ებრალიძე, *ქართული ფოლკლორი და ეთნოჯაზი* (სადოქტორო ნაშრომი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი, 2016), 9-10.

ჟანრის კომპოზიციაში გამოვლინდა, რაც აკადემიურ მუსიკასთან მისი ინტეგრირების ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია.³⁶¹

3.3. ჯაზ-ფიუჟენის სახეობები უახლეს ქართულ მუსიკაში

აკადემიური მუსიკის, ჯაზის ხელოვნების და თანამედროვე მუსიკალური მიმდინარეობების ურთიერთგავლენის პროცესი საინტერესოდ ვითარდება უახლეს ქართულ საკომპოზიციო მუსიკაში. დღევანდელ ქართულ მუსიკალურ სივრცეში ვხვდებით ხელოვანებს, რომლებიც თავიანთი პერსპექტიული ხედვებიდან და პროფესიული გამოცდილებიდან გამომდინარე, XXI ს-ის ტენდენციების კვალდაკვალ, ცდილობენ კომპოზიციებს თანამედროვე ელფერი და უჩვეულო ჟღერადობა შესძინონ. შემოქმედებითი მიების ამ პროცესში, მუსიკოსები, ეროვნულთან ერთად, ინტენსიურად იყენებენ მრავალფეროვან კულტურულ ტრადიციებს, სიმფონიურ ორკესტრს, სხვადასხვა ქვეყნის ფოლკლორულ საკრავებს, ელექტროაკუსტიკურ ინსტრუმენტებს, ფირის მუსიკას, ვოკოდერს, sound-არტს, sound-ინსტალაციას, სემპლინგს, ლაივ ელექტრონიკას, Dj-ხელოვნებას,³⁶² ვიდეო არტს, მუსიკის ვიზუალიზაციისა და ბგერითი მანიპულაციის სხვადასხვა ტექნიკურ შესაძლებლობებს, რითაც ქმნიან საკუთარ ორიგინალურ აკუსტიკურ პორტალს.

ასეთი ტიპის მუსიკოსებს ინდივიდუალური ხედვა, სპეციფიკური მუსიკალური აზროვნება და ინოვაციური საკომპოზიტორო ესთეტიკა ახასიათებთ. ამ ფონზე ქართულ მუსიკაში განსხვავებულ მუსიკალურ სისტემათა დიალოგი, მრავალენობრიობა, სხვადასხვა ეპოქის, სტილის, ჟანრის, ფორმის და მასობრივი

³⁶¹ Terry Teachout, "Jazz and classical music: to the third stream and beyond". In *The Oxford Companion to Jazz*, ed. Bill Kirchner (New York: Oxford University Press, 2000), 534-535.

³⁶² ირინე ბრალიძე, „ჯაზის ტერმინოლოგიის ზოგიერთი პრობლემა საქართველოში“, *ჟურნალი მუსიკა*, N1 (38) 2019, 79.

მუსიკალური კულტურული მიმართულების ასიმილაცია, ბუნებრივია თანამედროვე ხელოვნების ზოგადკულტურული გლობალური ტენდენციების შედეგია. თუმცა, XXI საუკუნის გლობალიზებულ სამყაროში მუსიკოსები ეროვნული მუსიკალური კულტურის ელემენტების გამოყენებით, მაინც ახერხებენ საკუთარი ხელოვნების თვითიდენტიფიკაციას. შესაბამისად, ზემოთაღნიშნული პროცესები თანამედროვე ქართული საკომპოზიციო ხელოვნების დინამიკასა და ევოლუციაზე მიუთითებს.³⁶³

აღნიშნულ ინტეგრაციულ პროცესებში არაერთი თანამედროვე ქართველი არტისტია ჩართული, თუმცა ჩვენი კვლევის ინტერესის სფეროში ამჯერად ორი გამორჩეული ხელწერის მქონე ახალგაზრდა მუსიკოსი - **გიორგი მიქაძე და ალექსანდრე კორძაია** მოექცა. ორივე მათგანის შემოქმედებითი კარიერა აკადემიური მუსიკით იწყება და ზემოთხსენებულ პროცესში კლასიკური მუსიკის ღრმა და თანმიმდევრული ცოდნით ჩაერთვნენ. ნიშანდობლივია ისიც, რომ მათ საშემსრულებლო, ისე საკომპოზიტორო შემოქმედებაში, სხვადასხვა გზით შეძლეს ჯაზის ხელოვნების ტრანსფორმირება.

გიორგი მიქაძე მრავალმხრივი, აქტიური შემოქმედებითი საქმიანობით გამორჩეული ქართველი ხელოვანია, რომელიც საერთაშორისო ასპარეზზე ჩართულია საკომპოზიტორო, საშემსრულებლო, პედაგოგიურ და საპროდიუსერო საქმიანობაში. უნდა ითქვას, რომ გიორგი ერთ-ერთი პირველია ქართველ მუსიკოსებს შორის, ვინც გარკვეულწილად გაარღვია 90-იან წლებში არსებული ტრადიცია ჯაზის სფეროში პროფესიონალიზაციის კუთხით და განათლება თანამედროვე მუსიკის მსოფლიოს წამყვან სახელოვნებო სასწავლებლებში მიიღო. მუსიკოსი ფლობს ბაკალავრის სამ ხარისხს: ქ. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ხელოვნების აკადემიურ (ფორტეპიანოს სპეციალობით 2010), ქ. ბოსტონის Berklee Collage of Music-ის საშემსრულებლო და საკომპოზიციო ფაკულტეტების ორმაგ საბაკალავრო (2014) და ქ. ნიუ-იორკის Manhattan School of Music-ის ჯაზის მაგისტრის აკადემიურ ხარისხს.

³⁶³ მარინა ქავთარაძე, „ტრადიციული მუსიკალური კულტურის ადაპტაცია გლობალიზაციის პირობებში,“ ტრადიციული მრავალხმიანობის მერვე საერთაშორისო სიმპოზიუმის კრებული (თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 2018), 35.

2016 წელს, 18th Street Arts Center-ის „Jazz Fellow“ პროგრამის ფარგლებში მან გაიარა რეზიდენტურა ქ. ლოს-ანჯელესში³⁶⁴ და ამავე წელს, Yamaha-ს პირველი ქართველი ჯაზ-არტისტის წოდება მიენიჭა.³⁶⁵

მუსიკოსი წლებია თანამშრომლობს ჯაზის, კლასიკური, ელექტროაკუსტიკური, პოპ-მუსიკის და მუსიკალური ბიზნესის ცნობილ ხელოვანებთან. კონცერტებს მართავს მსოფლიოს ისტორიულ ჯაზ-კლუბში, საკონცერტო დარბაზებში და სტადიონებზე, როგორც აკადემიური მუსიკის, ასევე ჯაზ-შემსრულებელი.³⁶⁶ 2021 წელს გიორგი მიქაძე Berklee College of Music-ის ასოცირებული პროფესორი გახდა.

გიორგი მიქაძის საკომპოზიციო შემოქმედებას ახასიათებს სტილის მრავალფეროვნება, ექსპერიმენტებისადმი მიდრეკილება. მუსიკოსი, მუდმივად შემოქმედებითი ძიებების პროცესშია და მსმენელს სთავაზობს გამორჩეული ჟღერადობის მუსიკალურ პროდუქტს, სადაც ვხვდებით სხვადასხვა მუსიკალური ელემენტების, ტექნოლოგიების, ჟანრებისა და სტილების სინთეზს ქართულ ტრადიციულ მუსიკასთან. ბუნებრივია, პროფესიული აკადემიური მუსიკა და ფოლკლორული რესურსი ორმხრივად (საშემსრულებლო და საკომპოზიტორო მიმართულებით) ეხმარება ხელოვანის თვითგამოვლენის პროცესს.

ვფიქრობთ, შემოქმედებითი ძიებების პროცესში, მუსიკოსმა მონახა საკუთარი ხელწერა და შექმნა რამდენიმე მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები და საავტორო პროექტი: 2016 წელს ნაწარმოებები „მუშუან“ და „Vices“ (სიმფონიური ორკესტრის, ელექტრო პიანოს და ბენდისათვის); 2017 წელს პროექტი „ქართულ სიმღერათა კრებული“ (Georgian song Book, Vol 1.), „ქართული ობერტონები“ (“Georgian Overtones”), 2017 წელს

³⁶⁴ <https://18thstreet.org/artists/giorgi-mikadze/>

³⁶⁵ <https://www.yamaha.com/artists/artistdetailb.html?CNTID=6969054&CTID=5070220>

³⁶⁶ 2018 წელს გიორგი კიდევ უფრო აფართოებს თავის შემოქმედებით კონტაქტებს ფართომასშტაბიანი და გლობალური პოპ-მუსიკის სფეროში. 2018-2020 წლებში მუსიკოსი ბენდში მიიწვია ჩინეთის ერთ-ერთმა მეგა ვარსკვლავმა, ჩინური პოპ-მუსიკის მეფედ წოდებულმა ვანგ ლიჰომმა. მეგა-შოუ სახელწოდებით "Descendants of the Dragon" კონცერტები იმართებოდა ძირითადად ჩინეთის, მაღაიზიის სხვადასხვა ქალაქის სტადიონებზე, რომლებსაც ათიათასობით მსმენელი ესწრებოდა.

პროექტი „ვოისა“ და 2020 წელს „Georgian MicroJamZ“.³⁶⁷ აღნიშნულ ქვეთავში განვიხილავთ თითოეულ მათგანს ქართული მუსიკისა და ზოგადკულტურული ტენდენციების კვალდაკვალ.

2016 წელს გიორგიმ, **Manhattan School of Music-ის Jazz Philharmonic Orchestra**-სთან კოლაბორაციის შედეგად შექმნა ორი სრულიად განსხვავებული ჩანაფიქრის ნაწარმოები, დიდი სიმფონიური ორკესტრის, ელ. პიანოს, ჯაზ-დრამის და ბას-გიტარისთვის. ნაწარმოები ნიუ-იორკის Manhattan School of Music-ში შესრულდა. ჯაზ-ფილარმონიულ ორკესტრს სახელოვანმა ამერიკელმა ჯაზ-პიანისტმა, კომპოზიტორმა და არანჟირებების ავტორმა - ჯიმ მაკლინმა უდირიჟორა. ნაწარმოებებში მუსიკოსმა გააერთიანა: სიმფონიური მუსიკისათვის დამახასიათებელი პრინციპები, ქართული მუსიკის ელემენტები, ჯაზის ესთეტიკა, თანამედროვე მუსიკალური მიმდინარეობები, ჰიპ-ჰოპისა და Trap Music-ის სტილი.

პირველი კომპოზიცია სახელწოდებით „**მუშუან**“ (**Mushwan**) სვანური მუსიკალური დიალექტის, ჯაზის, აფრიკული და კლასიკური მუსიკის მოტივებზეა აგებული. მუსიკალური ქსოვილი ამოიზრდება სვანური აკვნის ნანის „ნანაილა“-ს მოტივიდან, რომელიც მთელი კომპოზიციის მანძილზე განიცდის ტრანსფორმაციას³⁶⁸ (იხ. დანართი N1. მაგ. N16).

მეორე კომპოზიცია - „**Vices**“, წარმოადგენს თანამედროვე მუსიკის ერთ-ერთი მიმართულების, „Trap Music“-ისა და სიმფონიური მუსიკის კოლაბორაციას.³⁶⁹ Trap Music-ის და ზოგადად ჰიპ-ჰოპის სპეციფიური სტილიდან გამომდინარე, ნაწარმოებში გამოკვეთილია რეპის მანერით შესრულებული დინამიური Spoken word-ი.

³⁶⁷ აღსანიშნავია, რომ აღნიშნული პროექტების პროდიუსინგი და მენეჯმენტი, ისევე როგორც გიორგი მიქაძის შესახებ საინფორმაციო პორტალებზე განთავსებული სტატიები, ნაშრომის ავტორს თამარ მიქაძეს ეკუთვნის.

³⁶⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=E1dOVFSVWwk>

³⁶⁹ Trap Music-ი ახალი მუსიკალური მიმდინარეობაა, რომელმაც განსაკუთრებული აქტუალურობა ბოლო ათწლეულებში შეიძინა ბიონსეს, ლეიდი გაგას, ჯეიზის, კანიე უესტის, აუთქასტის, თრევის სკოტის და სხვათა ჩანაწერებით.

საყურადღბოა, რომ ორივე ნაწარმოების პარტიტურა აკადემიური სიზუსტითაა ფიქსირებული (იხ. დანართი N1. მაგ. N17 და 18).

განსხვავებული მხატვრული იდეა უდევს საფუძვლად პროექტს „**Georgian Song Book**“, Vol.1 („ქართულ სიმღერათა კრებული“), რომლის პრეზენტაცია 2017 წლის 20 დეკემბერს, ნიუ-იორკში Yamaha-ს არტისტ ცენტრში შედგა. გ. მიქაძე ერთ-ერთ ინტერვიუში, პროექტის კონცეფციის შესახებ საუბრობს: „პროექტის შექმნის შთაგონება იყო გენიალურ ქართველ კომპოზიტორთა კინო და თეატრალური მუსიკის შედეგები, რომლებიც ქართული მუსიკის ოქროს ფონდს წარმოადგენს და ბავშობიდან აღიბეჭდა ჩემს მეხსიერებაში. უმეტესად ქართველი მუსიკოსები ამერიკულ კომპოზიციებს ვასრულებთ, დაწერილს ჰოლივუდური ფილმებისა თუ ბროდვეის შოუებისთვის, რაც მოგვიანებით ჯაზსტანდარტად ჩამოყალიბდა, მაშინ, როდესაც ქართველი კომპოზიტორები არანაკლები ღირებულების კომპოზიციებს წერდნენ, რომელთაც ჩვენთვის საინტერესო პერსპექტივები გააჩნიათ“.³⁷⁰

გიორგი მიქაძემ ქართული სიმღერები, რომლის საფუძველი ქართველ კომპოზიტორთა მიერ შექმნილი კინო და თეატრალური მუსიკა იყო, ერთ კრებულად შეკრა.³⁷¹ პროექტში შესულია ისეთი კომპოზიციები, როგორცაა გაა ყანჩელის „ჯადოსნური კვერცხი“ (მულტფილმიდან „ჯადოსნური კვერცხი“), ჯანსუღ კახიძის სიმღერა „მთაწმინდის მთვარე“, დავით თორაძის რომანსი „ქარი კვლავ არხევს“ (კონოფილმიდან დღე პირველი, დღე უკანასკნელი), სულხან ცინცაძის „ლირიკული დუეტი“ (კინოფილმიდან „თოჯინები იცინიან“), შოთა მილორაძის სიმღერა „ისევ ის ბალი“, ნოდარ გაბუნიას „სიყვარულის თემა“ (კინოფილმიდან „ივანე კოტორაშვილის ამბავი“), სულხან ცინცაძის საკვარტეტო მინიატურა „საჭიდაო“, რუსუდან სეზისკვერადის „ისევ ქარი წაიღებს“ და სხვ.

³⁷⁰ <https://fortuna.ge/fortuna/post/24-ivliss-respublikashi-giorgi-miqadzis-koncerti-gaimarteba>

³⁷¹ <https://agenda.ge/en/news/2017/2802>

მაგალითი 3.3.14. გ. ყანჩელი „ჯადოსნური კვერცხი“, არანჟირება გ. მიქაძე

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 1-12) features a Piano introduction, a D.C. al Coda section, and a Pno. part with a complex rhythmic pattern. The A.B. part follows. The second system (measures 13-16) continues the Pno. and A.B. parts. The piano part in the second system includes chord symbols: Gmaj7, Emaj7, A7(b9), D7(b9), Dm7(11), Emaj7, B-/E, and E7(b9).

შესაბამისად, მუსიკოსმა მსოფლიოს არაერთ ქვეყანაში მსმენელს წარუდგინა არა „The Great American Songbook“-ი, არამედ გააცნო ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედება „The Great Georgian Songbook“-ის სახით. სამომავლოდ, მას დიდი სურვილი აქვს აღნიშნული კრებული კიდევ უფრო გაამდიდროს სხვა ქართველი კომპოზიტორების მუსიკით, შექმნას (**Georgian Song Book, Vol. 2**), ჯაზური მუსიკალური ლიტერატურის კრებული³⁷² და მის მიერ შედგენილი არანჟირებები გამოიცეს ე.წ. რიალ ბუქად.

³⁷² ირინე ებრალიძე, *ქართული ფოლკლორი და ეთნოგრაფი* (სადოქტორო ნაშრომი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი, 2016), 13.

მაგალითი 3.3.15. ნ. გაბუნიას „სიყვარულის თემა“ (კ/ფ „ივანე კოტორაშვილის ამბავი“),
არანჟირება გ. მიქაძე

Free Ballad

კულტურული კოლაბორაციისა და ჟანრულ-სტილური სინთეზის მიმართულებით, ასევე საინტერესო მუსიკალური პროექტია „Georgian Overtones“ - ქართული ობერტონები. პროექტი შექმნილია ფორტეპიანოს, ჩელოს, ჯაზ-ანსამბლისა და ქართული ხალხური სიმღერის სამი შემსრულებლისათვის.³⁷³

პროექტში ავტორმა მოახდინა ჯაზ-ტრიოს სპეციფიკის, ქართული ფოლკლორის, თანამედროვე აკადემიური მუსიკის და სხვადასხვა სტილური მიმართულებების ასიმილაცია. პროექტი აერთიანებს, როგორც ქართული ხალხური სიმღერების არანჟირებებს, ასევე გიორგი მიქაძის საავტორო კომპოზიციებს. პროექტი „ქართული ობერტონები“ გათვლილია კლასიკურ საკონცერტო დარბაზში შესრულებისთვის. გამომდინარე იქიდან, რომ ავტორი საკუთარი ნაწარმოებების შემსრულებელია, პარტიტურის არანჟირებისას საფორტეპიანო, კონტრაბასის და დასარტყამი ინსტრუმენტების პარტია ჯაზური სიმბოლიკით არის აღნიშნული, ხოლო ჩელოს და მომღერლების პარტია ტრადიციული სანოტო დამწერლობითა დაფიქსირებული.

