ვალერ ხუტუნ

ზეკარია ფალიაშვილი

გამომცემლობა „ხელოვნება“
თბილისი
1974

78 (С41)
78(47 922) (092 ფალიაშვილი)
ფ. 203

ვუძღვნი ჩემს მეუღლეს
ნატალია ავალიანს.

© გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1974.

9—3—4

14—74 ადგ.
М—605

წინასიტყვაობა

შესრულდა 100 წელი დიდი ქართველი კომპოზიტორის ზაქარია პეტრეს-ძე ფალიაშვილის დაბადებიდან. მის უკვდავ სახელთანაა დაკავშირებული ქართული პროფესიული სამუსიკო ხელოვნების წარმოქმნა და ინტენსიური განვითარება. სახელოვან თანამედროვეებთან ერთად, როგორიც იყვნენ: დ. არაყიშვილი, მ. ბალანჩივაძე, ნ. სულხანიშვილი, ვ. დოლიძე, ი. კარგარეთელი და სხვები, ზაქარია ფალიაშვილი რთული ისტორიული ეპოქის მოღვაწედ გვევლინება. ნაყოფიერი მუშაობა მან გასული საუკუნის 90-ან წლებში დაიწყო და ჩვენი დროის 30-ანი წლების დასაწყისში დააჯრულა. ამ შინაგანი წინააღმდეგობებით აღსავსე ეპოქამ წარმოშვა, წარმართა და განაპირობა ფალიაშვილის შემოქმედება და ნაირსახოვანი საქმიანობა. თავის მხრივ, ფალიაშვილის შემოქმედებითმა მემკვიდრეობამ ქართულ სამუსიკო კულტურაში მთელი ეპოქა შექმნა.

ზაქარია ფალიაშვილს ხშირად ადარებენ ხოლმე გლინკას, ლიულის, ვებერს, ალბათ იმიტომ, რომ ეს კომპოზიტორები გვევლინებიან ეროვნული საოპერო ჟანრის (რუსული, ფრანგული და გერმანული) ფუძემდებლებად. მაგრამ აქვე სხვაც უნდა ითქვას, — ზაქარია ფალიაშვილის ღვაწლი და მისი მნიშვნელობა ქართული სამუსიკო კულტურის განვითარების ისტორიაში განსხვავებული არსისაა.

XIX ს. პირველი ნახევრის დამლევისათვის ქართული პოეზია და ლიტერატურა მდიდარი, მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციებით და მნიშვნელოვანი მიღწევებით გამოირჩეოდა. ეროვნული საოპერო და ინსტრუმენტული მუსიკა კი ფაქტიურად არ არსებობდა. ფალიაშვილსა და მის თანამედროვეებს პირველთ მოუხდათ ქართული მუსიკალური ყამირის გატეხვა, ეროვნული საშუსიკო სკოლის შექმნა, შემოქმედებითი და საშემსრულებლო ტრადიციების ჩამოყალიბება.

რაოდენ მძლავრი უნდა ყოფილიყო ფალიაშვილისა და მისი დროის მოწინავე მუსიკოსებში საზოგადოებრივი მოვალეობის გრძნობა და მშობლიური ხალხის ინტერესებისათვის თავდადება, რომ ცარიზმის პირობებში გადაელახათ მრავალი სიძნელე, შეენარჩუნებინათ შრომის, შემოქმედების უნარი და შეუპოვრად ებრძოლათ დასახული პროგრესული მიზნების განხორციელებისათვის. ისინი წარმატებით იყენებდნენ 60-იანი წლების ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მესვეურთა დემოკრატიულ იდეებს და ამ იდეათა პრაქტიკულად განხორციელების მაგალითებს. ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, იაკობ გოგებაშვილის, ვაჟა-ფშაველას და სხვათა შეხედულებანი რეალიზმის, ხალხურობის, ქართული ლიტერატურული ენის დემოკრატიზაციისა და ერის წინაშე ხელოვანის უდიდესი ზნეობრივი მოვალეობის შესახებ შთააგონებდა, ახალისებდა და გზას უკვალავდა 80—90-იან წლებში სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსულ ქართველ მუსიკოსებს. ამას ნათლად მოწმობს ზაქარია ფალიაშვილის მრავალმხრივი მოღვაწეობა. იგი ავტორია სამი ოპერის, კანტატის, საორკესტრო სიუიტის, შვიდი რომანსის, ოთხი საგუნდო სიმღერის, საბავშვო სიმღერათა კრებულისა და სხვა. ფასდაუდებელია ზაქარიას როგორც ფოლკლორისტის, პედაგოგის, დირიჟორისა და საზოგადო მოღვაწის დამსახურება. ყოველ ამ დარგში მას მგზნებარე გულის მხურვალება, ღრმა ცოდნა, უშრეტი ენერგია და პასუხისმგებლობის გრძნობა შეჰქონდა. ამ მრავალმხრივ მოღვაწეობას, შემოქმედებით მუშაობასთან ერთად, იგი მთელი ცხოვრების მანძილზე ეწეოდა.

ფალიაშვილი — კომპოზიტორი ხალასი ნიჭის პატრონი იყო. შემოქმედებითი ტალანტი კი ის მადლია, რომელსაც ბუნება მიანიჭებს ხოლმე. მაგრამ თანდაყოლილი ნიჭიერება განვითარებას, გაღრმავებასა და პრაქტიკულ საქმიანობაში გამოყენებას მოითხოვს, რათა ამ ნიჭმა ნაყოფი გამოიღოს და ხალხს სარგებლობა მოუტანოს. სწორედ ზაქარია ფალიაშვილს შეეძლო თამამად ეთქვა, რომ მან თავისი ნიჭი განავითარა, სამაგალითო შრომისმოყვარეობა დაურთო და ამით ერს ღირსეული მამულიშვილობა გაუწია.

საქმიანობის ყოველ დარგს ზაქარია ფალიაშვილი უდგებოდა როგორც პ რ ო ფ ე ს ი ო ნ ა ლ ი. სისტემატური დაძაბული შრომის გარეშე ამ დიდ ხელოვანს არ. სწამდა მარტოოდენ შთაგონება და განწყობილება, როგორც მთავარი სტიმული შემოქმედებისა. ეს სანაქებო თვისება მან ჯერ კიდევ ახალგაზრდობისას შეიმუშავა და ერთხელაც არ უღალატია მისთვის მთელი სიცოცხლის მანძილზე. ამგვარად, ნიჭი, პროფესიული ოსტატობა, დაძაბული შრომა და მხურვალე პატრიოტიზმი — აი ის ოთხი ბურჯი, რომელიც ფალიაშვილის მთელი ნაყოფიერი საქმიანობის ქვაკუთხედს წარმოადგენდა.

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს ერთი, ფრიად მნიშვნელოვანი გარემოება: იმ დროს, როდესაც ზ. ფალიაშვილი „აბესალომ და ეთერის“ და „დაისის“ შექმნაზე მუშაობდა, დასავლეთ ევროპის სამუსიკო ხელოვნებას განვლილი ჰქონდა ისეთი მხატვრული მიმართულებანი, როგორიცაა ნეორომანტიზმი, იმპრესიონიზმი, ადრინდელი ექსპრესიონიზმი; გავრცელებას იწყებდა კონსტრუქტივიზმი; ფეხს იდგამდა და ვითარდებოდა არნოლდ შენბერგისა და მისი სკოლის მიერ შემუშავებული დოდეკაფონური სისტემა.

1910-იან წლებში პარიზში გრგვინავდა ცნობილი ანტრეპრენიორის ს. პ. დიაგილევის „რუსული ბალეტი“, რომელშიც განსაკუთრებული წარმატებით გამოირჩეოდა იგორ სტრავინსკის ადრინდელი ბალეტები: „ფასკუნჯი“, „პეტრუშკა“, „წმინდა გაზაფხული“. ეს ნიჭიერი რუსი კომპოზიტორი-ნოვატორი ფრანგებმა თავიანთი თანამედროვე მუსიკის ბელადად აღიარეს. ყოველივე ამას კარგად იცნობდა ფალიაშვილი, მაგრამ მისთვის ყველაზე ახლობელი, მისი ესთეტიკური შეხედულებებისათვის მონათესავე იყო რუსული კლასიკური სკოლის. კერძოდ გლინკას და „მძლავრი ჯგუფის“ (ბოროდინი, რიმსკი-კორსაკოვი) შემოქმედებითი პრინციპები: ორგანული კავშირი მშობლიური ხალხის ცოცხალ, მრავლისმეტყველ ენასა და მუსიკალურ შემოქმედებასთან; მაღალი დონის პროფესიონალიზმი, როგორც აუცილებელი პირობა საკომპოზიტორო მოღვაწეობისათვის; დასავლეთის კლასიკური სამუსიკო კულტურის პროგრესული ტრადიციების ათვისება და ეროვნულ მუსიკალურ ნიადაგზე მათი შემოქმედებითი გამოყენება.

ზაქარია ფალიაშვილი, რომელმაც საფუძვლიანად შეისწავლა დასავლეთ-ევროპული კლასიკური მუსიკა, არც ერთი მხატვრული მიმართულების უშუალო გავლენის ქვეშ არ მოქცეულა.

როგორც ნამდვილმა ოსტატმა — პროფესიონალმა, ფალიაშვილმა, შეძლო წელთა მანძილზე დაგროვილი ცოდნისა და მდიდარი მუსიკალური მასალის შემოქმედებითად განზოგადება და ტრადიციულ საოპერო ფორმებში ჩამოყალიბება. „კულტურით ევროპელმა, მე ევროპული ფუძე დავუდე ჩემს მუსიკასო“, — წერდა იგი. ამ „ევროპული ფუძის“ ქვეშ იგულისხმება საყოველთაოდ მიღებული საკომპოზიციო ხერხები, ფორმები და მუსიკალური მასალის დამუშავების მეთოდები, რომლებსაც სავსებით იყო დაუფლებული დიდი კომპოზიტორი.

ზ. ფალიაშვილი, ისე როგორც მისი თანამედროვენი, განსაკუთრებულ შემოქმედებითს ინტერესს იჩენდა ვოკალური ჟანრებისადმი. ეს გასაგებიცაა, ვინაიდან იმ დროს, როდესაც ქართული პროფესიული მუსიკა ფეხს იდგამდა, პირველ რიგში სწორედ ვოკალური ნაწარმოებებისათვის უნდა მიეცათ უპი-

ოატესობა. ჯერ ერთი, ამას მოითხოვდა ქართველ კომპოზიტორთა მთავარი დანაყრდენი — არსებითად ვოკალური ეროვნული სამუსიკო ფოლკლორი. მეორე მხრივ, მშობლიურ სიტყვასთან დაკავშირებული ვოკალური ჟანრები (სიმღერა, რომანსი, საგუნდო პიესა, კანტატა, ოპერა) უშუალოდ და დიდი ემოციური ძალით იკაფავდა გზას ხალხის შეგნებისა და გრძნობებისაკენ. ვოკალურ ჟანრებს შორის კი ყველაზე მნიშვნელოვნად მიჩნეული იყო ოპერა, რომლის მეოხებით ქართველი ხალხი მოისმენდა და მთელი უშუალობით აღიქვამდა პატრიოტულ გრძნობებს, ზნეობრივ-აღმზრდელობით იდეებს. სწორედ ამან განაპირობა უფროსი თაობის კომპოზიტორთა და მათ შორის ზ. ფალიაშვილის სწრაფვა პირველ რიგში ეროვნული ოპერის შექმნისაკენ.

ზ. ფალიაშვილის ბიოგრაფიაში მკითხველი გაეცნობა, თუ როგორი სიდინჯით, თავდაჭერილობით, საკუთარი შემოქმედებისადმი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა იგი ეროვნული ოპერის შექმნის საკითხს. რამდენად ძლიერი იყო ამ მხრივ ცდუნება, იმდენად უფრო მკაცრ მოთხოვნილებებს იჩენდა კომპოზიტორი საკუთარი თავისადმი. ფალიაშვილმა ძირფესვიანად შეისწავლა ქართული ხალხური სასიმღერო შემოქმედება, გაერკვა მის თვისებებსა და მხატვრულ ღირსებაში, სიმდიდრესა და თვითმყოფობაში და მხოლოდ ამის შემდეგ შეუდგა თავისი პირმშოს, დიდებული „აბესალომის“ წერას, რასაც შემდეგში „დაისი“ და „ლატავრა“ მოჰყვა.

ზაქარია ფალიაშვილის შემოქმედება ქართველი ერის სულიერი კულტურის განუყოფელი ნაწილია.

როდესაც სურთ წარმოიდგინონ „მუსიკალური რუსეთი“, უპირველესად გლინკა, მუსორგსკი და ჩაიკოვსკი ესახებათ ხოლმე თვალწინ. „მუსიკალურ პოლონეთთან“ ისევე ბუნებრივადაა დაკავშირებული გენიალური ფრედერიკ შოპენის სახელი, როგორც ინგლისთან ჰენრი პერსელი, ნორვეგიასთან ედვარდ გრიგი, ჩეხეთთან ანტონინ დვორჟაკი. იგივე ითქმის ზაქარია ფალიაშვილზეც: მისი სახელი მტკიცედაა შედუღებული მშობლიურ ერთან, მის სულიერ ცხოვრებასთან. იგია „საქართველოს ხმა“, მისი „მუსიკალური დროშა“.

