

ქართული ელექტრონული მუსიკის სათავებთან: ელექტრონული მუსიკა ნათელა სვანიძის შემოქმედების მაგალითზე

ნია ბარაბაძე

საკვანძო სიტყვები: ელექტრონული/ელექტროაკუსტიკური მუსიკა, ნათელა სვანიძე, ქართული ლამენტაციები, ეპიტაფია

წინამდებარე სტატიის მიზანია შემდეგ კითხვებს გაეცეს პასუხი: როგორ დაიწყო ელექტრონული მუსიკის ისტორია საბჭოთა საქართველოში, რამ განაპირობა მისი დაბადება და რა გახდა ამის ინსპირაცია, როგორი იყო მისი თანადროული საბჭოთა ელექტრონული მუსიკა. ამ კითხვებს პასუხი გაეცემა ნათელა სვანიძის შემოქმედების მაგალითზე. მისი, როგორც ახალი არტისტის, დაბადების მანიფესტაციაა 1974 წელს შექმნილი ნაწარმოები „ქართული ლამენტაციები“, რომლის V ნაწილი „Epitaffio“ ქართული ელექტრონული მუსიკის ერთ-ერთ პირველ ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ, ნოდარ მამისაშვილისა და მიხეილ შულღიაშვილის ელექტრონულ ოპუსებთან ერთად.

მე-20 საუკუნის დასაწყისში მიმდინარე მოვლენებმა ბიძგი მისცა მოდერნისტული ხელოვნების დაბადებასა და განვითარებას. საუკუნის დასაწყისშივე ძირითადი მუსიკალური კატეგორიების (ჟღერადობა/ხმოვანება, ტემბრი, ჰარმონია) გადაზრების პროცესი დაიწყო. ომებმა და რევოლუციებმა, სამეცნიერო ტექნოლოგიურ პროგრესთან ერთად, სამყაროს ახლებური გააზრებისკენ უბიძგა შემოქმედებს. ამ ცვლილებებმა გამოიწვია ახალი მიმართულებების გაჩენა სახელოვნებო სფეროებში და შვა ახალი მუსიკალური ესთეტიკა. სამეცნიერო და ტექნოლოგიური პროგრესი გახდა განვითარებისთვის უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი. უმაღლეს ღირებულებად იქცა ინოვაცია, ახალი ორიგინალური იდეების ფორმირება.

სტატია ეძღვნება ქართული ელექტრონული მუსიკის ერთ-ერთი პიონერის, ნათელა სვანიძის ელექტრონულ ოპუსს – ორატორია „ქართული ლამენტაციების“ მე-5 ნაწილს „ეპიტაფია“, რომელიც ქართული

ელექტრონული მუსიკის ერთ-ერთ პირველ ნიმუშად შეგვიძლია ჩავთვალოთ. ნათელა სვანიძის შემოქმედება და პერსონა არაერთხელ გამხდარა ინტერესის საგანი, მაგრამ მისი ელექტრონული ოპუსი არ არის შესწავლილი. წინამდებარე სტატიის მიზანია, შემდეგ კითხვებს გაეცეს პასუხი: როგორ დაიწყო ელექტრონული მუსიკის ისტორია საბჭოთა საქართველოში, რამ განაპირობა მისი დაბადება და რა გახდა ამის ინსპირაცია, როგორი იყო მისი თანადროული საბჭოთა ელექტრონული მუსიკა.

იმ დროს, როცა კარლჰაინც შტოკჰაუზენი, იანის ქსენაკისი, ჯონ კეიჯი და სხვები ახალი მიგნებებით იყვნენ დაკავებული ევროპასა თუ ამერიკაში, რკინის ფარდის მიღმა ნათელა სვანიძე სინთეზატორ Synthi 100-თან ექსპერიმენტირებდა.¹ მისი, როგორც ახალი არტისტის დაბადების მანიფესტაციაა 1974 წელს შექმნილი ნაწარმოები „ქართული ლამენტაციები“.

ვფიქრობ, მნიშვნელოვანია ისტორიულ-კულტურული კონტექსტის გააზრება იმისთვის, რომ სწორად

1 ბარაბაძე, ელექტროაკუსტიკური, 2021, გვ. 46.

შევაფასოთ ქართული „არაოფიციალური მუსიკის“ წიაღში დაბადებული ელექტრონული მუსიკა. ფაქტი, რომ ნათელა სვანიძემ ცხოვრების მნიშვნელოვანი წლები რუსეთში, მოსკოვში გაატარა, კიდევ უფრო მეტად გვიბიძგებს იმისკენ, ვეძიოთ გადაკვეთის წერტილები, გავლენა და შთაგონება, რომელიც მან იქ მიიღო.

„ქართული ლამენტაციები“ დაწერილია უჩვეულო შემადგენლობისთვის – მკითხველის, შერეული გუნდის, ქალთა სექსტეტის, ვიოლინოს, ალტფლეიტის, ორგანის, დასარტყამი საკრავების, 12 ვიოლონჩელოსა და ელექტრონული ფირისათვის. ნაწარმოები 1974 წელს შეიქმნა და იმავე წელს გაკეთდა მხოლოდ Epitaffio ჩანაწერი, ორჯერ შესრულდა მოსკოვის სკრიაბინის სახლში Synti 100-ზე. მთლიანი პარტიები კი კომპოზიტორს ჩემოდნიდან დაეკარგა. სრული სახით „ქართული ლამენტაციები“ პირველად 2010 წლის 5 დეკემბერს თანამედროვე კლასიკური მუსიკის ფესტივალის „კონტრაპუნქტი“ ფარგლებში გაჟღერდა. სამწუხაროდ, ხანგრძლივი ცხოვრების განმავლობაში, 84 წლის ასაკში, ეს ნათელა სვანიძის ერთადერთი საავტორო კონცერტი იყო. მისი ნაწარმოებები თითქმის არსად არ სრულდებოდა. ამასთან დაკავშირებით დანაწევრებით აღნიშნავდა: „მე ადრე ვარ მოსული... მე ელექტრონული მუსიკისთვის ვარ გაჩენილი, მაგრამ ჩვენთან ამ მუსიკის შექმნისთვის არანაირი ტექნიკური საშუალება არ არის“.²

