

თამარ მიქაძე

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ვანტანგ კახიძის შემოქმედება ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ურთიერთობის კონტექსტში

საკვანძო სიტყვები: ჯაზი ქართულ მუსიკაში, აკადემიური მუსიკა, ფოლკლორი, ეთნოჯაზი, ჟანრთა სინთეზი, ვანტანგ კახიძე

შესავალი

XX საუკუნის ხელოვნება ხასიათდება სინთეზისკენ სწრაფვით, რომელმაც არაერთ ახალ სტილსა და ჟანრს დაუდო სათავე. ამ ტენდენციის ერთ-ერთი მკაფიო გამოვლინებაა ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ურთიერთობის ორმხრივი პროცესი – ჯაზმა უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა კლასიკურ მუსიკაზე, ისევე როგორც აკადემიურმა მუსიკამ მნიშვნელოვნად განსაზღვრა ჯაზის ხელოვნების განვითარების გზები.¹

აღნიშნული საკითხი არ არის შესწავლილი ქართულ მუსიკოლოგიაში, ისევე როგორც ამ რაკურსით შეუსწავლელია თავად ქართული აკადემიური მუსიკაც, მაშინ, როდესაც ბოლო ათწლეულების საერთაშორისო სამეცნიერო ლიტერატურაში ჯაზის სხვა მიმართულებებთან, მათ შორის აკადემიური მუსიკის სფეროსთან, კავშირის კვლევა აქტუალობას ინარჩუნებს.

კომპოზიტორების მიერ ჯაზი XX საუკუნის მუსიკის იდენტობად აღიქმებოდა. მას თანამედროვეობის მუსიკალურ სიმბოლოდ მიიჩნევდნენ და აკადემიური მუსიკის ჟანრებში მისი ინტეგრაცია სხვადასხვა ინტერპრეტაციით მთელ XX საუკუნეს მოიცავს – კ. დებიუსიდან დაწყებული დღემდე.² მუსიკოსები ამ გზით ქმნიდნენ ახალ უნიკალურ

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.

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

სტილებს, რომელიც ევროპულ და ამერიკულ ხელოვნებაში „მესამე მიმდინარეობად“³ წოდებულ ტენდენციებს პასუხობდა – „ჯაზის აკადემიური მუსიკაზე“ და „აკადემიური მუსიკის ჯაზზე გავლენით“, რაც ერთიან კონცეპტუალურ სივრცეში გაერთიანებული მხატვრული ტექსტით გამოიხატებოდა.⁴ ამის დამადასტურებელია პოლ უაითმენის, ფლექჩერ ჰენდერსონის და ჯორჯ გერშვინის „სიმფონიური ჯაზი“; „პროგრესული ჯაზი“, რომლის საავტორო ნიმუშები გილ ევანსის, სტენ კენტონის, დიუკ ელინგტონის, იგორ სტრავინსკის, პაულ ჰინდემიტის შემოქმედებაშია;⁵ „Cool-ჯაზი“, რომელსაც ზოგიერთი მკვლევარი „გაევროპებულ ჯაზს“ უწოდებს;⁶ დეივ ბრუბეკის ექსპერიმენტები პოლირიტმისა და პოლიტონალობის სფეროში, მაილს დევისის „ინტელექტუალური ჯაზი“, ჯაკ ლუსიეს და ჯონ ლუსის „ბაროკო-ჯაზი“, სესილ ტეილორის, ორნეტ კოულმენის, დონ ჩერის, ჯონ კოლტრენის, არჩი შეპის, ფარაო სანდერსის და ალბერტ აილერის „ავანგარდული ჯაზი“ და სხვ.

ქართველ კომპოზიტორებს ჯაზის ფენომენში იზიდავდათ თავისუფლების იდეა, დამახასიათებელი ნიშან-თვისებებით – „ახალი დროის“ უშრეტი რიტმული პულსაციით, იმპროვიზაციულობით, ჰარმონიული მრავალფეროვნებითა და ჯაზის ე. წ. „მაგიური თეატრის“ მაგნეტიზმით.⁷

თანამედროვე მუსიკისათვის ამ უაღრესად საინტერესო თემიდან, მოცემულ სტატიაში გამოკვეთილია ერთი ასპექტი – ჯაზის გავლენა ქართულ აკადემიურ მუსიკაზე. ჯაზის აკადემიურ მუსიკაზე გავლენის კონტექსტში განიხილება ვახტანგ კახიძის შემოქმედება, რომლის

3 „მესამე მიმდინარეობა“ (Third Stream) წარმოიშვა 50-იანი წლების ბოლოს, აკადემიური მუსიკალურ ხელოვნებისა და ჯაზის სინთეზის საფუძველზე. ტერმინი (1957 წ.) ეკუთვნის ამ მიმართულების ფუძემდებელს კომპოზიტორსა და ღირიჟორს 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 „სერიოზულ“ საკომპოზიციო ტექნიკასთან.

4 Terry Teachout, *Jazz and Classical Music: To the Third Stream and Beyond*, Oxford: Oxford University Press, 2000, 343–346.

5 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, 117–118.

6 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.

7 Bill Banfield, *Cultural Codes: Makings of a Black Music Philosophy, African American Cultural Theory and Heritage* (Plymouth, UK: Scarecrow Press, 2009), 127–30.

საკომპოზიტორო სტილი ამ პროცესის ნათელი მაგალითია.⁸ თემის აქტუალობა განპირობებულია საქართველოში ჯაზისა და აკადემიური მუსიკის ურთიერთგავლენის და ურთიერთშელწევადობის პროცესის თავისებურებებით. კვლევის მიზანია, დავადგინო აკადემიური მუსიკისა და ჯაზის სიმბიოზის არსი ქართული პროფესიული მუსიკის, კერძოდ ვახტანგ კახიძის შემოქმედების, მისი საკონცერტო ჟანრის ნაწარმოებების ანალიზის საფუძველზე („კონცერტი ფორტე-პიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისთვის“ და “Bruderschaft” ალტის, ფორტეპიანოსა და სიმებიანი ორკესტრისათვის).

ჯაზი ქართულ აკადემიურ მუსიკაში

XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან იწყება ქართული საკომპოზიტორო აზროვნების განვითარების ახალი საფეხური, სადაც შეინიშნება საუკუნის მეორე ნახევრის ევროპულ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესთა გათავისების სურვილი. თანამედროვე ტექნოლოგიების გამოყენების თვალსაზრისით, შეიძლება ითქვას, რომ ქართველი კომპოზიტორები ამ გამოცდილებას მიმართავდნენ ზომიერად და შერჩევით, ნაკლებად, ან საერთოდ უგულვებელყოფდნენ იმგვარ ექსპერიმენტებს, სადაც მაჟორ-მინორული სისტემის სრულ რღვევას ჰქონდა ადგილი. საერთო ტენდენცია, რომელიც XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში გამოიკვეთა, იყო მუსიკის ჟანრული სახეობების ურთიერთშელწევა და სხვადასხვა, მანამდე უჩვეულო ჟანრული ჰიბრიდების წარმოქმნა.⁹ თუმცა, ქართულ მუსიკაში ევროპული გამოცდილების დამკვიდრება ეროვნულ ნიადაგზე ხდებოდა. სწორედ ამ მიმართულებით, მნიშვნელოვანია ქართველ კომპოზიტორთა ძიებები კლასიკური, ფოლკლორული და ჯაზური მუსიკის ინტეგრაციის მიმართულებით, რაც საკმაოდ ბუნებრივად მოხდა XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ საკომპოზიტორო მუსიკაში. ამის მიზეზი ალბათ იმაშიც უნდა მოვიძიოთ, რომ ფოლკლორი და ჯაზი მსგავსი მოვლენებია – აზროვნების, მხატვრული სტრუქტურის ქმნადობის, არაფიქსირებული ცოცხალი პროცესია, რომელშიც თავისებურად არის შერწყმული განვითარების იმპროვიზაციული და

8 ვახტანგ კახიძე – 80-იანელთა თაობის მრავალმხრივი განათლების მუსიკოსია (კომპოზიტორი, პიანისტი, დირიჟორი). მისი შემოქმედება არ არის შესწავლილი ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში და პირველად სწორედ წინამდებარე კვლევაში განიხილება ვ. კახიძის ნაწარმოებები და კეთდება შემოქმედებითი ანალიზი.

9 მარინა ქავთარაძე, „ჟანრულ-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.

კომპოზიციური პრინციპები.¹⁰ ამავე დროს, ჯაზი თავისი ბუნებით ნახევრადფოლკლორული მოვლენაა, სხვადასხვა ქვეყნის ეროვნული კულტურის ფოლკლორული ელემენტების შერწყმის შედეგად წარმოშობილი.

ეს გზა უნიკალურია თავისი განვითარების დინამიკით. XX ს-ის 60-იანი წლებიდან, ისევე, როგორც დასავლეთევროპელ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში, ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებშიც – კლასიკური მუსიკის ფანრებსა თუ საესტრადო, თეატრისა და კინომუსიკაში – „ჯაზის გამოყენების“ და მისდამი მიმართვის სხვადასხვა დონეები გამოიკვეთა:¹¹

1. ჯაზის მუსიკალურ-ენობრივი რესურსების გამოყენება და მისი ცალკეული ელემენტების ადაპტაცია, როგორც ტრადიციული მუსიკალური ენის განახლების საშუალება;
2. ტრადიციული კლასიკური ინსტრუმენტებით ჯაზური ხმოვანების იმიტირება – „კოლორირება“ ჯაზურ სტილში;
3. ჯაზის სტილში შექმნილი ნაწარმოებები, რომლებიც არ მოითხოვს ჯაზ-მუსიკოსების შესრულებას;
4. ჯაზის გამომსახველობითი ხერხებისა და კლასიკური მუსიკის სტრუქტურული ინტეგრაცია.¹²

60-იანი წლებიდან ქართველი კომპოზიტორები კლასიკური ფანრის ნიმუშებში პერიოდულად აკავშირებდნენ ერთმანეთთან მუსიკის ამ ორი სფეროს. ამ კონტექსტში უნდა აღვნიშნოთ ვაჟა აზარაშვილის მიერ 1973 წელს შექმნილი „კონცერტი ალტისა და სიმფონიური ორკესტრისთვის“. 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.¹³ 80-იან

10 რუსუდან წურწუშია, *XX საუკუნის ქართული მუსიკა, თვითმყოფადობა და ღირებულებითი ორიენტაციები* (თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 2005), 124–125.