³⁷³ <https://www.giorgimikadze.com/georgian-overtones>

მაგალითი 3.3.16. მეგრული ხალხური სიმღერა „რკინაშ ხოჯი“, არანჟირება გ. მიქაძე, პროექტიდან „Georgian Overtones“

Rkinash Khoji 5

Chord progression: Dm E[♭] F Gm Dm A B[♭] F sus Gm Dm7 E[♭] F sus Gm A sus B[♭] Am Gm Am Gm C

მაგალითი 3.3.17. გ. მიქაძე „ივანის მოსმენის შემდეგ“, ³⁷⁴ პროექტიდან „Georgian Overtones“

AFTER THE TALE
SCORÉ GIORGIO MIKADZE

1. **ENSEMBLE** $\text{♩} = 60$

Chord progression: Dm E[♭] F Gm Dm A B[♭] F sus Gm Dm7 E[♭] F sus Gm A sus B[♭] Am Gm Am Gm C

³⁷⁴ კომპოზიცია “After The Tale” ეძღვნება ნოდარ გაბუნისას.

„Georgian Overtones“-ი წარმატებით შესრულდა 2017 წლის 29 აგვისტოს „გერმანია-საქართველოს წლის“ ფარგლებში ევროპის ერთ-ერთ ისტორიულ საკონცერტო დარბაზ „ბერლინ კონცერტჰაუსში“ (Konzerthaus Berlin). კონცერტი პირდაპირი ეთერით გადაიცემოდა სახელოვნებო არხ Arte-ზე. ასევე შესრულდა 2018 წლის 23 მაისს ვაშინგტონის მშვიდობის ინსტიტუტში და 24 მაისს ნიუ-ნიორკში, გაეროს სათაო ოფისში.³⁷⁵

მაგალითი 3.3.18. ს. ცინცაძის საკვარტეტო მინიატურა „საჭიდაო“, არანჟირება გ. მიქაძე

©mikiadzemusic2017

2 Satchidao - Wrestling

³⁷⁵ <https://mfa.gov.ge/News/26-maisis-farglebshi-sazgvargaret-dagegmili-mnishv.aspx?CattID=5>

ჩვენი კვლევისთვის განსაკუთრებით საინტერესო აღმოჩნდა გიორგი მიქაძის შემოქმედების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საავტორო პროექტი „ვოისა“ (“Voisa” 2016),³⁷⁶ - მუსიკალური ბენდის და ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებელ მამაკაცთა გუნდისათვის (შეასრულა ქართული ხალხური სიმღერის ანსამბლმა „ბასიანი“). პროექტი პირველად შესრულდა ქ. ნიუ-იორკში, კლუბ ShapeShifterLab-ში 2016 წელს.³⁷⁷ 2017 წლის 14 ივნისს ქ. პეკინის საკონცერტო დარბაზში. ქართველმა მაცურებელმა პროექტი 2018 წლის 4 აგვისტოს საკონცერტო დარბაზ Black Sea Arena-ზე იხილა. შოუმ წარმატებით ჩაიარა და დიდი რეზონანსი გამოიწვია.³⁷⁸ მოგვიანებით, შემოქმედებითი გუნდის მუშაობის შედეგად, პროექტ „ვოისას“ თანამედროვე სტანდარტების შესაბამისი საკონცერტო-შოუს ტიპის ვიდეო ვერსია შეიქმნა, რომელიც 2020 წლის 25 ივლისს საქართველოს პირველი არხის ეთერით გადაეცა.³⁷⁹

პროექტი „ვოისა“ აერთიანებს 14 კომპოზიციას,³⁸⁰ რომლებიც ერთმანეთისგან ჟანრულ-სტილურად და თემატურად განსხვავდება. კომპოზიცია „შიოლა“ ეძღვნება უწმინდესსა და უნეტერესს, სრულიად საქართველოს კათოლიკოს პარტიარქ ილია მეორეს, რომელიც წარმოადგენს მოხეური სიმღერის „შიოლა ღუღუშაური“ არანჟირებას.³⁸¹ იმერული სიმღერა „მგზავრულის“ მოტივზეა აგებული კომპოზიცია

³⁷⁶ <https://www.giorgimikadze.com/voisa>

³⁷⁷ https://www.youtube.com/watch?v=diIWhJg2EJc&feature=emb_title

³⁷⁸ პროექტ „ვოისას“ შემოქმედებითი ჯგუფი: პროექტ „ვოისას“ ავტორი, პროდიუსერი, მუსიკალური ხელმძღვანელი - გიორგი მიქაძე, დამდგმელი რეჟისორი - ბასა ფოცხიშვილი, დამდგმელი მხატვარი - თამარ ფოცხიშვილი, პროექტის მენეჯერი, პროდიუსერი - თამარ მიქაძე. შოუს წამყვანი - ია სუხიტაშვილი, კომპიუტერული გრაფიკა - მიხეილ ივანიშვილი, მონტაჟი - ირაკლი გურგენიძე, ხმის ინჟინერი - არნე ვალჰბრეხერი, სცენის გახმოვანების ინჟინერი - როდრიგო ჰერერა, ხმის რეჟისორი, მიქსინგი და მასტერინგი -ხავიერ ესკუდერო (Estudios Cubex). საქართველოს ხალხური სიმღერის სახელმწიფო ანსამბლი „ბასიანი“. მუსიკალური ბენდი: ვოკალი, დიჯეი - რეიდარ ელისი, ელ. პიანო, ჰამონდი - გიორგი მიქაძე, ელ. გიტარა - შაჰარ ელნათანი, ჰარმონიკა - რონი ეითანი, ბას გიტარა - ანტუან კათსი, პერკუსია - ფერნანდო სასი, დიტო საკანდელიძე, დასარტყამი ინსტრუმენტები - ზაკ მალინსი.

³⁷⁹ <https://1tv.ge/video/saqartvelos-pirveli-arkhi-warmogidgent-konzerts-giorgi-miqadzis-proeqti-voisa-25-ivlisi-2210/>

³⁸⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=ixhkwV105d0>

³⁸¹ <https://www.youtube.com/watch?v=plMQIybpeGk>

„ზეზვა და მზია“, რომელიც 2001 წელს დმანისში, არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილ „ჰომო გეორგიკუსებს“ - პირველ ევროპელებს მიეძღვნა.³⁸²

მაგალითი 3.3.19. გ. მიქაძე „ზეზვა და მზია“, პროექტიდან „ვოსა“

4 Zezva & Mzia

The musical score consists of seven staves. The top two staves are for Tenor (T) and Bass (B) voices. The third staff is for Electric Guitar (E. Gtr.), showing chords like B, Bus4 B, G(omit 3), Eln7(omit3), and E. The fourth staff is for Electric Piano (E. Pno.), with similar chord markings. The fifth staff is for Electric Bass (E.B.), with a 'Groove' marking. The sixth staff is for Drums (D.S.), also marked 'Groove'. The seventh staff is for Percussion (I and Clv.), with 'Groove' markings. A box containing the number 18 is positioned above the vocal line at the start of the section.

„ბიზა“ სვანური სახუმარო, საფერხულო სიმღერის არანჟირებას წარმოადგენს.³⁸³ კომპოზიცია „ლაჟღავში“ განვითარების სამ ფაზიან მონაკვეთს მოიცავს: პირველ ფრაგმენტში ისმის სვანური მზის სადიდებელი საფერხულო სიმღერა „ლაჟღავის“ მოტივები, მეორე ნაწილი ბუნებრივად გადადის ელექტროაკუსტიკურ მონაკვეთზე

³⁸² https://www.youtube.com/watch?v=hVEndgqH5_U

³⁸³ <https://www.youtube.com/watch?v=qkWjsWICZvw>

(EDM სეტი), კომპოზიციის დასკვნით ნაგებობას კი აგვირგვინებს სვანური საფერხულო სიმღერა „ცერული“. კომპოზიციები „აზამატი“ და „ვოისა“ იგივე სახელწოდების აფხაზური სიმღერის არანჟირებებია, რომელიც გადაწყვეტილია პროგრესული ჰიპ-ჰოპის სტილში.³⁸⁴ „ნატვრა“ გურული ლოტბარის გიორგი იობიშვილის სიმღერის ინტერპრეტაციას წარმოადგენს,³⁸⁵ რომელიც გ. მიქაძემ მიუძღვნა შოთა რუსთაველის 850 წლის საიუბილეო თარიღს. კომპოზიციების „მარებელი/ჰარირა“ და „მაგნოლია“³⁸⁶ მუსიკალური ქსოვილი მეგრულ მუსიკალურ დიალექტზე აიგება და ა. შ.³⁸⁷

მაგალითი 3.3.20. მეგრული ხალხური სიმღერა „მაგნოლია“, არანჟირება გ. მიქაძე, პროექტიდან „ვოისა“

Intro

Piano

5

Pno.

Verse

9

Pno. G#sus F#m E sus E F#sus F#m

E.B. G#sus F#m E sus D

13

Pno. G#sus G#m F#m E sus C#m7 D E sus F#m

E.B. G#sus G#m F#m E sus D#m7 D Em7(omit3) F#m

17

Pno. G#sus B/F# F#m E sus C#m7 Dmaj7

E.B. G#sus B/F# F#m E sus D#m7 Dmaj7

21

Pno. C#m F#m E D C#m7 Dmaj7 E sus C#m7 D E sus F#m

E.B. C#m F#m E D C#m7 Dmaj7 E sus C#m7 D E sus F#m

³⁸⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=C26WNMT0JWo>

³⁸⁵ https://www.youtube.com/watch?v=S6_WVOLHqW8

³⁸⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=-AxEovhKrI>

³⁸⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=-AxEovhKrI>

ამდენად, მუსიკალური დიალექტების თვალსაზრისით ეს გახლავთ მოგზაურობა საქართველოს არაერთ ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ კუთხეში, სადაც მსმენელი აღმოაჩენს თანამედროვე მუსიკალური ენით გადმოცემულ, მრავალსაუკუნოვან ქართულ ფოლკლორულ ნიმუშებს. გ. მიქაძე მიმართავს როგორც სხვადასხვა კულტურულ გამოცდილებას, ასევე ეროვნული მუსიკალური ტრადიციის სხვადასხვა შრეს (ხალხური სიმღერის სხვადასხვა დილექტს). კომპოზიციები ზოგად-სტილური მთლიანობით გამოირჩევა.

პროექტის შესახებ ავტორი განმარტავს: „პროექტს „ვოისა“ ვუწოდებ, მინდა გაგიმხილოთ, რომ დიდი ხნის მანძილზე ვფიქრობდი და ვემზადებოდი, თუ როგორ შემესხა ხორცი რეალობაში. გამოგიტყდებით და ეს იყო ჩემი ბეწვის ხიდზე გავლა, ვინაიდან საქმე მქონდა უნიკალურ ქართულ ფოლკლორთან, რომელიც უნდა შეესრულებინა ერთ-ერთ გამორჩეულ ანსამბლ „ბასიანს“. კომპოზიციებზე მუშაობისას მაქსიმალურად ჩავდე ჩემი შესაძლებლობები, ენერჯია და გამოცდილება. ფაქტობრივად პროექტი „ვოისა“ წარმოადგენს ქართული ტრადიციული კულტურის ტრანსფორმაციას გლობალიზაციის ეპოქაში. თუ როგორი პროექტი შევქმენით, ამის შეფასება პროფესიონალი მსმენელისათვის მიგვინდია“.³⁸⁸

„ვოისაში“ გიორგი მიქაძის **ხალხურ წყაროებთან** დამოკიდებულება სხვადასხვა დონეზე ვლინდება. ერთი მხრივ, ვხვდებით კონკრეტული ფოლკლორული ნიმუშის მოტივზე აგებულ მასშტაბურ კომპოზიციებს (შიოლა, ნატვრა, მარებელი, მაგნოლია, აზამატი, ბიბა, ლაჟღვაში), მრავალფეროვანი არანჟირებებით, სხვადასხვა სტილის გამოყენებით, თამამი ექსპერიმენტული გადაწყვეტილებებით. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ მსგავსი მიდგომით შექმნილი თითოეული კომპოზიცია, არ წარმოადგენს მხოლოდ სტილისტურ არანჟირებას. რეალურად ავტორი იყენებს ცალკეული კუთხის თემატურ ბირთვს და მასზე აგებს დამოუკიდებელ მასშტაბურ კომპოზიციებს, სადაც იყენებს ჯაზის, ფანკის, ფიუჟენის, R&B-ის, ჰიპ-ჰოპის, ელექტროაკუსტიკური და

³⁸⁸ <https://artinfo.ge/2017/01/voisa-giorgi-miqadzisa-da/>

მიკროტონური მუსიკის სტილურ და რიტმულ-ინტონაციურ ელემენტებს. შესაბამისად ფოლკლორული მუსიკის პირველწყაროს კონკრეტული თემატიზმის რიტმულ-ინტონაციური და ჰარმონიული სტრუქტურები მნიშვნელოვნადაა გარდაქმნილი. მეორე მხრივ, ქმნის დამოუკიდებელ საავტორო კომპოზიციებს, რომელიც ქართული ფოლკლორული მუსიკის კანონზომიერებების და ესთეტიკის დაცვითაა შექმნილი.³⁸⁹ ამის მაგალითია პროექტის ერთ-ერთი ცენტრალური კომპოზიცია „ოდოია“,³⁹⁰ რომელიც გიორგი მიქაძის საავტორო კომპოზიციას წარმოადგენს. „ოდოიას“ პარტიტურაში აკადემიური სიზუსტით არის ფიქსირებული თითოეული საკრავის თუ ვოკალური პარტია. ამავე დროს, მისი აკუსტიკური ჟღერადობა მაქსიმალურადაა მიახლოებული ქართული ხალხური ნადური სიმღერების სპეციფიკას (იხ. დანართი).

მაგალითი 3.3.21. გ. მიქაძე „ოდოია“, პროექტიდან „გოისა“

The image shows a page of a musical score titled "Odoia - Basiani" by Giorgi Mikadze. The score is for a chamber ensemble and includes vocal parts. It features multiple staves for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass), strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass), and percussion (Orchestra, Bass, Percussion). The score includes lyrics in Georgian and dynamic markings such as "f" and "ff".

³⁸⁹ მსგავსი ტიპის ესთეტიკის შემოქმედების ადრინდელი კომპოზიციებია „კავკასიური ნაგაზი“, „ნანა“, „იგავის მოსმენის შემდეგ“ და სხვ.

³⁹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=WfDx81Kx3eg>

კომბინაციებით ქმნის ეროვნული თვითმყოფადობით აღბეჭდილ მუსიკალურ ქსოვილს. ამავე დროს, კომბინირების პროცესი მიმდინარეობს ბუნებრივად, ოსტატურად, რასაც კომპოზიტორის გამორჩეული საკომპოზიციო და იმპროვიზაციული ნიჭის გარდა, მის მიერ ქართული ფოლკლორული მუსიკის პროფესიული ცოდნა და შეგრძნება განაპირობებს.

ამდენად პროექტი „ვოისა“ მულტიჟანრული პროექტია, რომელშიც ქართული ფოლკლორის მრავალსაუკუნოვანი მონაპოვარისა და თანამედროვე მუსიკალური მიმდინარეობები (ჯაზი, ფანკი, Jazz & Rap Fusion-ი, R&B-ი, ჰიპ-ჰოპი, ელექტროაკუსტიკური და მიკროტონალური), ქართული, აფრიკული, ბრაზილიური, იამაიკური, პაკისტანური და ინდური რიტმული მოდელები ერთდროულად თანაარსებობენ. სწორედ ეს განაპირობებს იმ ფაქტს, რომ პროექტის შემადგენლობაში პერკუსიის ორი შემსრულებელია, რომლებსაც მსოფლიო ეთნიკური კულტურების მრავალფეროვანი საკრავების არსენალი აქვთ წარმოდგენილი. „ვოისას“ პარტიტურაში გარდა საგუნდო პარტიისა გვხვდება ელ. პიანოს, ჰამონდის, ჰარმონიკას, ელ. გიტარის, ბას გიტარის, დრამის, ჩონგურის, ჭუნირის, ქართული დოლის და პერკუსიის პარტიები.³⁹¹

XXI ს-ის ტენდენციების კვალდაკვალ, „ვოისას“ ჟანრის განსაზღვრება შესაძლებელია განვიხილოთ, world music-ის კატეგორიის ფარგლებში (ფოკლორის, ჯაზთან სინთეზირების, იმპროვიზაციის ხელოვნების და ინოვაციური იდეების შერწყმის შედეგი), რადგან ვფიქრობთ ამ ტიპის კულტურული კოლაბორაცია, სინთეზი და შერწყმა ფიუჟენის მიმართულებას ეკუთვნის, რომლის არსშიც მოიაზრება, როგორც ეთნიკური მუსიკის ასევე თანამედროვე მუსიკის სხვადასხვა მიმართულებების კომბინირება. საყურადღებოა, ის ფაქტიც, რომ ავტორს ბენდის შემადგენლობაში მიზანმიმართულად სხვადასხვა ქვეყნის მაღალი დონის პროფესიონალი შემსრულებლები ყავს ჩართული. ბუნებრივია, თითოეულ მათგანს

³⁹¹ https://www.youtube.com/watch?v=hVEndgqH5_U

მისთვის მახასიათებელი ეროვნული მუსიკალური მეხსიერება და იდენტობა შემოაქვს „ვოისას“ აკუსტიკურ ველში.