გემოთ წამოჭრილი საკითხების გასაანალიზებლად, მიზანშეწონილად მივიჩნევთ, პირველ რიგში, ყურადღება გავამახვილოთ იმ კავშირზე, რომელიც ქართველ მუსიკოსებს რუსული, ეგრეთ წოდებულ „ახალი ავანგარდის“ წარმომადგენლებთან ჰქონდათ, განსაკუთრებით 60-იანი წლებიდან დაწყებული, ეგრეთ წოდებული „დათბობის“ ხანაში, რომელიც შედარებით შერბილებული ცენზურით ხასიათდება და რომელიც სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ქართული მოდერნიზმის განვითარებისთვის.

ისტორიული ექსკურსი

რუსეთში განვითარდა ავანგარდის ორი ტალღა

– პირველი 1910-20-იან წლებში (ნიკოლაი როსლავეცი, ბორის ვიშნეგრადსკი, ნიკოლაი ობუხოვი, არტურ ლურე, არსენი ავრაამოვი, იოზეფ შილინგერი...) და მეორე ავანგარდი 1960-80-იან წლებში (ედისონ დენისოვი, სოფია გუბაიდულინა, ალფრედ შნიტკე, სერგეი სლონიმსკი, ნიკოლაი კარეტნიკოვი...). ამ შემთხვევაში, ჩვენთვის მნიშვნელოვანია რუსული ავანგარდის მეორე ტალღა, რომლის სათავეშიც სამი მოსკოველი ავტორი იდგა – ედისონ დენისოვი, სოფია გუბაიდულინა და ალფრედ შნიტკე. „მოსკოვური სამეული“ – ასე შეარქვა ცნობილმა რუსმა დირიჟორმა რაჟდესტვენსკიმ მუსიკოს-თანამოაზრეებს. აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ საბჭოთა კავშირში, ომისშემდგომი პერიოდიდან მოყოლებული, თანამედროვე ევროპულ მუსიკაზე თავისუფალი წვდომა ძალიან გართულდა. დენისოვის სიტყვებიც სწორედ ამას ამტკიცებს: „კონსერვატორიაში სწავლის დროს ჩვენ არც კი გაგვიგია ბარტოკის და მესიანის სახელები, რომ აღარაფერი ვთქვათ სტრავინსკის, ვარეზისა და ვენის მეორე სკოლის კომპოზიტორებზე“.³ კავშირი ევროპასთან და დანარჩენ ცივილიზაციასთან იყო გარდაუვალი, აუცილებელი ხელოვნების განვითარებისთვის. რკინის ფარდის მიღმა კი ეს პროცესები შენეულა, მაგრამ არ შეჩერებულა. სწორედ ამიტომ, განსაკუთრებული დატვირთვა და ფუნქცია შეიძინა თანამოაზრეების პოვნამ, ეს იყო კოლექტიური და ამავე დროს ინდივიდუალური ბრძოლა თვითგამოხატვის, ახალი ესთეტიკის დამკვიდრებისთვის.

ნათელა სვანიძის ელექტრონული ოპუსის სათავეების ძიებამ რუსული ავანგარდის მეორე ტალღის ექსპერიმენტებთან მიგვიყვანა. ამ კონტექსტში მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა მოსკოვის ექსპერიმენტული ელექტრონული სტუდიის ისტორია, მასთან დაკავშირებული პიროვნებები და განვითარებული მოვლენები.⁴ აქვე აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ის ფაქტიც, რომ ნათელა სვანიძის ელექტრონული ოპუსი სწორედ ამ სტუდიაშია ჩაწერილი. ევგენი მურზინის (რუსი ხმის ინჟინერი და ANS Synthesizer-ის გამომგონებელი) მიერ 1966 წელს დაარსებული მოსკოვის ექსპერიმენტული ელექტრონული სტუდია, რომელიც

2 ნადარეიშვილი, ჭაბაშვილი, ნათელა სვანიძის, 2018.

3 Денисов, Новая, 1999.

4 ედისონი, შნიტკე და გუბაიდულინა მუშაობდნენ მოსკოვის ექსპერიმენტულ ელექტრონულ სტუდიაში და მისი თანამშრომლები იყვნენ, გამოსულია დისკი მათი ელექტრონული ოპუსების ჩანაწერით.