11 ამის დასტურია ნ. გაბუნია, გ. ყანჩელის, ბ. კვერნაძის, ვ. აზარაშვილის, ს. ცინცაძის, ჯ. კახიძის, დ. თორაძის, ს. ნასიძის, ნ. სვანიძის, ფ. ლლონტის, რ. კემულარიას, ი. ბარდანაშვილის, გ. შავერზაშვილის, ზ. ნადარეიშვილის, ვ. კახიძის ცალკეული ნაწარმოებები.

12 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), 171–173.

13 რუსუდან ქუთათელაძე, „ინსტრუმენტული კონცერტი“. კრებულში *XX ს-ის 60-90-იანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები* (რედ.

წლებში ფელიქს ლლონტის ორიგინალურ ნაწარმოებში, სიმფონია-კონჩერტანტე, ფრაგმენტულად არის წარმოდგენილი ჯაზურ-იმპროვიზაციული ჩანართები, ხოლო 1964 წელს შექმნილი ნოდარ გაბუნიას ვოკალურ-ინსტრუმენტული ნაწარმოები „იგავი“ (მთხრობლისთვის, 3 ვოკალისტისა და 7 ინსტრუმენტისთვის), ხალხურ-ჯაზური საშემსრულებლო მანერით, 60-იანი წლების ქართული მუსიკის ახალი აზროვნების შედეგია. თუმცა არცერთ ქართველ კომპოზიტორს არ გაუთავისებია ჯაზი ისე, როგორც ვახტანგ კახიძეს, რომლისთვისაც ჯაზი ერთ-ერთ სტილურ კატეგორიად იქცა.

ვახტანგ კახიძის კონცერტი ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისთვის

ვ. კახიძის საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო შემოქმედებაში ჯაზი გამოიყენება თითქმის ყველა დონეზე და არა მარტო, როგორც სტილიზაციის მოდელი, ეპოქის მხატვრული სახე, გამოსახვის საშუალება და მუსიკალური ენის კოლორიზების ხერხი, არამედ როგორც სააზროვნო პრინციპი და იდენტობის სიმბოლო. ეთნოჯაზია მისი საკომპოზიტორო „მე“-ს იდენტიფიკაციის და თვითგამოხატვის ერთ-ერთი საშუალება.

აღნიშნული ნათლად მეტყველებს მის განსაკუთრებულ დამოკიდებულებაზე ჯაზისადმი. ამავე დროს, მისი, როგორც საშემსრულებლო (დირიჟორი, პიანისტი-იმპროვიზატორი), ისე საკომპოზიტორო ძიებები, მჭიდროდაა დაკავშირებული ჯაზისა და აკადემიური სამუსიკო ხელოვნების სინთეზირების იდეასთან, რაც ვლინდება ჩვენ მიერ საანალიზოდ წარმოდგენილ ნაწარმოებებში.

ვახტანგ კახიძის მუსიკალური იმპროვიზაციამ და კლასიკურ საწყისთან მისეულმა მიდგომამ, ურთიერთობის სტილმა ქართულ საკონცერტო მუსიკაში განცალკევებით მდგომი, ეროვნულ ხმოვანებასთან გაიგივებული არატრადიციული, თუმცა მაღალპროფესიული აკადემიური მუსიკის ნიმუშები შექმნა. ჯაზის ფენომენისადმი მისი დამოკიდებულება აღინიშნება მისი ერთი რეპლიკით – „რომ არა ჯაზი, მე დღეს მუსიკოსი არ ვიქნებოდი.“¹⁴

ვახტანგ კახიძის, როგორც ჯაზის შემსრულებლის, პიანისტ-იმპროვიზატორის საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო შემოქმედება

წურწუშია, რუსუდან. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა, 2004), 158.

14 ვახტანგ კახიძე, ინტერვიუ ჩამოართვა თამარ მიქაძემ, თბილისი, დეკემბერი 22, 2015.

ნათლად ადასტურებს მის განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას ჯაზის ხელოვნებისადმი. კომპოზიტორის მუსიკალურ ენაში ბუნებრივად და ჰარმონიულადაა შერწყმული ჯაზის, აკადემიური და ქართული ხალხური მუსიკის მახასიათებლები. შესაბამისად, ვ. კახიძის მუსიკაში ჯაზი ეთნიკური ელემენტებითაა გამდიდრებული, რაც ვლინდება ხალხური ინტონაციის, რიტმის, კილო-ჰარმონიის გამომსახველობით საშუალებებში. ამ მიმართებით ყურადღებას იპყრობს მისი „კონცერტი ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისათვის“ და „Bruderschaft“ ალტის, ფორტეპიანოსა და სიმებიანი ორკესტრისათვის. ამ პროცესის წარმოსაჩენად განვიხილოთ ამ ნაწარმოებების ინტონაციური, კომპოზიციურ-დრამატურგიული და სტილური საკითხები.

ვახტანგ კახიძის კომპოზიციას არცერთი მუსიკალური პარამეტრით შეზღუდვა არ გააჩნია. ამასთანავე თავისუფალი იმპროვიზაციიდან აღმოცენებული მოტივები მათში ეკლექტური ბუნებისაა. კომპოზიტორისთვის დამახასიათებელი, თვითმყოფადი სტილი ძირითადად რამდენიმე ინტონაციური წყაროთი საზრდოობს – ევროპული და ქართული პროფესიული მუსიკით, ეროვნული ფოლკლორით და ჯაზით. ევროპულ საკომპოზიციო სკოლასთან სიახლოვე ვლინდება კლასიკური მუსიკის ისტორიულად ჩამოყალიბებული ჟანრებისადმი ინტერესშიც, რომლის შინაგან რეგენერაციას კომპოზიტორი ახდენს. რაც შეეხება ფოლკლორს – ვახტანგ კახიძის ინტერესები მოიცავს არამარტო ეროვნულს, რომელსაც დომინირებული ადგილი უჭირავს, არამედ სხვა ქვეყნების მუსიკალურ ფოლკლორსაც, რაზეც მიუთითებს კომპოზიტორის მუსიკალურ ფონოტეკაში ჩანაწერების სიუხვე. ჟანრულ-სტილური სინთეზი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია ვახტანგ კახიძის შემოქმედებაში. სამი საწყისის – ზოგადევროპულის, ეროვნულის და ჯაზის სინთეზი ვახტანგ კახიძემ პირველად 1980 წელს განახორციელა ნაწარმოებში „კონცერტი ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისათვის“, რომელშიც მკაფიოდ გამოვლინდა ექსპერიმენტებისადმი მისი სწრაფვა. ეს გამოიხატებოდა სხვადასხვა სტილის და საკომპოზიტორო ტექნიკის (დოდეკაფონია) დაახლოებაში, ტემბრებისა და არტიკულაციის სფეროში, ჯაზისთვის დამახასიათებელი ხმოვანების ეკლექტურ სტილში.

კომპოზიტორის მუსიკალური მეტყველების დამახასიათებელ თვისებას წარმოადგენს მდიდარი ჰარმონია, ინსტრუმენტული ბუნების თემატიზმი, რომელიც ხასიათდება ტემბრულ-ბგერითი ფერადოვანი პალიტრით; რთულია ნაწარმოების აკორდული წყობა, რომლის ტერციულ სტრუქტურაში შემოაქვს დამხმარე ტონები, იყენებს სეკუნდა-კვარტულ აკორდულ კომპლექსებს, პოლიაკორდებს, შე-

კავებულ აკორდებს (ე.წ. sus-chords), კვარტკვინტაკორდებს და სხვ. ორიგინალურია კონტრაპუნქტული ტექნიკა კონსონანსისა და დისონანსის შეხამება-მონაცვლეობის თვალსაზრისით. ინტონაციური მასალა მელოდიური ხაზის „გამსხვილებით“, სახეობრივი შინაარსის მქონე ორგანიზაციით ხასიათდება. მეტად საინტერესოა ნაწარმოების ფორმაქმნადობის პრინციპი, რომლის სტრუქტურა მკაფიოდ ორგანიზებულია. ვახტანგ კახიძის სტილის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი სპეციფიკური მახასიათებელია აზროვნების პოლიფონიურობა, რაც კომპოზიტორის ქმნილებებში ვლინდება, როგორც საკომპოზიტორო წერის ტექნიკის, ასევე პოლიფონიური ჟანრების თუ ფორმების გამოყენების დონეზე. კომპოზიტორის პარტიტურებში ხშირად მკაფიოდ გამოკვეთილი და მნიშვნელოვანია რიტმული საწყისი. მეტრო-რიტმიკა ხასიათდება ხშირი ცვალებადობით, მრავალფეროვნებით, მეტრული გადანაწილებით, გრძლიობათა ორიგინალური დაჯგუფებებით, ჯაზის „წყვეტილი“ სინკოპირებული რიტმების გამოყენებით და სხვა. შესაბამისად, მრავალფეროვნად არის წარმოდგენილი დასარტყამ საკრავთა ტემბრული ბუნება, რაც არა ახალი ინსტრუმენტების შემოტანით, არამედ ტრადიციული საკრავების ნაკლებად გამოყენებული რესურსებით გამოიხატება.¹⁵

ვახტანგ კახიძის საკომპოზიტორო სტილს მდიდარი საორკესტრო აზროვნება ახასიათებს. ყველა მისი ნაწარმოები და მათ შორის „კონცერტი ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისათვის“ ცოცხლობს პარტიტურაში, მისი მუსიკა საორკესტრო უღერადობის გარეშე წარმოუდგენელია. ის ნატიფი და ტემბრის მხრივ კოლორიტულია. პარტიტურაში ვხვდებით ხშირ ინსტრუმენტულ სოლოებს, ბგერის წარმოქმნის უჩვეულო ეფექტებს, სიმებიანთა რთულ Divisi-ს, ფლაუოლეტებსა და გლისანდოებს, რთულ მელოდიურ კონტრაპუნქტებს, სტრუქტურულ სიმბოლოებს, ანტიფონური დაპირისპირებისა და კანონიკური გადაძახილების პრინციპებს, რაც ქმნის დიფერენცირებულ პოლიფონიურ ფაქტურას.