გადაუჭარბებლად ითქმის, რომ „აბესალომ და ეთერი“ და „დაისი“ დღემდე ეროვნული საოპერო მუსიკის ს წ ო რ უ პ ო ვ ა რ ქმნილებებს წარმოადგენენ. ზაქარია ფალიაშვილამდე ვერც ერთმა კომპოზიტორმა ვერ შეძლო ქართველი ერის სულისა და გულის საიდუმლო კუნჭულებში ისე ღრმად შეღწევა, საუკუნეთა მანძილზე სასოებით შემონახული ხალხური სასიმღერო ფანძის ისეთი მხატვრული ძალით, სრულყოფილი ოსტატობითა და ელფეროვნებით გამომზეურება, როგორც „აბესალომის“ ავტორმა. მის შემოქმედებას

დიდად აფასებს და ღრმა პატივსა სცემს რუსი და უკრაინელი, სომეხი და ესტონელი, ბელორუსი და აზერბაიჯანელი, ფრანგი და გერმანელი, იტალიელი და ინგლისელი. მაგრამ რა გასაკვირია, რომ იგი განსაკუთრებულად უყვარდეს ქართველ ერს? ზაქარია ხომ მისი ღვიძლი შვილია, მისი სისხლი და ხორცი, მისი სიამაყე და დიდება!

ზაქარია ფალიაშვილის უკვდავი ჰანგები გაისმის ყველგან: შინ და გარეთ, თეატრებსა და საკონცერტო დარბაზებში, რადიოსა და ტელევიზიის გადაცემებში. დღემდე არც ერთი რესპუბლიკური და საკავშირო მასშტაბის მნიშვნელოვანი კულტურული ღონისძიება — იყო ეს ქართული ხელოვნების დეკადები მოსკოვში (1937, 1958), თუ თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის გასტროლები საბჭოთა კავშირის ცენტრალურ ქალაქებსა და მის საზღვრებს გარეთ — ისე არ ჩატარებულა, რომ „აბესალომსა“ და „დაისს“ საპატიო ადგილი არ დათმობოდა. მოსკოვის დიდი თეატრის სცენაზე 1939-40 წ. სეზონში „აბესალომ დ ეთერის“ დადგმა ნაწარმოების მაღალ ღირსებათა საყოველთაო აღიარებას ნიშნავდა.

ზაქარია ფალიაშვილის შინაარსიანი ცხოვრება და მდიდარი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა ღრმა შესწავლას და მრავალმხრივ გაშუქებას მოითხოვს. სამწუხაროდ, მისდამი მიძღვნილი ვრცელი მონოგრაფიული ხასიათის ნაშრომი ქართულ ენაზე დღემდე არ გამოქვეყნებულა. შეიძლება აღინიშნოს პოეტისა და ლიტერატორის შალვა კაშმაძის დოკუმენტურ-ბიოგრაფიული ნარკვევი*. ზ. ფალიაშვილისადმი დიდი სიყვარულითა და პატივისცემის გრძნობით დაწერილი ეს შრომა, მიუხედავად რიგი ნაკლოვანებებისა, საკმაოდ ხანგრძლივი დროის განმავლობაში კომპოზიტორის შესახებ საჭირო ცნობების ერთადერთი წყარო იყო. ზაქარია ფალიაშვილის შესახებ პირველ მეცნიერულ გამოკვლევას წარმოადგენს პროფესორ ლადო დონაძის ვრცელი მონოგრაფია, გამოცემული რუსულ ენაზე**. აღნიშნული შრომა ზ. ფალიაშვილის შემოქმედების საკმაოდ ხანგრძლივი შესწავლის შედეგია. ავტორს საყურადღებო აზრები აქვს გამოთქმული ფალიაშვილის შემოქმედებითი გზის, მისი მუსიკალური ენის დამახასიათებელი სტილისტური თვისებებისა და ძირითად ნაწარმოებთა იდეური და მხატვრული ღირსების შესახებ. ამავე ავტორს ეკუთვნის გამოკვლევები: „ზ. ფალიაშვილი და მისი ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ (1953), „ზაქარია ფალიაშვილი“*** და ცალკეული წერილები.

აღსანიშნავია პროფ. ვ. ბელიაევის „ნარკვევები სსრკ ხალხთა მუსიკის

---

* შ. კაშმაძე, ზ. ფალიაშვილი, „ხელოვნება“, თბილისი, 1948.

** В. Донадзе. Захарий Палиашвили. Музгиз, Москва, 1958.

*** ჟურნ. „მნათობი“, 1943, № 11, 12.

ისტორიის შესახებ"* და პროფ. ს. გინზბურგის „სსრკ ხალხთა მუსიკალური ლიტერატურა"**, რომლებშიაც ზ. ფალიაშვილის შემოქმედების დახასიათებას ვხვდებით.

მუსიკათმცოდნისა და დირიჟორის ნ. ჭიაურელის საკანდიდატო სადისერტაციო შრომა მიეძღვნა თემას: „ზ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერის" საშემსრულებლო ექსპოზიცია"***. გარდა სპეციფიკური საკითხების გარჩევისა, ავტორს ამ შრომაში გამოთქმული აქვს საყურადღებო ორიგინალური მოსაზრებანი „აბესალომ და ეთერის" მუსიკალური დრამატურგიის, კომპოზიტორის შემოქმედებითი მეთოდის და სხვა საკითხთა შესახებ. ამას უნდა დავუმატოთ შ. ასლანიშვილის, გ. ნადირაძის, შ. მშველიძის, ა. მაჭავარიანის და სხვათა მიერ სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებული წერილები და ვ. ჩინჩალაძის მოკლე მონოგრაფიული ნარკვევი „ზ. ფალიაშვილი" (1968). არსებითად ამით ამოიწურება ლიტერატურა დიდი ქართველი კომპოზიტორის შესახებ. და ეს მაშინ, როდესაც მისი მოღვაწეობის ისეთი სფეროები, როგორიცაა პედაგოგიკა, ხალხურ სიმღერათა შეგროვება და დამუშავება, საშემსრულებლო პრაქტიკა, ფალიაშვილის წერილები მუსიკალურ-ესთეტიკური საკითხების შესახებ და, რაც მთავარია, მისი შემოქმედებითი მემკვიდრეობის სხვადასხვა ასპექტში განხილვა ქართული საბჭოთა მუსიკათმცოდნეობისა და ფოლკლორისტიკის გადაუდებელ ამოცანას წარმოადგენს.

წინამდებარე მონოგრაფიის მიზანია ქართველ მკითხველს გააცნოს ზაქარია ფალიაშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედების გზა. შრომაში გამოყენებულია ნაწილი დღემდე გამოუქვეყნებელი მასალებისა, რომლებიც დაცულია საქართველოს სსრ სახელმწიფო არქივში, საქართველოს სახელმწიფო თეატრალურ მუზეუმში, ზ. ფალიაშვილის სახლ-მუზეუმის ხელნაწერთა განყოფილებაში, თბილისის კონსერვატორიის ქართული მუსიკის კაბინეტსა და კერძო პირთა არქივებში.

ჩემს სასიამოვნო მოვალეობად მიმაჩნია უღრმესი მადლობა მოვახსენო ყველა იმ პირთ და ზემოაღნიშნულ დაწესებულებათა თანამშრომლებს, რომელთაც საქმიანი დახმარება აღმომიჩინეს წინამდებარე მონოგრაფიაზე მუშაობის პროცესში.

პავლე ხუჭუა

თბილისი, 27 თებერვალი, 1971 წელი

---

* В. Беляев. Очерки по истории музыки народов СССР, Москва, 1962-63.

** С. Л. Гинзбург. Музыкальная литература народов СССР, Ленинград, 1963. Москва, 1970.

*** ამ შრომის ავტორეფერატი დაბეჭდილია კიევში, რუსულ ენაზე. 1965.

P. S. მონოგრაფია დიდ ქართველ კომპოზიტორზე, ავტორისაგან დამოუკიდებელი მიზეზების გამო, თავის დროზე არ გამოცემულა. ამიტომ, ბუნებრივია, მთელი რიგი ღირსშესანიშნავი მოვლენები: საიუბილეო ღონისძიებანი, დაკავშირებული ზ. ფალიაშვილის დაბადებიდან 100 წლისთავთან, „აბესალომ და ეთერის" დადგმა პოლონეთში (ქ. ლოძი, 1972), „დაისის" დადგმა გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში (ქ. საარბრიუკენი, 1973) და სხვა ამ მონოგრაფიაში გაუშუქებელი დარჩა.

პავლე ხუბუა

დეკემბერი. 1973 წელი.

თავი პირველი

ზაქარია ფალიაშვილის ცხოვრების გზა

დიდი ქართველი კომპოზიტორის ზაქარია ფალიაშვილის ბიოგრაფიის დეტალურად გაცნობისას ორი ფრიად მნიშვნელოვანი გარემოება უნდა გავითვალისწინოთ. პირველი — ქუთაისის ისტორიული წარსული, ამ ქალაქის თავისებური კულტურულ-საყოფაცხოვრებო პირობები გასული საუკუნის 70—80-იან წლებში; მეორე კი ზაქარიას მამის, პეტრე ფალიაშვილის პატრიარქალური ტრადიციული ქართული ოჯახის ცხოვრებისეული პირობები, რომელშიაც დაიბადა მომავალი კომპოზიტორი და პირველი თექვსმეტი წელი გაატარა.

იმდროინდელი ქუთაისის მკვიდრის — პეტრე ფალიაშვილის ირაეალშვილიანი ოჯახი ეკონომიურად მეტად შეზღუდულ ცხოვრებას ეწეოდა. ჩვენ არ გაგვაჩნია ზუსტი ცნობები იმის შესახებ, თუ რამდენად ახლო იდგა ფალიაშვილების ოჯახი იმერეთის სოფელთან, მის ყოველდღიურ ყოფა-ცხოვრებასა და სამუსიკო პრაქტიკასთან, მაგრამ ეჭვგარეშეა, რომ ახალგაზრდა ფალიაშვილების ბავშვობისა და სიჭაბუკის წლების მუსიკალური შთაბეჭდილებანი დაკავშირებული იყო ქუთაისის მშრომელი მოსახლეობის საოჯახო მუსიკალურ ტრადიციებთან, უმთავრესად ამ ძველი ქართული ქალაქის ეროვნულ სამუსიკო ფოლკლორთან. ცნობილია, რომ თვით ზაქარია თავის ავტობიოგრაფიაში აღნიშნავს საეკლესიო მუსიკის გავლენას მისი და და-ძმების მუსიკალური სმენის განვითარებაზე. მაგრამ, ამასთან, უნდა გავითვალისწინოთ ეროვნული მუსიკისაგან მიღებული შთაბეჭდილებანიც, რაც მკვეთრად აღიბეჭდა და მტკიცედ ისახებოდა მომავალი კომპოზიტორის მეხსიერებაში.

ფალიაშვილების ოჯახი შორს იდგა ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობასთან დაკავშირებული იმდროინდელი პოლიტიკური, ლიტერატურული და მით უმეტეს რევოლუციური საკითხებისაგან. მაგრამ ერთი რამ უეჭველია: საქართველოს, კერძოდ ქუთაისის ყოფილი ძლიერება, წარსულ დროთა

დიადი ძეგლების, ხალხური ზღაპრების, ლეგენდებისა და თქმულებებისადმი ინტერესი, ისე როგორც ქართული ენისადმი ერთგულება, საფუძველად ედო ფალიაშვილთა უსაზღვრო სიყვარულს მშობლიური ქვეყნისადმი. მახსოვს, თვით ზაქარია რაღაც განსაკუთრებული სითბოთი იგონებდა მშობლიურ ქალაქს და, ამასთან, ხაზგასმით აღნიშნავდა ხოლმე ძველი ქუთაისის „ჭეშმარიტად ქართულ სულს“.

არანაკლებ მნიშვნელოვანი ფაქტორია ფალიაშვილების ოჯახის თავისებურება. საქართველოს ყოველი კუთხის მოსახლე ქართველი კათოლიკენი ერთგვარ თვითიზოლირებულ ცხოვრებას ეწეოდნენ. მაგრამ ეს გარემოება ხელს არ უშლიდა მათ აქტიურ მონაწილეობას ეროვნული მეცნიერებისა და კულტურის ყოველ სფეროში, ქართველი ხალხის ნაციონალური თვითშეგნების გაძლიერებისა და სხვა საჭირბოროტო საქმეში. ისინი ყოველგვარი საშუალებებით ხელს უწყობდნენ მშობლიური ქვეყნის აღორძინებას. ქართველ კათოლიკეებს, მათ შორის ფალიაშვილებსაც, არასდროს არ ავიწყდებოდათ, რომ მათი წინაპრების მშობლიური კერა იყო სამხრეთი საქართველო (მესხეთ-ჯავახეთი), რომელმაც ქვეყანას ქართული მეცნიერების, პოეზიის, ლიტერატურის, ხუროთმოძღვრებისა და სახვითი ხელოვნების გამოჩენილი წარმომადგენლები მისცა.