სკრიაბინის სახლ-მუზეუმის პირველ სართულზე იყო განთავსებული, უცნაურად შესაფერისი ცენტრი გახდა ელექტრონული მუსიკის სტუდიისთვის და მალევე მიიპყრო ავანგარდისტი კომპოზიტორების ყურადღება. ის იქცა ერთ-ერთ მნიშვნელოვან სივრცედ, რომელიც მასპინძლობდა ყოველკვირეული კონცერტების სერიას, დაწყებული 1960-იანი წლების ბოლოდან, სტუდიის დახურვამდე, 1970-იანი წლების შუამდე.⁵ სტუდია ოფიციალურად იყო „სამეცნიერო კვლევითი ცენტრი“, რომელიც ეკუთვნოდა ხმის ჩამწერ კომპანიას/ლეიბლს „მელოდია“, მაგრამ სინამდვილეში, მრავალი წლის განმავლობაში იყო სრული თავისუფლების, იდეოლოგიისგან დამოუკიდებელი სივრცე. ამ განსაკუთრებული პოზიციის გამო, იქ იმართებოდა ახალი მუსიკის კონცერტები, რომელშიც პირველი საბჭოთა სინთეზატორი ANS⁶ მონაწილეობდა.⁷

მოსკოვში მიღებული გამოცდილება და შესაძლებლობები მრავლისმომცველი აღმოჩნდა ნათელა სვანიძისთვის, ამასთანავე, აუცილებლად უნდა ვახსენოთ სვანიძის მოგზაურობა პოლონეთში, ვარშავის ფესტივალზე, ახალი ავანგარდული მუსიკის გაცნობამ ბევრი რამ შეცვალა კომპოზიტორის შემოქმედებაში. ბევრებით მანიპულაციის ის ახალი ტექნიკა და მეთოდები, რომლებიც იმ პერიოდის ავანგარდს ახასიათებდა, ნათელა სვანიძისთვის ახალი სააზროვნო პრინციპების ინსპირაციის წყარო გახდა.⁸ სწორედ ეს მოგზაურობა შეიძლება ჩაითვალოს მის მოღვაწეობაში საეტაპოდ, რამაც საბოლოოდ 1963 წელს დაასრულა კომპოზიტორის შემოქმედების პირველი ეტაპი, რომელიც კლასიკურ-რომანტიკული ტრადიციების გაზიარებას გულისხმობდა.

„ქართული ლამენტაციები“ - კონცეფცია და სემანტიკა

კომპოზიტორის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა არ არის მრავალრიცხოვანი, ამ ფაქტს ნათელა სვანიძე შემდეგნაირად ხსნიდა: „ცოტას ვწერ იმიტომ, რომ არ ვიმეორებ ფორმას. არასდროს დამიწერია მუსიკა ფულისთვის, როცა რამე მომწიფდება შესაქმნელად, მაშინ ვქმნი“.⁹

ამ გადასახედიდან ჩვენი კვლევის ობიექტი - ექვსნაწილიანი ორატორია „ქართული ლამენტაციები“, უნიკალურია ქართულ მუსიკაში მრავალი თვალსაზრისით, უპირველეს ყოვლისა, მისი ტრაგიკული კონცეფციისა და შესაბამისი სემანტიკის გამო: პროლოგი და I ტირილი, ხორუმი და II ტირილი, ბარი და III ტირილი, IV ტირილი, ეპიტაფია, ეპილოგი და V ტირილი. ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში სარიტუალო მუსიკას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს და მათ შორის მრავალფეროვანია გლოვის რიტუალთან დაკავშირებული ნიმუშები. „ქართული ლამენტაციების“ საერთო ტრაგიკული ხასიათის და კონცეფციის ნაწილია ხორუმი, რომელიც საბრძოლო შინაარსის საფერხულო წყობის უძველესი ქართული ხალხური ცეკვის ნიმუშია. ვფიქრობ, კომპოზიტორის ეს გადაწყვეტილება ერთობისა და საბრძოლო სულისკვეთების წინ წამოწევას ემსახურება. ხორუმისთვის დამახასიათებელი რიტმული მოტივების გამეორება, ერთგვარი მონოტონურობა, წინააღმდეგობის ეფექტს ქმნის. მართალია, ხორუმი ტირილში გადაიზრდება, მაგრამ ყველაზე ტრაგიკული ნაწილი ჯერ კიდევ წინ არის - „ბარი“, რომელიც ქართულ ტრადიციულ სიმღერაში ერთ-ერთ არქაულ ნიმუშს წარმოადგენს და ქალთა სამგლოვიარო რეპერტუარისგან განსხვავებით, ფრაგმენტულად შეიცავს გლოვისთვის დამახასიათებელ ინტონაციებს და, ამავდროულად, ჰიმნური ხასიათისაა.¹⁰ ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესო V ნაწილი - „ეპიტაფია“ (საფლავის ქვაზე წარწერა),

5 Schmelz, Unofficial, 2009, p. 195.

6 ევგენი მურზინიმა შეიმუშავა მეთოდი, რომელიც საშუალებას აძლევდა სინთეზატორის მიერ წარმოქმნილ ხმის ტალღებს - ალბეგდილიყო შავი მინის ზედაპირზე, რაც მუსიკალური ნოტაციის ფორმას წარმოადგენდა. ეს ხერხი კომპოზიტორმა საჭრელ მინაზე წერტილებისა და ხაზების გამოსაკვეთად გამოიყენა. ამ წერტილებმა განსაზღვრა თითოეული ნოტის სიმაღლე, ხანგრძლივობა, დინამიკა და ტემბრი; ANS Synthesizer სახელი დაერქვა კომპოზიტორ ალექსანდრ ნიკოლაევიჩ სკრიაბინის პატივსაცემად (A.N.S.), რომლის მისტიკურმა თეორიებმა ბგერისა და სინათლის ერთიანი ხელოვნების შესახებ დიდი გავლენა მოახდინა ადრეულ საბჭოთა პერიოდში რუსეთში ავანგარდისტ კომპოზიტორებზე.

7 Schmelz, Unofficial, 2009, p. 201.

8 ბარაბაძე, ელექტროაკუსტიკური, 2021, გვ. 45-46.

9 ნადარეიშვილი, ნათელა სვანიძის, 2003, გვ. 37.