ვ. კახიძე ყოველთვის რაციონალურად აზროვნებს. მან XX საუკუნის მთელი რიგი მიმდინარეობები თუ საკომპოზიტორო მეთოდები გაითავისა, ამასთანავე დარჩა ჯაზური იმპროვიზაციის ერთგულად როგორც საკომპოზიტორო, ისე საშემსრულებლო ხელოვნებაში.

კონცერტს ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისთვის (1991წ.) ორი რედაქცია აქვს. პირველი შეიქმნა 1980 წელს, როდესაც კომპოზიტორი მოსკოვის კონსერვატორიაში სწავლობდა. თბილისუ-

¹⁵ დევილ არუთინოვი-ჯინჭარაძე და მარიკა ნადარეიშვილი. მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზი (თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა, II გამოცემა, 2012), 39-49.

რი პრემიერა შედგა 1980 წელს 30 ნოემბერს, კონსერვატორიის დიდ საკონცერტო დარბაზში. მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოებმა თავის დროზე საკმაოდ დიდი აღიარება მოიპოვა (1981 წელს სსრკ-ს ახალგაზრდა კომპოზიტორების კონკურსზე პირველი პრემია), ავტორს ყოველთვის ჰქონდა განცდა, რომ ნაწარმოებში არ იყო სრულფასოვნად გახსნილი ჯაზური სტილის იმპროვიზაციული ბუნება, რაც მისთვის ძალიან მნიშვნელოვანი იყო. საბჭოთა სტერეოტიპების თანახმად, ჯაზი „მსუბუქი მუსიკის“¹⁶ კატეგორიაში განიხილებოდა, შესაბამისად, იმხანად აკადემიურ მუსიკასთან მისი სინთეზი არ უნდა ყოფილიყო მისასაღმებელი საბჭოთა მსმენელისთვის. ახალი რედაქცია შეიქმნა 1991 წელს, სადაც მთლიანად უარყოფილია დოდეკაფონიური პრინციპი; და თუ პირველ რედაქციაში ჯაზი მინიშნების სახით იყო მოცემული, აქ კომპოზიტორი სრულად ავლენს ჯაზის მიმართ დამოკიდებულებას: „არ მოვერიდე და გულახდილად გავაკეთე ის იმპროვიზაცია, რაც III მონაკვეთშია.“¹⁷

„კონცერტში ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისთვის“ ურთიერთქმედებაშია საკონცერტო, სონატურ-სიმფონიური, ჯაზური ფორმაქმნადობის პრინციპები, რაც ნაწარმოების უანრის და სტილის დონეზე ვლინდება. ნაწარმოების მუსიკალურ ქსოვილში წარმოდგენილია ჯაზის, კლასიკური და ქართული ხალხური მუსიკის ჰარმონიული სინთეზი. თუმცა, როგორც ავტორი აღნიშნავს, მისი მიზანი არა ამ სამი მიმართულების დაკავშირება, არამედ უფრო კლასიკური და ჯაზური სტილების დაახლოება იყო. ფორმა გამოირჩევა სტრუქტურის სირთულით და სიმწყობრით. ნაწარმოებში თანმიმდევრულად არის გამოვლენილი სონატური ფორმის ყველა დამახასიათებელი ნიშან-თვისება.

ნაწარმოების საფორტეპიანო პარტია ბრწყინვალე უღერადობით, საოცრად ვირტუოზული და სპეციფიკური საშემსრულებლო სირთულით ხასიათდება. აღსანიშნავია, რომ ვახტანგ კახიძემ კონცერტი „საკუთარი ხელისთვის“ შექმნა. როგორც ცნობილია, მისი საფორტეპიანო საშემსრულებლო მანერა ვირტუოზობით, ფერების სიმდიდრით და ტემბრული ნიუანსებით გამოირჩევა. ერთი მხრივ, საფორტეპიანო უღერადობის სპეციფიკურ თავისებურებას წარმოადგენს ორკესტრულობა (მაქსიმალურადაა გამოყენებული ფორტეპიანოს ყველა რესურსი), მეორე მხრივ, იგი რიტმ-სექციის საშემსრულებლო ელემენტებითაა განმსჭვალული – დასარტყამი საკრავის ფუნქციაც ენიჭება, რაც ასევე მიუთითებს კავშირზე ჯაზის საშემსრულებლო სპეციფიკასთან.

16 Дмитрий Ухов, 127–129.

17 კახიძე, ინტერვიუ.

ასეთ ეპიზოდებში გამოყენებულია არატრადიციული პიანისტური შესრულების საშუალებები, მაგალითად, ხელის გულებით დაკვრის ხერხი (ე.წ. კლასტერები, პარტიტურაში ციფრი N58),¹⁸ რთული პოლი-აკორდული კომპლექსები, 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 ნაგებობები (ე.წ. „გრუვი“) და სხვ.

ასევე კონცერტის მესამე ეპიზოდი (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 წარმოჩენა ტრადიციული ჯაზის პერიოდის ნიუორლეანური მოსიარულე ორკესტრების ასოციაციას იწვევს და კომპოზიტორს ჯაზის ფესვებთან აკავშირებს. რაც შეეხება დასარტყამ საკრავებს, პარტიტურაში არ გვხვდება ჯაზ-დრამის პარტია. სვინგის რიტმი და სპეციფიკური ჟღერადობა მიღწეულია ძირითადად საორკესტრო დასარტყამი ჯგუფის მეშვეობით, თუმცა კონცერტის მესამე მონაკვეთში დასარტყამ ინსტრუმენტზე შემსრულებელი მინი-სეთზე¹⁹ სვინგს ე.წ. „ჩოთქებით“ უკრავს. კომპოზიტორი აღნიშნულთან დაკავშირებით აღნიშნავს, რომ კონცერტის ინსტრუმენტული შემადგენლობის ამგვარი შესვლით, მას კიდევ ერთხელ სურდა ხაზი გაესვა, რომ ნაწარმოების ყველაზე „თავისუფალი“ და „ჯაზური“ მონაკვეთის ჟღერადობის მიღწევა შესაძლებელია კლასიკური ინსტრუმენტების გამოყენებით. ბას-გიტარის და დრამის ინსტრუმენტული ჟღერადობა ნაწარმოებში ფრაგმენტულად, მხოლოდ კულმინაციურ, ფინალურ ეპიზოდში გვხვდება.²⁰

ამდენად, ნაწარმოების სპეციფიკიდან გამომდინარე, იგი შემსრულებლისგან მოითხოვს არამარტო პიანიზმის სრულყოფილებას, მასშ-

18 ვ. კახიძის ჩვენ მიერ განალიზებული არცერთი ნაწარმოები დღემდე არ გამოცემულა, აქედან გამომდინარე, სტატიაში, ნაწარმოების ანალიზისას, ავტორისეულ ხელნაწერ პარტიტურაში მითითებულ ციფრებს მოვიხმობთ.

19 Mini drum set-ში შემავალი საკრავები გამოიყენება, როგორც ჯაზურ, ისე კლასიკურ მუსიკალურ ნაწარმოებებში.

20 კახიძე, ინტერვიუ.

ტაბურობას, არტისტიზმს, არამედ აზროვნების იმპროვიზაციულობას და ჯაზის ხელოვნების სპეციფიკურობის განცდის უნარს. წინააღმდეგ შემთხვევაში შემსრულებელი ვერ შეძლებს სრულყოფილად გადმოსცეს შესაბამისი ემოცია და ნაწარმოების მხატვრული ჩანაფიქრი.

სწორედ ამიტომ, „კონცერტს ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისთვის“ წლების განმავლობაში, მხოლოდ თავად კომპოზიტორი ასრულებდა, მიუხედავად იმისა, რომ არაერთ ქართველ და უცხოელ პიანისტს ჰქონდა სურვილი, შეესრულებინა ნაწარმოები. 2011 წლიდან, ავტორმა გარკვეულწილად ნდობა გამოუცხადა ქართველ კლასიკოს და ჯაზ-პიანისტ გიორგი მიქაძეს, რომელმაც კონცერტს საკუთარი საშემსრულებლო შტრისები შესძინა და 2011 წლიდან დღემდე ნაწარმოები ვახტანგ კახიძის დირიჟორობით მსოფლიოს არაერთ ქალაქში შესრულდა უდიდესი წარმატებით.