მესხურ-ჯავახური წარმოშობის ფალიაშვილების, ისე როგორც სვანი ფალიანების გვარის წარმოშობა დაკავშირებული უნდა იყოს სიტყვა „ფალიასთან“. ფალია ძველად ეწოდებოდა „ჩახმახიანი თოფის პირის წამალის დასაყრელ ნაწილს“*. ფალია ავრეთვე ნიშნავდა „საარტილერიო იარაღებში მუხტის ასაფეთქებელ მოწყობილობას და საშუალებას“**. მე-15—17 საუკუნეებში ფალიად გამოიყენებოდა გახურებული შანთი, თოფის წამალი და სხვ.

ვინ იცის, იქნებ ფალიაშვილთა გვარის წარმოშობა ძველ ქართულ მეომრობასთანაა დაკავშირებული?

ზაქარია ჭიჭინაძის ცნობით, „ქუთაისის ქართველი კათოლიკობა არის დაბრძნილი ერი, ბევრად სხვებზე მაღლა მდგარნი, მათი სახე და ცხოვრების მიდრეკილება ნამდვილს ქართულს ძირეულს სურათს წარმოადგენს. წინათ აქაური კათოლიკეთა მამაკაცნი ქართულის სამოსით ანუ ქართულის კაბებით იყვნენ შემოსილნი და მდედრობითი სქესნიც ქართულად თავს იხურავდნენ... მეტწილად განათლებული და განათლების მიმდევარნი არიან... მათში ქართველური სული ძლიერია...“*** (ხაზი ჩემია. პ. ხ.).

---

* ქ. და ა. დათიკაშვილები. „ქართულ-რუსული ლექსიკონი“. ტ. III, გვ. 298.

** დიდი საბჭ. ენციკლოპ., ტ. 16, გვ. 455.

*** ზ. ჭიჭინაძე, კათოლიკეთა ეკლესია საქართველოში, თბილისი, 1903, გვ. 84.

როგორც ამ მოკლე მიმოხილვიდან ჩანს, ქართველი კათოლიკენი (რომელთაც ჩვენში ზოგჯერ „ფრანგებს“ უწოდებდნენ) უძველესი დროიდანვე საქართველოს მკვიდრნი და ქართული სულით გაჯერებული პატრიოტები იყვნენ. ვერც მაჰმადიანთა მიერ დევნამ და აოხრებამ, ვერც მძლავრმა და გავლენიანმა კათოლიკურმა რელიგიამ ქართველ კათოლიკეთ ქართველობა ვერ შეაცვლევინეს, ვერ ჩაახშეს მათში თავისი მრავალტანჯული სამშობლოსადმი, ნიჟიერი მშობლიური ერისადმი უსაზღვრო სიყვარული. ასეთი იყო პეტრე ფალიაშვილის ოჯახიც — პატიოსანი, მშრომელი, ცოდნის მოყვარული, სამშობლოს ერთგული. ამიტომ შემთხვევითი როდია, რომ ფალიაშვილთა ოჯახის შვილები, მრავალ სიძნელეთა გადალახვის შემდეგ, ფართო სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოვიდნენ და მშობლიურ ერს უანგაროდ ემსახურებოდნენ საქმიანობის სხვადასხვა დარგში.

ბავშვობა და სიყმაწვილე

ზაქარია ფალიაშვილის ცხოვრების გზა პირობითად შეიძლება ხუთ პერიოდად დავყოთ. პირველი პერიოდი (1871 — 1887) მოიცავს ბავშვობისა და სიჭაბუკის წლებს. მას შეიძლება ქუთაისის პერიოდი ვუწოდოთ.

ზაქარია ფალიაშვილი დაიბადა 1871 წელს 4 (16) აგვისტოს ქ. ქუთაისში. ზაქარიას მამა — პეტრე ივანეს ძე ფალიაშვილი (1838 — 1913) უაღრესად სპეტაკი, თავმდაბალი და გულთბილი ადამიანი იყო. იგი მსახურობდა მნათედ ქუთაისის ქართველ კათოლიკეთა ეკლესიაში. ზოგჯერ ამავე ეკლესიის გუნდში ჩადგებოდა ხოლმე და ხმას ააყოლებდა. პროფესორ შ. ასლანიშვილის ცნობით, „პეტრე ფალიაშვილი საუცხოოდ კითხულობდა სამოციქულოს მესის შესრულების დროს“*. ცნობები იმის შესახებ, რომ პეტრე ფალიაშვილი თითქოს ორგანზე უკრავდა, მოკლებულია სინამდვილეს. ეს ფაქტი არც კომპოზიტორის დოკუმენტური ბიოგრაფიული მასალებით მტკიცდება. „ავტობიოგრაფიულ ცნობებში“ ზაქარია გარკვევით წერს: „ჩემი მშობლები არც ერთ მუსიკალურ ინსტრუმენტზე არ უკრავდნენ და არც რაიმე მუსიკალური ინსტრუმენტი მოგვეპოვებოდა სახლში“**. მთავარი მაინც ის არის, რომ „პეტრე ფალიაშვილი დიდი მოყვარული იყო მუსიკა-გალობისა, ხშირად დაიღიღინებდა ხოლმე რაიმე ჰანგს, რის გამო მას მეტსახელად „ღიღინას“ ეძახდნენ“***.

* შ. ასლანიშვილი, ქართული მუსიკის განვითარების ეტაპები, „მნათობი“, 1937. № 6.

** ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, ქუთაისი, 1919, № 1.

*** ნ. გიორგაძე, „ა. მიზანდარი“, თბილისი, 1969, გვ. 62.

ზაქარიას დედა მარიამ პავლეს ასული მესარქიშვილი (1851 — 1916), მოხდენილი გარეგნობის ქალი, სულიერი სილამაზითაც გამოირჩეოდა. პეტრე ფალიაშვილისაგან მას 18 შვილი შეეძინა: 13 ვაჟი (ივანე, ზაქარია, გიორგი, პოლიკარპე, ვალერიანი, სტეფანე, ფერდინანდი, ანტონი, ალბერტი, ნიკოლოზი, ალექსანდრე, ლევანი და პავლე) და 5 ქალი (ანა, მაგდალინა, თეკლე, ნინო და ჟანა). შვიდი მათგანი სხვადასხვა დროს, მცირეწლოვან ასაკში გარდაიცვალა. მშობლებს საზრუნავი არ აკლდათ. შვილებს მოვლა-პატრონობა ესაჭიროებოდათ. პეტრე ფალიაშვილის მცირე შემოსავალი ძლივს ყოფნიდა მრავალრიცხოვან ოჯახს. მაგრამ გამრჯე, ენერგიული და ქმარ-შვილის მოყვარული მარიამი ბედს არ უჩიოდა, შვილების ნათელი მომავლის იმედი ასულდგმულებდა. მუსიკოსი არც მარიამი იყო, მაგრამ მისი შვილები სასოებით და მადლიერების გრძნობით იგონებდნენ დედის ტკბილ სიმღერას.

ზემოხსენებულ „ავტობიოგრაფიულ ცნობებში“ ზაქარია აღნიშნავს: „პატარაობიდანვე მთელს ჩვენს მრავალრიცხოვან ოჯახში და-ძმებს ბუნებითად მუსიკალური ნიჭი დაგვყვა. ეს ჩემის აზრით იმით უნდა აიხსნებოდეს, რომ როგორც კათოლიკენი, ხშირად მოსიარულენი ეკლესიაში, სადაც საეკლესიო ორგანის ნაზი ხმები სმენას ატკბობს და ავითარებს, ჩვენც და მომეტებულად მე და ჩემი უფროსი ძმა ივანე, რომელმაც პირველმა თავის უმცროს და-ძმებს ჩაგვინერგა სიყვარული მუსიკისადმი, ერთთავად ეკლესიაში ვიმყოფებოდით და ნელნელაობით, შეუმჩნევლად ჩვენი მუსიკალური სმენა ვითარდებოდა“.

თავისთავად ცხადია, რომ „ორგანის ნაზი ხმების“ და საკმაოდ გაწრთვნილი საეკლესიო გუნდის მიერ შესრულებული საგალობლების მოსმენა და ამ გუნდში მონაწილეობა ზაქარიას ბავშვობიდანვე განუვითარებდა მუსიკალურ სმენას, გაუღვივებდა ინტერესს საგუნდო მუსიკისადმი. ეს ინტერესი კი მძლავრ გატაცებად იქცა ახლო მომავალში, ვანოსთან ერთად ლ. აღნიაშვილის ეთნოგრაფიულ გუნდში გალობისა და, განსაკუთრებით, ხალხური სიმღერების შეგროვებისა და დამუშავების შედეგად.

უტყუარი მუსიკალური ნიჭი პირველად ფალიაშვილების უფროს ვაჟს — ვანოს აღმოაჩნდა. იგი დაიბადა 1868 წლის 13 ოქტომბერს ქუთაისში. 11 წლის ვანოს ეკლესიის ფისჰარმონისტის თანაშემწეობა დაევალა. მასზე არანაკლებ მუსიკალური გამოდგა რვა წლის ზაქარიაც, რომელსაც წკრიალა ხმა (დისკანტი) აღმოაჩნდა. იგი საეკლესიო გუნდში ჩარიცხეს. კომპოზიტორის მოგონებიდან ჩანს, რომ ქუთაისის ქართველ კათოლიკეთა ეკლესიის წინამძღოლმა დონ ივანე ანტონიშვილმა პირველად მას საშობაო საგალობელი — „იესოს ნანი“ შეასწავლა და შობა ღამეს ეკლესიაში აგალობა.

როდესაც ვანო წირვისაგან თავისუფალ დროს ფისჰარმონიაზე უკრავდა, ზაქარიაც ნიადაგ გვერდით უჯდა, ყურადღებით აკვირდებოდა დაკვრის წესებს. ზოგჯერ, უფროსი ძმის მიერ წახალისებული, თვითონაც მიუჯდებოდა ინსტრუმენტს. ცამეტი წლის თვითნასწავლი ვანო ფისჰარმონიაზე პატარა მუსიკალურ პიესებსა და საგუნდო საგალობლების თანხლებას ასრულებდა. მოკლე დროში მან იმდენად დიდ წარმატებას მიაღწია, რომ პეტრე ფალიაშვილის ერთმა მეგობარმა თბილისში წამოიყვანა და მ. იპოლიტოვ-ივანოვს მიჰგვარა სამუსიკო სასწავლებელში მოსაწყობად. გამოცდილმა მუსიკოსმა ვანოს სმენა გაუსინჯა, მისი დაკვრა მოისმინა და ურჩია ქუთაისს დაბრუნებულიყო და საშუალო სასწავლებელი დაემთავრებინა*. ასეც მოხდა. ვანომ განავრძო სწავლა.

ფორტეპიანოზე დაკვრას ვანო, ზაქარიასთან ერთად, ფელიქს მიზანდართან ეუფლებოდა. მიზანდარმა იცოდა ფალიაშვილების ოჯახის მძიმე მატერიალური მდგომარეობა და ამიტომ ნიჭიერ ყმაწვილებს უფასოდ ამეცადინებდა. ძმებიც თავს არ ზოგავდნენ, რათა თავიანთი წარმატებით გაემართლებინათ გულისხმიერი მასწავლებლის ამაგი და ზრუნვა. მიზანდართან მეცადინეობამ საგრძნობლად წასწია ძმების საშემსრულებლო ტექნიკა. 1884 წელს ვანო ეკლესიის ფისჰარმონისტად ჩაირიცხა და თან თვიური ხელფასიც დაუნიშნა. ამ წლიდან იწყება მისი თითქმის ნახევარსაუკუნოვანი შრომითი მოღვაწეობა სამუსიკო ხელოვნებაში. ფისჰარმონიაზე დაკვრაში უფროს ძმას არც ზაქარია ჩამოუვარდებოდა. მალე ძმების მუსიკალობასა და სამაგალითო შრომისმოყვარეობაზე ქუთაისში მცხოვრები მთელი მეზობლობა ალაპარაკდა. ამ ამბავმა თბილისის ქართველ კათოლიკეთა მიძინების ეკლესიის წინამძღოლ პადრე ალფონსო ხითარიშვილამდეც მიაღწია. 1887 წელს გაზაფხულზე ხითარიშვილი ქუთაისს ეწვია, ახალგაზრდებს გაეცნო და მათი დაკვრა-გალობით კმაყოფილი დარჩა. მშობლებს მოელაპარაკა, მათი თანხმობა მიიღო და ძმები ივანე და ზაქარია ფალიაშვილები თბილისში წაიყვანა. ამით მთავრდება ზაქარია ფალიაშვილის ცხოვრების პირველი პერიოდი, რომელმაც მომავალ კომპოზიტორს ბევრი რამ შესძინა.