მაგალითი 3.3.22. მეგრული ხალხური სიმღერა „მაგნოლია“, ალბოიდან „Georgian MicroJamZ“

Scale by Cents

The score consists of a scale and three systems of accompaniment. The scale is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 10/8 time signature. The notes are: G4 (0 cents), A4 (+50 cents), B4 (-30 cents), C5 (+30 cents), D5 (0 cents), E5 (+50 cents), F#5 (+40 cents), G5 (0 cents), A5 (0 cents). The piano parts (E. Pno.) are in bass clef with a key signature of one sharp and a 7/4 time signature. The electric bass parts (E.B.) are in bass clef with a key signature of one sharp and a 7/4 time signature. The guitar part (E.Gtr.) is in treble clef with a key signature of one sharp and a 7/4 time signature. The piano and electric bass parts are marked with measure numbers 2, 6, and 10. The guitar part is marked with measure number 10.

2020 წლის თებერვალში გამოიცა გიორგი მიქაძის პირველი საავტორო ალბომი სახელწოდებით „Georgian MicroJamZ“,³⁹² ვინილის და CD ფორმატით.³⁹³ მასში ჟღერს ქართული წყობის მიკროტონური მუსიკა, რომელიც სინთეზირებულია თანამედროვე მუსიკალურ სტილებთან. „Georgian MicroJamZ“, წარმოადგენს ერთგვარ ხიდს წარსულსა და დღევანდებობას შორის, რომელშიც ვლინდება მრავალსაუკუნოვანი ქართული ხალხური მუსიკისა და თანამედროვე მუსიკის მიმდინარეობების თანაარსებობა. გიორგი მიქაძემ შექმნა ქართული მიკროჯემი, ტრადიციული ქართული ხალხური მუსიკის და მიკროტონური ჯაზის ახალი ჰიბრიდი. ალბომში შესულია 13 კომპოზიცია: მათ შორის „მეტივეური“, „დუმბა დამბა“,³⁹⁴ „ელესა“,³⁹⁵ „მირანგულა“, „რაჭა“, „მაგნოლია“,³⁹⁶ „გელათი“, „ქართლოსის ბლუზი“, „ცერული“, „გურული იავნანა“, „ლაჟღვაში“ და „დატირება“. ალბომის 3 კომპოზიციაში „ელესა“, „ლაჟღვაში“ და „ცერული“ ვოკალურ პარტიას ასრულებს ანსამბლი „ბასიანი“. საგულისხმოა, რომ ალბომის ერთ-ერთი კომპოზიცია „Moaning“ „დატირება“ დრამატურგიულად და ემოციურად ერთ-ერთი მძიმე კომპოზიციაა. ესაა მოხეური დატირება, რომელიც ეძღვნება 2008 წლის ტრაგიკულ მოვლენებს და გმირულად გარდაცვლილ მეომართა სულებს. დატირებას გულში ჩაწვდომი ემოციურობით ასრულებს ეთნომუსიკოლოგი, ქალთა ფოლკლორულ ანსამბლ „მზეთამზეს“ წევრი, ქალბატონი ნანა ვალიშვილი.

ამდენად, ალბომ „Georgian MicroJamZ“-ის მაგალითზე ჩანს გარდასახვის და განვითარების თუ რაოდენ დიდი პოტენციალი, დიდი მუსიკალური რეზერუარი გააჩნია ქართულ ფოლკლორს.

³⁹² <https://www.giorgimikadze.com/georgianmicrojamz>

³⁹³ ალბომში მონაწილეობას იღებენ ჯაზის სამყაროში აღიარებული მუსიკოსები: დეივიდ ფიუზინსკი - ელ. გიტარა, შონ რაითი - დასარტყამი ინსტრუმენტები და პანაგიოტის ანდრეუ - ბას გიტარა.

³⁹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Trx25xuWPIY>

³⁹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=pzAujgo2cOI>

³⁹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=XJew2RfTdDg>

მაგალითი 3.3.23. გიორგი მიქაძე „Moaning“ „დატირება“, ალბოიდან „Georgian MicroJamZ“

Georgian Edo Scale

2
E. Gtr.

2
E. B.

6
E. Pno.

10
E. Pno.

14
E. Pno.

Guitar Solo

18
E. Gtr.

18
E. B.

22
E. Gtr.

22
E. B.

Key Solo or Bass Solo

A sus 4 G7sus(omit5) F#(susb2) D Em7(omit5) Dm7(omit5) A5/G - b6

A sus 4 G7sus(omit5) F#(susb2) D Em7(omit5) Dm7(omit5) A5/G - b6

გარდა მუსიკალური ჩანაფიქრისა არქაულობის თავისებური ასახვა ალბომის დიზაინშიც. ყურადღებას იქცევს მისი ორიგინალური ვიზუალი - გარეკანზე გამოსახული ბორჯღალი, რომელიც ქართულ კულტურაში თავისუფლებისა და მარადისობის სიმბოლოა. ალბომის გარეკანს არქაულობასა და ორიგინალურობას მატებს ძველქართული, ასომთავრული წარწერაც.³⁹⁷

³⁹⁷ <https://giorgimikadze.bandcamp.com/album/georgian-microjamz>

ალბომმა „Georgian MicroJamZ“ მოიპოვა გერმანელი კრიტიკოსების მიერ დაარსებული „Preis der deutschen Schallplattenkritik“ და 2020 წლის საუკეთესო „ჯაზ-ქროსოვერის“-ის (Jazz crossover) პრემიები.³⁹⁸ გარდა ამისა, ალბომის შესახებ რეცენზიები, არაერთმა უცხოელმა მუსიკის კრიტიკოსმა დაწერა.³⁹⁹

აღნიშნული პროექტების, როგორც ახალი ჰიბრიდული საკომპოზიციო ნიმუშების საფუძველზე, კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, რომ ჯაზის ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მახასიათებელი მისი გახსნილობაა, რომელშიაც მუსიკოსებს შეუძლიათ შეიტანონ მსოფლიოს ნებისმიერი მუსიკალური მონაპოვარი. ჯაზი ის ნიადაგია, რომელშიც ნებისმიერი მუსიკა, მათ შორის ფოლკლორი, მასობრივი პოპ-კულტურა თუ თანამედროვე აკადემიური მუსიკა, შესაბამისი პროფესიული მიდგომით და გააზრებით ბუნებრივად ტრანსფორმირდება. სწორედ ამაში ვხედავთ ამ მუსიკის მთავარ ძალას და უპირატესობას. ეს ტენდენცია უკვე სულ უფრო და უფრო აშკარა ხდება ბოლო ათეული წლების განმავლობაში. შეიძლება ითქვას, რომ გიორგი მიქაძის შემოქმედებითი ძიებები, რომელიც ქართული მუსიკალური კულტურისა და ჯაზის სინთეზის გზით წარიმართა, თანამედროვე მუსიკის ტენდენციების ორგანული ნაწილია.

ჩვენი თანადროული მუსიკალური ხელოვნების ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია **ალექსანდრე კორძია** (იგივე Kordz) ელექტრონული მუსიკის პროდიუსერი, შემსრულებელი და კომპოზიტორი. 2016 წელს, ალექსანდრემ დაამთავრა შვეიცარიის, ბაზელის მუსიკის აკადემია აუდიო დიზაინის მიმართულებით, სადაც დახელოვნდა ელექტროაკუსტიკური მუსიკის კომპოზიციის, ჩაწერის ხელოვნების და ხმის ინჟინერიის მიმართულებით. შემდგომ სწავლა

³⁹⁸ <https://www.nmz.de/kiz/nachrichten/preis-der-deutschen-schallplattenkritik-die-bestenliste-2020-ist-erschienen>

³⁹⁹ <https://theprogressiveaspect.net/blog/2020/02/20/giorgi-mikadze-georgian-microjamz/>

გააგრძელა ჰააგის მუსიკის სამეფო კონსერვატორიაში (Royal Conservatory of Music), საკომპოზიციო ფაკულტეტზე. სწავლის პარალელურად, აქტიურად იყო ჩართული მუსიკალურ პროექტებში. 2016 წლიდან საქართველოშიც ხშირად მართავს კონცერტებს და ადგილობრივი საკონცერტო და საკლუბო კულტურის განვითარებას მნიშვნელოვნად უწყობს ხელს.

ახალგაზრდა მუსიკოსის საშემსრულებლო და საკომპოზიციო შემოქმედება მრავალგვარია, თუმცა მკაფიოდ იკვეთება მისი ორიენტაცია ელექტროაკუსტიკური მუსიკის მიმართულებით. იგი საინტერესოდ ახერხებს ორი განსხვავებული მუსიკალური კულტურის - კლასიკური სიმფონიური (ან კამერულ-ინსტრუმენტული) და ელექტროაკუსტიკური ჟღერადობის კომბინაციას. თუმცა ალექსანდრე კორძიას შემოქმედებაში, ამ ორი ძირითადი მაგისტრალური პლასტის ქვეშ უამრავი მუსიკალური სტილი თუ ჟანრი თანაარსებობს. მუსიკოსი აღნიშნულთან დაგაკვეშირებით საუბრობს: „ეს არის ერთგვარი ოცნება გქონდეს ისეთი არტისტის იმიჯი, რომელიც არც ელექტრონული ან კლასიკური მუსიკითაა შეზღუდული და იმავდროულად, არც მხოლოდ "crossover-არტისტის" სტატუსით შემოიფარგლო“.⁴⁰⁰ მიუხედავად იმისა, რომ მისი მუსიკა საერთაშორისო პრესაში რამდენიმეჯერ აღნიშნულ კატეგორიას მიაკუთვნეს,⁴⁰¹ ჩვენი მოსაზრებით ალექსანდრეს „ქროსოვერ მუსიკოსად“ მოხსენიება მართებული არ არის, რადგან ის გაცილებით ფართო შესაძლებლობების მუსიკოსია, რომელმაც დამოუკიდებელი ხედვით, სრულიად ახალგაზრდა ასაკში აკადემიური მუსიკიდან პოპ-კულტურის გზაზე საკუთარ პოლისტილურ მუსიკალურ ენას, საშემსრულებლო სტილს მიაგნო.

ა. კორძიას შემოქმედებითი ინსპირაცია სხვადასხვა დროის ხელოვანებიდან მომდინარეობს. ერთი მხრივ, მორის რაველის, იგორ სტრავინსკის, ბერნარდ პარმეჯანის აზროვნების პრინციპებიდან, მეორე მხრივ, პრინცის, დაფტ პანკის, ჯეიმს ბრაუნის, რიუჩი საკამოტოს და ავანგარდული არტისტებისგან. ჯაზ-მუსიკის

⁴⁰⁰ ალექსანდრე (Kordz) კორძია, ინტერვიუ ჩამოართვა თამარ მიქაძემ, თბილისი, იანვარი 9, 2022.

⁴⁰¹ <https://ostblog.org/2021/02/shish-kebab-requiem-a-georgian-rap-album-about-big-girls-and-deadly-streetfood/>

მიმართულებით - როგორც მუსიკოსმა ჩვენთან პირად ინტერვიუში განმარტა მისი ბავშვობის წლების საყვარელი ჯაზსტანდარტებია „Alice in Wonderland“ (ს. ფეინი, 1951) და „Beautiful Love“ (უეინ კინგი, ვიქტორ იანგი, 1931). მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკოსი წლებია საქართველოს ფარგლებს გარეთ ცხოვრობს. ამავე დროს, მის საკომპოზიტორო თხზულებებში აშკარად ვლინდება კავშირი ქართულ ეროვნულ კულტურასთან. განსაკუთრებით ხიბლავს ქართული საგალობლების მიკროტონალური ჰარმონია.

ალექსანდრე კორძაიას საკომპოზიტორო თხზულებებიდან, ჩვენ კვლევაში აღვნიშნავთ მის რამდენიმე ნაწარმოებს: „**Kluster 5 Fantasy**“ (სიმებიანი ორკესტრისა და სინთეზატორებისთვის), „**3 Short Movements for SacreElectro**“ (ანსამბლის, სემპლერისა და სინთეზატორისთვის), „**Marvin Touch It**“ (ლაივ ელექტრონიკისა და ორკესტრისთვის), „**We've Been**“ (ლაივ ელექტრონიკისა და ორკესტრისთვის),⁴⁰² „**Topic**“ - (კამერული ორკესტრის, სოლო ალტის, ფორტეპიანოსა და ელექტრონული მუსიკისათვის, 2017)⁴⁰³ და ამსტერდამის ფესტივალის (Cello Biennale Amsterdam) შეკვეთით დაწერილი კონცერტინო სახელწოდებით „**Alex, how is it going with your Cello Concertino?**“ - ჩელოსა და კამერული ანსამბლისათვის (2020).⁴⁰⁴ და „**Pepard pony**“ (2021) ალტის, ხმის, ფორტეპიანოსა და ელექტრონიკისათვის შექმნილი ნაწარმოები.

⁴⁰² <https://www.youtube.com/watch?v=eN6cM6XFh-I>

⁴⁰³ <https://www.youtube.com/watch?v=q3aJK2SNbVI>

⁴⁰⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=zGp2GOYjBaQ>

მაგალითი 3.3.24. ალექსანდრე კორძაია კონცერტინო „Alex, how is it going with your Cello Concertino?“ -
ჩელოსა და კამერული ანსამბლისათვის (III ნაწილი)

A Switch to the softest Synthesizer sound **B**

Timpani
 Snare Drum
 Glockenspiel
 Synthesizer *Softest sound possible*
 Piano *p*
 130
A **B**
 Violoncello
 Violin I
 Viola
 Double Bass

Musical score for the first system, featuring Timpani, Snare Drum, Glockenspiel, Piano, Violoncello, Violin I, Viola, and Double Bass. The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*, and performance instructions like "Softest sound possible" and "Hum (with voice)".

Glock.
 Pad 3
 Vc.
 Vln. I
 Vla.
 Db.
pp

C
 Humm (with voice) + soft sound of instrument

Musical score for the second system, featuring Glockenspiel, Pad 3, Violoncello, Violin I, Viola, and Double Bass. The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*, and performance instructions like "Hum (with voice)" and "Humm (with voice) + soft sound of instrument".

The image shows a musical score for a symphony orchestra. The instruments listed are Glockenspiel (Glock.), Pad 3, Violin I (Vln. I), Viola (Vla.), and Double Bass (Db.). The score is in 4/4 time. The Glockenspiel part has a melodic line with a dynamic marking of *mp* and a 'To Pno.' instruction. The Pad 3 part consists of sustained chords. The Violin I and Viola parts have melodic lines with slurs. The Double Bass part has a rhythmic pattern with slurs. The score is in 4/4 time.

ა. კორძია ბუნებრივად გადააქცევს ელექტროაკუსტიკურ მუსიკას ორკესტრის შემადგენელ ნაწილად. მისი კომპოზიციები პარტიტურაში პროფესიულ დონეზეა ფიქსირებული თითოეული საკრავის პარტია. გამონაკლისი ეხება მხოლოდ სინთეზატორის პარტიას, რომელიც ხან ზუსტად არის ფიქსირებული, ხან არა. რაც შეეხება ტემბრულ ეფექტებს და კონკრეტულ პრესეტებს პარტიტურაში არ არის მითითებული, დამოკიდებულია შემსრულებლის იმპროვიზაციაზე.⁴⁰⁵ თუმცა როგორც მუსიკოსმა აღნიშნა ნაწარმოების შექმნის შემდეგ, უშუალოდ რეპეტიციის დროსაც შეაქვს პარტიტურაში ცვლილებები (იხ. დანართი N1. მაგ. N19).

⁴⁰⁵ აღნიშნული განპირობებულია, იმით, რომ როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ავტორი, როგორც წესი თავად ასრულებს საკუთარ ნაწარმოებებს. შესაბამისად ყველა კომპოზიციის პარტიტურაში არ ვხვდებით საფორტეპიანო პარტიის დეტალურ ნოტაციას.

მაგალითი 3.3.25. ალექსანდრე კორძია „Pepard pony“

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bass Clarinet in Bb, Bassoon, Contrabassoon, Horn in F 1/2, Horn in F 3/4, Trumpet in C, Trombone, Bass Trombone, Tuba, Vibraphone, Harp, Piano, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 4/4 time. The piano part begins with a 'preparand' marking. The woodwind section (Bassoon and Contrabassoon) has a 'pp' dynamic marking. The harp has a 'p' dynamic marking. The string section (Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass) has a 'pizz.' (pizzicato) marking and a 'pp' dynamic marking. The Viola part includes the instruction 'div. pizz. div.' and 'Ciel Legno Romano' with an 'mf' dynamic marking. The score is divided into two sections, A and B, with a rehearsal mark '110' at the beginning of section A. Section B is marked 'mol legato humano' and 'mp'.