ვ. კახიძის “Bruderschaft” ალტის, ფორტეპიანოსა და სიმებიანი ორკესტრისათვის

კომპოზიტორის კონცეპტუალურ ძიებებში, მის შემოქმედებაში ერთ-ერთი მთავარი ადგილი უჭირავს ნაწარმოებს სახელწოდებით “Bruderschaft”²¹ ალტის, ფორტეპიანოსა და სიმებიანი ორკესტრისათვის, ერთ-ერთ ნაწარმოებს, რომელიც ყველაზე ხშირად სრულდება და რომელიც 1996 წელს შეიქმნა ალტისტი იური ბაშმეტის დაკვეთით. კომპოზიტორის თქმით, ბაშმეტის თხოვნის თანახმად, უნდა შექმნილიყო ნაწარმოები ჯაზის სტილში, რომელშიც უხვად იქნებოდა ალტის პარტიისთვის განკუთვნილი იმპროვიზაციული ტიპის მონაკვეთები.²²

უნდა აღინიშნოს, რომ “Bruderschaft” თავდაპირველი ვერსიით ჩაფიქრებული იყო სოპრანო საქსოფონისა და ალტის სოლო შემსრულებლებისათვის. ჯაზის სემანტიკით დატვირთული ინსტრუმენტის ჩართვა (საქსოფონი) კლასიკურ სიმფონიურ პარტიტურაში, ბუნებრივია, აძლიერებს ჯაზის ასოციაციურობის ხარისხს, თუმცა ნაწარმოები პირველი რედაქციით არ შესრულებულა. ვახტანგ კახიძე აღნიშნავს: „მე მაინტერესებს, თუ როგორ გაიჟღერებს “Bruderschaft” ალტისა და საქსოფონის მიერ... ვფიქრობ, რომ ერთხელ მაინც უნდა შესრულდეს თავდაპირველი ვერსიით.“²³

21 ბრუდერშაფტი (Bruderschaft) – გერმანულად ძმობას ნიშნავს. ბრუდერშაფტით სასმელის შესმა ძველებური სუფრული რიტუალია, როდესაც სასმისის ერთად შესმა დამეგობრებასთან ასოცირდება. სწორედ “Bruderschaft”-ის, როგორც ძმობისა და ერთობის იდეა დაედო საფუძვლად ვ. კახიძის ნაწარმოებს.

22 კახიძე, ინტერვიუ.

23 იქვე.

ამ ნაწარმოების აღიარების და სიცოცხლისუნარიანობის დამადასტურებელი ფაქტია ისიც, რომ მსოფლიოს არაერთ ქალაქში სრულდება და ყოველთვის დიდ ოვაციას იმსახურებს მსმენელთა მხრიდან. 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 “Bruderschaft”-ის ბევრი საკონცერტო ჩანაწერი არსებობს, კომპოზიტორი საუკეთესო ვერსიად 1997 წლის თბილისის საკონცერტო შესრულებას მიიჩნევს.

“Bruderschaft” წარმოადგენს ოთხნაწილიან კომპოზიციას, მაგრამ ნაწილთა დიფერენცირების მიუხედავად, რთულია, ვისაუბროთ თითოეულის დამოუკიდებელ კომპოზიციურ ფუნქციაზე.²⁴ მთლიანობა, განვითარების ერთიანი ხაზის არსებობა ჯერ კიდევ კლასიციზმის ეპოქიდან იღებს დასაბამს. ნაწარმოების კომპოზიცია წარმოადგენს თავისუფალ, სიმფონიური პოემის ტიპის მსხვილ ერთნაწილიან სინთეზურ ფორმას, რომელშიც იკვეთება ოთხი განსხვავებული მასშტაბის მონაკვეთი, რომლებიც ერთმანეთს ენაცვლება პაუზა-შესვენების გარეშე და ერთიან დინამიკურ ფარული ციკლოზობით აღბეჭდილ კონსტრუქციას ქმნის. ამდენად, ციკლის ორგანიზება, კონტრასტის გამაერთიანებელი საშუალებების გამოყენება, გამჭოლი თემატური კავშირები და იმპროვიზაცია ამ ნაწარმოებში სიმფონიურია თავისი არსით და ამთლიანებს დრამატურგიას. “Bruderschaft”-ში გამაერთიანებლის როლში გამოდის რონდოს პრინციპიც, რაც ციკლის ნაწილების საერთო თემატური კავშირებით ვლინდება. მუსიკალური ქსოვილის განვითარება აგებულია ალტის, ფორტეპიანოსა და სიმებიანი ორკესტრის დიალოგის და კონტრასტული ეპიზოდების დაპირისპირების პრინციპზე, რაც გამოიხატება დინამიკური საშუალებებით, მნიშვნელოვნად გამოირჩევა ფიგურაციული ფაქტურა, პოლიფონიურ-ჰომოფონიური ფაქტურის დაპირისპირებით, კილო-ტონალური, რიტმული სახეცვლილებით. სოლისტების კონცერტირება აქ ორნამენტულ-ვირტუოზული ბუნებისაა.

ნაწარმოებში წამყვანია ალტის პარტია, მას უმნიშვნელოვანესი როლი, მუსიკალურ-დრამატურგიული დატვირთვა ენიჭება განუწყვეტლივ ორგანულ დიალოგში ფორტეპიანოსა და ორკესტრის პარტიასთან. კომპოზიტორი საკრავის შესაძლებლობებიდან გამომდინარე, ყურადღებას სწორედ მის ტემბრულ სპეციფიკაზე ამახვილებს; ალტის ტემბრი „ფსიქოლოგიური სიღრმით“ გამოირჩევა (III ნაწილი).

24 I ნაწილი Adagio, II – Allegretto, III – Andante, IV – Vivace

ინსტრუმენტული გამომსახველობა ჯაზური სტილისტიკის სიმდიდრით ხასიათდება (II, IV ნაწილი). ერთი მხრივ, ის მთავარი „პერსონაჟია“, რომლის წამყვან ფუნქციაზე პარტიტურაში მისი აქტიური როლი მეტყველებს. ფორტეპიანოს პარტია დინამიკურია, არ ექვემდებარება მკაცრ კანონებს და შესანიშნავად პასუხობს ავტორისეული აზროვნების იმპროვიზაციულ ბუნებას. საფორტეპიანო პარტიაში გამოვლენილი რიტმის, მოტივების, აკორდული წყობის ხშირი მონაცვლეობა, შესრულების თავისუფალი პრინციპი, ცხადია, ბევრ საერთო თვისებას ავლენს ჯაზ-მუსიკოსების სააზროვნო პრინციპებსა და მათი შესრულების ხელოვნებასთან, რაც განსაკუთრებულ მგრძობელობას ანიჭებს მუსიკას.

ფოლკლორის, ჯაზისა და კლასიკური მუსიკის ინტეგრაციის პროცესი განსაკუთრებით ნათლად ვლინდება “Bruderschaft”-ის IV ნაწილში. აღნიშნული მონაკვეთი ვითარდება ტალღისებურად, რაც ხასიათდება რიტმულ-დინამიკური, ტემბრული, რეგისტრული მზარდი აღმავლობით. ჰორიზონტალისა და ვერტიკალის ერთდროული შენეებიდან წარმოიქმნება რთული აკორდული კომპლექსები, რაც თავის მხრივ, ჯაზურ თვითმყოფად უღერადობას 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, ვხვდებით ხალხური მუსიკის შესრულების მანერის იმიტაციას, მეორე მხრივ, სახეზეა ჯაზური „სკეტის“ - უტექსტო, ვირტუოზული ვოკალიზებული იმპროვიზაციის გამოყენება. 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).

რაც შეეხება IV ნაწილის რიტმულ პულსაციას, სიმფონიური ორკესტრის ინსტრუმენტების მეშვეობით ხდება ტრადიციული სვინგის რიტმის იმიტირება. სვინგის რიტმული პულსაცია მიღწეულია ხშირი მეტრული დარღვევით და რიტმის „ტრიოლიზაციის“ მეშვეობით (მოუმზადებელი შეკავებები, სეკვენციები, pizzicato-ს შტრიხები და სხვ.). ამავე დროს ინსტრუმენტულ მონაკვეთს თან ერთვის ორკესტრის მუსიკოსების ვერბალური წამოძახილები თანხმობაზე „მ“ და „ც“ (ც. N113-115), რითაც დასარტყამი საკრავის თეფშების ხმოვანების

იმიტაცია ხდება. სვინგი ჯაზის სტილის ატრიბუტი, ერთ-ერთი სინტაქსური მანასიათებელი იწყება კონცერტის მეოთხე მონაკვეთიდან (ც. N100), რაც პარტიტურაშიც მითითებულია მინიშნებით „Solo Swing Style“ (ც. N99, თუმცა მისი ჩანასახი მანამდეც გვხვდება). კომპოზიტორს კონტრაბასის პარტიაში გამოყენებული აქვს ე.წ. „Walking Base“ ტექნიკა და პარტიტურაშიც მითითებულია, რომ სასურველია, კონტრაბასის უღერადობის გაძლიერება. ვ. კახიძე „Bruderschaft“-ის IV ნაწილის შესახებ აღნიშნავს: „ღია, დაუფარავი „გასვინგვაა“, ჯაზ-როკის რიტმებიც კი მაქვს გამოყენებული.“²⁵

აღსანიშნავია, რომ ორივე ნაწარმოებში ხშირად ვხვდებით კადენციურ მონაკვეთებს, თუმცა ნაწარმოების ჩანაფიქრიდან გამომდინარე, მართებულად მივიჩნით, ე.წ. კადენციური მონაკვეთები მოვიხსენიოთ, „ქორუსებად“²⁶ რაც შეეხება ამ მონაკვეთებში იმპროვიზაციულობის გამოვლენის დონეს, ვ. კახიძესთან იმპროვიზაცია არ გულისხმობს მუზიციერების სპონტანურ პროცესს. შესაბამისად, პარტიტურაში ასეთი მონაკვეთები არ არის წარმოდგენილი ალელატორული²⁷ ნიშნით. აზროვნების იმპროვიზაციულობა ამ შემთხვევაშიც, ორგანულად ერწყმის კომპოზიციურ პრინციპებს.²⁸ ვ. კახიძესთან იმპროვიზაცია გამოიხატება ვარიანტულობით, თამაშით – რაც თემატური მასალის ვარიაციულ გარდაქმნაში ვლინდება. ნაწარმოებებში ხდება იმპროვიზაციული მოდელირება – კონცერტის შემთხვევაში ტრადიციული „ჯაზ-ტრიოს“ იმიტირებით, ხოლო „Bruderschaft“ კავშირს ავლენს ე.წ. „ქორუსის“ პრინციპთან, რაც ვლინდება საფორტეპიანო და საორკესტრო პარტიის დიალოგურ ურთიერთობაში იმპროვიზაციული ტიპის „break“ – კადენციური ტიპის ნაგებობებში.²⁹

25 კახიძე, ინტერვიუ.