პირველ ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს მუსიკისადმი უსაზღვრო მისწრაფება და ის შრომისმოყვარეობა, რაც ფალიაშვილების ხალისიან და გამრჯე ოჯახს ახასიათებდა და რაც ზაქარიას და ვანოს სიცოცხლის ბოლო წლებამდე გაჰყვათ; მეორე ის, რომ ძმების ბუნებრივ ნიჭს ხელსაყრელი პირობების გამო

* ვანოს და ზაქარიას იმ დროისათვის მხოლოდ ქუთაისის ორკლასიანი სამრევლო სკოლა ჰქონდათ დამთავრებული.

ფართო გასაქანი მიეცა: ბავშვობიდანვე გუნდში გალობამ და ინსტრუმენტის თანდათანობითმა დაუფლებამ საბოლოოდ განსაზღვრა მათი მომავალი ცხოვრების გზა. არანაკლებ მნიშვნელოვანი გამოდგა დასავლეთევროპული ინსტრუმენტული და საგუნდო პოლიფონიური ნაწარმოებების მოსმენითა და შესრულებით გამომუშავებული პროფესიული ჩვევები. მართალია, ამ მუსიკას არაფერი ჰქონდა საერთო ქართულ სამუსიკო ხელოვნებასთან, მაგრამ ამ ჩვევებს უშედეგოდ არ ჩაუვლია. თუ გავითვალისწინებთ ზაქარიას შემდგომ წარმატებებს მოსკოვის კონსერვატორიაში (სადაც იგი პროფ. ს. ი. ტანეევის ხელმძღვანელობით პოლიფონიის კურსს ეუფლებოდა), ისე როგორც მის მიერ ჩატარებულ ფოლკლორულ ექსპედიციებს და ხალხურ სიმღერათა დამუშავებას, გასაგები გახდება ის გიგანტური შრომა, რომელიც ფალიაშვილმა გასწია ეროვნული პროფესიული მუსიკის კლასიკოსად, მის ერთ-ერთ ფუძემდებლად იქცა.

1887 წლიდან იწყება მეორე — თ ბ ი ლ ი ს ი ს ა დ რ ი ნ დ ე ლ ი პ ე რ ი ო დ ი, რომელიც 1900 წლამდე გრძელდება.

თბილისში ჩამოსვლისთანავე ა. ხითარიშვილმა ორივე ძმა ქართველ კათოლიკეთა ეკლესიაში მოაწყო: ვანო — ორგანისტად, ხოლო ზაქარია — მის მოადგილედ და საეკლესიო გუნდის მგალობლად. მალე იგი ამ გუნდის ხელმძღვანელადაც დაწინაურდა. ამიერიდან ზაქარიას განკარგულებაში იყო საკმაოდ მოზრდილი და პროფესიულად გაწრთვნილი გუნდი, ხოლო ქუთაისური ფილჰარმონიის ნაცვლად — ორგანი; ეს კი მის საშემსრულებლო პრაქტიკას გაცილებით მეტ შესაძლებლობებს უქმნიდა.

ახალგაზრდა მუსიკოსს აქ საშუალება მიეცა მაღალმხატვრულ სასულიერო მუსიკასთან ერთად (პალესტრინა, ლასო) დიდი კლასიკოსების ი. ს. ბახის, გ. ფ. ჰენდელის, ვ. ა. მოცარტის და სხვათა უკვდავ საგუნდო, ინსტრუმენტულ და ვოკალურ-ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებსაც გაცნობოდა. ეს გარემოება, რა თქმა უნდა, ხელს უწყობდა მისი მუსიკალური სმენისა და გემოვნების განვითარებას.

1887 წელსავე ძმები ფალიაშვილები დაესწრნენ ლადო აღნიაშვილის გუნდის კონცერტებს, რომელთაც ი. რატილი ლოტბარობდა. ამის შემდეგ გადაწყვიტეს ძმებმა მოხვედრილიყვნენ აღნიაშვილის გუნდში. ორი წელი (1887—1889), რაც მათ ამ გუნდში დაჰყვეს, მნიშვნელოვანი გამოდგა მომავალი კომპოზიტორისათვის. ვინ წარმოიდგენდა მაშინ, რომ ქართულ ქულაჯაში გამოწყობილი თექვსმეტი წლის ახალგაზრდა ოცდაათი წლის შემდეგ ქართული საზოგადოებრიობის წინაშე წარსდგებოდა როგორც დიდებული ნაციონალური ოპერის „აბესალომ დ ეთერის“ ავტორი?

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ აღნიაშვილის გუნდში გატარებულმა წლებმა ზაქარიას ფართოდ გაუღო კარი იმ ზღაპრულ სამყაროში, რომელსაც ქართული ხალხური მუსიკა ჰქვია. რაც შეეხება ამ გუნდში გალობის პრაქტიკულ. წმინდა შემოქმედებითი ხასიათის შედეგებს, ისინი, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, გაცილებით უფრო გვიან იჩენენ თავს. კლასიკურ პოლიფონიურ ნაწარმოებებზე აღზრდილ მის მახვილ მუსიკალურ სმენას არ შეეძლო არ შეემჩნია ქართული მრავალხმიანი სიმღერების რთული ინტონაციური, რიტმული და კილო-ჰარმონიული აღნაგობა. ყოველივე ამაში გარკვევა საგანგებო ცოდნასა და მომზადებას მოითხოვდა. ზაქარიას კი იმხანად სპეციალური მუსიკალური განათლების მიღების საშუალება არ გააჩნდა.

1889 წელს ვანო ფალიაშვილმა თაკი დაანება ორგანისტობას. ეს თანამდებობა გადასცა ზაქარიას, რომელიც თერთმეტი წლის განმავლობაში (რუსეთს გამგზავრებამდე) პირნათლად ასრულებდა საეკლესიო ორგანისტის მოვალეობას. ვანო ფალიაშვილმა კი მუშაობა დაიწყო თბილისის საოპერეტო დასში ჯერ გუნდის წევრად, შემდეგ ქორმაისტერად, ხოლო 1889 წლიდან ოპერეტის დირიჟორად. 1890 წელს ვანო კიევს გაემგზავრა, სადაც იგი სუსლოვ-სუხოდოლსკის საოპერო-საოპერეტო დასის ლოტბარად მიიწვიეს. 1890—1893 წლებში კიევში მცხოვრები ვანო ფალიაშვილი დროდადრო ჩამოდიოდა თბილისში, სადაც მის მიერვე ჩამოყალიბებული ადგილობრივი „მუსიკალური წრის“ საგუნდო* და საორკესტრო ძალებით საოპერო სპექტაკლებსა და სიმფონიურ კონცერტებს მართავდა. მაგრამ, არსებითად, იგი დიდი ხნით იყო მოწყვეტილი საქართველოს. მუსიკალურ სწავლა-განათლებას მოწყურებულმა ზაქარიამ მხოლოდ მოგვიანებით შეძლო თბილისის სამუსიკო სასწავლებელში შესვლა.

---

* ამ გუნდში 1891—1893 წლებში მღეროდა მომავალში გენიალური მომღერალი ფ. ი. შალიაპინი, იმ დროს თბილისელი პედაგოგის დ. ა. უსატოვის მოწაფე.

1891 წელს ზაქარია ფალიაშვილი ჩაირიცხა თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის ვალტორნის კლასში, პედაგოგ ფ. ფ. პარიზეკთან*. ეს სასწავლო დაწესებულება სისტემატური მუსიკალური განათლების ერთადერთი კერა იყო ამიერკავკასიაში.

თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის წინამორბედად უნდა მივიჩნიოთ ხარლამპი სავანელის, ალოიზ მიზანდარისა და კონსტანტინე ალიხანოვის ინიციატივითა და შემწეობით 1873 წელს დაარსებული „საგუნდო სიმღერისა და მუსიკის თეორიის კლასები". ორი წლის შემდეგ ეს „კლასები" გადაკეთდა თბილისის სამუსიკო სკოლად, დაემატა რა სპეციალური ფორტეპიანოს, სოლო სიმღერისა და ვიოლინოს კლასები.

1882 წლის ოქტომბერს თბილისში ჩამოვიდა „საიმპერატორო რუსული მუსიკალური საზოგადოების" (ИРМО) მთავარი დირექციის რწმუნებული, ახალგაზრდა კომპოზიტორი და პედაგოგი მიხეილ მიხეილის ძე იპოლიტოვ-ივანოვი. მისი წინადადებით თბილისის სამუსიკო სკოლის ხელმძღვანელობამ 1883 წლის 7 იანვარს თხოვნით მიმართა მთავარ დირექციას თბილისში „რუსული სამუსიკო საზოგადოების განყოფილების" გახსნის შესახებ. თხოვნა დაკმაყოფილებული იქნა. 1883—1884 სასწავლო წლიდან თბილისის სამუსიკო სკოლას დაერქვა „საიმპერატორო რუსული სამუსიკო საზოგადოების თბილისის განყოფილების მუსიკალური კლასები". დირექციის თავმჯდომარედ დაინიშნა მ. ვ. ორბელიანი, ხოლო სამუსიკო კლასების გამგედ მ. მ. იპოლიტოვ-ივანოვი. ამ უკანასკნელის ინიციატივით ერთი წლის შემდეგ აღიძრა შუამდგომლობა სამუსიკო კლასების სამუსიკო სასწავლებლად გარდაქმნის შესახებ. ეს შუამდგომლობაც დაკმაყოფილებულ იქნა. 1886 წელს დამტკიცდა თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის წესდება. სასწავლებლის დირექტორად დაინიშნა იპოლიტოვ-ივანოვი. საპატიო წევრებად არჩეულ იქნენ: ა. გ. რუბენშტეინი, დ. ვ. სტასოვი და პ. ი. ჩაიკოვსკი. ამ დროისათვის სასწავლებლის მოწაფეთა საერთო რაოდენობა, მათი სოციალური წარმოშობის მიხედვით, შემდეგი იყო: თავად-აზნაურობა და ჩინოვნიკობა — 144, სამხედრო (მეტწილად მაღალი წოდებისა) — 51, სასულიერო წოდების — 6, მოქალაქენი (ანუ შეძლებული ბურჟუაზიული წრეების წარმომადგენელნი) — 76, ხელოსნები — 2, ვაჭრები — 56, გლეხები — 2. საინტერესოა მოწაფეთა ეროვნული შემადგენლობაც:

* ზოგიერთი ავტორის ცნობა იმის შესახებ, რომ ფალიაშვილმა თბილისის სამუსიკო სასწავლებელში 1895 წელს დაიწყო სწავლა მუსიკის თეორიისა და ვალტორნის კლასში, სწორი არ არის.

რუსები — 158, სომხები — 100, ქართველები — 22, ებრაელები — 25, გერმანელები — 14, პოლონელები — 16 და ა. შ. ეს ციფრები იმდენად მეტყველია, რომ არავითარ განმარტებას არ საჭიროებს...

1892—1893 სასწავლო წლის დასაწყისში, სასწავლებლიდან ფ. პარიზეკის წასვლის შემდეგ, ზაქარია გადაიყვანეს გამოცდილი მუსიკოსისა და პედაგოგის აქილეს იოსების ძე მოსკოს კლასში. ამასთან ერთად ფალიაშვილი სწავლობდა საგუნდო გალობის და საორკესტრო (სპილენძის საკრავთა ჯგუფი) კლასებში, რომელთაც იპოლიტოვ-ივანოვი ხელმძღვანელობდა. იმავე წელს მუსიკალური სასწავლებლის მოწაფეთა ძალებით ჩატარდა ორი სიმფონიური კონცერტი*, რომლებშიც ვალტორნისტი ზაქარია ფალიაშვილიც ღებულობდა მონაწილეობას.

1893 წელს იპოლიტოვ-ივანოვი და მისი მეუღლე ბ. მ. ზარუდნაია (რომელიც ვოკალურ კლასს ხელმძღვანელობდა სასწავლებელში და წარმატებით გამოდიოდა თბილისის საოპერო სცენაზე როგორც სოპრანოს პარტიების შემსრულებელი) მოსკოვს გაემგზავრნენ. სასწავლებლის დირექტორად დაინიშნა კომპოზიტორი და დირიჟორი ნიკოლოზ სიმონის ძე კლენოვსკი[2]. მასვე დაეკისრა თეორიული საგნების, საგუნდო, საორკესტრო და საოპერო კლასების ხელმძღვანელობა.

ოთხი წლის (1891—1895) განმავლობაში ვალტორნაზე მეცადინეობის შემდეგ ფალიაშვილმა მთელი თავისი ყურადღება და ენერგია თეორიული საგნების შესწავლაზე გადაიტანა. მუსიკის ისტორიას და ესთეტიკას იგი ვ. დ. ყორღანოვთან გადიოდა. ამავე დროს ზაქარიამ შეწყვიტა საგუნდო და საორკესტრო კლასებში მეცადინეობა. ასეთი მკვეთრი შებრუნება შემსრულებლობიდან თეორიული საგნების დაუფლებისაკენ, უნდა ვიფიქროთ გამოწვეული იყო არა საყვარელი პედაგოგის ა. მოსკოს სასწავლებლიდან წასვლით (იგი შეცვალა საკმაოდ გამოცდილმა პედაგოგმა ი. ა. მაშნერმა), არამედ ნ. კლენოვსკის ზეგავლენით, რომელსაც არ შეეძლო ყურადღება არ მიექცია მიზანდასახული და შრომისმოყვარე მოსწავლისათვის.