10 მესხი, გაბისონია, ხალხური, 2005, გვ. 18.

რომლისთვისაც დამახასიათებელი მცირე ფორმა როგორც ტექსტის, ისე მუსიკალური მასალის მინიმალისმით გამოიხატა.

მნიშვნელოვანია შევხებით „ქართული ლამენტაციების“ ტექსტუალურ მხარეს, რადგან მისი მხატვრული ჩანაფიქრი სწორედ მის ტექსტში იკითხება ნათლად. ნათელა სვანიძეს განსაკუთრებული დამოკიდებულება ჰქონდა სიტყვისადმი, ლექსისადმი. „პრიორიტეტულია ლიტერატურული ტექსტი, რომელიც მუსიკალური დეკლამაციით უნდა გამოიხატოს. პირველადია ტექსტის შინაარსი. ის, რომ ჯერ მუსიკას წერენ და შემდეგ უკვე „ადებენ“ მასზე ტექსტს, ჩემთვის მიუღებელია“.¹¹

„ქართული ლამენტაციების“ ტექსტი სრულად ეფუძნება ჯანსუღ ჩარკვიანის პოემას „ჰიმნი თავისუფლებას“, რომელიც 1972 წელს დაიწერა¹² ორატორია „ქართული ლამენტაციები“, იზიარებს პოეტის პატრიოტულ სულისკვეთებას. ნაწარმოების მთლიან ჩანაფიქრში იკითხება ჯანსუღ ჩარკვიანის შემოქმედების ერთ-ერთი მთავარი სათქმელიც – „საქართველო, შენ ვინ მოგცა შვილი დასაკარგავი“.

ეპიტაფია

იმდენად, რამდენადაც მოხსენების მიზანს წარმოადგენს ამ ნაწარმოების მხოლოდ ელექტრონული ნაწილის – „ეპიტაფიის“ განხილვა, ისმის კითხვა, რატომ დასჭირდა კომპოზიტორს ამ „ტოტალური ლამენტაციების“ კონტექსტში ელექტრონული ჟღერადობის გამოყენება? Synthi 100-ზე ჩაწერილი ელექტრონული ნაწილი, ფაქტობრივად, კომპოზიტორის ხელში არსებული კიდეც ერთი იარაღია, რომელსაც ის ტემბრული მრავალფეროვნებისთვის იყენებს. სინთეზატორის მხოლოდ ერთ ნაწილში გამოყენება შეიძლება იმით ავსხნათ, რომ ეს ერთადერთი ნაწილი სახელწოდებით „ეპიტაფია“ არ წარმოადგენს ტირილს და ავტორმა მასში ამ ახალი ჟღერადობით დამატებითი

მხატვრული სახე შემოიტანა. ვფიქრობ, ეს ნაწილი სიმბოლურად ორი სამყაროს ერთიანობადაც შეიძლება მივიჩნიოთ, აწ უკვე უკვდავი სულების სამყაროში გადანაცვლებული გმირების სამყოფელი, რომელიც ახალი ტემბრული ხმოვანებით ელექტრონულ ნაწილშია გამოხატული და „ეპიტაფიის“ აკუსტიკური ნაწილი, გუნდი, რომელიც დაღუპულების სამარადისო ხსოვნას შეინახავს.

„Epitaffio“ (პარტიტურაში ყველაფერი მითითებულია იტალიურ ენაზე) ორი პლასტისგან შედგება – ელექტრონული ნაწილი, რომელიც ჩაწერილია მოსკოვში, Synthi-100-ზე¹³ (ეს ინფორმაცია მოცემულია პარტიტურაში) და შერეული გუნდი, რომელიც მთელი ნაწილის მანძილზე მხოლოდ 2 ნოტს ასრულებს: დო, რე ბემოლ. გუნდის ტექსტი შემდეგ ფრაზას მოიცავს: „სამარადისო დიდება სახლში მოუსვლელს!“ ალბათ სწორი იქნება ისიც აღვნიშნოთ, რომ ელექტრონულ ნაწილშიც სინუს ბგერის საწყისი ჟღერადობა არის დო. ნათელა სვანიძის ელექტრონული ნაწილის ნოტაცია არ არსებობს, პარტიტურაში არ არის არანაირი ჩანაწერი ამასთან დაკავშირებით, უბრალოდ წერია, რომ ფირი ჟღერს, ჩვენს ხელთ არის მისი უკვე საბოლოო სახე, სრულად ფიქსირებული ფრაგმენტი, რომელიც 1974 წელს ფირზეა ჩაწერილი. აღწერილი პროცესების გათვალისწინებით, როგორც ჩანს, მას არაერთი ცდა დასჭირდებოდა „ეპიტაფიის“ საბოლოო სახის მისაღებად, ცალ-ცალკე ჩაწერილი ხმები, რომლებიც ერთ ფირშია გაერთიანებული, სტრუქტურულად, რთულია, რომელიმე ფორმას მივაკუთვნოთ. ნათელა სვანიძის ელექტრონულ პარტიას თუ ცალკე განვიხილავთ, მისი მუსიკალური მასალა, სათაურის გათვალისწინებითაც კი ბევრს ვერაფერს გვეტყვის მის შინაარსსა და მხატვრულ სახეზე. „ეპიტაფიის“ ელექტრონული ჩანაწერის ასე ცალკე აღებულის გააზრება ძალიან რთულია, ტექსტი, რომელსაც გუნდი ასრულებს და ის, რომ ეს დიდი ორა-

11 ნადარეიშვილი, ჭაბაშვილი, ნათელა სვანიძის, 2018.