26 „ქორუსი“ (Chorus) ჯაზსტანდარტის (ან ნებისმიერი სხვა გამოყენებული ნაწარმოების) თემა (მელოდია, ფორმა, ჰარმონიული ბაძე) 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.

27 ალელატორიკა (Aleatory) იმპროვიზაციაზე დამყარებული თანამედროვე კომპოზიციის ტექნიკა. ტერმინი მომდინარეობს სიტყვიდან „alea“ (კოჭი, კამათელი) და ნიშნავს შემთხვევითს. ალექტორული საკომპოზიციო მეთოდი პირველად გამოიყენეს ავანგარდისტმა კომპოზიტორებმა კ. შტოკჰაუზენმა და პ. ბულეზმა (დევილ არუთინოვი-ჯინჭარაძე და მარიკა ნადარეიშვილი, 222).

28 გვიკვ ორჯონიკიძე, თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკის და სოციოლოგიის შუქზე, თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1985, 135.

29 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.

ზოგადად იმპროვიზაციულობა ვახტანგ კახიძის შემოქმედების მამოძრავებელი საწყისია. მნიშვნელოვანია, რომ ორივე ნაწარმოებში ფიგურირებს „საკონცერტო ფორმა“ და ჯაზი. იბადება კითხვა, თუ რატომ იყენებს კომპოზიტორი ასე ღიად ჯაზს საკონცერტო ჟანრში? 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,³⁰ თუმცა, პროფესიული 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.³¹

„კონცერტის ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისთვის“ და „Bruderschaft“-ის საფუძველზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ორივე მათგანში ნათლად ჩანს ჯაზის, აკადემიური მუსიკის და ფოლკლორის კანონზომიერებების ურთიერთშერწყმის პროცესი.

დასკვნა

განხილული ნაწარმოებები ცხადყოფს ვახტანგ კახიძის საკომპოზიტო ძიებების შედეგს, რაც უკავშირდება ჯაზის, როგორც სააზროვნო პრინციპის გამოყენებას ქართულ მუსიკალურ ხელოვნებაში. ფაქტია, რომ მისი საკომპოზიტო-შემოქმედებითი ძიებები მჭიდროდაა დაკავშირებული ჯაზისა და აკადემიური ხელოვნების სინთეზირების იდეასთან. ჯაზის უმთავრესი სააზროვნო საწყისის გამოყენება, მისი ინდივიდუალური შემოქმედებითი სტილის, ესთეტიკური კონცეფციის განუყოფელ ნაწილად იქცა.

კომპოზიტორის 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 ორივე ნაწარმოებში მკაცრად განსაზღვრული დრამატურგიული ფუნქცია აქვს. და მაინც, იმპროვიზაციულობა ამ შემთხვევაშიც ორგანულად ერწყმის კომპოზიციურს. ყოველივე ამის

30 დევილ არუთინოვი-ჯინჭარაძე და მარიკა ნადარეიშვილი, 154–155.

31 Gunther Schuller, 9–11.

სინთეზით იქმნება მისი 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, ბგერათსიმაღლებრივი, კოლორისტულად და სახეობრივად გამდიდრების, განახლების საშუალება. ჯაზის, აკადემიური მუსიკის და ქართული ფოლკლორის კანონზომიერებების სინთეზმა განაახლა არამარტო ვ. კახიძის შემოქმედება, არამედ ქართული აკადემიური მუსიკის სფერო.

ვახტანგ კახიძის ამ ორი ნაწარმოების ჟანრის განსაზღვრება შესაძლებელია განვიხილოთ, როგორც კლასიკური მუსიკის, ასევე თანამედროვე ჯაზის სტილური მიმდინარეობის თვალსაზრისით. კლასიკური განსაზღვრებით: „კონცერტში ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისთვის“ ადგილი აქვს საკონცერტო, სონატურ-სიმფონიური დრამატურგიის და ჯაზური აზროვნების ურთიერთქმედებას (რაც გამოიხატება ნაწარმოების ფორმის, ჟანრულ და სტილისტურ დონეზე); „Bruderschaft“ წარმოადგენს მსხვილ ერთნაწილიან ფორმას, რომელშიც კომპოზიტორმა თავისებურად გადაწყვიტა სიმფონიური პოემის, ორმაგი კონცერტის და ჯაზისათვის მახასიათებელი იმპროვიზაციული პრინციპები.

ჯაზის სტილური განსაზღვრებით: „კონცერტი ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისთვის“ და „Bruderschaft“ – ალტის, ფორტეპიანოსა და სიმებიანი ორკესტრისათვის, შესაძლებელია, მივაკუთვნოთ „მესამე მიმდინარეობის“ ნიმუშებს, რომელშიც ვლინდება „ეთნო ჯაზის“ მახასიათებლები, მაგრამ ქართული ფოლკლორი ვ. კახიძის შემოქმედებაში მონაწილეობს არა, როგორც „ამოსაცნობი ნიმუში“ არამედ, როგორც იდენტობის სიმბოლო, თვითგამოხატვის საშუალება, როგორც მუსიკალური მასალის მათორგანიზებელი ფორმისა და ენის

დონეზე.³² ეთნოჯაზი კომპოზიტორის ინდივიდის, ეთნიკური იდენტიფიკაციის გამოვლენების საშუალებაა, რადგან ეთნოჯაზის – „ეროვნული ჯაზის“ კავშირები ფოლკლორთან სიღრმისეულია და ამავედროულად, ფარულიც.³³ 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 და ფასეულ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს.

XX საუკუნეში სხვადასხვა კომპოზიტორთან ჯაზური ელემენტების გარდატეხა მუსიკალურ ოპუსებში სხვადასხვაგვარად ხდებოდა. ჯაზი, როგორც სახასიათო მოვლენა, ვახტანგ კახიძის ნაწარმოებებში საკონცერტო ვერსიად ჩამოყალიბდა, რაც აკადემიურ მუსიკასთან მისი ინტეგრირების მთავარი გზაა.

დამოწმებანი

არუთინოვი-ჯინჭარაძე, დევილ და მარიკა ნადარეიშვილი. *მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზი*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა, II გამოცემა, 2012.

ებრალიძე, ირინე. „ქართული ფოლკჯაზი და ეთნოჯაზი“ სადოქტორო ნაშრომი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი, 2016.

<http://eprints.iliauni.edu.ge/6598/> (10.01.2021).

კახიძე, ვახტანგ. 2015. ინტერვიუ ჩამოართვა თამარ მიქაძემ, თბილისი, დეკემბერი 22.

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

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

32 Валентина Конен, *Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века* (Москва: Музыка, 1994), 119–123.

33 ირინე ებრალიძე, „ქართული ფოლკჯაზი და ეთნოჯაზი“ (სადოქტორო ნაშრომი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი, 2016), 9–10.

- ქუთათელაძე, რუსუდან. „ინსტრუმენტული კონცერტი“ კრებულში XX ს-ის 60-90-იანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები. რედ. წურწუმია, რუსუდან, 136-171. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა, 2004.
- წურწუმია, რუსუდან. XX საუკუნის ქართული მუსიკა. თვითმყოფადობა და ლირებულებითი ორიენტაციები. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 2005.
- Banfield, Bill. *Cultural Codes: Makings of a Black Music Philosophy (African American Cultural Theory and Heritage)*. Plymouth, UK: Scarecrow Press, 2009.
- 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, 103-119. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1986.
- Cooke, Marvyn. “Jazz among the Classics, and the Case of Duke Ellington”. In *The Cambridge Companion to Jazz*, ed. Mervyn Cooke and David Horn. 153-174. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Конен, Валентина. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. Москва: Музыка, 1994.
- 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.
- Salamone, Frank A. *The Culture of Jazz: Jazz as Critical Culture*. Lanham, Maryland: University Press of America, 2008.
- Schuller, Gunther. “The Influence of Jazz on the History and Development of Concert Music”. In *New Perspectives on Jazz*, ed. David N. Baker, 9-23. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1986.
- Teachout, Terry. *Jazz and Classical Music: To the Third Stream and Beyond*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Ухов, Дмитрий. “Аналогии и ассоциации к проблеме Джаз и европейская музыкальная традиция”. В книге *Советский джаз Проблемы События Мастера*, Ред. Медведев, Александр, 114-142. Москва: Советский композитор, 1987.
- Zwerin, Mike. “Jazz in Europe: The Real World Music... or the Full Circle”. In *The Oxford Companion to Jazz*, ed. Bill Kirchner, 534-547. New York: Oxford University Press, 2000.

Tamar Mikadze
Ilia State University

Vakhtang Kakhidze's Creative Work in the Context of the Relation Between Jazz and Academic Music

Keywords: *Jazz in Georgian Music, Academic Music, Folklore, Ethno Jazz, Synthesis of Genres, Vakhtang Kakhidze*

Introduction

Twentieth-century art is characterized by its striving for synthesis, which gave rise to a number of new styles and genres. A clear manifestation of this tendency is the two-way relation between jazz and academic music – jazz had a great impact on classical music, just as academic music significantly defined the ways in which the art of jazz developed.¹

This problem has not been studied in Georgian musicology, just as Georgian academic music itself is unexplored from this standpoint, while in the scientific literature of recent decades, research into the connection with other directions of jazz, including the field of academic music, remains relevant.