მხედველობაშია მისაღები ერთი გარემოება. საქმე ის არის, რომ ზაქარია სწავლის პირველი წლებიდანვე გატაცებული იყო ვალტორნაზე დაკვრით. მას მოსწონდა ეს ასათვისებლად რთული, მაგრამ უაღრესად მიმზიდველი, ხავერდოვანი ტემბრის ინსტრუმენტი. ამავე დროს, ზაქარიას კარგად ესმოდა, რომ

---

* კონცერტების პროგრამაში შედიოდა ისეთი ნაწარმოებები, როგორებიცაა: მოცარტის სიმფონია დო მაჟორი („იუპიტერი") და ხუთი ნაწყვეტი მისივე რექვიემიდან; მენდელსონის „იტალიური სიმფონია" და ფსალმუნი № 42 (სოლისტის, გუნდისა და ორკესტრისათვის); ბახის, შპორის, ლისტის, გრიგის და სხვათა კონცერტები ორკესტრის თანხლებით.

იმდროინდელ საქართველოს, უპირველეს ყოვლისა, სჭირდებოდა არა მუსიკოს-შემსრულებელნი, არამედ კომპოზიტორები და მუსიკის თეორეტიკოსები, რომლებიც შეძლებდნენ ხალხური სიმღერის შეკრებას, დამუშავებას და მათ პოპულარიზაციას. ამ მდიდარი მასალის საფუძველზევე მომავალში ალბათ სხვადასხვა ფორმის და ჟანრის ეროვნულ-მუსიკალურ ნაწარმოებსაც შეიქმნიდნენ.

თბილისის სამუსიკო სასწავლებელში კლენოვსკის კლასში მეცადინეობის წლებში ზაქარიას უკვე ჰქონდა შეთხზული რამდენიმე მუსიკალური პიესა. როგორც ფალიაშვილის მიერ ს. ი. ტანეევისადმი გაგზავნილ წერილიდან*. ირკვევა, მას დაწერილი ჰქონია საფორტეპიანო სონატის ორი ნაწილი და ოთხხმიანი შერეული გუნდისათვის გადაუმუშავებია რამდენიმე ხალხური სიმღერა. ძნელია თქმა იმისა, თუ რას წარმოადგენდა ეს ნაწარმოებები მუსიკალურ-მხატვრული და სტილისტური თვალსაზრისით, რადგან მომავალი პედაგოგის — ტანეევისადმი გაგზავნილი ხელნაწერები დღემდე არ არის ნაპოვნი. ყოველ შემთხვევაში, ამ პირველმა „ცდუნებამ“ კომპოზიციის სფეროში, როგორც ჩანს, იმდენად გაიტაცა ზაქარია, რომ საბოლოოდ განსაზღვრა მისი შემდგომი პროფესიული გზა.

1899 წლის მაისში ფალიაშვილმა დაამთავრა სამუსიკო სასწავლებელი. სასწავლებლის სამხატვრო საბჭომ მუსიკალური კომპოზიციის თეორიის კლასის მოწაფე ზაქარია ფალიაშვილი (ნ. ს. კლენოვსკის კლასი) სპეციალურ საგანში კურსდამთავრებულად სცნო. მას პირველი ხარისხის დიპლომი მიენიჭა.

ფალიაშვილმა მაქსიმალურად გამოიყენა თბილისის სამუსიკო სასწავლებელში გატარებული რვა წელი. ამიერიდან მას შეეძლო ჩაბმულიყო პედაგოგიურ, ფოლკლორისტულ, საშემსრულებლო (სალოტბარო-სადირიჟორო) და მუსიკალურ-საზოგადოებრივ მოღვაწეობაში. საამისოდ ზაქარიას საკმაო თეორიული მომზადებაც ჰქონდა და სმენითი გამოცდილებაც, მაგრამ მას მუსიკალური შემოქმედება განსაკუთრებული ძალით იზიდავდა. ამ მიზნის მიღწევა კი მთელ რიგ სიძნელეებთან იყო დაკავშირებული. პირველ ყოვლისა, რუსეთის ერთ-ერთი კონსერვატორიის გამოცდილ პედაგოგთა ხელმძღვანელობით საგრძნობლად უნდა აემაღლებინა პროფესიული დონე კომპოზიციის თეორიაში. გარდა ამისა, მოკლე ვადაში უნდა დაეძლია ზოგადკულტურული და მუსიკალურ-პროფესიული ჩამორჩენა და სამშობლოდან დაშორებულს გამოეჩინა გამძლეობა არსებობისათვის ბრძოლაში.

---

* იხ. ზ. ფალიაშვილის მიერ ტანეევისადმი 1900 წლის 6 მაისს მიწერილი წერილის ტექსტი, გვ. 23.

მოსალოდნელი სიძნელენი მას არ აშინებდა. მიღწეულით დაუკმაყოფილებლობამ, საკუთარი თავისადმი კრიტიკულმა დამოკიდებულებამ და, რაც მთავარია, ქართველი ერის მიმართ ზნეობრივი მოვალეობის გრძნობამ და ამით გამოწვეულმა მძლავრმა სურვილმა მიიყვანა იგი მტკიცე გადაწყვეტილებამდე — მიეღო უმაღლესი მუსიკალური განათლება. ამასთან დაკავშირებით ბუნებრივად იბადებოდა კითხვა, თუ სად უნდა გამგზავრებულიყო იგი: პეტერბურგის კონსერვატორიაში, სადაც კომპოზიციის კლასს ნ. ა. რიმსკი-კორსაკოვი უძღვებოდა, თუ მოსკოვში პროფესორ ტანეევთან, რომელიც მთელ რუსეთში ცნობილი იყო როგორც უდიდესი ავტორიტეტი პოლიფონიური მუსიკის სფეროში, ნიჭიერი კომპოზიტორი და პედაგოგი. არჩევანის შეჩერება ტანეევზე კლენოვსკის მიერ უნდა ყოფილიყო ნაკარანახევი. ეს მტკიცდება ზაქარიას მიერ ტანეევისადმი გაგზავნილი წერილით*. ამას გარდა, კლენოვსკის, როგორც გამოცდილ მუსიკოსს, არ შეიძლება არ შეემჩნია თავისი ბეჯითი მოწაფის განსაკუთრებული მიდრეკილება პოლიფონიისადმი, რაც ერთგვარად ეხმაურება ქართული ხალხური მრავალხმიანი სიმღერების ბუნებას.

ამგვარად, ფალიაშვილის მომავალი ხელმძღვანელის საკითხი ჯერ კიდევ თბილისში ყოფნისას გადაწყდა. მაგრამ, ვიდრე ზაქარია მოსკოვს გაემგზავრებოდა, საჭირო იყო რიგი ფრიად მნიშვნელოვანი პრობლემების მოწესრიგება.

მამის მრავალრიცხოვან ოჯახზე ზრუნვა ვანოს რუსეთს გამგზავრების შემდეგ ზაქარიას დაეკისრა მით უმეტეს, რომ პეტრე ფალიაშვილმა ავადმყოფობის გამო სამსახურს თავი დაანება. ხუთი უფროსი და-ძმა ასე თუ ისე მოეწყო — ცოდნას ეუფლებოდნენ და საკუთარ თავს უზრუნველყოფდნენ მატერიალურად, ხოლო დანარჩენი და-ძმანი არასრულწლოვანნი იყვნენ. სამუსიკო სასწავლებელში მეცადინეობით გადატვირთულ ზაქარიას დრო უნდა ეპოვნა, რათა საეკლესიო ორგანისტის, კერძო პედაგოგის და გუნდების ხელმძღვანელის მოვალეობა შეესრულებინა და ოჯახისათვის ფულადი დახმარება გაეწია.

საქართველოს მოწინავე საზოგადოებრიობამ, მათ, ვინც აფასებდა ფალიაშვილის უანგარო კულტურულ-საგანმანათლებლო მოღვაწეობას (1894 წლიდან რომ ეწეოდა), გადაწყვიტა მისთვის მატერიალური დახმარების აღმოჩენა.

„12 თებერვალს თბილისის საკრებულოს დარბაზში დანიშნულია კონცერტი ზაქ. ფალიაშვილისა, რომელიც უკანასკნელ ხანს საქველმოქმედო კონცერტებში მონაწილეობას იღებდა თავის ხოროთი... ეს ყმაწვილი კაცი ამთავრებს

---

* იხ. ზ. ფალიაშვილის მიერ ტანეევისადმი 1900 წლის 13 ივნისს მიწერილი წერილის ტექსტი. გვ. 25.

სამუსიკო სასწავლებელს და რუსეთს მიდის... როგორც გვესმის მუსიკის მცოდნეთაგან, ფალიაშვილს ემჩნევა საიმედო შრომისმოყვარეობა, ნიჭი და მომეტებული მიხვედრა საეროვნო მოტივებისა. საზოგადოება, როგორც ქართველი, ისე სხვა ტომისა, ყოველთვის კმაყოფილი დარჩენილა ფალიაშვილის ხოროს გალობით და, იმედია, ამ ბეჯით მოსწავლე კაცს თანაგრძნობას არ მოაკლებს, რომ გზაზედ დამდგარს ღონისძიება მისცეს უმაღლესი სამუსიკო სწავლა შეიძინოს და ამ სწავლის და შრომის შემწეობით გამოადგეს ჩვენს საერთო საქმეს...“*

„...ბ(ატონ) ფალიაშვილს, რომელმაც თბილისში სამუსიკო სასწავლებელი დაამთავრა, უნდა რუსეთში წასვლა სწავლის გასაგრძელებლად, რათა უფრო მომზადებული შეუდგეს, სხვათა შორის, ქართული ხალხური სიმღერების შესწავლასა და შემუშავებას... მაშ, ვუსურვოთ ბ-ნ ფალიაშვილს უმაღლესი სწავლის მიღება, ქართული სიმღერების შესწავლა და ქართული ხოროთი მისი განმტკიცება თავის და ქვეყნის სასახელოთ...“**

საყურადღებოა, რომ ყველა, ვისაც კი რაიმე დამოკიდებულება ჰქონდა მუსიკასა, პოეზიასა თუ თეატრთან, მზად იყო ამა თუ იმ ფორმით მონაწილეობა მიეღო ზაქარია ფალიაშვილის სასარგებლოდ გამართულ კონცერტებში. ასე მაგალითად, 1900 წლის 12 თებერვალს შემდგარი კონცერტის შესახებ გაზეთ „კავკაზში“ გამოქვეყნებულ კორესპონდენციაში*** განსაკუთრებით აღინიშნა გუნდის გამოსვლა ზაქარიას ხელმძღვანელობით. გუნდის პროგრამაში შედიოდა ფალიაშვილის მიერვე დამუშავებული ხალხური სიმღერები, შესრულებული ქართულ, რუსულ და ფრანგულ ენაზე. კონცერტში მონაწილეობდნენ: ე. სოკოლოვა, ვ. ვილშაუ (ვიოლინო), ნ. კოვალევსკი, ი. ალასანია, კ. ყიფიანი (მხატვრული კითხვა), ნ. გაბუნია-ცაგარლისა (რომელმაც იცეკვა „გოგონა“ გუნდის მიერ შესრულებული ხალხური სიმღერის ჰანგზე). ამ საქველმოქმედო კონცერტებიდან აღსანიშნავია კიდევ ერთი „გამოსათხოვარი“ კონცერტი, რომელიც „ქართულ სათავადაზნაურო თეატრის“ შენობაში შედგა. ამის შესახებ იუწყება ყველა გაზეთი, მათ შორის ოფიციოზი „კავკაზიც“. კონცერტში, გარდა ფალიაშვილის გუნდისა, მონაწილეობდნენ: იოსებ ბარათაშვილი (სიმღერა), ინსტრუმენტალისტები, ქართული დრამის გამოჩენილი მსახიობები: ნატო გაბუნია-ცაგარლისა, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, ვასო და ტასო აბაშიძეები, იოსებ გედევანიშვილი და სხვანი. კონცერტის შემდეგ წარმოდგე-

---

* გაზ. „ივერია“, 1900, 10 თებერვალი.
** ჟურნ. „ყვალი“, 1900, № 8.
*** გაზ. „კავკაზი“, 1900, 15 თებერვალი.