საინტერესოა მუსიკოსის შემოქმედებითი ინტერესების მეორე მიმართულება, რომელშიც ასევე იკვეთება მისი აკადემიურ მუსიკასთან კავშირში. მუსიკოსი არ წყვეტს შემოქმედებით დიალოგს სხვადასხვა ეპოქის კლასიკოს კომპოზიტორებთან და ახდენს მათი მუსიკალური თემების კომბინირებას საკუთარ მუსიკაში. ამის შესანიშნავი ნიმუშია აკადემიური მუსიკის, ჯაზის ხელოვნების და თანამედროვე მიმდინარეობების სტილური დიალოგის პრინციპზე აგებული 2021 წლის ალბომი „**Shish Kebab Requiem**”.⁴⁰⁶

ალბომი ექვს კომპოზიციას მოიცავს (ტექსტების ავტორი სანდრო ფოფხაძე): 1. დიდი გოგობი; 2. Skeet, 3. Skateboard DRO (feat. Stephane) სკეიტბორდ დრო; 4. Shish Kebab Requiem; 5. გზაში ვარ (GZASHI WAR); 6. Success (წარმატება).⁴⁰⁷

ტექნოლოგიურად კლასიკური მუსიკის თუ ჯაზის ესა თუ ის მუსიკალური ფრაგმენტი ე.წ. track რიმეიკის და სემპლინგის პრინციპით შემოდის თითოეული კომპოზიციის სტუქტურაში. ასე მაგალითად: ალბომის პირველ კომპოზიციაში მოისმის ა. ბოროდინის ოპერა „თავადი იგორი“ ყივჩაღ ქალთა გუნდი, მესამეში - ჯერი მალიგანის კომპოზიცია „Rocker” - მაილს დევისის 1957 წლის ალბომიდან “Birth of the cool”, მეოთხეში ჯონ უილიამსის კომპოზიცია კინო-ფილმიდან „შინდლერის სია“. განსაკუთრებით საინტერესოა ალბომის მეხუთე კომპოზიცია „**გზაში ვარ**“, რომელიც აგებულია ი.ს. ბახის რე-მინორული საკლავირო კონცერტის (BWV 1052) მუსიკალურ მასალაზე, რომელსაც კონტრაპუნქტად ეფინება სანდრო ფოფხაძის (დრო) რეჩიტატივები.⁴⁰⁸ ბოლო კომპოზიციაში „Success“ ინსტრუმენტულ ნაწილსა და რეჩიტატივს თან ახლავს ლეპორელოს არია „სიით“ ვ. ა. მოცარტის ოპერიდან „დონ ჯოვანი“. რეჩიტატივები ორგანულად ებმის ალექსანდრეს კონტრასტულ მუსიკალურ მასალას.

⁴⁰⁶ <https://www.youtube.com/playlist?list=PLr0x4ddTEjeUV1yIru4kQYZxKgV6Fea83>

⁴⁰⁷ მანანა კორძია, „დროსა“ და „კორძის“ ქართული რეპი (გასული საუკუნის რეცენზირების რესტავრაციის მცდელობა), ჟურნალი *ინდიგო* <https://indigo.com.ge/articles/drosa-da-kordzis-qartuli-repi/> (01.02.2021).

⁴⁰⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=ZCTnlexEDos>

მიუხედავად სტილური სიჭრელისა, საგულისხმოა, რომ ალბომში სხვადასხვა დროისა და სტილის ეს ინტონაციები ლოგიკურად ერწყმის ერთმანეთს. ამდენად ქართველმა არტისტებმა Kordz-მა და Dro-მ (ამ სახელებით იცნობს მათ პუბლიკა), შექმნეს ე.წ. პოპ-კულტურის პროდუქტი, რომელშიც კოლაჟის ტექნოლოგიის საშუალებით ასახულია მსოფლიო მუსიკალური ხელოვნების ოთხსაუკუნოვანი ისტორიული გზა.

შესაბამისად, ალბომში სხვადასხვა ტიპის მუსიკალური მიმართულება იკითხება - კლასიკური მუსიკა, ჯაზი, Trap, პოპი, ტექნო, დისკო, ჰიპ-ჰოპი და რასაკვირველია ელექტრონული მუსიკა, რაც ავტორის მრავალმხრივ ინტერესზე მეტყველებს. შემოქმედებითი და მუსიკალური ენის ქართულ საფუძველზე დამუშავება მუსიკოსის იდენტობის ერთ-ერთი ყველაზე მკვეთრი გამოხატულებაა. მიუხედავად პოლისტილისტური აზროვნებისა მის შემოქმედებაში თითოეული აკუსტიკური, ტექნილოგიური მიგნება, არა თვითმიზანი, არამედ მუსიკალური კომპოზიციის ლოგიკური განვითარების შედეგია.

რაც შეეხება ჯაზის ხელოვნების გამოვლინებას ალექსანდრე კორძიას შემოქმედებაში. პირველ რიგში უნდა აღვნიშნოთ მისი, შემოქმედებითი აზროვნების იმპროვიზაციულობა. მუსიკოსი დღევანდელ ქართველ ხელოვანთა შორის ერთ-ერთი ბრწყინვალე იმპროვიზატორ-შემსრულებელია (მისი კლუბური ლაივები ხშირად სპონტანურია), რაც საკომპოზიტორო ნაწარმოებებში ვლინდება იმპროვიზაციულ-ვარიაციული განვითარების მეთოდის უპირატესობაში. მეორე მხრივ, მისი მუსიკის გადმოცემის მეტრულ-რიტმული ნახაზი მრავალფეროვანია და ცვალებადია, შედგება რიტმული ბლოკებისაგან (ground beat, Four Beat), გვხვდება ხანგრძლივად განმეორებადი რიტმული მოდელები (ე.წ. გრუვი), გამომდინარე იქიდან რომ აქტიური კლუბური ლაივ არტისტია, ხშირად იყენებს ე.წ. დისკოს რიტმებს და სხვა.

ასევე ჯაზის ჰარმონიულ ენასთანაა დაახლოებული მისი შესრულების სტილი. ფორტეპიანოს პარტიაში ვხვდებით სინკოპირებული და არასინკოპირებული

აქცენტების გადაჯვარედინებას, ალტერირებულ აკორდებს, პოლიაკორდულ ბლოკებს ასევე ხშირად მიმართავს ფორტეპიანოს პრეპარირების ხერხს.

ალექსანდრე კორძაია თავის საავტორო კომპოზიციებში, ასევე შესრულების პროცესში თავისუფლად „მოგზაურობს“ სტილებში, ისევე, როგორც ჯაზ-მუსიკოსები ხშირად იმპროვიზირებდნენ კლასიკური, ეთნიკური თუ პოპ-მუსიკის კონტექსტში.

ჯაზის ხელოვნების, ქართული ფოლკლორის, აკადემიური მუსიკის, პოპ-კულტურის და თანამედროვე მთელი რიგი მიმდინარეობების ურთიერთობის პროცესი, ზემოთგანხილული მუსიკოსების შემოქმედებაში იჩენს თავს, ქმნის ჯაზის უკიდევანო შესაძლებლობების გამოვლენის მოდელებს და მისი უნიკალური მობილურობის დამადასტურებელ მაგალითებს, რაც იმთავითვე ჯაზის ხელოვნების გენეზიზში არის ჩადებული.

ამგვარად, გიორგი მიქაძემ და ალექსანდრე კორძაიამ ერთი მხრივ შეინარჩუნეს აკადემიური მუსიკის, ჯაზის იმანენტური თვისებები, მისი სააზროვნო პრინციპები და თანამედროვე მუსიკის სხვა ახალ სტილებთან ერთად მოახდინეს ინტეგრაცია ქართულ - ლოკალურ ადგილობრივ მუსიკალურ კულტურასთან.

შესაბამისად, გლობალური და გლოკალური ნიშნების თანაარსებობის ამ პროცესში ჯაზი, ერთი მხრივ აღიქმება, როგორც XX საუკუნის უნივერსალური ენა, ხოლო მეორე მხრივ გამოიყენება, როგორც კულტურული იდენტობის დამადასტურებელი საშუალება.

მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკოსების აზროვნება სხვადასხვა ეროვნული და ინდივიდუალური სტილების ინტეგრირებაზეა მიმართული, მაინც ერთი საკომპოზიტორო აზროვნების მულტისისტემაა. ორივე ხელოვანის მუსიკალური სტრატეგია ვლინდება მათ სწრაფვაში პირველ რიგში აეთვისებინათ თანმიმდევრულად კლასიკური მუსიკის, ჯაზისა და მისი მომიჯნავე ჟანრების გამოცდილება და შეექმნათ საფუძველი საკომპოზიტორო სისტემის ეროვნულთან სინთეზისათვის. ვფიქრობთ ამ სტრატეგიამ გაამართლა და მათი საკომპოზიტორო ნაწარმოებები, პროექტები ცხადყოფს რომ ისინი თავიანთი შემოქმედებით XXI ს-ის

ტენდენციების კვალდაკვალ, თანამედროვე სტანდარტების მუსიკალურ პროდუქტებს ქმნიან და იმკვიდრებენ საკუთარ ადგილს საერთაშორისო მუსიკალურ ბაზარზე. ყოველივე ეს კი მოწმობს ქართული, ახალი ეროვნული საკომპოზიტორო აზროვნების ევოლუციას მსოფლიო მუსიკალური ტენდენციების კონტექსტში.

დასკვნა

სადისერტაციო ნაშრომის ფარგლებში განხორციელებულმა კვლევამ აჩვენა, რომ ჟანრულ-სტილური სინთეზისაკენ მიდრეკილ XX საუკუნის ხელოვნებაში შეუძლებელი იყო ჯაზის ხელოვნებასა და აკადემიურ მუსიკას იზოლირებულად, ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად ეარსებათ. ისევე როგორც, სამუსიკო ხელოვნების სხვა ჟანრები და სტილები, ჯაზიც ისტორიული პროცესების კვალდაკვალ, ინტენსიურად განვითარდა. ამ ევოლუციის პროცესში ნათლად ჩანს მისი მჭიდრო კონტაქტი ევროპული მუსიკის აკადემიურ ტრადიციებთან.

განხორციელებულმა კვლევამ დაგვანახა, რომ დასავლეთევროპული მუსიკის მსგავსად ქართული მუსიკის განახლების პროცესი ჯაზთან ურთიერთმიმართების ჭრილში, ინტენსიური იყო, რამაც განაახლა ქართული საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო ხელოვნება.

ამ მიმართულებით ნაშრომში პირველად განხორციელდა:

- დასავლეთევროპულ და ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედების მაგალითზე, აკადემიური და არაკადემიური მუსიკალური პლასტების ინტეგრირების პროცესის ერთიან კულტურულ კონტექსტში განხილვა;
- სხვადასხვა მუსიკალურ სტილთა და ჟანრთა ურთიერთშედევის პროცესში - ჯაზის ხელოვნების, აკადემიური მუსიკის, ფოლკლორისა და თანამედროვე პოპულარული მუსიკის სინთეზის შედეგად წარმოქმნილი, ახალი სტილური ნიშნებით აღბეჭდილი აკადემიური მუსიკის ნიმუშების, ექსპერიმენტული პროექტების და მუსიკალური ალბომების შესწავლა;
- სადისერტაციო კვლევის მთავარი აქცენტებიდან გამომდინარე პირველად განიხილა საქართველოში ჯაზისა და საესტრადო მუსიკის საშემსრულებლო, საკომპოზიტორო და საფესტივალო ტრადიციების დამკვიდრების გზა, მათი

ფორმირებისა და სახეცვლის მიზეზები საბჭოთა სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების ფონზე;

- ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ურთიერთობის საკითხის შესწავლა ორმხრივი დინების ჭრილში;
- ჯაზის, როგორც სააზროვნო პრინციპის, მოდელის, ხერხის, გამოსახვის საშუალებისა და ჯაზის, როგორც მხატვრული სახის კატეგორიების განხილვა ქართულ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში.

ქართული აკადემიური მუსიკის ჯაზთან ინტეგრაციის პროცესი დაეფუძნა ისტორიზმის პრინციპს, რომლის დერძზეა აკინძული პრობლემასთან დაკავშირებული დისკურსი, დიაქრონულ ჭრილშია წარმოდგენილი განახლების ამ პროცესში გამოვლენილი ინტეგრაციის ფორმები დასავლეთევროპულ და ქართულ მუსიკაში.

მიზნისა და ამოცანების შესაბამისად, სადისერტაციო ნაშრომის სტრუქტურა სამ ძირითად თავად დავყავით, სადაც **პირველ თავში**, სახელწოდებით **„ჯაზი და დასავლეთევროპული აკადემიური მუსიკა“**, ქვეთავებად განვიხილეთ კლასიკური მუსიკისა და ჯაზის ურთიერთიერთობის პროცესი, რომელიც ურთიერთშეღწევის გზით მიმდინარეობდა – ჯაზმა უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა კლასიკურ მუსიკაზე, ისევე როგორც აკადემიურმა მუსიკამ მნიშვნელოვნად განსაზღვრა ჯაზის ხელოვნების განვითარების გზები.⁴⁰⁹ XX საუკუნის დასაწყისში კლასიკური მუსიკის წარმომადგენლებმა ჯაზში ინტუიციურად შეიცნეს მნიშვნელოვანი მხატვრული გამომსახველობითი რესურსები და განჭვრიტეს თანამედროვე მუსიკის ახალი ჰორიზონტები. ჯაზ-მუსიკოსები კი ისწრაფვოდნენ გაეზიარებინათ დასავლეთევროპული მუსიკალური გამოცდილება.

⁴⁰⁹ თამარ მიქაძე, „ვახტანგ კახიძის შემოქმედება ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ურთიერთობის კონტექსტში“, *კადმოსი: ჰუმანიტარულ კვლევათა ჟურნალი* (თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, N11, 2019), 55.

საწყის ეტაპზე, XX ს-ის პირველ ნახევარში ჩამოყალიბდა და სიმბოლოდ იქცა ე.წ. ჯაზური იდიომები, ჯაზური ინვარიანტები, რომელიც აკადემიური ტრადიციის მუსიკალურ ნაწარმოებებში გამოიყენებოდა. XX ს-ის მეორე ნახევრისათვის კი ჯაზი გახდა არა მარტო ეგზოტიკური აკუსტიკური ფენომენი, არამედ ჩამოყალიბებული ესთეტიკური კატეგორია, ახალი დამოუკიდებელი სისტემა, რომლის მუსიკალური ქსოვილი გაორკესტრების და შემსრულებლობის თვალსაზრისით გამოირჩეოდა და ხასიათდებოდა ინდივიდუალური ბგერათსიმადლებრივი, რიტმული, მეტრული, ჰარმონიული, ფაქტურული, ფორმაქმნადობითი და დინამიკური მახასიათებლებით. შესაბამისად, მთელი XX ს-ის მანძილზე ბუნებრივად მოხდა მისი სხვადასხვა საკომპოზიციო ჟანრებთან, სტილებთან და სისტემებთან თანაარსებობა (ფრანგული საკომპოზიციო სკოლიდან დაწყებული ევროპისა და ამერიკის ავანგარდული კომპოზიტორებით დასრულებული).

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ თავად ჯაზის განვითარების, დამკვიდრების და არსის ცვალებადობასთან ერთად იცვლებოდა მისდამი პროფესიონალი კომპოზიტორების დამოკიდებულება. იგი სხვადასხვა კონტექსტში აღიქმებოდა, როგორც „გასართობი ხელოვნება“ (პ. ჰინდემიტი, ე. ქშენევი, ლ. ბერნსტაინი), „მუსიკალური ენის განახლების საშუალება“ (კ. დებიუსი, ი. სტრავენსკი, დ. მიიო, მ. რაველი, ა. ონეგერი, ა. კოპლანდი, ლ. ბერნსტაინი და სხვ.), „ურბანული ეპოქის სიმბოლო“ (პ. ჰინდემიტი, ე. ქშენევი, ლ. ბერიო, ა. შნიტკე), „საკომპოზიციო მოდელი“, „კოლორისტული სემანტიკის მატარებელი ფენომენი“ (ე. სატი, კ. დებიუსი, მ. რაველი, ე. დენისოვი), როგორც „ანტიჰუმანური“ ან პირიქით, „ჰუმანური“ ღირებულების მუსიკა და სხვ.

გასული საუკუნის 20-იანი წლებიდან ჯაზი გახდა ერთგვარი მკვეთრი, ხმოვანი სიმბოლო, რომლის დინამიკა, რიტმული ოსტინატო ასახავდა ეპოქის პულსს. ამავე დროს ჯაზის ხელოვნებამ - თავისი რიტმული სტრუქტურით, მრავალშრიანი პოლირიტმული ნაგებობებით, შინაგანი რთული პულსაციით, მნიშვნელოვნად

გამდიდრა ევროპელთა რიტმული აზროვნება.⁴¹⁰ ჯაზი, მრავალი ნოვატორი კომპოზიტორისათვის იქცა ღირებულ ე.წ. „სამშენებლო მასალად“. მათ საფუძვლიანად და თანმიმდევრულად გადაამუშავეს ჯაზური რიტმიკა და აქციეს მუსიკალური ტექსტურის ერთ-ერთ ძირითად კონსტრუქციულ ელემენტად (მ. რაველი, ე. კშენევი, ჩ. აივზი, ბ. ბარტოკი, ლ. ბერნსტაინი, ლ. კოპლანდი, რ. ლიბერმანი, გ. შულერი, დ. შოსტაკოვიჩი და სხვ).

XX ს-ის ეპოქის კონტექსტში გადააზრებულ იქნა სხვადასხვა მუსიკალური საკრავის ტემბრულ, ტექნიკურ-აკუსტიკური შესაძლებლობებიც. მაგალითად ფორტეპიანოზე არატრადიციული პიანისტური საშემსრულებლო ხერხების გამოყენებამ (პრეპარირება, კლასტერული აკორდული კომპლექსები, ტემბრულ-რეგისტრული ექსცენტრიკა და სხვ.), შეცვალა ბგერის, ტემბრული ბუნება და მაქსიმალურდ დაუახლოვდა დასარტყამი და კვაზი-მექანიკური ინსტრუმენტის ხმოვანებას. ამდენად, ისევე როგორც ჯაზის ხელოვნებაში, სადაც ფორტეპიანო ტრადიციულად მიეკუთვნება რიტმ-სექციას, XX ს-ის 30-იანი წლებიდან აკადემიურ მუსიკაშიც, ფორტეპიანოს მიენიჭა ჯაზისათვის ტიპური „დასარტყამი“ საკრავის ფუნქცია, რომლის ახალი შესაძლებლობები ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად გამოიყენეს ამერიკელმა და ევროპელმა კომპოზიტორებმა.