Jazz was perceived by composers as the identity-giver of 20th-century music; it was considered a musical symbol of contemporaneity, and its integration into the genres of academic music with different interpretations spans the entire 20th century – from Claude Debussy to present day.² In this way, musicians created new unique styles that corresponded to the so-called “Third Stream”³

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.

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

3 “Third Stream” originated in the late 1950s, based on the synthesis of academic music and jazz. The term (1957) belongs to composer and conductor Gunther Schuler – the founder of this direction. The works of this direction are characterized in an organic fusion of jazz traditions and European composition technique, which is close to both jazz (improvisational freedom, swing feeling, new shade of timbres) and “serious” composition technique.

tendencies in European and American art – with the influence of “Jazz on Academic Music” and of “Academic Music on Jazz”, which was manifested in a single conceptual space, united by an artistic text.⁴ This is evidenced by the “Symphonic jazz” (Orchestral jazz) of Paul Whiteman, Fletcher Henderson and George Gershwin; “Progressive Jazz”, examples of which are encountered in the creative works of Gil Evans, Stan Kenton, Duke Ellington, Paul Hindemith, Igor Stravinsky;⁵ “Cool jazz”, which some researchers call “European jazz”; Dave Brubeck’s experiments in polyrhythm and polytonality; Miles Davis’ “Intellectual Jazz”; the “Baroque Jazz” of Jacques Loussier and John Lewis; and the “Avant-garde Jazz” of Cecil Taylor, Ornette Coleman, Don Cherry, John Coltrane, Archie Shepp, Pharoah Sanders, Albert Ayler, and others.⁶

In the phenomenon of jazz, Georgian composers were attracted to the idea of freedom, with characteristic features – continuous rhythmic pulsation of “new time”, improvisation, harmonious diversity and the so-called “magic theatre” magnetism of jazz.⁷

From this highly interesting topic for contemporary music, this article highlights one aspect – the impact of jazz on Georgian academic music. The creative work of Vakhtang Kakhidze, whose composing style is a clear example of this process, is reviewed in the context of the jazz influence on academic music. The urgency of the topic is determined by the peculiarities of mutual influence and the mutual penetrability process of jazz and academic music in Georgia. The research aims to ascertain the essence of the symbiosis of academic music and jazz, basing this on an analysis of Georgian professional music, more precisely Vakhtang Kakhidze’s creative work: his concert-genre works (Concerto for Piano and Symphony Orchestra and “Bruderschaft” for Viola, Piano and String Orchestra).⁸

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

5 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), 117–118.

6 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.

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

8 Vakhtang Kakhidze – a 1980s-generation musician with a multifaceted education (composer, pianist, conductor). His creative work has not been studied and researched yet. In this article, we are going to assess and analyze his works and compositions for the first time.

Jazz in Georgian Academic Music

The 1960s saw the beginning of a new stage in the development of Georgian compositional thinking, with the desire to master the ongoing processes in European art of the late 20th century. As for the use of modern technologies, it can be said that Georgian composers applied this experience in moderation and selectively, used fewer, or completely ignoring, the experiments in which there was a complete break in the major-minor system. A common tendency highlighted in Georgia in the late 20th century was the interpenetration of various genres of music and the emergence of different, previously unusual, genre hybrids.⁹ However, the European experience was introduced in Georgian music on a national basis. In this regard, the Georgian composers' search for the integration of classical, folk and jazz music is significant, happening quite naturally in their music of the late 20th century. The reason for this should probably be sought in the fact that folklore and jazz are similar phenomena – the undocumented live process of thinking and creating artistic structure, which combines improvisational and compositional principles of development in their own way.¹⁰ At the same time, jazz is a semi-folk phenomenon, originated from the merging of the folk elements of different countries' national culture.

This path is unique in its development dynamics. The 1960s revealed different extents of using jazz: different levels of its application in western European composers' creative works, the separate music genres of Georgian composers, as well as in pop, theatre and movie music:¹¹

1. The use of jazz musical and linguistic resources and adaptation of their individual elements as a means for updating traditional musical language;
2. Imitation of jazz sounds with traditional classical instruments – “colouring” in jazz style;
3. Jazz-style pieces that do not require jazz musicians to perform;
4. Structural integration jazz as a means of expression and classical music.¹²

9 Marina Kavtaradze, “The Problem of Genre-Stylistic Synthesis in Georgian Music”. In *Collection of scientific works of Tbilisi State Conservatoire - Issues of Musicology*, ed. Rusudan Tsurtsunia and Marina Kavtaradze (Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire Publishing, 1994). 218-228.

10 Rusudan Tsurtsunia, *20th Century Georgian Music, Identity and Value Orientations* (Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire, 2005), 124–125.

11 Examples of this are separate works of N. Gabunia, G. Kancheli, B. Kvernadze, V. Azarashvili, S. Tsintsadze, J. Kakhidze, D. Toradze, S. Nasidze, N. Svanidze, P. Ghlonti. R. Kemularia, I. Bardanashvili, G. Shaverzashvili, Z. Nadreishvili, and V. Kakhidze.

12 Marvyn Cooke, “Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington”. In *The Cambridge*

From the 1960s, Georgian composers periodically combined these two spheres of music in examples of the classical genre. In this context, noteworthy is “Concerto for Viola and Symphony Orchestra” created by Vazha Azarashvili in 1973. Interesting examples of combining jazz principles and elements of contemporary academic music are encountered in the works of composer Ramaz Kemularia – #1 Piano Concerto with Symphony Orchestra created in 1965 and his first Symphony created in 1978-1980;¹³ and jazz-improvisational inserts presented fragmentarily in Felix Ghlonti's original work Symphony-Concertante in the 1980s. Nodar Gabunia's vocal-instrumental work “Fable” (for a narrator, 3 vocalists and 7 instruments) in a folk-jazz performance manner is the result of new thinking in Georgian music of the 1960s. However, no Georgian composer mastered jazz as well as Vakhtang Kakhidze, for whom jazz became a stylistic category of its own.

Vakhtang Kakhidze's Concerto for Piano and Symphony Orchestra

In Vakhtang Kakhidze's compositional and performance works, we can observe the use of jazz at almost all levels, and not only as a model of stylization, artistic image of the epoch, means of expression and way of coloring the musical language, but as a principle of thinking and a symbol of identity. Ethno jazz was a means of identification and the expression of himself as of a composer's “I”.

The afore-mentioned clearly shows Kakhidze's special attitude towards jazz. At the same time, his performing (conductor, pianist-improviser) and composition studies are closely related to the idea of synthesizing jazz and academic music, which is manifested in the Vakhtang Kakhidze's approach to musical improvisation and the classical initial resulted in the creation of examples of non-traditional, albeit highly professional, academic music that stand alone, equated with the national sound. His attitude to the phenomenon of jazz is marked by his comment - **“If it weren't for jazz, I would not be a musician today”**.¹⁴

His compositional and performing creative work, as of a jazz performer and pianist-improviser, clearly confirms his particular attitude to the art of

Companion to Jazz, ed. Mervyn Cooke and David Horn (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 171–173.

13 Rusudan Kutateladze, “Instrumental Concert”. In *Essays on the History of Georgian Music of the 1960s-1990s*, ed. Tsurtsunia Rusudan (Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire publishing, 2004), 158.

14 Vakhtang Kakhidze. Interviewed by Tamar Mikadze, Tbilisi, December 22, 2015.

jazz. The composer's musical language organically and harmoniously combines the features of jazz, academic, and Georgian folk music. Consequently, in his music, jazz is enriched with ethnic elements, manifested in the means of expressing folk intonation, rhythm, and mode-harmony. In this regard, attention-worthy are his "Concerto for Piano and Symphony Orchestra" and "Bruderschaft" for a viola, piano and string orchestra. To illustrate this process, let us consider the intonation, compositional, dramatic and stylistic issues of these works.

Kakhidze's composition is not limited by any musical parameters. In addition, the motives arising from free improvisation are eclectic in nature. The composer's original style is mainly nourished by several intonation sources, namely European and Georgian professional music, jazz, and national folklore. The proximity to the European school of composition is also manifested in his interest in historically established genres of classical music, internally regenerated by the composer. As for folklore, Kakhidze's interest encompasses not only the national, which occupies a dominant place, but also the folk music of other countries, as evidenced by the abundance of recordings in the composer's music library. Genre-style synthesis is an important issue in his creative work. In 1980, he first realized the synthesis of three initials, European, national and jazz, in "Concerto for Piano and Symphony Orchestra", clearly manifesting his aspiration to experiment. This was expressed in the convergence of different styles and composition techniques (dodecaphony), in the field of timbres and articulation, and the eclectic sound characteristic of jazz.

Characteristic features of the composer's musical speech is a rich harmony and thematism of instrumental nature, with its characteristic timbre-sound palette. Complex is the chord composition of the work, in the tertiary structure of which the author introduces auxiliary tones, uses second-fourth chord complexes, polychords, sustained chords (the so-called sus-chords), fourth-fifth chords, etc. Original is the counterpoint technique in terms of consonance and dissonance matching. The intonation material is characterized by the "extension" of the melodic line, and organization with specific content. The principle of form-making, with a clearly organized structure, is interesting. Another specific feature of Kakhidze's style is polyphonic thinking, manifested in his creations at the level of using composition techniques, as well as in the application of polyphonic genres and forms. Rhythmic beginnings are often clearly defined and important in the composer's scores. Meter-rhythm is characterized by frequent variability, diversity, metric distribution, original grouping of lengths, application of "intermittent" syncopated rhythms of jazz, etc. Consequently, the timbre nature of percussion instruments is diversely

presented, expressed not by the introduction of new instruments, but by lesser use of traditional instruments.¹⁵

His composer style boasts rich orchestral thinking. All his works, including “Concerto for Piano and Symphony Orchestra”, live in the score; his music is unthinkable without orchestral sound. It is subtle and colorful in terms of timbre. In the score, instrumental solos are frequently encountered, unusual effects of sound production, a complex Divisi of string instruments, flageolets and glissandos, intricate melodic counterpoints, stereophony, principles of antiphonal controversy and canonical call-outs; all creating a differentiated polyphonic texture.