12 ერთადერთი, რაც კომპოზიტორს აქვს შეცვლილი, არის ფრაზა – „თავისუფლება ისე არ მოდის, თავისუფლება ვეფხვთა ხვედრია“ – ასეთი რამ ჯანსუღ ჩარკვიანს პოემაში არ დაუწერია.

13 EMS Synthi-100 იყო ლონდონში, Electronic Music Studios მიერ შექმნილი ჰიბრიდული სინთეზატორი, რომელიც იყო ანალოგური და ციფრული ერთდროულად. „სინტს“ არ ჰქონდა მეხსიერება – ანუ, საჭირო იყო ხმის, ჟღერადობის პოვნის და მიღების შემთხვევაში მისი დაუყოვნებლივ ჩაწერა, რადგან მისი შენახვა ციფრულად შეუძლებელი იყო. ამისთვის კი იყენებდნენ მაგნიტოფონებს.

ტორიის „ქართული ლამენტაციების“ ერთ-ერთი ნაწილია, სრულად ცვლის მის კონტექსტს.

მხოლოდ ელექტრონულ ნაწილს თუ განვიხილავთ, მასში რამდენიმე სხვადასხვა ტიპის ჟღერადობა, ფაქტურული მასალა იჩენს თავს – დასაწყისში სინუს ტონი არც ისე მკვეთრად ისმის, ნელ-ნელა უფრო ინტენსიური ხდება, ისეთი სიხშირეა შერჩეული, რომ ყურს ჭრის, დაახლოებით 1 წუთის შემდეგ ამ სინუს რხევის პარალელურად შემოდის ახალი ჟღერადობა, რომელიც მანზალაკის ხმას წააგავს და მიუხედავად იმისა, რომ არ ველოდებით, ეგრეთ წოდებულ მელოდიურ ხაზსაც გვთავაზობს ავტორი, დაახლოებით, 2 წუთიდან შემოდის ბასის ჟღერადობა, რომელიც ახალ ტემბრულ მასალას წარმოადგენს და ეგრეთ წოდებულ მელოდიურ ხაზთან ერთად ვითარდება. ისევ ბრუნდება დასაწყისის მსგავსი სინუს ტონის „სლაიდური“ სვლა. უკვე დაახლოებით 3 წუთიდან შემოდის „თეთრი ხმაური“ White Noise და მანამდე არსებულ ტემბრებთან ერთად მონაცვლეობით ჟღერს, ვითარდება. დაახლოებით 4 წუთიდან ინტენსიურობა უკან იწევს და ჩნდება რიტმული ნახაზი, რომელიც ეგრეთ წოდებულ მელოდიურ ხაზთან, მოგვიანებით კი ბასის სეგმენტებთან ერთად ჟღერს. ყველაფერი ნელ-ნელა უფრო და უფრო ქაოტური ხდება, ერთმანეთს ედება ფენებად, ბოლოსკენ კი დასაწყისის მსგავსი ჟღერადობები იჩენს თავს, რომელიც ფეიდიტ სრულდება. 13-მარცვლიანი ფრაზა, რომელიც დასაწყისში ისმის, მორიგეობით სრულდება სხვადასხვა ხმის (ალტი, ტენორი, სოპრანო, ბანი) მიერ, ტემბრული ცვლილება და თამაში მთელი ნაწილის მანძილზე გრძელდება. ამას თან ერთვის გაბმული „დო“, რომელიც ასევე სხვადასხვა ხმაში ეტაპობრივად ტარდება. ელექტრონული ჟღერადობები და გუნდის მონოტონური აქცენტირებული ფრაზები იწ-

ვევს დაძაბულობას და ქმნის მოლოდინს. დინამიკური, პროცედურული განვითარება თავს იჩენს მთელ ნაწილში, სადაც დროის ფაქტორი გადამწყვეტ როლს თამაშობს კომპოზიციურ დრამატურგიაში.

ამ ეტაპისთვის, ჩემს ხელთ არსებული სანოტო მასალის, ჩანაწერებისა და ანალიზის საფუძველზე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ნათელა სვანიძის ელექტრონული ოპუსი ახლოსაა Elektronische Musik-ის¹⁴ ტიპის ელექტრონულ მუსიკასთან. Musique concrète-სგან (კონკრეტული მუსიკისგან) განსხვავებული საკომპოზიტორო საწყისი მასალა იყო არა რეალურად არსებული ხმოვანი ობიექტები, არამედ აბსტრაქტული რიცხვითი სტრუქტურები, რომლებიც სერიულ ამოცანებას ახლავს თან და სავსეა მუსიკის ყველაზე მრავალფეროვანი/განსხვავებული გამოვლინებებით.¹⁵

დასკვნა

„ქართული ლამენტაციები“ ნათელა სვანიძის შემოქმედების ერთ-ერთ საკვანძო ნაწარმოებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ, ამასთანავე, მას გადამწყვეტი და ისტორიული მნიშვნელობა აქვს ქართული მუსიკის ისტორიაში – „ეპიტაფია“ ერთ-ერთი პირველი ქართული ელექტრონული ნიმუშია. ახალი სააზროვნო პრინციპების, საკომპოზიტორო ენის, ესთეტიკისა და ტექნოლოგიური პროგრესის შედეგად გაჩენილი ელექტრონული მუსიკა, მართალია, თავდაპირველად აკადემიური მუსიკის სივრცეში აღმოცენდა, მაგრამ მოგვიანებით მთელი მუსიკალური სფერო მოიცვა და თანამედროვე სამყაროს ჟღერადობად იქცა. აქედან გამომდინარე, ვფიქრობთ, მნიშვნელოვანია ქართული ელექტრონული მუსიკის საწყისების კვლევა და იმ ჯაჭვის წარმოდგენა, რომლის დასაბამიც ჯერ კიდევ 1970-იანი წლებიდან იღებს სათავეს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბარაბაძე ნ., ელექტროაკუსტიკური მუსიკის რეტროსპექტივა და თანამედროვე ქართული რეალობა ალექსანდრე კორძიას შემოქმედების მაგალითზე, სამაგისტრო ნაშრომი, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის

¹⁴ „ელექტრონული მუსიკა“ როგორც ტერმინი, პირველად 1949 წელს მეიერ-ებლერმა გამოიყენა. ის განიმარტა, როგორც სერიული მუსიკის (Serielle Musik) ყველაზე სუფთა ფორმა.