პარალელურად, აკადემიური მუსიკალური სფეროს მიღწევებს ჰარმონიული და მეტრულ-რიტმული მიმართულებით ჯაზური ავანგარდიც იყენებდა. XX საუკუნის მეორე ნახევრის მრავალი ჯაზური საორკესტრო თუ ინსტრუმენტული თხზულება გაჯერებულია უჩვეულო რიტმული ორგანიზაციით, რომელიც სცილდება ჯაზზე ტრადიციული წარმოდგენების ჩარჩოებს (ბ. სტრეინჰორნი, დ. ელინგტონი, ჩ. პარკერი, ლ. ტრისტანო, ო. კოულმანი, ჯ. მალიგანი, გ. ევანსი, ქ. ჯონსი და სხვ.).

ჯაზმა კომპოზიტორების ყურადღება მიიქცია, თავისი ფორმაქმნადობის და იმპროვიზაციული აზროვნების პრინციპის თვალსაზრისითაც. ამ მხრივ აკადემიური

⁴¹⁰ ძირითად ოთხწილად მეტრში მეორე და მეოთხე წილის ხაზგასმა, მერვედი გრძლიობის ბგერების „გატრიოლება“ (Real Swing), წინმსწრები ე.წ. ჯაზური სინკოპა ტაქტის ბოლოს და სხვ.

მუსიკის ჟანრებიდან კონცერტის ტრადიციული ფორმა აღმოჩნდა ყველაზე მობილური ფორმა, რომელშიც კომპოზიტორებმა ბუნებრივად მოახერხეს ჯაზისა და კლასიკური მუსიკის შერწყმა. საკონცერტო ჟანრთან დაკავშირებით აღნიშნული დასკვნების გამოტანის საფუძველი მოგვცა ნაშრომის პირველ თავში განხილულმა ჯ. გერშვინის „რაფსოდია ბლუზის ტონებში“ (კონცერტის ჟანრის ტიპური მახასიათებლებით), მ. რაველის საფორტეპიანო კონცერტებმა და ი. სტრავინსკის “Ebony-Concerto“-მ, რადგან პროფესიული მუსიკის სხვა ჟანრებთან შედარებით, სწორედ საკონცერტო ფორმამ შეინარჩუნა იმპროვიზაციულობის მყარი ზონა „კადენციის“ სახით. აღნიშნული ნაწარმოებების კონცერტის ტრადიციულ ფორმაში ორგანულად ხდება ჯაზისთვის ტიპური „შეჯიბრი-დიალოგისა“ და იმპროვიზაციული „Break“-ის ტიპის კადენციების თანაარსებობა.⁴¹¹

პირველი თავის შეჯამებისას, ყურადღება მახვილდება „ჯაზ-მუსიკოსების მიერ აკადემიური მუსიკის დამუშავების მაგალითებზე“. კვლევის შედეგად ჯაზმენების მხრიდან ტენდენციად ქცეული ორი მიდგომა გამოვლინდა:

- კლასიკური მუსიკის კონკრეტული ნიმუშების ჯაზური ინტერპრეტირება (კლასიკის გასვინგვა);
- კლასიკურ მუსიკაში გავრცელებული ფორმებისა და ჟანრების ათვისება;

აღნიშნულ ქვეთავში განსაკუთრებული ყურადღება დაეთმო ბაროკოსა და ი.ს. ბახის შემოქმედებას, კვლევაში გამოვავლინეთ ამ მიმდინარეობის ტერმინოლოგიური სახელწოდება **”Baroque and Jazz Music”**-ის სახელით. საყურადღებოა, რომ აღნიშნულ ქვეთავში განხილულია ისეთი მუსიკოსების შემოქმედებაც, რომლებმაც წაშალეს ე.წ. ზღვარი ცნებებში - „აკადემიური მუსიკის შემსრულებელი“ და „ჯაზ-შემსრულებლებელი“ (ქ. ჯარეტი, ჩ. კორეა, ბ. მაკფერენი, ფ. გულდა, ჯ. ზავინული, ჰ. ჰენკოკი). ამ მხრივ ნაშრომში, XX ს-ის 20-იანი წლებიდან დღემდე, მრავალფეროვანი მუსიკალური პრაქტიკის ნიმუშია წარმოდგენილი: ჯაზმენების ცალკეული აუდიო

⁴¹¹ თამარ მიქაძე, „ვახტანგ კახიძის შემოქმედება ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ურთიერთობის კონტექსტში“ (2019), 56.

ჩანაწერები, მუსიკალური ალბომები და ექსპერიმენტული პროექტები, რომლებშიც გვხვდება აკადემიური მუსიკის ჟანრების, სტილური ელემენტების და ცალკეული კლასიკური ნაწარმოებების დამუშავების მაგალითები. აღნიშნულ პროცესებს „კლასიკის ჯაზად ქცევის ტრადიციას“ ვუწოდებთ.

ამდენად, ჯაზისა და კლასიკური მუსიკის ასიმილაციის პროცესში, მუსიკოს-შემსრულებლები ქმნიდნენ ახალ, უნიკალურ სტილებს, რომლებიც მოგვიანებით ევროპულ და ამერიკულ ხელოვნებაში, „ჯაზის აკადემიურ მუსიკაზე“ და „აკადემიური მუსიკის ჯაზზე გავლენით“ – „მესამე მიმდინარეობად“ წოდებულ ტენდენციებს პასუხობდა, რაც ერთიან კონცეპტუალურ სივრცეში გაერთიანებულ მხატვრულ ტექსტებში გამოიხატებოდა.⁴¹² აღნიშნული პროცესების დასტურია პ. უაითმენის, ფ. ჰენდერსონის და ჯ. გერშვინის „სიმფონიური ჯაზი“, „პროგრესული ჯაზი“, რომლის საავტორო ნიმუშები გ. ევანსის, ს. კენტონის, დ. ელინგტონის, პ. ჰინდემიტის, დ. მიიოს, მ. რაველის, ი. სტრავინსკის, შემოქმედებაშია. „Cool-ჯაზი“, დ. ბრუბეკის ექსპერიმენტები პოლირიტმიისა და პოლიტონალობის სფეროში, მ. დევისის „ინტელექტუალური ჯაზი“, ჯ. ლუსიეს და ჯ. ლუისის „ბაროკო-ჯაზი“, ს. ტეილორის, ა. შეპის, ო. კოულმენის, დ. ჩერის, ჯ. კოლტრეინის, ფ. სანდერსის და ა. აილერის „ავანგარდული ჯაზი“ და სხვ.⁴¹³

მეორე თავში - „ჯაზის გავრცელება საქართველოში“, დიდი ადგილი დავუთმეთ ისტორიული პროცესის ანალიზს. საქართველოში ჯაზის დამკვიდრების ისტორია, საბჭოთა კავშირში არსებული იდეოლოგიური ზეწოლის გათვალისწინებით განიხილება. აღნიშნული საკითხების სადისერტაციო კვლევის წარმოების პროცესი ერთგვარ სირთულეს წარმოადგენდა, რადგან ქართული ჯაზის ისტორიის და საესტრადო მუსიკის შესახებ ლიტერატურა ძალზე მწირია. ამდენად, მუსიკოსების

⁴¹² Terry Teachout, *Jazz and Classical Music: To the Third Stream and Beyond*, Oxford: Oxford University Press, 2000, 343-346.

⁴¹³ თამარ მიქაძე, „ვახტანგ კახიძის შემოქმედება ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ურთიერთობის კონტექსტში“ (2019), 56.

პირად და საარქივო მასალების, პირადი ინტერვიუების, ინტერნეტსივრცის, ტელერადიო გადაცემების, ჯაზისა და საესტრადო მუსიკის გრამფირფიტების და ქართული ჯაზის პერიოდიკის სიღრმისეული დამუშავების საფუძველზე შესწავლილია საქართველოში ჯაზის ისტორიის ძირითადი ეტაპები, მისი გავრცელების გზები და საშუალებები.

ქართული მუსიკალური კულტურის მაგალითზე ამ პროცესის განხილვამ საშუალება მოგვცა უამრავი მოვლენა მოგვეცვა: იმის გათვალისწინებით, რომ ჯაზის დამკვიდრება თავდაპირველად საესტრადო ხელოვნებაში ხდებოდა, ჯაზისა და ქართული საესტრადო ხელოვნების დაახლოვების პროცესი, ჯაზისა და საესტრადო მუსიკის პირველი შემოქმედებითი ანსამბლები, გამორჩეული ჯაზ-შემსრულებლები, საორკესტრო კოლექტივები (ჯაზის სექცია, პირველი ჯაზ-კლუბი, ჯემ-სეიშენები, პროექტი “The Jazz Ambassadors” და სხვ.), ე. მაჭავარიანის და ი. ვაჩნაძის მუსიკალურ-ჟურნალისტური საქმიანობა, ჯაზი ქართულ პერიოდიკაში; ჯაზი, როგორც საგანმანათლებლო პროგრამა; ჯაზის დამკვიდრება ანიმაციასა და კინომუსიკაში და სხვა. გამოიკვეთა ისიც, რომ ჯაზის განვითარების პროცესში საქართველოში კომპოზიტორთა და დირიჟორთა კონცეპტუალურ ხედვას ასევე დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. კვლევაში თითოეული შემსრულებლის თუ ანსამბლის ღვაწლს თანმიმდევრულად ისტორიული პროცესის წარმოჩენის კვალდაკვალ განვიხილავთ. შესაბამისად მეორე თავი გაჯერებულია ჟანრულ-სტილურად მრავალფეროვანი, მდიდარი აუდიო-ვიზუალური მასალით.

ქართული ჯაზის ისტორიის რეტროსპექტივის კვლევის პროცესში განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა **ჯაზ-ფესტივალების** დაფუძნების და მათი განვითარების ისტორიის ანალიზმა. XX ს-ის 60-იანი წლებიდან საქართველოში ჯაზ-ფესტივალები, ჯაზის პოპულარიზაციის უმთავრეს კერად იქცა, ვინაიდან სწორედ მათ განაპირობეს ქართული და მსოფლიო ჯაზის ინტეგრაციის შეუქცევადი პროცესი, რამაც მოგვიანებით საქართველოში ჯაზის პროფესიულ დარგად ჩამოყალიბება განსაზღვრა. შესაბამისად, ჯაზის, როგორც სასწავლო დისციპლინის როლი, მისი

მუსიკალურ-საგანმანათლებლო სფეროში დამკვიდრება, უახლესი დროის პროფესიულ მუსიკაში გარდაუვალი აღმოჩნდა.

სადისერტაციო ნაშრომის მესამე თავი „ჯაზი და საკომპოზიტორო შემოქმედება საქართველოში“, შედგება სამი ქვეთავისაგან, რომელშიც შესწავლილია ქართული მუსიკალური კულტურის თვისებრივად ახალი ეტაპები საბჭოთა ცენზურის, იდეოლოგიური ზეწოლის შესუსტებისა და საზოგადოების მენტალური ცვლილებების ფონზე. მასში განხილულია: XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან დაწყებული ქართულ აკადემიურ მუსიკაში მიმდინარე პროცესები, საკომპოზიტორო მიგნებები, ჯაზის და ქართული ფოლკლორული მუსიკის იმპროვიზაციული ბუნების დაახლოვების გზები და ჯაზის, როგორც მუსიკალური ფენომენის, სტილის და აზროვნების სიმბოლოს გავლენა XX-XXI საუკუნის ქართულ პროფესიულ მუსიკაზე.

ჯაზის გამომსახველობითი საშუალებების და სააზროვნო პრინციპის გამოყენების მაგალითები ქართველ კომპოზიტორებთან შესწავლილია გია ყანჩელის კინოს, თეატრისა და საესტრადო მუსიკის ნიმუშების, იოსებ ბარდანაშვილის აკადემიური მუსიკის, კინოსა და ესტრადისათვის შექმნილი კომპოზიციების, ზურაბ ნადარეიშვილის, გიორგი შავერზაშვილის, ნათელა სვანიძის ცალკეული ნაწარმოებების მაგალითზე, რომელშიც ნათლად იკვეთება ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ინტეგრაციის პროცესები. აღნიშნული ნაწარმოებების კვლევა მხოლოდ ნაშრომში დასმულ პრობლემასთან მიმართებით არის შესწავლილი და მიზნად არ ისახავს მათ სრულ ანალიზს.

სადისერტაციო შრომის მესამე თავში, სამომავლო კვლევის პერსპექტივის მიზნით, აღნიშნულია ცალკეულ ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაც (ნ. გაბუნია, ვ. აზარაშვილი, რ. კემულარია, ო. გორდელი, ა. თორაძე), რომელიც დამოუკიდებელ კვლევას სჭიროებს.

მესამე თავის მეორე ქვეთავში, სახელწოდებით „ჯაზის სააზროვნო პრინციპები აკადემიური სტრუქტურის კომპოზიციაში ვახტანგ კახიძის შემოქმედების მაგალითზე“, საკვლევო პრობლემა უფრო სიღრმისეულად, კომპოზიტორის

ნაწარმოების - „კონცერტი ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისათვის“ და “Bruderschaft” (ალტის, ფორტეპიანოსა და სიმებიანი ორკესტრისათვის) შესწავლის საფუძველზე ხორციელდება, რადგან XX ს-ის 80-იანი წლების ქართველ კომპოზიტორთაგან ყველაზე ნათლად ვახტანგ კახიძის შემოქმედებაში აღიბეჭდა ევროპული საკომპოზიციო ტექნიკისა და ჯაზური ტრადიციების საინტერესო სიმბიოზი. შესაბამისად, იკვეთება „ჯაზის გამოყენების“ და მისდამი მიმართვის მრავალგვარი მეთოდები და სააზროვნო დონეები.

კვლევის პროცესში გამოიკვეთა, რომ ერთი მხრივ ჯაზი, ვახტანგ კახიძის სააზროვნო პრინციპი, მისი მუსიკალური მეტყველების ბუნებრივი საშუალებაა, რომელიც მან კლასიკურ ჟანრებსა და ფორმებში შეიტანა და დაამკვიდრა საკომპოზიტორო აზროვნებაში. მეორე მხრივ, ჯაზის კულტურული ფენომენი მის შემოქმედებაში ადაპტირდება და წარმოგვიდგება, როგორც სტილიზაციის მოდელი, მხატვრული სახე, ჯაზი, როგორც მუსიკალური ენის, ჰარმონიის, რიტმული, ბგერათსიმალღებრივი, კოლორისტულად და სახეობრივად გამდიდრების, განახლების საშუალება.

ჯაზის სტილური განსაზღვრებით: „კონცერტი ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისათვის“ და “Bruderschaft” – ალტის, ფორტეპიანოსა და სიმებიანი ორკესტრისათვის, შესაძლებელია, მივაკუთვნოთ „მესამე მიმდინარეობის“ ნიმუშებს, რომელშიც ვლინდება „ეთნო ჯაზის“ მახასიათებლები. თუმცა ქართული ფოლკლორი ვ. კახიძის შემოქმედებაში მონაწილეობს არა, როგორც „ამოსაცნობი ნიშანი“⁴¹⁴ არამედ, როგორც იდენტობის სიმბოლო, თვითგამოხატვის საშუალება, როგორც მუსიკალური მასალის მათრგანიზებელი ფორმისა და ენის დონეზე.⁴¹⁵ ეთნოჯაზი კომპოზიტორის ინდივიდის, ეთნიკური იდენტიფიკაციის გამოვლინების საშუალებაა, რადგან ეთნოჯაზის – „ეროვნული ჯაზის“ კავშირები ფოლკლორთან სიღრმისეულია და

⁴¹⁴ გივი ორჯონიკიძე.

⁴¹⁵ Валентина Конен, *Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века* (Москва: Музыка, 1994), 119-122.

ამავდროულად, ფარულიც.⁴¹⁶ ვ. კახიძესთან ქართული მუსიკის ეთნიკური ელემენტები, როგორც წესი, ჯაზის მხატვრულ ხერხებთან სიმბიოზში წარმოგვიდგება.⁴¹⁷

ვ. კახიძის კვლევაში წარმოდგენილი ორივე ნაწარმოები, როგორც ჯაზისა და აკადემიური მუსიკალური ხელოვნების შერწყმის ნიმუში, თანამედროვე ქართული მუსიკის ორიგინალურ და ფასეულ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს. შესაბამისად, ჯაზი, როგორც სახასიათო მოვლენა, ვახტანგ კახიძის ნაწარმოებებში საკონცერტო ვერსიად ჩამოყალიბდა, რაც აკადემიურ მუსიკასთან მისი ინტეგრირების მთავარი გზაა.

მესამე თავის ბოლო ქვეთავში „ჯაზ-ფიუჟენის სახეობები უახლეს ქართულ მუსიკაში“ საერთაშორისო ტენდენციების გლობალურ და ეროვნულ მუსიკალურ აზროვნებასთან მიმართებაში განიხილება ახალგაზრდა ქართველი კომპოზიტორ-შემსრულებლების (გ. მიქაძე, ა. კორძია) ტენდენციად ფორმირებული მუსიკალური მიგნებები.

გიორგი მიქაძე, როგორც მუსიკოსი და ჯაზ-იმპროვიზატორი, წარმოდგენილია თავისი ნაწარმოებებით და საავტორო პროექტებით: „მუშუან“ და „Vices“, პროექტი „ქართულ სიმღერათა კრებული“ (Georgian song Book, Vol 1.) და „ქართული ობერტონები“ (“Georgian Overtones”), „ვოისა“ და ალბომი „Georgian MicroJamZ“. აღნიშნულ ქვეთავში თითოეული მათგანი ქართული მუსიკისა და თანამედროვე ტენდენციების კვალდაკვალაა განხილული.