Kakhidze always thinks rationally. He mastered a number of 20th century trends and composition techniques. At the same time, he remained faithful to jazz improvisation in both composing and performing arts.

There are two editions of The Concerto for Piano and Symphony Orchestra (1991). The first was created in 1980, when the composer was a student at The Moscow State Conservatory. Its Tbilisi premiere took place on 30 November, 1980, in the Grand Hall of the Tbilisi State Conservatoire. Although the work gained considerable recognition in its time (First Prize at the USSR Young Composers' Competition in 1981), the author always had the impression that the work did not fully reveal the improvisational nature of the jazz style, which was very important for him. According to Soviet stereotypes, jazz was categorized as “light music”. Consequently, at the time, its synthesis with academic music should not have been welcomed by Soviet listeners.¹⁶ A new edition in 1991 completely rejected the principle of dodecaphony; and if in the first edition, jazz was given as a hint, here the composer fully revealed his attitude to jazz: “I did not incline, and honestly did the improvisation that is in Part III”.¹⁷

The interaction of the principles of concert, sonata-symphony, jazz form-making, in “Concerto for Piano and Symphony Orchestra” is revealed at the level of genre and in the style of the work. The musical texture of the work is a harmonious synthesis of jazz, classical and Georgian folk music. However, as the composer notes, he aimed to focus on the approximation of classical and jazz styles, rather than combining these three directions. The form is distinguished in a complex and ordered structure, and the work sequentially reveals all characteristic features of the sonata form.

15 Devil Arutinov-Jincharadze and Marika Nadareishvili. *Analysis of Musical Works* (Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire Publishing, II edition, 2012), 39–49.

16 Дмитрий Ухов, 127–129.

17 Kakhidze, interview.

The piano part of the work boasts brilliant sound, amazingly virtuoso and specific complexity. It should be noted that Kakhidze created the concert for “his own hands”. It is known that his piano performance style is distinguished in virtuosity, richness of colour and timbre nuances. On the one hand, a specific feature of piano is orchestration (all the resources of piano are used to the maximum); on the other hand, it is imbued with the performance elements of the rhythm-section. The piano also has the function of a percussion instrument, which indicates a connection with the specificity of jazz performance. Such episodes use non-traditional means of piano performance, for instance playing with the palms of hands (the so-called tone Clusters, Score N 58),¹⁸ intricate polychord complexes, parallelism of dissonant chords in all registers, cascade of virtuoso passages (Score N10, 20, 23, 53, 69, 74, 79), polyrhythm, fast rehearsals for one sound or chord (N 31, 73, 79), and long repetitive rhythmic structures (the so-called “groove”), etc.

According to the composer, the third episode (N 68) of the concert is also an exact imitation of a traditional jazz trio, in this case “swing” bass, not double bass, with the bass guitar playing using the so-called “Walking Base” technique, which is the main characteristic feature of swing. In these so-called “jazz” sections, the active function of a group of metal wind instruments is important. Especially noteworthy is the tuba part, which acts as bass and develops in parallel with a bass guitar, thus enhancing its sound. The performance of the tuba, with a bass function, evokes an association with the New Orleans walking orchestras of the traditional jazz period, and connects the composer with jazz roots. With regards the percussion instruments, the score does not contain a jazz-drama part, and the rhythm and specific sound of swing are achieved mainly through the orchestra percussion group. However, in the third part of the concert, the drummer plays swing on a mini drum set with the so-called “brushes”.¹⁹ In this regard, the composer says, that with such instrumental composition of the concert, he once again wanted to emphasize that the sound of the most “free” and “jazzy” part of the work can be achieved by using classical instruments. The instrumental sound of a bass guitar and drum is fragmentarily encountered only in the culminating, final episode of the work.²⁰

Thus, due to the specifics of the work, along with perfection, scale, and artistry of pianism, the performer requires improvisation in thinking and the

18 None of the compositions by V. Kakhidze has ever been published by any publishing house. Therefore, all the reference numbers cited in the analysis can only be found in the original manuscript which is currently in my possession.

19 The instruments of a mini drum set are used in jazz as well as classical music.

20 Kakhidze, interview.

ability to feel the specificity of jazz art in order to convey the appropriate emotion and artistic intent of the work. Therefore, over the years, the “Concerto for Piano and Symphony Orchestra” was performed only by the composer himself, even though many Georgian and foreign pianists wanted to perform it. From 2011, the author expressed confidence in Georgian classical and jazz pianist Giorgi Mikadze, who supplemented the work with his own touches, and since 2011, the work has successfully been performed under Vakhtang Kakhidze's conduction in many countries worldwide.

V. Kakhidze's “Bruderschaft” for Viola, Piano and String Orchestra

The work “Bruderschaft”²¹ for Viola, Piano and String Orchestra, created in 1996 at the request of violist Yuri Bashmet, occupies one of the main places in the composer's conceptual search, in his creative work. According to the composer, Bashmet requested creation of a work in the jazz style with plenty of improvisation-style sections for the viola.²²

It should be noted that “Bruderschaft” was originally conceived for soprano saxophone and viola soloists. The inclusion of an instrument loaded with jazz semantics (a saxophone) in a classical symphony score naturally enhances the degree of jazz associativity, although the work was not performed in the first edition. Kakhidze notes: “It is interesting how Bruderschaft would sound performed by viola and saxophone... I think it should be performed at least once in the original version.”²³

Recognition and the vitality of this work is also proven by the fact that it has been performed in many cities around the world and always merits great applause from the listeners. It has been performed by many famous musicians, but the piano part is always played by the composer himself, as section IV contains a specific improvisational vocal insert, reminiscent of the Gurian song style (Guria is a region in Georgia). Even though there are many concert recordings, the composer considers the 1997 Tbilisi concert to be the best version.

“Bruderschaft” is a four-part composition, but despite the differentiation of the parts, it is difficult to speak about the independent compositional function of each. Its integrity, the existence of a single development line, dates back to the era of classicism. The composition of the work is a large, single-part

21 Bruderschaft – means brotherhood in German. Drinking at bruderschaft is an old feast tradition, when drinking together is associated with making friends. It was the idea of bruderschaft, as in brotherhood and unity, that formed the basis of Kakhidze's work.

22 Kakhidze, interview.

23 Ibid.

synthetic form of a free, symphony-type of poem, in which four sections of different scale intersect, alternating without pause and forming a construction imprinted with a single, dynamic, latent cyclicity. Thus, in the work, the organization of the cycle and unification of contrast means the comprehensive thematic connections and improvisation are symphonic in their essence and unify the dramaturgy. In “Bruderschaft”, the Rondo principle also acts as a unifier, which is revealed by common thematic connections between the cycle parts. Development of the musical tissue is based on the principle of dialogue and opposition of viola, piano and string orchestra episodes, manifested by dynamic means’ a figurative texture significantly distinguished by the contrast of polyphonic-homophonic texture, mode-tonal, rhythmic changes. The concert of soloists here is of an ornamental-virtuoso nature.

Leading in the work is the viola part. It is attributed the most important role, the musical-dramatic function in the continuous organic dialogue with the piano and orchestra parts.²⁴ Considering the capabilities of the instrument, the composer focuses on its timbre specificity; the timbre of viola is distinguished by “psychological depth” (part III), with an instrumental expression characterized by rich jazz stylistics (Parts II, IV). On the one hand, it is the main character, whose leading function is indicated by its active role in the score. The piano part is dynamic and obeys strict laws, perfectly responding to the improvisational nature of the author’s thinking. The frequent alternation of rhythm, motifs, chord arrangement in the piano part, and free performance principle, reveals many common features with the thinking principles of jazz musicians and the art of their performance, giving a special sensitivity to the music.

The integration process of folklore, jazz and classical music is particularly evident in Section IV of “Bruderschaft”. The section develops in wavy manner, which is characterized by the increasing rise of rhythm-dynamics, timbre and register. Simultaneous construction of the horizontal and vertical results in the formation of intricate chord complexes, which in its turn evokes an original jazz sound. The feeling of “motor movement” is achieved, which is especially enhanced by Vakhtang Kakhidze’s distinctive style of singing- improvisational vocal insert. The vocal part is imbued with elements of western Georgian folklore; more precisely, it imitates the Gurian and Megrelian style of performance. Thus, on the one hand, we find an imitation of folk music performance manner; on the other hand, jazz “scat” – wordless, virtuoso vocal improvisation, is used. The musical texture is entirely imbued with elements of ethno jazz, while harmonious layers of western Georgian folklore and the Blues are coordinated

24 I Part Adagio, II - Allegretto, III – Andante, IV – Vivace.

horizontally and vertically, which forms a single intonation complex.