¹⁵ ბარაბაძე, ელექტროაკუსტიკური, 2021, გვ. 25.

სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2021.

- მესხი დ., გაბისონია თ., ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედება, თბ., 2005.
- ნადარეიშვილი მ., ჭაბაშვილი ე., ნათელა სვანიძის საფორტეპიანო ნაწარმოებები - „წრე“, „გულიდან სისხლის წვეთები“, „საბურთალოს ქარის მისტერია“, ვარშავა, 2018.
- ნადარეიშვილი მ., ნათელა სვანიძის შემოქმედების სტილის საკითხები, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, მუსიკისმცოდნეობის საკითხები, სამეცნიერო შრომების კრებული, თბ., 2003.
- Schmelz P.J., Such Freedom, If only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw, Oxford, 2009.
- VF Team, The Electronic Story of the EMS Synthi 100, August 5, 2020 <https://thevinylfactory.com/features/the-electric-story-of-the-ems-synthi-100-3030/> 28/07/2025
- Денисов Э., Новая техника — это не мода // Свет. Добро. Вечность, Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы., М., 1999.

AT THE ORIGINS OF GEORGIAN ELECTRONIC MUSIC: AN EXAMPLE OF ELECTRONIC MUSIC THROUGH NATELA SVANIDZE'S WORK

Nia Barabadze

Keywords: *electronic/electroacoustic music, Natela Svanidze, Georgian lamentations, epitaph*

The purpose of this paper is to answer the following questions: How did the history of electronic music begin in Soviet Georgia? What factors contributed to its emergence, and what was the inspiration for this, what was its contemporary electronic music like? These questions will be discussed in context of Natela Svanidze's work. The manifestation of her birth as a new artist is the peace *Georgian Lamentations* created in 1974, part 5, *Epitaffio*, considered one of the first examples of Georgian electronic music, alongside the electronic works of Nodar Mamisashvili and Mikheil Shughliashvili.

Introduction

The events of the early 20th century triggered the birth and development of modern art. The process of re-thinking musical categories (sound, timbre, harmony) started at the beginning of the century. Wars and revolutions, along with scientific and technological progress, pushed creativity to a new understanding of the world. These changes led to the emergence of new directions in artistic fields and gave birth to new musical aesthetics. Scientific and technological progress became the most important factor for development. Innovation, formation of new original ideas gained the highest value.

This article is dedicated to one of the pioneers of Georgian electronic music, Natela Svanidze, and her electronic opus, part 5 of her oratorio *Georgian Lamentations*, which can be considered one of the first examples of Georgian electronic music. Natela Svanidze's work and persona have drawn much attention, though her electronic opus has not been studied. The aim of this report is to answer the following questions: How did the history of electronic music begin in Soviet Georgia? What factors contributed to its emergence, and what was the inspiration for this, what was its contemporary electronic music like?

At the time when Karlheinz Stockhausen, Yanis Xe-

nakis, John Cage and others were busy with new findings in Europe and America, Natela Svanidze was experimenting with Synthi 100 synthesizer behind the Iron Curtain.¹ The manifestation of her birth as a new artist is the work *Georgian Lamentations* created in 1974.

I think it is important to understand the historical and cultural context in order to correctly assess the electronic music born in the heart of Georgian unofficial music. The fact that Natela Svanidze spent important years of her life in Moscow, Russia, leads us further to seek points of intersection, influence and inspiration she received there.

Georgian Lamentations is written for a narrator, mixed choir, women's sextet, violin, alto flute, organ, percussion, 12 cellos and electronic tape. The piece was created in 1974 and only *Epitaffio* was recorded that year, performed twice at Scriabin House in Moscow on Synti 100. The whole suitcase of the composer including the entire parts were lost. *Georgian Lamentations* was performed fully for the first time on December 5, 2010 as part of the modern classical music festival Kontrapunkt. Unfortunately, throughout her long life, only one concert was organized in 2010 with all-Svanidze programme. Natela Svanidze was already 84 at that time. Her works were performed very rarely. In this regard, she commented: „I've arrived early... I'm here for electronic music, but we don't have any technical means to create it.”²

¹ Barabadze, Kordzaia, 2021, p.46

² Nadareishvili, Chabashvili, Svanidze, 2018

In order to analyze the issues raised above, we consider it appropriate, first of all, to review the historical context and focus on the connection that the Georgian musical world had with representatives of so-called Russian New Avant-Garde during the so-called Thaw period, characterized by relatively relaxed censorship, which proved vital to the development of innovative ideas in Georgia.