ნილი იქნა ა. ცაგარლის მიერ გადამუშავებული ერთმოქმედებიანი ფარსი „მშვენიერი ელენეს მაძიებელნი“, და გაიმართა ცეკვები. მთელი შემოსავალი გადაეცა „კონცერტის გამგეს“ ზაქარია ფალიაშვილს. ამას გარდა, როგორც კომპოზიტორის ავტობიოგრაფიიდან ჩანს, მოსკოვში გამგზავრებასთან დაკავშირებით თბილისის სათავადაზნაურო საკრებულოს მისთვის სტიპენდია დაუნიშნავს თვეში 10 მანეთის, ხოლო ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას — 20 მანეთის ოდენობით.

საქველმოქმედო კონცერტებს საკმაოდ ხშირად აწყობდა მოწინავე ქართველობა. სწორედ ამგვარად გააცილეს და გზა დაულოცეს რუსეთს მიმავალ 27 წლის მუსიკოსს მელიტონ ბალანჩივაძეს.

რაოდენ უსაზღვრო იყო სურვილი ქართველი ხალხისა მასაც ჰყოლოდა მაღალი განათლების მქონე ეროვნული კომპოზიტორები, რომ ესოდენ ყურადღებითა და გულისხმიერებით მოეპყრო ამ ორ ახალგაზრდას, რომელთაც გადაწყვიტეს უმაღლესი მუსიკალური ცოდნის მიღება, რათა ნამდვილ, პროფესიონალ კომპოზიტორებად მოვლინებოდნენ მშობლიურ ერს! ფალიაშვილს ჯერ კიდევ მაშინ ჰქონდა შეგნებული მთელი პასუხისმგებლობა, რომელიც მან თავის თავს დააკისრა და გაამართლა კიდეც ერის იმედები!..

ზაქარიას გამგზავრების საკითხი, მატერიალური მხრივ ასე თუ ისე მოგვარდა. კონცერტებით შეგროვებული ფულადი სახსრების უმეტესი ნაწილი მან მშობლებს დაუტოვა და ამით გარკვეული დროით უზრუნველყო ისინი. ახლა შეიძლებოდა მოსკოვს გამგზავრება. მაგრამ წინდახედულმა ახალგაზრდამ ჯერ ნიადაგის მომზადება გადაწყვიტა. ამ მიზნით ზაქარიამ ტანეევს წერილი მისწერა. წერილს თან დაურთო თავისი ნაწარმოებები და ცნობა თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის თეორიული განყოფილების დამთავრების შესახებ.

ქვემოთ მომყავს ამ წერილის ტექსტი მთლიანად:

„მოწყალეო ხელმწიფევ!
სერგეი ივანეს ძევ!

წინასწარ ბოდიშს ვიხდი, რომ გტვირთავთ ჩემი თხოვნით, რადგან საშუალება არა მქონდა დამემყარებია თქვენთან მიწერ-მოწერა ჩემი პატივცემული დირექტორის ნ. ს. კლენოვსკის მეშვეობით, რომელიც ამჟამად გართულია თავისი საქმეებით სასწავლებელში, განსაკუთრებით კი — გამოცდებით. ვბედავ პირადად გთხოვოთ შემდეგი: მე ვარ საიმპერატორო რუსული მუსიკალური საზოგადოების თბილისის განყოფილების მოწაფე. ჯერ კიდევ გასულ წელს დავამთავრე ხსენებული სასწავლებლის მუსიკის თეორიის სპეციალური კურსი ბ-ნ კლენოვსკის კლასით და მივიღე სავსებით რიგიანი მოწმობა, რომელიც ამ

წერილს თან ერთვის. ვინაიდან დაუძლეველი სურვილი მაქვს განვაგრძო ჩემი მუსიკალური განათლება და მთლიანად შევწირო თავი მუსიკას, მოგმართავთ თქვენ, ღრმად პატივცემულო პროფესორო, როგორც კომპეტენტურ პიროვნებას, რომლის ავტორიტეტი ყოველგვარი კრიტიკის გარეშეა, და გთხოვთ გამიწიოთ ხელმძღვანელობა. გიგზავნით საკუთარ ნამუშევრებს, შექმნილს ჩემს მიერ მოწაფეობის წლებში; ამ ნამუშევრების მიხედვით თქვენ შეგიძლიათ გამოიტანოთ დასკვნები მუსიკაში ჩემი ცოდნისა და უნარის შესახებ (თუ ეს ჩემში მოიპოვება). სამწუხაროდ, მე ვერ შევძელი ჩემი სონატის I და II ნაწილების გადაწერა და ამ ნამუშევრებთან ერთად თქვენთვის გამოგზავნა. მე გადამუშავებული მაქვს აგრეთვე რუსული და ქართული სიმღერები გუნდებისათვის. მაპატიეთ, მე არ გაგაცანით თქვენ ჩემი ვინაობა: ეროვნებით ვარ ქართველი, სარწმუნოებით კათოლიკე, მე მხოლოდ 27 წლისა ვარ, ბავშვობიდანვე კოსტიოლთან* ვიმყოფებოდი და უკვე მეშვიდე წელია, რაც ვითვლები ქალ. თბილისის ერთ-ერთ საუკეთესო კოსტიოლის პიანისტად. სასწავლებელში მეცადინეობის წლებში მეტად მძიმე პირობებში ვიმყოფებოდი; იძულებული ვიყავი მეზრუნა საარსებო სახსრების მოპოვებაზე და ამით დავხმარებოდი ჩემს ხანდაზმულ მშობლებს; ამის გამო მე არ მქონდა შესაძლებლობა, სასწავლებელში კურსის დამთავრებისთანვე მომემართა თქვენთვის თხოვნით, რათა ჩარიცხული ვყოფილიყავი კონსერვატორიაში ჩემი ცოდნისდამიხედვით. და აი, გავიდა ერთი წელი (საარსებო) სახსრების ძიებაში, მაგრამ, ვაგლახ, მდგომარეობა სრულებითაც არ შეცვლილა. შემდგომი მოლოდინი სასურველი არ არის, ვინაიდან დრო მიდის და მდგომარეობა არა ვგონებ გაუმჯობესდეს. ვიცი რა თქვენი ჰუმანური დამოკიდებულება მოსწავლე ახალგაზრდობისადმი, გთხოვთ უარს ნუ მეტყვით ჩემს თხოვნაზე: მიმიღეთ კონსერვატორიაში და გამანთავისუფლეთ სწავლის ფულის გადასახადისაგან. აქაური სტიპენდიებით სარგებლობა მე რატომღაც ბედად არ მიწერია. ჩვენში, თბილისში, რატომღაც მიღებულია სტიპენდიების გაცემა მომღერალ ვაჟებისა და ქალებისათვის, ხოლო მისთვის, ვინც თეორიის ხაზით ამთავრებს, ეს ზედმეტი ფუფუნებაა. ცოტათი უცნაურია, მაგრამ რა გაეწყობა. და აი, ამ გარემოების გამო ერთხელ კიდევ ვბედავ შეგაწუხოთ ჩემი თხოვნით — არ მითხრათ უარი და დამეხმაროთ კონსერვატორიაში ჩარიცხვის საქმეში, რაც მატერიალურად უზრუნველმყოფს, რის გამო მე მარად თქვენი მადლობელი და თქვენგნით დავალებული ვიქნები. მომეცით საშუალება განვახორციელო ის ოცნებანი, ის სურვილები, რომლებიც არ მტოვებენ მე ადრინდელი ბავშვობის წლებიდან დღემდე.

---

* კოსტიოლი (პოლონ.) — კათოლიკური ტაძარი. პ. ხ.

ველოდები თქვენს კეთილ პასუხს
ღრმად პატივცემულო პროფესორო

თქვენი მორჩილი მსახური ზ ა ქ. ფ ა ლ ი ა შ ვ ი ლ ი.

ჩემი მისამართია: ქალ. თბილისი. სომხის ბაზაზე მდებარე თბილისის მიძინების რომაულ-კათოლიკური ეკლესიის ორგანისტს ზაქარია ფალიაშვილს.

თბილისი, 6 მაისი, 1900 წელი".

ეს წერილი მრავალმხრივაა საინტერესო. პირველ ყოვლისა, ყურადღებას იპყრობს უსაზღვრო პატივისცემა, რომლითაც ფალიაშვილი მიმართავს ტანეევს. აშკარად იგრძნობა ზაქარიას ღრმა სულიერი მღელვარება, თავმდაბლობა საკუთარი ნიჭის შეფასებაში და პროფესიული ცოდნის შეძენის წყურვილი.

წერილის ის ნაწილი, სადაც ფალიაშვილი ითხოვს მიიღონ იგი კონსერვატორიაში და გაანთავისუფლონ სწავლის ფულის გადასახადისაგან, ერთი შეხედვით, შესაძლოა უტაქტობად იქნეს მიჩნეული, ვინაიდან ეს იმას ნიშნავდა, რომ თუ იგი სწავლის ფულს ვერ გადაიხდიდა, მაშინ ტანეევს მასთან უსასყიდლოდ უნდა ემეცადინა.

საქმე ის არის, რომ თბილისის მუსიკალური სასწავლებლის დირექცია ფარულ, მაგრამ სავსებით გარკვეულ პოლიტიკურ ხაზს ახორციელებდა და მაღალი სოციალური ფენების წარმომადგენელ ახალგაზრდობისადმი განსაკუთრებულ გულისხმიერებას იჩენდა (მეტწილად ესენი იყვნენ არაქართველები ან გადარუსებული ქართველი არისტოკრატების ნაშიერნი). სწორედ მათ ეძლეოდათ უპირატესობა სასწავლებლის „მოდურ" კლასებში (სიმღერა, ფორტეპიანო, ვიოლინო, ჩელო) ჩარიცხვისას; მათთვის გამოყოფილი იყო სტიპენდიები და ა. შ. რაც შეეხება დემოკრატიული ფენებიდან გამოსულ ქართველებს, მათ, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, ნება ეძლეოდათ ჩარიცხულიყვნენ სპილენძის და დასარტყამ ინსტრუმენტების კლასებში. სტიპენდიაზე, რა თქმა უნდა, ლაპარაკიც კი არ შეიძლებოდა. ეს კარგად იცოდა ფალიაშვილმა, რომელსაც მხოლოდ დროგამოშვებით ენიშნებოდა სტიპენდია, თუმცა იგი სასწავლებლის ერთ-ერთ მოწინავე მოსწავლედ ითვლებოდა. ამიტომაც მას არ ჰქონდა იმედი, რომ რუსეთში გამგზავრებასთან დაკავშირებით თბილისის სასწავლებელი სტიპენდიას დაუნიშნავდა. მაგრამ ზაქარიამ არ სცნო საჭიროდ ეცნობებინა ტანეევისათვის ეს არანორმალური მდგომარეობა.

ტანეევის პასუხი ფალიაშვილის ამ პირველ ბარათზე დღემდე უცნობია. მიუხედავად ამისა, ზოგი რამ მაინც ირკვევა ზაქარიას მეორე წერილიდან*.

„ღრმად პატივცემულო პროფესორო
სერგეი ივანეს ძევ!

ვიჩქარი გულითადი მადლობა მოგახსენოთ თქვენი თავაზიანი წერილისათვის, რომელსაც ასე მოუთმენლად ველოდი. გულახდილად რომ ვთქვა, ჩემს მიმართ მე ველოდი მსჯავრს იმ ადამიანისაგან, რომელსაც მუსიკალურ სამყაროში დიდი სახელი აქვს მოხვეჭილი. თქვენმა წერილმა სულიერად განმამტკიცა. ვერ ვპოულობ სიტყვებს მადლობის გრძნობის გამოსახატავად თქვენი კეთილი რჩევისათვის იმის შესახებ, თუ როგორ განვაგრძო ჩემი მუსიკალური განათლება მომავალში.

მაპატიეთ, მე არ შემიძლია განვაგრძო დამოუკიდებელი მეცადინეობა, ვინაიდან საამისო ძალა არ შემწევს. რადაც არ უნდა დამიჯდეს, მე უნდა გავემგზავრო თბილისიდან, რადგან აქ დიდად დამოკიდებული ვარ მატერიალურ საშუალებებზე, რომელთა მოპოვებაზე მეკარგება საუკეთესო დროის დიდი ნაწილი, რის გამო ძალიან ცოტას ვმუშაობ. ჩემთვის აუცილებლად საჭიროა, თუნდაც ორი წელი, თავისუფალი ვიყო და ვიმუშაო მხოლოდ მუსიკის დარგში. მხოლოდ მაშინ შეიძლება რაიმეს მივაღწიო.

ბოდიში უნდა მოვიხადო თქვენს წინაშე იმის გამო, რომ თქვენდამი გამოგზავნილი ჩემი პირველი წერილის შინაარსი იცოდა დირექტორმა ნ. ს. კლენოვსკიმ. და აი, როცა თქვენგან პასუხი მივიღე, ზნეობრივ მოვალეობად ჩავთვალე გამეზიარებინა ჩემი სიხარული კლენოვსკისათვის, რომელიც ფრიად კმაყოფილი დარჩა თქვენი პასუხით, თქვენგან ჩემი ნამუშევრის შეფასებით. მან კიდევ ერთხელ მირჩია გამგზავრება სწავლის მისაღებად თქვენთან, რადგან მისი აზრით, უკეთესი კონტრაპუნქტისტი რუსეთს არ გააჩნია, ხოლო კონტრაპუნქტის დარგში განსაკუთრებული დახმარება მჭირდება მის საფუძვლიანად შესასწავლად (ხაზი ჩემია. პ. ბ.)