ალექსანდრე კორძიას შემოქმედებაში მკაფიოდ იკვეთება მისი ორიენტაცია ელექტროაკუსტიკური მუსიკის მიმართულებით. იგი საინტერესოდ ახერხებს ორი განსხვავებული მუსიკალური კულტურის - კლასიკური სიმფონიური (ან კამერულ-ინსტრუმენტული) და ელექტროაკუსტიკური ჟღერადობის კომბინაციას. ქვეთავში

⁴¹⁶ ირინე ებრალიძე, „ქართული ფოლკჯაზი და ეთნოჯაზი“ (სადოქტორო ნაშრომი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი, 2016), 9-10.

⁴¹⁷ თამარ მიქაძე, „ვახტანგ კახიძის შემოქმედება ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ურთიერთობის კონტექსტში“ (2019), 69-70.

განხილულია მისი ნაწარმოებები (“Topic”, „Pepard pony“, კონცერტინო „ჩელოსა და კამერული ანსამბლისათვის“) და ალბომი „Shish Kebab Requiem”.

თანამედროვე ხელოვნების ზოგადკულტურული გლობალური ტენდენციების ჭრილში, აღნიშნული მუსიკოსების აზროვნება სხვადასხვა ეროვნული და ინდივიდუალური სტილების ინტეგრირებაზეა მიმართული. მათი ძირითადი მაგისტრალური პლასტის ქვეშ, უამრავი მუსიკალური სტილი თუ ჟანრი თანაარსებობს, თუმცა, ერთი საკომპოზიტორო აზროვნების მულტისისტემაა.

გ. მიქაძის და ა. კორძაიას შემოქმედება, ნაშრომში განხილულია ეროვნული საკომპოზიტორო აზროვნების ევოლუციისა და მსოფლიო მუსიკალური ტენდენციების კონტექსტში. მათი პროექტების კვლევის საფუძველზე, კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, რომ ჯაზის ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მახასიათებელი მისი თავსებადობა და გახსნილობაა, რომელშიც მუსიკოსებს შეუძლიათ შეიტანონ მსოფლიოს ნებისმიერი მუსიკალური მონაპოვარი.

ამდენად, სადისერტაციო ნაშრომში განხორციელებულმა კვლევამ წარმოაჩინა, რომ ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ინტეგრირების პროცესები, რომელიც განსაკუთრებით აქტუალური იყო XX ს-ის პირველი ნახევრის ამერიკულ და დასავლეთევროპულ მუსიკაში, მოგვიანებით, ქართულ საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო ხელოვნებაშიც აისახა. XX ს-ის მეორე ნახევარში დაწყებულმა პროცესებმა განაახლა ქართული აკადემიური მუსიკალური ენა და შემოქმედებითი აზროვნების ფორმები. შესაბამისად, ნაშრომის მესამე თავში წარმოდგენილმა (საესტრადო, თეატრალური, კინომუსიკის და აკადემიური მუსიკის ნიმუშებმა) საანალიზო მასალამ, კვლევის პროცესში ნაყოფიერი ნიადაგი შეგვიქმნა ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებაში ჯაზის ხელოვნებისა და აკადემიური მუსიკის ინტეგრაციის ფორმების და სხვადასხვა დონეების გამოკვეთისა და სისტემატიზაციისათვის.

კვლევის შედეგად გამოვლინდა, რომ ქართველ კომპოზიტორებთან, ისევე როგორც დასავლეთევროპულ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში, აკადემიური მუსიკის მსხვილი ფორმებიდან კონცერტი (საკონცერტო ფორმა) აღმოჩნდა ყველაზე მოქნილი ფორმა, რომელშიც ქართველმა კომპოზიტორებმა ბუნებრივად შეძლეს ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის სინთეზირება. აღნიშნული დასკვნების გამოტანის საფუძველი მოგვცა ნაშრომში გაანალიზებულმა ნაწარმოებებმა, რომელთა უმეტესი ნაწილი საკონცერტო ფორმაშია შექმნილი. ი. ბარდანაშვილის “Verdiba”, „კონცერტინო ფლეიტისა და კამერული ორკესტრისათვის“, „კონცერტინო ფლეიტის, ფაგოტისა და ანსამბლისათვის“ და „Tempera-me“. ზ. ნადარეიშვილის „ვარიაციები სულხან ცინცაძის თემაზე ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის“; გ. შავერზაშვილის NI საფორტეპიანო კონცერტი; ვ. კახიძის ნაწარმოებები „კონცერტი ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისათვის“ და “Bruderschaft”-ი ალტის, ფორტეპიანოსა და სიმებიანი ორკესტრისათვის.

თითოეული მათგანი ფორმის და მუსიკალური მასალის განვითარების თვალსაზრისით განეკუთვნება საკონცერტო ჟანრის ნიმუშებს. მათში ციკლორობის ნიშნები, კონცერტულობა, კონტრასტული ნაწილების მონაცვლეობა და შემოქმედებითი შეჯიბრის პრინციპი, ვლინდება შიდა კონსტრუქციულ და სააზროვნო დონეზე. შესაბამისად, ზემოთაღნიშნულ საკონცერტო ჟანრის ცალკეულ ნაწარმოებში (ისევე როგორც დასავლეთევროპულ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში), ორგანულად ერწყმის ჯაზის სააზროვნო პრინციპები და იმპროვიზაციული ფორმები.

ქართველი კომპოზიტორების ნაწარმოებების კვლევის პროცესში დადგინდა ჯაზის „აკადემიურ პარტიტურაში ადაპტაციის“, „ჯაზის გამოყენების“ და მისდამი მიმართვის სხვადასხვა ფორმები:

- ჯაზის ხელოვნების ზოგადსემანტიკური, მისი ავთენტური ბუნების გავლენა აკადემიური მუსიკის ნაწარმოებზე (გ. ყანჩელი, გ. შავერზაშვილი, ვ. კახიძე);

- ჯაზის, როგორც სააზროვნო პრინციპის, მისი იმპროვიზაციული ბუნების ინტეგრაცია ქართულ ფოლკლორთან (ნ. სვანიძე გ. ყანჩელი, ვ. კახიძე, გ. შავერზაშვილი, ი. ბარდანაშვილი, ა. კორძაია, გ. მიქაძე);
- ჯაზის მუსიკალურ-ენობრივი რესურსების გამოყენება და მისი ცალკეული ელემენტების ადაპტაცია, როგორც ტრადიციული მუსიკალური ენის (მუსიკალური ლექსიკონის) განახლების საშუალება (ზ. ნადარეიშვილი, გ. შავერზაშვილი, ა. კორძაია);
- ჯაზი, როგორც XX ს-ის ურბანული ეპოქის სიმბოლო (ნ. სვანიძე);
- ტრადიციული კლასიკური საკრავებით ჯაზური ხმოვანების იმიტირება – „კოლორირება“ ჯაზურ სტილში, ჯაზი, როგორც კოლორისტული სემანტიკის მატარებელი ფენომენი (ი. ბარდანაშვილი, გ. შავერზაშვილი);
- ჯაზის გამომსახველობითი ხერხების კლასიკური მუსიკის სტრუქტურაში ინტეგრაცია (ი. ბარდანაშვილი, გ. შავერზაშვილი, ვ. კახიძე);
- ჯაზი, როგორც მხატვრული სახე, პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის - „სიმბოლო“ - „ნიშნის“ ფუნქციის მატარებელი (გ. ყანჩელი, ი. ბარდანაშვილი, ზ. ნადარეიშვილი);
- ჯაზის ნიშან-თვისებების ორგანული გამოვლინება კომპოზიტორის აზროვნებასა და საკომპოზიციო ხელწერაში (ვ. კახიძე, გ. შავერზაშვილი, გ. მიქაძე);
- ჯაზის საკომპოზიტორო შემოქმედებაში დამკვიდრების პროცესში სტილების შერევისა და შერწყმის სხვადასხვა სახეობები, უმთავრესად უახლეს მუსიკაში ჯაზ-ფიუჟენისა და ახალი ელექტროაკუსტიკური კომპოზიციების სახით (გ. მიქაძე, ა.კორძაია).

ამდენად, სადისერტაციო კვლევა წარმოადგენს XX-XXI სს-ში ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ინტეგრაციის პროცესების ანალიზს ქართული საკომპოზიტორო შემოქმედების საფუძველზე და გამოავლენს ამ პროცესის მრავალმხრივობას.

ბიბლიოგრაფია

1. არუთინოვი-ჯინჭარაძე, დევილ და ნადარეიშვილი მარია. *მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზი*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა, II გამ. 2012.
2. არუთინოვი-ჯინჭარაძე, დევილ და ტაბლიაშვილი, მაია. *პოლიფონია ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში*, ანალიტიკური შრომა, 2016.
3. ასათიანი, მაია. „მთავარი მაინც ჯაზის არსის შეცნობაა: საუბარი თამაზ ყურაშვილთან“, თბილისი: ინტელექტი. 1986.
4. ახმეტელი, მანანა. *მუსიკალური განმანათლებლობა და მისი საყრდენები*. თბილისი: საბჭოთა ხელოვნება, სამეცნიერო-ანალიტიკური კვლევა, №11, 1987, 73-84.
5. ბათიაშვილი, გურამ. *ქართული ესტრადის კვირეული*, საბჭოთა ხელოვნება, მიმოხილვა, N 7, 1966. 60-62.
6. ბალანჩივაძე, ნინო. „ჯაზი - მუსიკალური ესპერატო (თბილისის ჯაზის კლუბის პრეზიდენტ თ. ყურაშვილსა და პიანისტ ე. ლოლაშვილის შესახებ)“, მიმოხილვა. *ახალგაზრდა კომუნისტი*, თბილისი: 28. 07.1981.
7. ბარაბაძე, ნია. „ელექტროაკუსტიკური მუსიკის რეტროსპექტივა და თანამედროვე ქართული რეალობა ალექსანდრე კორძაიას შემოქმედების მაგალითზე“. სამაგისტრო ნაშრომი, ხელმძღვანელი მარინა ქავთარაძე, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. თბილისი: 2021.
8. ბარდანაშვილი, იოსებ. „ჩემი მასტრო“, ანალიტიკური წერილი, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის ჟურნალი *მუსიკა*. თბილისი: 2019 (2), 15-16.
9. ბახტაძე, ნია. საავტორო გადაცემა „რეტრო“. კოლია ქაშაკაშვილის გახსენება <https://www.youtube.com/watch?v=deFbwhDSW7o&t=1386s> (13.05.2016).

10. ბახტაძე, ნია. საავტორო გადაცემა „რეტრო“. ალექსანდრე კილაძის ჯაზ-ნონეტი <https://www.youtube.com/watch?v=Ysqde8d66xM> (16.12.16).
11. ბახტაძე, ნია. საავტორო გადაცემა „რეტრო“. ედუარდ ისრაელოვი კომპოზიტორი, პიანისტი <https://www.youtube.com/watch?v=69mGRGOptzw> (08.09.17).
12. ბოლაშვილი, ქეთევან და ჭიტაძე ქეთევან. *მუსიკალური ნაწარმოებების ანალოზი: XX საუკუნე*, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბილისი: 2017.
13. ბოლაშვილი, ქეთევან. „ინსტრუმენტული კომპოზიციის პრობლემები XX საუკუნის მუსიკაში“ (ტიპოლოგიური ასპექტი), მუსიკის თეორიის კათედრის დაარსების 60 წლისთავისადმი მიძღვნილი კონფერენციის მასალები. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბილისი: 1998.
14. ბროლაძე, ნოდარ. „საქართველო: ჯაზი - ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი“, <https://sputnik-georgia.com/20150907/228491945.html> (07.09.2015)
15. ბუჩუკური, ეკატერინე. „იმპროვიზაციულობა, როგორც სააზროვნო პრინციპი და ჯაზი“, კვლევა, ჟურნ. *ამერიკის შესწავლის საკითხები*, N 2, თბილისი: 2003. 352-357.
16. გაბისონია თამაზ და მესხი, თამარ. *ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედება: სახელმძღვანელო კონსერვატორიის საშემსრულებლო ფაკულტეტის სტუდენტთათვის* (ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი), თბილისი: 2005.
17. გაბისონია, თამაზ. „ჰიპოთეზები ქართული მრავალხმიანობის ჩამოყალიბების შესახებ“, კრებული *ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი*, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. თბილისი: 2004. 68-78.
18. გაბუნია, ლაშა. „რობერტ ბარძიმაშვილი - ხელმძღვანელობა ყოველთვის შეცდომაში შემყავდა“, ანარეკლი. ლაშა გაბუნიას საავტორო ბლოგი. <https://anarekly.blogspot.com/2001/05/robert-bardzimashvili.html> (30.06.2011).

19. გაბუნია, ლაშა. ინტერვიუ გელა ჩარკვიანთან - „ქართული ჯაზის ისტორია გელა ინტერვიუ გელა ჩარკვიანთან“, *ანარეკლი*, ლ. გაბუნიას საავტორო ბლოგი. <https://anarekly.blogspot.com/2018/01/gela-charkviani.html> (18.01.2018).
20. გაბუნია, ლაშა. „ ქართული ჯაზის მცირე ისტორია“, https://at.ge/2018/07/22/kartuli_jazz/ (22.07.2018).
21. გარაყანიძე, ედიშერ. *ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება*, საქართველოს მაცნე, თბილისი: 2011.
22. გარაყანიძე, ედიშერ. *იმპროვიზაციის სახეები ქართულ ხალხურ სიმღერებში*. ქართული მუსიკის პოლიფონიის საკითხები. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე), 1988. 62-76.
23. გვახარია, გოგი. *ნადავლი ფილმები*, რადიო „თავისუფლების“ გადაცემა „ანარეკლები“. <https://www.radiotavisupleba.ge/a/nadavli-filmebi/28950832.html> (02.01.2018).
24. გვინჩიძე, იური. „ესტრადა ახალი ამოცანების წინაშე“, *ლიტერატურა და ხელოვნება*, თბილისი: 21 ოქტომბერი, 1951. 3.
25. გვინჩიძე, იური. „ქართული ჯაზის გასტროლები შუა აზიაში“, *ლიტერატურა და ხელოვნება*. თბილისი: 25 აგვისტო, N29 (39), 1944. 4.
26. გუბარევი, ვალერი. „ჯაზი, ზღაპრები და კოვბოი: ახალგაზრდა საბჭოთა ჟურნალისტების დელეგაცია ამერიკაში“, *ახალგაზრდა კომუნისტი* № 21, თბილისი: 20 თებერვალი, 1975. 3.
27. დავლიანიძე, ედგარ. „ჯაზის ფესტივალი თბილისი - 86“, *ჟურნ.საბჭოთა ხელოვნება*, თბილისი: N 9, 1986. 42-52.
28. დევისი, მაილს და ტრუპი, ქუინსი. *MILES ავტობიოგრაფია*, გამომცემლობა Altvision Design. თბილისი: 2012.
29. ებრალიძე, ირინე. „ქართული ფოლკჯაზი და ეთნოჯაზი“. სადოქტორო ნაშრომი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი. თბილისი: 2016.
30. ებრალიძე, ირინე. *ჯაზის თეორია და ჰარმონია*, თბილისი: 2005.

31. ებრალიძე, ირინე. „ჯაზის ტერმინოლოგიის ზოგიერთი პრობლემა საქართველოში“, ჟურნალი *მუსიკა*, N1 (38) 2019. 75-79.
32. ებრალიძე, ირინე. „ჯაზში გამოყენებადი აკორდების სიმბოლიკა ჯაზ-სემიოტიკის ჭრილში“. ჟურნალი *მუსიკა*, N2 (39) 2019. 76-79.
33. ებრალიძე, სოსო. *ქართული ესტრადა „რერო“, „დიელო“ „ციცინეთელა და სხვა... მოგონებანი გარდასულ დღეთა 1953-2003*. თბილისი: მუსიკალური ფონდის გამომცემლობა, 2004.
34. ვაჩნაძე, ივანე. ტოლერანტობის გასაღები/„რადიო თავისუფლება“ <http://www.tavisupleba.org/content/blog/1836672.html> (26.09.2009).
35. ვაჩნაძე, იური. „უილის კონოვერი და მისი დაუვიწყარი ხმა“, რადიო თავისუფლება, <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1986209.html> (17.03.2010).
36. ვაჩნაძე, იური. *საუბრები მუსიკაზე*, გამომცემლობა საბას წიგნები, 2013.
37. ზეიფასი, ნატალია. *დიალოგები გია ყანჩელთან*, გამომცემლობა „ინტელექტი“ 2020.
38. ზემცოვსკი, იზალი. „მრავალხმიანობა, როგორც შემოქმედების და აზროვნების საშუალება: Homo Polyphonicus-ის მუსიკალური იდენტურობა“. კვლევა, კრ. ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია 2002. 35-52.
39. თათარაძე, ავთანდილ. *ქართული ხალხური ცეკვა*. ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივის მასალები. თბილისი: 2010.
40. თევზაძე, ნიკოლოზ. *მუსიკა ნიკოლოზ თევზაძის ცხოვრებასა და შემოქმედებაში: სასულე ორკესტრი, ნიკოლოზ თევზაძე: ცხოვრება, მოღვაწეობა, მოგონებები*. თბილისი: 1999.
41. თოლორდავა, კახა. „ჯაზის საერთაშორისო დღე და ჯაზ-ფესტივალები საქართველოში". TBC Hello Blog <https://www.helloblog.ge/story/jazzday> (30.04.2020).