Historical insight

Two waves of the avant-garde developed in Russia: the first in the 1910s–20s (Roslavets, Vishnegradsky, Obukhov, Lure, Avraamov, Schillinger) and the second in the 1960s–80s (Denisov, Gubaidulina, Schnittke, Slonimsky, Karetnikov, Shchedrin). The second wave of Russian avant-garde, particularly important to us, was led by three Moscow composers: Edison Denisov, Sofia Gubaidulina, and Alfred Schnittke. Famous Russian conductor Rozhdestvensky referred to them as the Moscow Trio. It is known for a fact that access to contemporary European music in the Soviet Union was practically impossible. Notably, since the post-war period in the Soviet Union, free access to modern European music was very difficult, as confirmed by Denisov: “While studying at the conservatory, we did not even hear the names of Bartok and Messiaen, not to mention Stravinsky, Varese and the composers of the second Viennese school.”³ The connection with Europe and the rest of civilization was absolutely necessary for the development of art. Behind the Iron Curtain, in the Soviet Union, these processes slowed down, but did not stop. That is why the finding of like-minded people acquired special importance and role, it was a collective and at the same time very individual struggle for self-expression and the establishment of new aesthetics.

The search for the origins of Natela Svanidze’s electronic opus led us to the experimental music of the second wave of the Russian avant-garde. In this context, the

history of the experimental electronic studio in Moscow, the personalities associated with it, and its development turned out to play a crucial role in further development.⁴ Notably, Natela Svanidze’s electronic opus was recorded in this studio. The Moscow Experimental Electronic Studio, founded by Evgeny Murzin (a Russian sound engineer and the inventor of the ANS Synthesizer) in 1966 and located on the first floor of the Scriabin House Museum, became an oddly fitting center for electronic music. It quickly drew the attention of avant-garde composers, becoming an important hub, hosting a series of weekly concerts from the late 1960s until the studio closed in the mid-1970s.⁵ The studio was officially a “scientific research center” owned by the recording company/label Melodia, but in reality it was a space of total freedom, independent of ideology for many years. Because of this special position, concerts of new music were held there, with the first Soviet synthesizer ANS⁶ taking part.⁷

The experiences and opportunities gained in Moscow were significant for Natela Svanidze. It is also essential to mention a second source of inspiration in her work: her journey to Poland for the Warsaw Festival. Getting to know new avant-garde music changed much in the composer’s aesthetics and perspective. The new techniques and methods of sound manipulation, which characterized the avant-garde music of that period, became a source of inspiration of new thinking principles for Natela Svanidze.⁸ It is this trip that can be considered a milestone in her art, ending the first stage of the composer’s creativity (lasting until 1963), when she focused more on continuing romantic traditions.

Georgian Lamentations—Concept and semantics

The composer’s creative legacy is not vast, as Natela Svanidze explains: “I write a little because I don’t repeat form. I never wrote music for money, when something is

3 Денисов, Новая техника, 1999

4 Edison, Schnittke, and Gubaidulina worked at the Moscow Experimental Electronic Studio and were its collaborators; a disc featuring recordings of their electronic opuses has been released.

5 Schmelz, *Unofficial Soviet Music*, 2009, p. 195

6 Eugene Murzini developed a method that allowed sound waves produced by a synthesizer to be imprinted on the surface of black glass, a form of musical notation. This saw was used by the composer to carve out points and lines on the cutting glass. These points determined the pitch, duration, dynamics and timbre of each note; The ANS Synthesizer is named after the composer Alexander Nikolayevich Scriabin (A.N.S.), whose mystical theories about the unified art of sound and light greatly influenced avant-garde composers and theorists in early Soviet Russia.

7 Schmelz, *Unofficial Soviet Music*, 2009, p. 201

8 Barabadze, Kordzaia, 2021, p. 45–46

ripe for creation, then I create it.”⁹

suhe object of our research, the six-part oratorio *Georgian Lamentations*, is unique in Georgian music in many ways, mainly due to its tragic concept and corresponding semantics: prologue and *lament I*, Khorumi and *lament II*, call and *lament III*, *lament IV*, *epitaffio*, *epilogue* and *lament V*. Ritual music holds an important place in traditional Georgian music, and, among others, there is a variety of pieces related to mourning rituals. The general tragic character and concept of *Georgian lamentations* include *Khorumi*, an example of ancient Georgian folk war dance. The composer’s decision seems to bring forward the sense of unity and fighting spirit. Repetition of rhythmic motifs characteristic for *Khorumi*, forming a kind of monotony, creates the effect of resistance. Indeed, it then transforms into a lament, but the most tragic part is yet to come: *Zari*, one of the archaic examples in Georgian traditional song. Unlike the women’s mourning repertoire, it contains fragmented intonations characteristic of grief while also possessing properties of a hymn.¹⁰ Particularly interesting to us is part 5, the epitaph (the inscription on the tombstone), the short form, characterizing this piece is expressed by the minimalism of both the text and the musical material.

It is important to address the textual aspect of *Georgian Lamentations*, as its artistic intent is clearly articulated within the text itself. Nataela Svanidze had a special relationship with words and poetry. “The literary text is a priority, which should be expressed through musical declamation. The content of the text comes first. The idea that music is written first and then the text is ‘added’ to it is unacceptable to me.”¹¹ The text of *Georgian Lamentations* is entirely based on Jansugh Charkviani’s poem Hymn to Freedom from 1972.¹² The oratorio *Georgian Lamentations* shares the poet’s patriotic spirit. One of the main sayings of Jansugh Charkviani’s work can be read in the whole concept of the work: “Georgia, you cannot afford losing a child.”