ნ. ს. კლენოვსკიმ მთხოვა გადმოგცეთ მისი თქვენდამი პატივისცემა და კეთილი სურვილები.

დავრჩები თქვენი ღრმად პატივისმცემელი. იმედი მაქვს უარს არ მეტყვით საჭიროებისდამიხედვით მოგმართოთ რჩევისათვის.

თქვენი მორჩილი მსახური ზაქ. ფალიაშვილი.
13. VI. 1900 წ.“

---

* 1900 წლის 13 ივნისით დათარიღებული ეს წერილი დიდხანს უცნობი იყო და ინახებოდა ს. ი. ტანეევის არქივში. იგი მიაკვლია და პირველად გამოაქვეყნა მუსიკათმცოდნე ქრისტეფორე არაქელოვმა თავის სტატიაში: „ტანეევი და ქართული მუსიკალური კულტურა“, ჟურნ. „სოვეტსკაია მუზიკა“, 1959, № 9, გვ. 64.

როგორც ამ წერილიდან ჩანს, ფალიაშვილი არ იყო დარწმუნებული, რომ ტანეევი მას აუცილებლად მიიღებდა თავის კლასში. ამიტომ ტანეევის პასუხს იგი „განაჩენივით“ ელოდა. ირკვევა ისიც, თუ რამდენად დაახლოებული ყოფილა ზაქარია თავის პედაგოგთან — ნ. ს. კლენოვსკისთან: მას პ ი რ ვ ე ლ ს გაანდო მან ტანეევის პასუხით გამოწვეული უსაზღვრო სიხარული. არ შეიძლება აქვე არ აღინიშნოს ტანეევის, ამ დიდბუნებოვანი პიროვნების, არაჩვეულებრივი გულისხმიერება, რომელმაც გაიზიარა მისთვის უცნობი, ვიღაც თბილისელი „საეკლესიო ორგანისტის“ სულიერი მდგომარეობა და დახმარება აღმოუჩინა მრავალი წლის ოცნების განხორციელებაში.

1900 წლის ზაფხულის დამლევს რუსეთში გამგზავრებასთან დაკავშირებული ყველა საკითხი მოგვარებული იყო. აგვისტოს ბოლო რიცხვებში ფალიაშვილი მოსკოვს გაემგზავრა.

ამით დამთავრდა მეორე პერიოდი. სწორედ ამ წლებში (1887—1900) ზაქარია ფალიაშვილი პირველად ეზიარა ქართული ხალხური სიმღერების სანიმუშო საგუნდო შესრულებას; პირველად სცადა თავისი ძალები როგორც ლოტბარმა და შემსრულებელმა (ვალტორნისტი); აითვისა მუსიკალურ-თეორიული დისციპლინების საფუძვლები და გამოიჩინა ინტერესი შემოქმედებისადმი.

მშობლიური სამუსიკო კულტურის შემდგომი განვითარების პრობლემებით დაინტერესებულმა ახალგაზრდა, ნიჭიერმა და შრომისმოყვარე მუსიკოსმა უკვე მაშინ დაიმსახურა მოწინავე ქართველი საზოგადოების ყურადღება და პატივისცემა.

მართალია, მ ე ს ა მ ე — მ ო ს კ ო ვ ი ს პ ე რ ი ო დ ი მეტად ხანმოკლეა (1900—1903), მაგრამ მნიშვნელოვანია ზაქარია ფალიაშვილის როგორც მუსიკოს-პროფესიონალის საბოლოო ჩამოყალიბებაში, ისე მისი მომავალი შემოქმედებითი მოღვაწეობისთვისაც.

მოსკოვის კონსერვატორიაში

მოსკოვში ჩასვლისთანავე ფალიაშვილი ეახლა ტანეევს, რასაც მოწმობს ამ უკანასკნელის ჩანაწერი დღიურში: „ნასადილევს ჩემთან ბინაზე იყო კონტრაპუნქტზე შემოსვლის მსურველი, თბილისელი ფალიევი. 29 აგვისტო, 1900 წ.“*

მისაღები გამოცდები ფალიაშვილმა ჩააბარა მოსკოვის კონსერვატორიის

* პირველად გამოქვეყნებულია ქ. არაქელოვის მიერ; ჟურნ. „სოვეტსკაია მუზიკა“, 1959, № 9, გვ. 65.

პროფესორებს ვ. ი. საფონოვსა და მ. მ. იპოლიტოვ-ივანოვს, რის შემდეგ ჩარიცხა კონტრაპუნქტის კლასში პროფესორ ს. ი. ტანეევთან. კონსერვატორიის სამხატვრო საბჭოს დადგენილებით (1901 წლის 8 სექტემბერი) ფალიაშვილს ი. ი. მასლოვის სახელობის პერსონალური სტიპენდია დაენიშნა*.

1900 წლისათვის 44 წლის ტანეევი უკვე 22 წლის მანძილზე ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას მოსკოვის კონსერვატორიაში.** საკომპოზიტორო და პედაგოგიურ მოღვაწეობასთან ერთად ტანეევი გატაცებით მუშაობდა რუსული, უკრაინული, კავკასიური და ბელორუსული მუსიკალური ფოლკლორის ნიმუშთა ჩაწერასა, შესწავლასა და დამუშავებაზე. ამ გატაცებამ იგი მიიყვანა სვანეთშიც (1895), სადაც რამდენიმე ხალხური სიმღერა ჩაწერა, მეტიც, იგი დაინტერესდა სვანური ხალხური მუსიკალური საკრავებით — ჭუნირითა და ჩანგით, შეიძინა და მოსკოვის კონსერვატორიას გადასცა.***

ტანეევი დიდი ყურადღებით და პასუხისმგებლობის გრძნობით ეკიდებოდა პედაგოგის მოვალეობას. ამ დარგში მან ნაწილობრივ თავისი დიდი მასწავლებლის — პ. ჩაიკოვსკის მდიდარი გამოცდილება გამოიყენა. ტანეევის მიერ შემუშავებულმა თეორიულ დისციპლინათა სწავლების მეთოდმა უდიდესი გავლენა იქონია მეცნიერული მუსიკალურ-თეორიული აზროვნების განვითარებაზე რუსეთში.

ტანეევის ერთ-ერთი მოწაფის, ცნობილი მუსიკალური კრიტიკოსის, კომპოზიტორისა და საზოგადო მოღვაწის იური დიმიტრის ძე ე ნ გ ე ლ ი ს (1862—1927) მოგონებებში**** ვკითხულობთ: „პედაგოგიკა მისთვის იყო არა მომაბეზრებელი, მოსაწყენი მოვალეობა, რომლისგან ესოდენ მრავალნი ცდილობენ თავის დაღწევას ერთხელ და სამუდამოდ შემუშავებული ტრაფარეტით, არამედ ცოცხალი, მნიშვნელოვანი საქმე, რომელიც ღრმა ყურადღებას, სიყვარულს, სულიერ ძალთა სრულ დაძაბულობას მოითხოვს... იგი მთლიანად გატაცებული იყო გაკვეთილით, მთლიანად ეძლეოდა მას მთელი არსების სრული დაძაბვით, მზად იყო მთელი თავისი ცოდნით, უნარითა და გამოცდილებით ეპასუხა მოსწავლის მოთხოვნაზე... პედანტურობამდე აკურატული და თავის თავისადმი

---

* პირველად გამოქვეყნებულია ქ. არაქელოვის მიერ; ჟურნ. „სოვეტსკაია მუზიკა", 1959, № 9, გვ. 65.

** 1878—1882 წლებში ასწავლიდა ჰარმონიას და ინსტრუმენტობას, 1882—1887 წლებში კომპოზიციას, ხოლო 1881—1905 წლებში ხელმძღვანელობდა კონტრაპუნქტის, ფუგის და ფორმის კლასებს.

*** შ. კაშმაძე, ზ. ფალიაშვილი, თბილისი, 1948, გვ. 23.

**** აქ და ქვემოთ ციტირებულია: Ю. Д. Энгель. С. И. Танеев, как учитель, С. И, Танеев. Из научно-педагогического наследия. Москва, 1967, გვ. 55—84.

მკაცრი, ს. ი. მოწაფეებისაგანაც ამასვე მოითხოვდა. ტანეევი იყო ჭეშმარიტად ნამდვილი მასწავლებელი, რა მხრივაც არ უნდა მიდგომოდით მას; მასწავლებელი ტექნიკისა, ისე როგორც მასწავლებელი სტილისა; მასწავლებელი დამწყებთა, ისე როგორც მასწავლებელი ოსტატებისა; მასწავლებელი კონტრაპუნქტისა, ისე როგორც ცხოვრების მასწავლებელი.

ასეთი მასწავლებლები თაობებში ერთეულები იბადებიან. ამიტომ რეალურად არსებული სწავლების შეფასებისას მათი მიჩნევა კრიტერიუმად არ შეიძლება. ეს მხოლოდ იდეალია, რომლისადმი უნდა მივისწრაფოდეთ: იდეალი, რომელთან მიახლოებაც კი საპატიოა და მნიშვნელოვანია" (ბაზი ყველგან ჩემია. პ. ხ.).

ამას უნდა დავუმატოთ ტანეევის, როგორც მოაზროვნე ხელოვანისა და პიროვნების არანაკლებ მნიშვნელოვანი თვისებები, სახელდობრ: არაჩვეულებრივად ფაქიზი, გულისხმიერი და ამავე დროს პრინციპული დამოკიდებულება ადამიანებისადმი, ხელოვნებისა და მისი წარმომადგენლებისადმი; მეტად მკაცრი შეფასება საკუთარი შემოქმედებისა; ყოველდღიური დაძაბული შრომის მიჩნევა აუცილებელ პირობად პროფესიული ოსტატობის გამომუშავებისა და მხატვრული მიზნების მისაღწევად.

სწავლების პირველ წელს ტანეევის კლასის სტუდენტები გადიოდნენ „მკაცრი სტილის კონტრაპუნქტს" (ანუ ძველებურად „კონტრაპუნქტის კლასი"), ინტენსიურად მუშაობდნენ იმიტაციებზე. იმიტაცია ტანეევს მიაჩნდა მუსიკალური ფორმის ძირითად ფაქტორად, ნაწარმოების ცალკეული მომენტების შემაკავშირებელ საშუალებად. იმიტაციები იწერებოდა ყველა ინტერვალებში (ორ, სამ, ოთხ და ხუთ ხმად), ზუსტი და ტონალური, უბრალო, გადიდებული, შემცირებული, საწინააღმდეგო მოძრაობაში და ა. შ. ამას მოსდევდა იმიტაციების გამოყენება ქორალის დამუშავებისას, ხოლო თვით ქორალის მელოდია წარმოადგენდა cantus firmus-ს*. ამის შემდეგ გადადიოდნენ უბრალო და უსასრულო ორ და სამხმიანი კანონების წერაზე.

„აბესალომის" მომავალი ავტორისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა იმას, რომ ტანეევის კლასში, როგორც აღნიშნავს ენგელი, „კონტრაპუნქტები იწერებოდა ადამიანის ხმების გათვალისწინებით და ამიტომ კონტრაპუნქტში შემავალი ხმები არ უნდა გასცდენოდა ადამიანის ხმის სიმაღლის ნორმების ფარგლებს. ამოცანებს წერდნენ ძველებურ საეკლესიო კილოებში, რომლებიც საფუძვლად უდევს მკაცრი სტილის მუსიკას, მაგრამ ასეთსავე დიდ როლს ასრულებენ ძველებურ ხალხურ სიმღერასა და

* Cantus firmus (ლათ. მტკიცე, უცვლელი მელოდია) — პოლიფონიურ ნაწარმოებებში წამყვანი მელოდია, მრავალგზის გატარებული უცვლელი სახით.

კულტურულ ერთა საეკლესიო საგალობლებში"* (ხაზი ჩემია. პ. ხ.).

თუ სწავლების პირველ წელს ტანეევის მოწაფეებს აკრძალული ჰქონდათ „მკაცრი სტილის" ფარგლების დარღვევა,** მეორე წლიდან იწყებოდა „თავისუფალი სტილის კონტრაპუნქტის" (ძველებურად-„ფუგის კლასის") ათვისება. განსაკუთრებული ყურადღება ბახისა და ჰენდელის ნაწარმოებებს ექცეოდა. იმავე იმიტაციების, კანონებისა და სხვადასხვაგვარი ფუგის შექმნისას ახლა უკვე დაიშვებოდა ის, რაც წინათ აკრძალული იყო. ნაცვლად ნაირფეროვანი გასაღებებისა (ალტის, ბარიტონის, მეცო-სოპრანოს, ვიოლინოს და ბანის), შეიძლებოდა მხოლოდ ვიოლინოსა და ბანის გასაღებების გამოყენება; ნაცვლად მკაცრი საეკლესიო კილოებისა იხმარებოდა თანამედროვე მაჟორი და მინორი; ფართოდ გამოიყენებოდა სხვადასხვა ჰარმონიული ხერხი და მეტრულ-რიტმული მიმოქცევანი, როგორც პოლიფონიური წერის მნიშვნელოვანი ელემენტები. ტანეევი მოითხოვდა ნაწარმოების აღნაგობის ლოგიკურობას, თემატური მასალის გამომსახველობას, ძირითადი მელოდიებისა და მათი შემადგენელი მელოდიურ-რიტმული ელემენტების განვითარებას მოტივურ-თემატური დამუშავების მეთოდით.