As for the rhythmic pulsation of part IV, traditional swing rhythm is imitated by the instruments of the symphony orchestra. The rhythmic pulsation of swing is achieved by frequent metric disturbances and through the “trioletization” of rhythm (unprepared restraints, sequences, pizzicato strokes, etc.). At the same time, the instrumental section is accompanied by the verbal cries of an orchestra musician on the consonants “sh” and “ts”, thus imitating the sound of cymbals. Swing, an attribute of jazz style and one of its syntactic features, starts from the third section of the concert, which is indicated in the score as “Solo swing style” (although its germ is encountered prior to this). He uses the so-called “Walking Base” technique in the double bass part, and the score indicates that it is desirable to enhance the sound of double bass. Of Section IV of “Bruderschaft”, the composer notes: “It is an open, unhidden swing; I even used jazz-rock rhythms”.²⁵

It is noteworthy that cadence passages are encountered often in both works; however, given the intent of the work, we considered it correct to refer to the so-called cadence sections as “choruses”.²⁶ As for the level of improvisation in these sections, with V. Kakhidze, improvisation does not imply a spontaneous process of making music. Accordingly, in the score, such sections are not indicated as aleatory.²⁷ Improvisation of thinking in this case also organically merges with compositional principles.²⁸ With Kakhidze, improvisation is manifested in variability, and play in variational transformation of the thematic material. There is improvisational modeling going on in the works – an imitation of the traditional “jazz trio” in the case of a concert, whilst “Bruderschaft” reveals the connection with the so-called “chorus” principle, manifested in the dialogue relation between the piano and orchestra party in the improvisation-like “break” in cadence-type constructions.²⁹

25 Kakhidze, interview.

26 The chorus – theme (melody, form, harmonic grid) of a jazz standard (or any other work used) and improvised or arranged sections based on it. In most cases, jazz composition consists of a series of choruses. The soloist improvises within the topic and can develop his opinion in several “choruses”.

27 Aleatory – contemporary composition technique based on improvisation. The term comes from the word “alea” (dice) and means random. The aleatory composition method was first used by avant-garde composers K. Stockhausen and P. Boulez (Devil Arutinov-Jincharadze and Marika Nadareishvili, 222).

28 Givi Orjonikidze, *Contemporary Georgian Music in the Light of Aesthetics and Sociology* (Tbilisi: Khelovneba Publishing, 1985), 135.

29 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.

In general, improvisation is the driving force of Vakhtang Kakhidze's creative work. Importantly, both works feature "concert form" and jazz. The question arises as to why the composer uses jazz so openly in the concert genre? The answer to this question should be sought in the essence of the concert itself. The term "concert" (It., competition, matching, dialogue of voices), refers to musical form and genre constructed on the principle of artistic competition between a soloist (or soloists) and an orchestra.³⁰ However, unlike other genres of professional music, it is the concert form that has retained a solid zone of improvisation in the form of "cadence". In this regard, the traditional form of concert provides a good opportunity for using "competition-dialogue" and improvised "break"-type cadences typical of jazz.³¹

Reviewing the "Concert for a Piano and Symphony Orchestra" and "Bruderschaft", we can say that the process of merging the regularities of jazz, academic music and folklore are clearly visible in both.

Conclusion

The discussed works reveal the result of Vakhtang Kakhidze's compositional searches, which is related to the use of jazz as a principle of thinking in Georgian music. His compositional-creative searches are closely linked to the idea of synthesizing jazz and academic art. The application of jazz as a starting point has become an integral part of his individual creative style and aesthetic concept.

Stylistic features of jazz art, improvisation as a principle of thinking, solid compositional genres of academic music, classical forms and regularities of Georgian folk music organically coexist in both of these examples of the composer's academic music. Each of them has a strictly defined dramaturgical function in both of the works reviewed by us. And yet, improvisation, in this case too, organically merges with composition. The synthesis of all this defines his original composing style. Proceeding from the discussed characteristics, among Georgian composers of the 1980s, Vakhtang Kakhidze's works most clearly reflected an interesting symbiosis of European compositional technique and jazz traditions. Consequently, many methods and levels of thinking are revealed about "applying jazz" and solving this issue.

On the one hand, jazz is Vakhtang Kakhidze's principle of thinking, a natural means of musical expression which he introduced into classical genres and incorporated in compositional thinking. On the other hand, cultural phe-

30 Devil Arutinov-Jincharadze and Marika Nadareishvili, 154–155.

31 Gunther Schuller, 9–11.

nomenon of jazz is adapted in his work and is presented as a model of stylization, artistic image, renewal of musical language, harmony, rhythm, pitch, color and variety. The synthesis of jazz, academic music and Georgian folk music regularities renewed both Kakhidze's work and Georgian academic music.

The genre of Vakhtang Kakhidze's two mentioned works can be defined from the standpoint of classical music and modern style jazz. In the classical definition "Concert for a Piano and Symphony Orchestra" features the interaction of concert, sonata-symphonic dramaturgy and jazz thinking (which is expressed at form, genre and stylistic level of the work). "Bruderschaft" is a large one-piece form in which the composer uniquely decided on the principles of improvisation characteristic of a symphonic poem, a double-concerto and jazz.

According to the stylistic definition of jazz: "Concert for a Piano and Symphony Orchestra" and "Bruderschaft" – for a viola, piano and string orchestra, can be attributed to the examples of "Third Stream", which reveals the features of "ethno jazz". But in Kakhidze's creative work, Georgian folklore participates not as a "sign of recognition", but as a symbol of identity, a means of self-expression, an organizer of the form and language of the musical material.³² Ethno jazz is the means for revealing the ethnical identity of a composer, an individual, because the connections of "Ethno jazz" – "ethnic jazz" with folklore are deep and at the same time hidden.³³ With Kakhidze, in general, the ethnic elements of Georgian music are presented in symbiosis with the artistic techniques of jazz.

Both works should be considered a combination of jazz and academic music, an original and valuable occurrence in contemporary Georgian music.

In the musical opuses of various 20th-century composers, jazz elements were transformed in different ways. Jazz, as a characteristic phenomenon, was formed as a concert version in Vakhtang Kakhidze's works; this is the main way of its integration with academic music.

32 Valentina Konen, *The Third Layer: New Mass Genres in the 20th century Music* (Moscow: Muzika, 1994), 119–123.

33 Irine Ebralidze, "Georgian Folk Jazz and Ethno Jazz" (PhD diss., Ilia State University, Tbilisi, 2016), 9–10.

References

- Arutinov-Jincharadze, Devil and Nadareishvili, Marika. *Analysis of Musical Work*. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire Publishing. II edition, 2012. არუთინოვი-ჯინჭარაძე, დევილ და მარიკა ნადარეიშვილი. *მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზი*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა, II გამოცემა, 2012.
- Banfield, Bill. *Cultural Codes: Makings of a Black Music Philosophy (African American Cultural Theory and Heritage)*. Plymouth, UK: Scarecrow Press, 2009.
- 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. 103–119. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1986.
- Cooke, Marvyn. "Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington". In *The Cambridge Companion to Jazz*, ed. Mervyn Cooke and David Horn. 153–174. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Ebralidze, Irine. "Georgian Folk Jazz and Ethno Jazz". PhD diss., Ilia State University, Tbilisi. 2016. <http://eprints.iliauni.edu.ge/6598/> (10.01.2021). ებრალიძე, ირინე. „ქართული ფოლკჯაზი და ეთნოჯაზი“ სადოქტორო ნაშრომი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი, 2016.
- Kakhidze, Vakhtang. 2015. Interviewed by Tamar Mikadze, Tbilisi, December 22.
- Kavtaradze, Marina. "The Problem of Genre-Stylistic Synthesis in Georgian Music". In *Collection of scientific works of Tbilisi State Conservatoire - Issues of Musicology*, ed. Rusudan Tsurtsunia and Marina Kavtaradze, 218–228. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire Publishing, 1994. ქავთარაძე, მარინა. „უანრულ-სტილური სინთეზის პრობლემა ქართულ მუსიკაში“ კრებულში თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული – მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. რედ. წურწუშია, რუსუდან და ქავთარაძე მარინა. 218–228. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა, 1994.
- Konen, Valentina. *The Third Layer: New Mass Genres in in the 20th century Music*. Moscow: Muzika, 1994.
- Kutateladze, Rusudan. "Instrumental Concert". In *Essays on the History of Georgian Music of the 1960s-1990s*, ed. Rusudan Tsurtsunia, 136–171. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire publishing, 2004. ქუთათელაძე, რუსუდან. „ინსტრუმენტული კონცერტი“ კრებულში XX ს-ის 60-90-იანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები. რედ. წურწუშია, რუსუდან, 136–171. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო

- კონსერვატორიის გამომცემლობა, 2004.
- Orjonikidze, Givi. *Contemporary Georgian Music in the Light of Aesthetics and Sociology*. Tbilisi: Khelovneba Publishing, 1985. *ორჯონიკიძე, გივი. თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკის და სოციოლოგიის შუქზე*. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1985.
- 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.
- Salamone, Frank A. *The Culture of Jazz: Jazz as Critical Culture*. Lanham, Maryland: University Press of America, 2008.
- Schuller, Gunther. “The Influence of Jazz on the History and Development of Concert Music”. In *New Perspectives on Jazz*, ed. David N. Baker, 9–23. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1986.
- Teachout, Terry. *Jazz and Classical Music: To the Third Stream and Beyond*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Tsurtsunia, Rusudan. *20th Century Georgian Music, Identity and Value Orientations*. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire Publishing, 2005. *წურწუშია, რუსუდან. XX საუკუნის ქართული მუსიკა. თვითმყოფადობა და ღირებულებითი ორიენტაციები*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 2005.
- Ухов, Дмитрий. “Аналогии и асоциации к проблеме Джаз и европейская музыкальная традиция”. В книге *Советский джаз Проблемы События Мастера*, Ред. Медведев, Александр, 114–142. Москва: Советский композитор, 1987.
- Zwerin, Mike “Jazz in Europe: The real world music... or the full circle”. In *The Oxford Companion to Jazz*, ed. Bill Kirchner, 534–547. New York: Oxford University Press, 2000.