42. თოლორდავა, კახა. *გაუზავებლად (მუსიკოსები ხელობასა და ხელოვნებაზე)*, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა. თბილისი: 2019.
43. თოლორდავა, კახა. *საუბრები ჯაზზე*, ბ. სულაკაურის გამომცემლობა, თბილისი. 2009.
44. იაშვილი, ჯიმშერ. „ქართული ჯაზის პიონერი გიორგი გაბისკირია“ (1911 - 1976) საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის ჟურნალი N 2-3, 2009. 86-87.
45. იაშვილი, ჯიმშერ. „ქართული ჯაზის პიონერი გიორგი გაბისკირია“ (1911-1976) საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის ჟურნალი, N2-3, 2009. 86.
46. კაკულია, ლალი. „რომანტიკული იდეა „ანტირომანტიკულ“ სამოსელში, სამეცნიერო შრომების კრებული *მუსიკოლოგიური ძიებანი*, N2 თბილისი: 2020. 87-106.
47. კიტია, დორიან. „გაკვრით ზოგიერთ საკითხზე“, *ახალგაზრდა კომუნისტი* № 142, თბილისი: 28 ნოემბერი, 1957. 3.
48. კიტია, დორიან. „რას გვპირდება 1978 წელი“. *კომუნისტი* № 1,1 იანვარი, 1978. 4.
49. კოპაძე, გიორგი და ლორთქიფანიძე, ქეთევან. *ქართული კინო*, თბილისი: ხელოვნება, 1978.
50. კორძია, მანანა. „დროსა“ და „კორძის“ ქართული რეპი (გასული საუკუნის რეცენზირების რესტავრაციის მცდელობა). <https://indigo.com.ge/articles/drosa-da-kordzis-qartuli-repi/> (01.02.2021).
51. კორძია, მანანა. „ქართული ესტრადა და თანამედროვეობა“ თბილისი: 31 მარტი. 1986. 4.
52. კრასოვსკაია, ვერა. „ექვსი მონოლოგი ჯაზზე“. *საბჭოთა ხელოვნება*, N1,1985. 90-100.
53. ლომიძე, ნინო. „თბილისის ჯაზ-ფესტივალის ბოლოსიტყვაობა“, *ახალგაზრდა კომუნისტი*, № 67, თბილისი: 7 ივნისი, 1986. 4.

54. ლომიძე, ნინო. „ყურადღება! ყურადღება! დღეს იხსნება ჯაზის ფესტივალი თბილისი-86“, *ახალგაზრდა კომუნისტი*, 13 მაისი, თბილისი: 1986. 3.
55. ლომსაძე, თეონა. „ქართული ხალხური მუსიკის ფუნქციონირების თანამედროვე ფორმები (ფოლკ-ფიუჟენის მაგალითზე)“ დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად, ხელმძღვანელი რუსუდან წურჭუმია, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბილისი: 2021.
56. მაყაშვილი, ბიძინა. *ბლუზი მტკვრის პირას*. სულაკაურის გამომცემლობა, 2020.
57. მეღუბა, დავით. „ამერიკული ჯაზი და მისი მუსიკა: აშშ ჯაზ-ორკესტრი ე. ჰაინსის ხელმძღვანელობით გასტროლებზე თბილისში“ თბილისი: 20 ივლისი, 1966. 3.
58. მილკოვსკი, ბილ. *ჯაზის ლეგენდები*, თბილისი: გამომცემლობა პალიტრა L. 2014.
59. მილკოვსკი, ბილ. *ჯაკო პასტორიუსის საოცარი და ტრაგიკული ცხოვრება მსოფლიოს უდიდესი ბას გიტარისტი*, თბილისი: ქართული გამომცემლობა Altrvision Design, 2012.
60. მიქაძე, თამარ, „ვახტანგ კახიძის შემოქმედება ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ურთიერთობის კონტექსტში“, *კადმოსი: ჰუმანიტარულ კვლევათა ჟურნალი*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი. N11, 2019. 55-85.
61. მიქაძე, თამარ. „მუსიკალური ფორმისა და საკომპოზიციო ტექნიკის ზოგიერთი თავისებურება ნათელა სვანიძის I სიმფონიაში“, საბაკალავრო ნაშრომი, ხელმძღვანელი მარიკა ნადარეიშვილი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (მუსიკის თეორიის მიმართულება), თბილისი: 2008.
62. მიქაძე, თამარ. „გია ყანჩელის ვოკალურ-ინსტრუმენტული შემოქმედების ზოგიერთი ასპექტი (II პერიოდის ნაწარმოებების Styx-ის, Don't Grive-ის და Little Imber-ის ნაწარმოებების მაგალითზე), საბაკალავრო ნაშრომი,

- ხელმძღვანელი მარინა ქავთარაძე, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბილისი: 2008 წ.
63. მიქაძე, თამარ. „ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ურთიერთმიმართების პრობლემა“, სამაგისტრო ნაშრომი, ხელმძღვანელი მარინა ქავთარაძე, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბილისი: 2010.
64. მიქაძე, თამარ. „შემოქმედებითი იუბილე“ ნათელა სვანიძე, *მუსიკალური საქართველო*. N 7, 2008.
65. მურღულია, ნინო. „რაზე სწყდება გული გურამ ბზვანელის შვილს“. ჟურნალი *რეიტინგი*. <https://www.ambebi.ge/article/32897-raze-stsydeba-guli-guram-bzvanelis-shvils/> (02.03.2011).
66. ნადარეიშვილი, მარია. „ზურაბ ნადარეიშვილის სტილის ზოგიერთი საკითხი“ ჟურ. *ხელოვნება*, თბილისი: N5-6, 2002. 81-84.
67. ნადარეიშვილი, მარია. „ნათელა სვანიძის შემოქმედებითი სტილის საკითხები“, მუსიკისმცოდნეობის საკითხები - სამეცნიერო შრომების კრ. თსკ., თბილისი: 2003.
68. ნაცვლიშვილი, ლია. „დასაბამით იყო რიტმი“, *ახალგაზრდა კომუნისტი*, № 60, 19 მაისი, თბილისი:1984. 4.
69. ორჯონიკიძე, გივი. *აღმავლობის გზის პრობლემები*. ხელოვნება. 1978.
70. ორჯონიკიძე, გივი. *თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკის და სოციოლოგიის მუქზე*. თბილისი: ხელოვნება, 1985.
71. ორჯონიკიძე, გივი. „ქართული კინომუსიკის პრობლემები“, *საბჭოთა ხელოვნება* N 7, 1991. 69-83.
72. ოძელაშვილი, მერაბ. *ჯაზის თეორიისა და პრაქტიკის სისტემური კურსი*. თბილისი: 2011.
73. ჟღენტა, ივანე. *ლექციები ჰარმონიაში*, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბილისი: 2005.

74. ჟღენტი, ივანე. „პოლიკილოობა დასავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერებში“, თბილისის კონსერვატორიის შრომების კრ. თბილისი: 1979.
75. ჟღენტი, ნატო. „ლირიკა და გროტესკი გია ყანჩელის ადრეულ ნაწარმოებებში“, კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომათა კრებული, 1989.
76. ჟღენტი, ნატო. „სიმფონიური მუსიკა“. სამეცნიერო შრომების კრებული *მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. XX საუკუნის 60-90-იანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები*. თბილისი: 2004. 100-135.
77. სიხარულიძე, გივი. *გაიოზ კანდელაკი ჯემ სეიშენი მოგონებები ნოველებად*, თბილისი: პოლარის პრინტი. 2019.
78. სულაძე, თამაზ. „სცენაზე ჯადოქრები არიან“, *ახალგაზრდა კომუნისტი*, № 129, თბილისი: 31 ოქტომბერი, 1989. 8.
79. სულაძე, თამაზ. „ბო ჯონსონი: ჯაზის ფესტივალი თბილისს ძალიან მოუხდება“, *ახალგაზრდა კომუნისტი*, № 127, თბილისი: 26 ოქტომბერი, 1989. 7.
80. სულაძე, თამაზ. „ჯაზი და ქიმიკოსები: საქართველოს პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში ჯაზ-ფესტივალი "სპი-87"-ის შესახებ“, *ახალგაზრდა კომუნისტი*, № 145, თბილისი: 3 დეკემბერი, 1987. 3.
81. ტაბიძე, ჯიმშერ. „ამჯერად ჯაზი: თბილისის ახალგაზრდული კლუბის ორბიტაზე“, *ახალგაზრდა კომუნისტი* № 149, თბილისი: 14 დეკემბერი, 1967. 4.
82. ტატიშვილი, ლადო. ალექსანდრე კილაძე და მისი ჯაზქორალი, საზოგადოებრივი რადიოს გადაცემა „ჯაზოფრენია“.
<https://1tv.ge/audio/jazofrenia-aleqsandre-kiladze-da-misi-jaz-qorali-vibrofonida-misi-shemsruleblebi/> (06.02.2019).
83. ტორაძე, გულბათ. *მუსიკის სამყაროში კომპოზიტორები, მუსიკათმცოდნეები, შემსრულებლები, მოგონებები*, მუსიკალური ფონდი, თბილისი: 2010. 145-146.
84. ტორაძე, გულბათ. „90-იანი წლების მუსიკალური შემოქმედება, მუსიკისმცოდნეობის საკითხები, XX ს-ის 60-90-იანი წლების ქართული მუსიკის ნარკვევები“. თსკ სამეცნიერო შრომების კრებული. თბილისი: 2004.

85. ქავთარაძე, მარინა. „ჩემი მუსიკალური ენა ნიშანთა ენა“ (ი. ბარდანაშვილის შემოქმედება კულტურათა ურთიერთობის ჭრილში), *მუსიკოლოგიური ძიებანი*, 2010. 114-126.
86. ქავთარაძე, მარინა. „ჯანრულ-სტილური სინთეზის პრობლემა ქართულ მუსიკაში“. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული - მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა, თბილისი:1994. 218-228.
87. ქავთარაძე, მარინა. „გზა მუსიკისაკენ“ (ინტერვიუ ზურაბ ნადარეიშვილთან), *მუსიკალური საქართველო* N1. 1997. 12-13.
88. ქავთარაძე, მარინა. „მრავალენობრიობა, როგორც სტილური კატეგორია და მხატვრული ხერხი XX საუკუნის მუსიკალურ ხელოვნებაში“, *GESJ: Musicology and Cultural Science* . No.1(8), 2012. 95-102. https://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz&issue=2012-12
89. ქავთარაძე, მარინა. „სტილი, როგორც ნიშანთა სისტემა პოსტმოდერნულ ხელოვნებაში“, *სემიოტიკა* №1, 2007. 132-142.
90. ქავთარაძე, მარინა. „ტრადიციული მუსიკალური კულტურის ადაპტაცია გლობალიზაციის პირობებში,“ ტრადიციული მრავალხმიანობის მერვე საერთაშორისო სიმპოზიუმის კრებული, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბილისი: 2018. 31-40.
91. ქავთარაძე, მარინა. *ახალი ქართული მუსიკის პოსტმოდერნისტული რეფლექსიები*, სამეცნიერო ელ. ჟურნალი *GESJ: Musicology and Cultural Science*, 2006 N1, 55-62. https://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz&issue=2006-08
92. ქავთარაძე, მარინე. „ოპერა“, მუსიკისმცოდნეობის საკითხები, სამეცნიერო შრომების კრ. XX საუკუნის 60-90-იანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები. თბილისი: 2004. 3-66.

93. ქავთარაძე, ნანა. „ნოდარ გაბუნიასეული კინომუსიკა“, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის ჟურნალი *მუსიკა*, თბილისი: N2. 2011. 59-64.
94. ქართული საბჭოთა ესტრადა, გადაცემა „უცნობი მუსიკა“, 2014 ოქტომბერი, <https://www.youtube.com/watch?v=qrmZEqb5dsQ> (23.08.2014).
95. ქარუმიძე, ზურაბ. *ჯაზის ცხოვრება*, თბილისი: სიესტა. 2009.
96. ქარუმიძე, ზურაბ. ქართული ჯაზის ისტორია, გადაცემა „უცნობი მუსიკა“. 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=Y73HdriVuDY> (08.10.2015).
97. ქერეჭაშვილი, თამარ. „კინოსა და მუსიკის ურთიერთობის საკითხები გ. ყანჩელის შემოქმედების მაგალითზე“, დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი: 2006.
98. ქუთათელაძე, რუსუდან. „ინსტრუმენტული კონცერტი“ კრ. XX ს-ის *60-90-იანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები*, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა, თბილისი: 2004. 136-171.
99. ქუთათელაძე, რუსუდან და ჯაფარიძე, მზია. ქართული მუსიკის ენციკლოპედიური ლექსიკონი. თბილისი: 2015.
100. ღვინჯილია, გვანცა. „იგორ სტრავინსკის "ფსალმუნთა სიმფონიის" თავისებურებები“, *სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი* N2 (59), გამომცემლობა „კენტავრი“ თბილისი: 2014. 61-78.
101. ჩიქოვანი, თამარ. „ვარსკვლავთა სტუმრობა? ამასაც ეკონომიკა განსაზღვრავს“ (საუბარი საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის დირექტორ დ. კიტიასთან საქართველოში მსოფლიო ესტრადის ვარსკვლავების გასტროლების ხელის შემშლელ პირობებზე“. თბილისი: 22 აგვისტო. 1989. 4-5.
102. ჩიქოვანი, თამარ. „ლეგენდა 70 წლისაა: არტ ბლეკის სადღესასწაულო კონცერტი თბილისის ფილარმონიის დიდი საკონცერტო დარბაზის სცენაზე“, თბილისი: 31 ოქტომბერი. 1989. 8.

103. ცეციშვილი, სანდრო. ქართული პოპულარული მუსიკის ისტორია (1960-იანი წლები), popmusic <https://popmusic.ge/article/3373-sandro-tskitishvili-kartuli-popularuli-musikis-istoria-1960-iani-clebi> (23.07.2018).
104. წულუკიძე, ანტონ. *ქართული საბჭოთა მუსიკა*. ხელოვნება. თბილისი: 1971
105. წურწუმია, რუსუდან. *XX საუკუნის ქართული მუსიკა. თვითმყოფადობა და ღირებულებითი ორიენტაციები*, თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 2005.
106. წურწუმია, რუსუდან. „XX საუკუნის ქართული მუსიკის ტრადიციასთან დამოკიდებულების შესახებ“, მეოცე საუკუნის ქართული მუსიკა. თვითმყოფადობა და ღირებულებითი ორიენტაციები, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. თბილისი: 2005. 132-144.
107. წურწუმია, რუსუდან. „პოლიფონია, როგორც ქართული ტრადიციული მუსიკალური აზროვნების ძირითადი კატეგორია“. წურწუმია, რუსუდან და ჟორდანიას, იოსებ (რედ.). ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, 2003. 90-98.
108. წურწუმია, რუსუდან. „ქართული ხალხური სიმღერა დღეს, ცოცხალი პროცესი თუ სამუზეუმო ექსპონატი? (სოციოლოგიური ანალიზის ცდა)“. სამეცნ. შრომების კრ. წურწუმია, რუსუდან. (პ/მ რედ.). მუსიკისმცოდნეობის საკითხები, თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 1997. 3-17.
109. ჭავჭავანიძე, ევგენი. „გუმინ, დღეს, ხვალ, ჟურნალი“. *მუსიკა*, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირი, N4. 2011. 56-60.
110. ჭაბაშვილი, ეკა. „ნოტაცია, როგორც მუსიკალური იდეის გასაღები“, სამეცნიერო ელ. ჟურნალი *GESJ: Musicology and Cultural Science*, 2009 N2 (4), 50-73.
https://gesj.internet-academy.org/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz&issue=2009-12

111. ჭოხონელიძე, კუკური. „იმპროვიზაციის ხელოვნება და ქართული პოლიფონიური მუსიკა. კრ. ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები“, *თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დაარსებიდან 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები*, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბილისი: 2000. 195-207.
112. ხვედელიძე, მანანა. „გიორგი (გოგა) შავერზაშვილი 70“. *მუსიკა*, საქ. კომპოზიტორთა კავშირის ჟურნალი N 3 (44) 2020. 2-4.
113. ჯალიაშვილი, ვახტანგ. „ჯაზის ისტორიიდან“, *საბჭოთა ხელოვნება*, N9, 1981. 91-95.
114. ჯალიაშვილი, ვახტანგ. „ჯაზის ისტორიიდან“. *საბჭოთა ხელოვნება*, N8, 1981. 80-86.
115. ჯალიაშვილი, ვახტანგ. „ჯაზური მუსიკის ისტორიიდან, შემცირებული თარგმანი ლეონარდ ფიზერის წიგნიდან, ჯაზური ენციკლოპედია“, *საბჭოთა ხელოვნება*, N5, 1966. 67-70.
116. ჯალიაშვილი, ვახტანგ. „ინსტრუმენტული ჯაზი“, თბილისი: *ხელოვნება*, 1988.
117. Alkyer F. *DownBeat - The Great Jazz Interviews (A 75th Anniversary Anthology)*, Hal Leonard Books, 2009.
118. Atkins Taylor. *Jazz Planet*. Publisher: University Press of Mississippi/Jackson. 2003.
119. Asma, Stephen T. “The Blues Artist As Cultural Rebel”. *The Humanist*, July 17, 1997.
120. Badger, Reid. *A Life in Ragtime*. New York: Oxford University Press, 1995.
121. Bakara, Amiri. „*The Motion of History and Other Plays*“, 1978.
122. Bakara, *Amiri New Music, New Poetry*, 1980.
123. Bakara, *Amiri, Reflections on Jazz and Blues*, 1987.
124. Bakara, Amiri. *The Afro-american Soul of American Classical Music*, University of California Press, 2009.
125. Baldwin, Brooke. “The Cakewalk: A Study in Stereotype and Reality”. *Journal of Social History* 15 (1981): 205-218. JSTOR. Jerome Library, Bowling Green.