Epitaph

The aim of this report is to discuss only the electronic part of this work, the Epitaph, so why did the composer need to use electronic sound in the context of these total lamentations? The electronic part recorded on the Synthi-100 is essentially another instrument in the composer’s hands, used for tonal diversity in this unusual ensemble piece. The use of the synthesizer in just one section can be explained by the fact that this particular part, titled Epitaph does not represent a lament; the author has infused it with additional artistic character through this new sound. I think this section can symbolically be considered a unity of two worlds: the world of heroes who have now transitioned into the realm of immortal souls, expressed through the new tonal sounds in the electronic part, and the acoustic part of the Epitaph, represented by the choir, which preserves the eternal memory of the fallen.

Epitaffio (everything in the score is indicated in Italian) consists of two layers: an electronic part recorded in Moscow on the Synthi-100¹³ (this information is provided in the score) and a mixed choir that performs only two notes throughout the entire piece: C and D flat. The choir’s text includes the phrase: Eternal glory to the one who does not return home! Equally notably, the initial sound of the sine wave in the electronic part is C. There is no notation of Natela Svanidze’s electronic part, there is no note about it in the score, it is just stated that the tape is supposed to sound. We have at our disposal the final form, a fully fixed fragment, which was recorded on tape in 1974. In light of the foregoing, it seems that she would need many attempts to get the final form of the Epitaph, separately recorded sounds combined into one tape, and structurally difficult to attribute to any form. If we consider Natela Svanidze’s electronic score separately, its musical material, even considering the title, cannot tell us much about its content or artistic side. It is very difficult to understand the electronic recording of *Epitaffio* so separately, the text performed by the choir and the fact that it is one of the

9 Nadareishvili, Svanidze, 2003, p.37

10 Meskhi, Gabisonia, Folk Music, 2005, p.18

11 Nadareishvili, Chabashvili, Svanidze, 2018

12 The only thing the composer has changed is the phrase ‘Freedom does not come easily; freedom is the fate of tigers’ – such a thing was not written by Jansugh Charkviani in his poem.

13 The EMS Synthi-100 was a hybrid synthesizer created in London by Electronic Music Studios, which was both analog and digital at the same time. The ‘Synth’ had no memory—meaning it was necessary to find and capture the sound and tone immediately, as it was impossible to store it digitally. For this purpose, they used tape recorders.

parts of the great oratorio *Georgian Lamentations* completely change its context.

Looking at the electronic part alone, several different types of sound, textural material appear: at first, the sine wave is not very sharply pronounced but gradually becomes more intense, achieving an ear-splitting frequency. After about a minute, parallel to this sine wave, a new sound similar to the sound of Chime enters. And, unexpectedly, the author also offers a melodic line, from the 2nd minute, the sound of the bass enters, which represents a new tonal material and develops along with the melodic line. The piece returns to a “sliding” movement similar to the initial sine tone. Starting from about 3rd minute onwards, White Noise enters, and develops sounding alternately with the existing timbres. After about 4 minutes, the intensity recedes and a rhythmic pattern appears to further develop with the melodic line and later with the bass segments. Everything gradually becomes more and more chaotic, layers upon one another, and towards the end sounds similar to the beginning appear, ending with a fade. The 13-syllable phrase that is heard at the beginning is completed alternately by different voices (alto, tenor, soprano, bass), and tonal variation and interplay continue throughout the entire piece. This is accompanied by a sustained C, which is also gradually articulated by different voices. The electronic textures and the choir’s monotonous accented

phrases create tension and build anticipation. A dynamic, procedural development manifests throughout the entire piece, where the factor of time plays a crucial role in the compositional dramaturgy.

Based on the notation material, recordings and analysis at my disposal, we can conclude that Natela Svanidze’s electronic opus is closely aligned with Elektronische Musik¹⁴. Unlike *Musique concrète*, the compositional material in her work is not derived from actual sound objects but rather from abstract numerical structures, which are associated with serial thinking and are rich in the most diverse expressions of music.¹⁵

Conclusion

Georgian Lamentations can be considered one of the key works in Nataela Svanidze’s oeuvre, holding crucial and historical significance in the development of Georgian music, as Epitaph is one of the first electronic example in Georgian music. Compositional language, aesthetics and technological progress emerged as a result of new thinking principles. Electronic music initially appeared in the scope of academic music, but later covered the entire musical space and became the sound of the modern world. Thus, I believe it is important to explore the origins of Georgian electronic music and represent the chain that traces its roots back to the 1970s.

REFERENCES:

- Barabadze N., Retrospective of Electroacoustic Music and Modern Georgian Reality on the Example of Alexander Kordzaia’s Work, Master’s degree thesis, Tbilisi State Conservatoire, 2021, pp.25-46
- Denisov, E. New Techniques Are Not a Trend//Light. Goodness. Eternity. In Memory of Edison Denisov. Articles. Reminiscences. Materials, Moscow, Moscow State Conservatory, 1999.
- Meskhi D., Gabisonia T., The Art of Georgian Folk Music, Tbilisi, 2005, p.18
- Nadareishvili M., Chabashvili E., Natela Svanidze’s Piano Works: ‘Circle, Drops of Blood from the Heart, The Mystery of Saburtalo’s Wind.’ Warsaw: PWN.
- Nadareishvili M., Issues of the Style of Natela Svanidze’s Creativity, Tbilisi State Conservatoire, Questions of Musicology, Collection of Scientific Works, Tbilisi, 2003, p. 37
- Schmelz P.J., Such Freedom, If only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw, Oxford: Oxford University Press, 2009, p.195-201
- VF Team, The Electronic Story of the EMS Synthi 100, August 5, 2020 <https://thevinylfactory.com/features/the-electric-story-of-the-ems-synthi-100-3030/>

¹⁴ The term electronic music was first used by Meyer-Eppler in 1949. It was defined as the purest form of serial music (Serielle Musik).

¹⁵ Barabadze, Kordzaia, 2021, p.25