126. Banfield, Bill. *Cultural Codes: Makings of a Black Music Philosophy (African American Cultural Theory and Heritage)*. Plymouth, UK: Scarecrow Press, 2009.
127. Barrett, Samuel. "Kind of Blue and the Economy of Modal Jazz." *Popular Music* 2006. 185-200.
128. Beech, N., & Gilmore, C. *Organizing music: Theory, Practice, Performance*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2015.
129. Blauvelt, T. K. *Cultural Theory and Conceptions of Citizenship and Nationalism in the Republic of Georgia*. New York: University of New York, 2001.
130. Brown, R. E. World Music: The Voyager Enigma. *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*, ed. Max Peter Baumann. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1991.
131. Butler, George, "Jazz in contemporary marketplace: professional and Third-sector economic strategies for the balance of the century". In *New Perspectives on Jazz*, ed. David N. Baker, Washington and London: *Smithsonian Institution Press*, 1986. 103-119.
132. Cooke, Marvyn, "Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington". In *The Cambridge Companion to Jazz*, ed. Mervyn Cooke and David Horn. Cambridge: *Cambridge University Press*, 2011. 153-174.
133. Crouch, Stanley. *Considering Genius: Writings on Jazz. Jazz criticism and its effect on the art form*. Civitas Books. 2009.
134. Curcio, A. *Venice's Ospedali Grandi: Music and Culture in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, 3(1), 2010. 3.
135. Dregni, Michael. *Gypsy Jazz. In Search of Django Reinhardt and the Soul of Gypsy Swing*. Oxford University Press, 2008.
136. Duffie, Bruce. *Composer Gunther Schuller Two Conversations with Bruce Duffie*. 1981 & 1988.

137. Early, Gerald. *Ain't But a Place: An Anthology of African American Writings About St. Louis*. 1998.
138. Early, Gerald. *Black America in the 1960s*. 2003.
139. Early, Gerald. *Life with Daughters: Watching the Miss America Pageant*. 1990.
140. Early, Gerald. *Miles Davis and American Culture*. 2001.
141. Early, Gerald. *One Nation Under a Groove: Motown & American Culture*. 1994.
142. Early, Gerald. *Rhapsodies in Black: Music and Words From the Harlem Renaissance*. 2002.
143. Early, Gerald. *Speech and Power: The African-American Essay in Its Cultural Content*. 1993.
144. Early, Gerald. *The Culture of Bruising: Essays on Prizefighting, Literature, and Modern American Culture*. 1994.
145. Early, Gerald. *Tuxedo Junction: Essays on American Culture*. 1989.
146. Ellison, Ralph. *The Music of Invisibility* by Tony Tanner in *Modern Critical Views: Ralph Ellison*, Edited by Harold Bloom, Chelsea House Publishers, New York: 1986.
147. Ellison, Ralph. *The Sound of Music in Black Americans of Achievement: Ralph Ellison*, by Jack Bishop, Chelsea House Publishers, New York: 1988.
148. Ellison, Ralph. *Living with Music*, edited and with an introduction by Robert G. O'Meally. Modern library paperback Edition, 2002.
149. Erlmann, Veit. "How Beautiful Is Small? Music, Globalization and the Aesthetics of the Local". In: *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 30. Cambridge University Press, 1998.12–21.
150. Evans, David. *Blues: Chronological Overview. African American Music: An Introduction*. Eds. Mellonee Burnim & Portia Maultsby. New York, Routledge: 2006.
151. Firth, S. "Is Jazz Poplar Music?" *Jazz Research Journal*, Vol. 1, No. 1. 2007.

152. Fujishima, T. "Real Time Chord Recognition of Musical Sound: a System using Common Lisp Music." Proceedings of the International Computer Music Conference (ICMC 1999); 1999. 464–467.
153. Fields, Liz. „How Nina Simone reinvented herself after a rejection from classical music conservatory“ <https://www.pbs.org/wnet/americanmasters/how-nina-simone-reinvented-herself-after-a-rejection-from-classical-music-conservatory/16781/> (27.01.2021).
154. George, Lewis. "Improvised Music after 1950 Afrological and Eurological perspectives". Black music research journal (Volume 22) 2002.
155. George, R. Keck and Sherrill V. Martin. *Feel the spirit studies in ninth-century Afro-American music*. University of Columbia, 2009.
156. Greenberg, Robert. „Greenberg Recommends - Lennie Tristano“ <https://robertgreenbergmusic.com/greenberg-recommends-lennie-tristano/> (26.08.2013).
157. Giddins, Gary. *Celebrating Bird: The Triumph of Charlie Parker*, 1987.
158. Giddins, Gary. *Visions of Jazz: The First Century*. 1998.
159. Giddins, Gary. *Warning Shadows: Home Alone with Classic Cinema*. 2010.
160. Giddins, Gary. *Weather Bird*. 2004.
161. Giddins, Gary. *Riding on a Blue Note*. 1981.
162. Gopnik, Adam. "Gypsy, The life of Django Reinhardt", *New Yorker*, November 28, 2004.
163. Granda, Victoria C. "The Politics of Black Sexuality in Classic Blues," *Nota Bene*, Canadian Undergraduate Journal of Musicology: (2011) Vol. 4: Iss. 2, Article 7. <https://ir.lib.uwo.ca/notabene/vol4/iss2/7/> (2012).
164. Habibul, Haque, Khondker. "Glocalization as Globalization: Evolution of a Sociological Concept," *Bangladesh e-Journal of Sociology*. Vol. 1. No. 2. July, 2004.

165. Hamilton, Andy. "Aesthetics and Music: Publisher" *Continuum Books Pub Date: 29 Jun, 2007*.
166. Harrison, Joel. „Third Stream Then Now“, *Downbeat*, July 2013 36.
167. <https://www.downbeat.com/digitaledition/2013/DB201307/art/DB201307.pdf> (01.07.2013).
168. Harrington, Richard. "Post Jazz Loses its Voice", *The Washington 1996* <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1996/05/20/jazz-loses-its-voice/d78c79d4-8f2b-4488-92e5-9f3ce5f40d40/>
169. Harer, Ingeborg. *Ragtime. African American Music: An Introduction*. Eds. Mellonee Burnim & Portia Maulsby. New York: Routledge, 2006.
170. Heim, Karin. "Beats Not Bombs: Hip-Hop To Create Peace In the Israeli-Palestinian Conflict," *Nota Bene*: (2011) Canadian Undergraduate Journal of Musicology: Vol. 4: Iss. 2, Article 5. <file:///C:/Users/Tamuna/Downloads/ojsadmin,+fulltext.pdf> (2011).
171. Heble, Ajay. *Landing on the Wrong Note Jazz, Dissonance and Critical Practice*. Publisher: Routledge, New York and London: 2000.
172. Hofstede, Geert. "The business of international business is culture". *International Business Review* 3 (1), 1994.1–14.
173. Hons, Tristan. "Impressions and Symbols: Analyzing the Aesthetics of Debussy's Practices within His Fin-de-Siècle Mosaic of Inspirations," *Nota Bene*, 2010, Vol. 3: Iss. 1, Article 3. <https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/notabene/article/view/6557/5281> (01.02.2010).
174. Howard, John Tasker and James Lyons. *Modern Music*, rev. ed. New York: New American Library, 1957.
175. Jarocinski, Stefan. *Debussy: Impressionism and Symbolism*. London: Ernst, 1976.
176. Zbikowski, L, Gabbard Krin (Ed.) *Jazz Among the Discourses*. Durham: Duke University Press). *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, New York: Oxford University Press. 2002.

177. Tanner, Paul, Megil, David W., Gerow, Maurice. *Jazz*. University of California, Publisher: Mcgraw-Hill, 10th edition. 2004.
178. Thomas, Robert Jr. "Willis Conover Is Dead at 75 Aimed Jazz at the Soviet Bloc", *The New York Times*, 1996. <https://www.nytimes.com/1996/05/19/us/willis-conover-is-dead-at-75-aimed-jazz-at-the-soviet-bloc.html>
179. Lawrence, Gushee. "The Nineteenth-Century Origins of Jazz" *Black Music Research Journal*, Columbia College Chicago, Volume 14, #1 Spring, 1994.
180. Lee, Konitz. *Conversations on the Improviser's Art Publisher*. University of Michigan Press :15 Oct. 2007.
181. Lewis, George. "Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives". *Black Music Research Journal*, 16, no. 1, Spring 1996. 91-122.
182. Luciana, Ferreira, *Moura Mendonca the Local and the Glocal in popular Music the Brazilian music industry, local culture and public polices*. New York, Routledge: 2002, World Economic Qutlook, 1997. 45.
183. Mikadze, Tamar. „The Ways of Jazz Adaptation in Academic Score On the example of Concert Genre“, *MA and Ph.D Students Second International Research Conference, Art Science, Practice, Management Conference Publication* Tbilisi: 2011. 53-57.
184. Mauch M, Dixon S. "Approximate note transcription for the improved identification of difficult chords". *Proceedings of the 11th International Society for Music Information Retrieval Conference, ISMIR 2010*. 135-140.
185. Maultsby, Porti. *Funk. African American Music: An Introduction*. Eds. Mellonee Burnim & Portia Maultsby. New York, Routledge: 2006.
186. McBride, James. "Hip-Hop Planet". *National Geographic*, April 1, 2007.
187. Nisenson, Eric. *The Making of Kind of Blue: Miles Davis and His Masterpiece*. New York: St. Martin's Press, 2000.
188. Baker, David N. (Ed.) *New Perspectives on Jazz*. Smithsonian Institution Press, Washington and London: 1986.

189. Parker, Ch. - Russel, R. *Bird lives! The high life and hard times of Charlie "Yardbird" Parker*. London. Ill. Paperback. 404s. 1973. 150.
190. Pasler, Jan. *Impressionism*. in Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com> (14.10. 2009).
191. Persson, R. S. "The subjective world of the performer". In: *Music and emotion: Theory and research*, 2001. 275-89.
192. Pierpont, Claudia Roth. "Black, Brown, and Beige: Duke Ellington's music and race in America". *The New Yorker*, May 17, 2010.
193. Porter, L. "John Coltrane's *A Love Supreme*: Jazz Improvisation as Composition". *Journal of the American Musicological Society*, 38, 1985. 3.
194. Reeves, Scott D. "Gil Evans: The Art of musical transformation". In *Annual Review of Jazz Studies*, ed. Edward Berger, David Cayer and Henry Martin, 1-33. USA: Scarecrow Press, 2004.
195. Roberts, Martin. "World Music" and the Global Cultural Economy". *Diaspora* 2.2, 1992. 229-242.
196. Russell, George. "Modal Jazz and Miles Davis: George Russell's Influence and the Melodic Inspiration behind Modal Jazz," *Nota Bene*: Vol. 3: Iss. 1, Article 5.
197. Russell, George. *The Lydian chromatic concept of tonal organization*. volume 1: The art and science of tonal gravity, Concept publishing co. New York: 1989.
198. Russell, George. *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. New York: Concept Publishing, 1953.
199. Salamone, Frank A. *The Culture of Jazz: Jazz as Critical Culture*. Lanham, Maryland: University Press of America, 2008.
200. Schuller, Gunther. "The Influence of Jazz on the History and Development of Concert Music". In *New Perspectives on Jazz*, ed. David N. Baker, Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1986. 22.

201. Schuller, Gunther. "The Influence of Jazz on the History and Development of Concert Music" In *New Perspectives on Jazz*, ed. David N. Baker, Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1986. 9-23.
202. Shipton, Alyn. *A new history of jazz*. New York, London: Jazz as a world music (chapter 22), 2007.
203. Smith, Lindy, "Out of Africa: The Cakewalk in Twentieth-Century French Concert Music". *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*: Vol. 1:Iss. 1, Article 6, [file:///C:/Users/Tamuna/Downloads/ojsadmin,+fulltext%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Tamuna/Downloads/ojsadmin,+fulltext%20(1).pdf) (2008).
204. Sundquist, Eric J. (Ed.), *Ellison's Invisible Man*. Bedford Books of St. Martin's Press, Boston: 1995.
205. Teachout, Terry. "Jazz and classical music: to the third stream and beyond". In *The Oxford Companion to Jazz*, ed. Bill Kirchner. New York: Oxford University Press, 2000. 534–535.
206. The Definitive, Illustrated Encyclopedia of JAZZ & BLUES / Flame Three Publishing, 2007.
207. The New GROVE Dictionary of Jazz/ Second Edition by Barry Kernfeld, 2003.
208. "The Oxford Companion to Jazz". edited by Bill Kirchner. Oxford University Press. 2000.
209. Tomlinson, Gary. "Cultural Dialogics and Jazz: A White Historian Signifies". *Black Music Research Journal*, Vol. 22. 2002. 229-263.
210. Алексеев, Эдуард Ефимович. *Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект*, Москва: Сов.композитор, 1986.
211. Асафьев, Борис Владимирович. *Музыкальная форма как процесс*. Книга первая. Ленинград: Гос. муз. изд., 1963.
212. Асафьев, Борис Владимирович. *Музыкальная форма как процесс: Интонция*. Книга вторая, Гос. муз. изд., 1971.
213. Гинзбург, Семён. *Джаз-банд и современная музыка 1926*, Санкт-Петербург: 2011.

214. Дюк Эллингтон и европейский джаз, *Материалы научной конференции*. – СПб., 2000.
215. Дегтяр, Ф. „Человек, которому аплодировал Сталин“
<http://jew.dp.ua/ssarch/arch2002/arch0402/sh4.htm> (2020).
216. Зейфас, Наталья. *Гия Канчели в диалогах*, Москва: 2005.
217. Зейфас, Наталья. “Музыка для живых” – рубежное сочинение Канчели. Екатерина Александровна Ручьевская. К 90-летию со дня рождения. Сборник статей. СПб, “Композитор”, 2012. 79–96.
218. Земцовский, Изалий Иосифович. *Артикуляция фольклора как знак этнической культуры*. Этнознаковые функции культуры. Сост. Юлиан Бромлей, Москва: Наука, 1991. 152–189.
219. Канчели, Гия. *Чувство джаза - это нечто природное. инт.* Советский джаз М; 1987.
220. Караматов, Ф. Э. “Макам и Маком”. In В. С. Виноградов, *Музыка народов Азии и Африки Вып. 4*. Москва: 1984. 88-135.
221. Коллиер, Джеймс, Линкольн. “Становление джаза”. Популярный исторический очерк / Отв. ред. А. Продан. М.: Радуга, 1984.
222. Коллиер, Джеймс, Линкольн. “Дюк Эллингтон”. М., 1991.
223. Конен, Валентина Джозефовна. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. Москва: Музыка, 1994.
224. Конен, Валентина Джозефовна. “Этюды о зарубежной музыке”, *Музыка*, Москва: 1975.
225. Конен, Валентина Джозефовна. “Блюзы и XX век”, *Музыка*, Москва: 1980.
226. Конен, Валентина Джозефовна. *Рождение джаза*. Советский композитор. Москва: 1984.
227. Конен, Валентина Джозефовна. *Очерки по истории зарубежной музыки*, Москва: Музыкальный современник, вып. 1, 1973.

228. Лобанова, Марина. Западноевропейское музыкальное барокко: Проблемы эстетики и поэтики. изв. „Музыка” Москва: 1994.
229. О. Н. Ларина. "Стиляги в советском обществе", *Исторические документы и актуальные проблемы археографии, источниковедения, отечественной и всеобщей истории нового и новейшего времени*. Сборник тезисов докладов участников Третьей международной конференции молодых учёных и специалистов (Слио 2013), 268.
230. Переверзев, Леонид. "Импровизация versus композиция. Вокально-инструментальные архетипы и культурный дуализм джаза". *Музыкальная академия*. №1, 1998. 125-133.
231. Рыцарева, Марина. *Иосиф Барданашили: жизнь в трех измерениях (3D). Беседы с композитором*. Тель-Авив: VeDiScore, 2016.
232. Сарджент, Уинтроп. Джаз: генезис, музыкальный язык, эстетика“. Москва:1987.
233. Стравинский, Игорь. *Диалоги*, „Музыка“, Ленинград: 1971.
234. Старчеус, Марина. "Новая жизнь жанровой традиции". Музыкальный современник вып. 6, М., *Сов. композитор*. 1987.
235. Сыров, Валерий. *Типологические аспекты композиторского стиля, Стилиевые искания в музыке 70–80-х годов XX века*. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского гос.педагогического университета, 1994. 53-70.
236. Ухов, Дмитрий. *Аналогии и асоциации (к проблеме «Джаз и европейская музыкальная традиция») Советский джаз – Проблемы События Мастера*. Москва:1987. 114-142.
237. Фейертаг, Владимир. Джаз: XX век, Энциклопедический справочник. - СПб.,1998.
238. Холопов, Юрий. *Модальная гармония: Модальность как тип гармонической структуры. Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки*.

Проблемы национальных музыкальных культур. Ташкент: Изд-во лит-ры и искусства им. Г. Гуляма, 1982.16-31.

239. Холопова, Валентина. *Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века.* М., “Музыка”. 1983.
240. Холопова, Валентина. *Композитор Альфред Шнитке.* Москва: 2003.
241. Чугунов, Юрий. *Эволюция гармонического языка в джазе.* Москва:1997.
242. Шнитке, Альфред. “Реальность, которую ждал всю жизнь”. *Советская музыка* №10, 1988.