საკლასო ამოცანების გასწორებისას ტანეევი არა მარტო აღნიშნავდა შეცდომებს, არამედ იქვე მიუთითებდა უკეთეს, უფრო მისაღებ ვარიანტებზე. ყველა შენიშვნას იგი საკუთარი ხელით აღნიშნავდა მოწაფეთა რვეულებში. ზოგჯერ კი ბრწყინვალედ ასრულებდა როიალზე მთელ პიესებს ან ნაწყვეტებს დიდი პოლიფონისტების (ჟოსკენ დე პრე, პალესტრინა, ბახი, ჰენდელი) ნაწარმოებებიდან.

ტანეევს ნაირგვაროვანი იმიტაციური ფორმები მიაჩნდა უნივერსალურ ფორმებად ყველა დროისათვის და, ამდენად, განსაკუთრებით მნიშვნელოვან საფუძვლად კომპოზიტორის ფორმირებისა და მისი შემდგომი შემოქმედებითი მუშაობისათვის.

„მკაცრი სტილის მოძრავ კონტრაპუნქტში" ს. ი. ტანეევი აღნიშნავდა: „მრავალხმიან მუსიკაში მელოდიური და ჰარმონიული ელემენტები ემორჩილებიან დროის, ეროვნების, კომპოზიტორის ინდივიდუალობის ზეგავლენას. მაგრამ იმიტაციური, კანონური და რთული კონტრაპუნქტული ფორმები, არსებულნი და შესაძლებელნი, არიან მარადიული, დამოუკიდებელი ყოველგვარი პირობებისაგან, შეიძლება შედიოდნენ ყოველგვარ ჰარმონიულ სის-

---

* Ю. Д. Энгель. С. И. Танеев, как учитель. С, И, Танеев, Из научно-педагогического наследия гз. 61.

** თუმცა ამასთან ერთად ტანეევი მიუთითებდა მკაცრი სტილის პოლიფონიურ ამოცანათა ესთეტიკურ მხარეზე, ხმების მოძრაობათა მხატვრულ მნიშვნელობაზე, მათ „ლამაზ განლაგებაზე" და ა. შ.

ტემათა ჩარჩოებში და მოიცავდნენ ყოველგვარ მელოდიურ შინაარსს"*. ამ შეხედულების სისწორე მრავალი სხვა ფაქტის გარდა იმითაც მტკიცდება, რომ ტანეევის კლასში აღიზარდნენ ერთმანეთისაგან ფრიად განსხვავებული ოსტატები: ა. სკრიაბინი, ს. რახმანინოვი, ნ. მეტნერი, ზ. ფალიაშვილი, ს. ვასილენკო, ან. ალექსანდროვი, ა. გოლდენვეიზერი, რ. გლიერი; თეორეტიკოსები: ბ. იავორსკი, ს. ევსეევი და სხვანი.

მოსკოვში ზაქარია სისტემატურად ეცნობოდა დიდი რუსი და უცხოელი კომპოზიტორების შემოქმედებას. მეცადინეობისაგან მთელ თავისუფალ დროს სიმფონიური და კამერული კონცერტების მოსმენასა და საოპერო წარმოდგენებზე დასწრებას ანდომებდა. მოსკოვში მცხოვრები ან საქართველოდან დროებით ჩამოსული მისი მეგობრები, მუსიკოსები და არამუსიკოსები, ზაქარიას მიუკარებელ „განდეგილად" თვლიდნენ.

სწორედ ამ პერიოდში ნიკო ცხვედაძისადმი მიწერილ წერილში ზაქარია აღნიშნავს: „ჩემი სწავლის საქმე ჯერ ღვთითა და მერე თქვენით, რომ არ დავიქადნო, კარგად მიდის, რომლის დასამტკიცებლად შემიძლიან წარმოვადგინო ჩემი „ბალები", თუ გსურთ; თუმცა ჯაფა დიდი არის, მაგრამ რა ვქნა, მეტი გზა არ არის, უჯაფოდ არა გამოვა რა. წარმოიდგინეთ, რომ ვერ მომისწრია ქართველ სტუდენტებთან მივიდე და როგორც ამხანაგები ვნახო, იმდენად მოცლა არა მაქვს"...**

რეჟისორი მიხეილ ქორელი თავის მოგონებებში*** აგვიწერს ერთ მეტად დამახასიათებელ ეპიზოდს ფალიაშვილის სტუდენტობის წლებიდან. ფორტეპიანოზე მუშაობით გატაცებულ ზაქარიას ქართველი მეგობრები ეპატუმრნენ. ყოველმა ცდამ, როგორმე „ხელთ ეგდოთ" ზაქარია, უნაყოფოდ ჩაიარა: იგი მეგობრებს გაექცა! მხიარულ დროსტარებას, მადლიან კახურ ღვინოს და გემრიელ ქართულ პურ-მარილს მონატრებულმა გამოჩენილი დირიჟორის არტურ ნიკიშის კონცერტის მოსმენა არჩია... მაგრამ როდესაც საქმე ეხებოდა მოსკოვში ტრადიციული „ქართული საღამოების" გამართვას, მაშინ ზაქარია არც დროს იშურებდა და არც ენერგიას, რათა ღირსეულად მოემზადებინა ქართველი სტუდენტებისაგან შემდგარი გუნდი. მას შეგნებული ჰქონდა, რომ ყველა ასეთი გამოსვლა ხელს უწყობდა რუსულ აუდიტორიაში საქართველოს მდიდარი ხალხური მუსიკის პროპაგანდას.

ცნობილი საბჭოთა კომპოზიტორი რეინჰოლდ მორაცის ძე გლიერი აღ-

---

* С. И. Танеев, Подвижной контрапункт строгого письма, Москва, 1959.

** „სახალხო განათლების ქართველი მოღვაწეები და სახალხო მასწავლებლები", კრებული II, თბილისი, 1955, გვ. 350.

*** გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება", 1947, № 48.

ნიშნავს, რომ ტანეევის მოწაფეები სწავლების დამთავრების შემდეგაც არ წყვეტდნენ ურთიერთობას საყვარელ პედაგოგსა და უფროს მეგობართან. „ერთი მხრივ, — წერს გლიერი, — მოწაფეს სურდა ცოდნოდა ტანეევის აზრი თავის ნამუშევრებზე, მეორე მხრივ სერგეი ივანეს ძეს თვით აინტერესებდა თავის მოწაფეთა შემდგომი განვითარება“*.

ამ სიტყვების დასადასტურებლად მოვიყვან შემდეგ ფაქტს: 1903 წლის ზაფხულს (23-24 ივლისი) ტანეევი ჩამოვიდა თბილისს, რათა მოენახულებინა ზაქარია და მასთან ერთად თელავს გამგზავრებულიყო ხალხური სიმღერების ჩასაწერად, მაგრამ ზაქარია შინ არ დაუხვდა**. სულ რამდენიმე დღით ადრე ზაქარია პროფესორ ალექსანდრე ხახანაშვილთან ერთად სვანეთს გამგზავრებულიყო ადგილობრივი მუსიკალური ფოლკლორის ნიმუშების შესაგროვებლად.

ამის შესახებ ზაქარია 1903 წლის სექტემბერს გაგზავნილ წერილში ტანეევს წერდა: „...დიდად და დიდად ვწუხვარ, სერგეი ივანეს ძევ, რომ ვერ შევძელი თქვენი ნახვა. მაპატიეთ, ასე რომ მოხდა. უფრო დასანანი ის არის, რომ თბილისში თქვენი გამგზავრების მეორე დღესვე ჩამოვედი“...

ტანეევი ფალიაშვილის გარეშე კახეთს აღარ წასულა. იმავე წერილში ზაქარია აღნიშნავდა: „თქვენ მოუთმენლად გელოდნენ ამ ზაფხულს თელავში. თქვენი თელავში ჩამობრძანების განზრახვის შესახებ გავაფრთხილე თელავის მაზრის უფროსი და თავადაზნაურობის წინამძღოლი***. ისინი ფრიად მოხარულნი დარჩნენ, გელოდნენ, ქართველ მომღერალთა გუნდიც შეადგინეს. სწუხდნენ, რომ ვერ შესძელით მათთან ჩამობრძანება. თუ მომავალში მოგიხდათ აქ ჩამოსვლა, გთხოვთ წინასწარ მაცნობოთ ამის შესახებ. მომავალ ზაფხულს თვით ვაპირებ იქეთ წასვლას და ამჯერად აუცილებლად დაგელოდებით“.****

თუმცა ჩვენ არ გაგვაჩნია საკმაო ფაქტობრივი ცნობები, რომლებიც მიგვითითებდნენ ტანეევისა და ფალიაშვილის შემდგომ პირად შეხვედრებზე, მაგრამ მათ შორის წერილობითი ურთიერთობა არ შეწყვეტილა. ასე მაგალითად, სვანეთში ფოლკლორის შემგროვებელი ექსპედიციის დამთავრებისთანავე ფალიაშვილი ტანეევისადმი გაგზავნილ წერილში დაწვრილებით აღწერს ამ მოგზაურობის შთაბეჭდილებებს და უზიარებს თავის შეხედულებებს სვანე-

---

* ჟურნ. „სოვეტსკაია მუზიკა“, 1960, № 3, გვ. 9.

** ტანეევი თბილისში გაეცნო ზაქარიას მეუღლეს და მის უფროს ძმას — ვანოს.

*** როგორც ჩანს, ტანეევს წინასწარ ცოდნია ფალიაშვილისაგან, რომ მას კახეთში ელოდებიან.

**** ზ. ფალიაშვილის წერილები ს. ი. ტანეევისადმი, „სოვეტსკაია მუზიკა“, 1938, № 8, გვ. 64—65.

თის მუსიკალურ ფოლკლორზე. საერთოდ კი, პირველი ასეთი მოგზაურობა, და ისიც სვანეთში, ჩემი აზრით, განპირობებული იყო ტანეევის ზეგავლენით. სერგეი ივანეს ძე ხომ პირველია დიდ მუსიკოსებს შორის, რომელთაც ყურადღება მიაქციეს სვანური სიმღერების განსაცვიფრებელ თვითმყოფობას.

1904 წლის შემოდგომაზე საზეიმო ვითარებაში გაიხსნა თბილისის საკონცერტო დარბაზი (ამჟამად თბილისის კონსერვატორიის მცირე დარბაზი). ამ ზეიმზე ტანეევის საპატიო სტუმრად მოწვევა ზაქარიას ინიციატივით უნდა მომხდარიყო.

კლინში, ტანეევის არქივში, ქრ. არაქელოვის მიერ მიკვლეულია ზ. ფალიაშვილის უცნობი ავტოგრაფი. „ფორმის მიხედვით, — აღნიშნავს არაქელოვი, — ეს ქართული ფილარმონიული საზოგადოების გამოცემის თითქმის ნახევრად ოფიციალური წერილია (1911, 15 იანვარი, № 37), დაწერილი და ხელმოწერილი ფალიაშვილის მიერ. შინაარსის მიხედვით კი — თავისებური შემოქმედებითი ანგარიშია, რომელშიც მოწაფე მასწავლებელს მოახსენებს თავისი რვაწლიანი მოღვაწეობის შესახებ 1903—1911 წლებში"*. აქვე ჩამოთვლილია ზაქარიას შემდეგი ნაწარმოებები: „მრავალჟამიერი" შერეული გუნდისათვის, ორი ქართული რომანსი, ქართული საეკლესიო საგალობლები შერეული გუნდისათვის, რვა ქართული ხალხური სიმღერა შერეული გუნდისათვის, კრებული ფონოგრაფით ჩაწერილი ქართული ხალხური სიმღერებისა ხალხურ ჰარმონიზაციაში.

ზემოთმოყვანილ წერილში ფალიაშვილი ამცნობს ტანეევს: „...მე დღენიადაგ ვმუშაობ, უმთავრესად ვაკეთებ შოპენისა და შუმანის ნაწარმოებთა ჰარმონიულ ანალიზს, ვკითხულობ პარტიტურებს, მე ისინი საკმაო რაოდენობით მაქვს: ბეთჰოვენის სიმფონიები Es,C, F (პასტორალური) A და D (მეცხრე), შუბერტის — C, მოცარტის — C (იუპიტერი) და g-moll, მისივე Requiem-ი, ჩაიკოვსკის—მე-6 (პათეთიკური), სენ-სანსის (ორგანოსათვის ფორტეპიანოსთან ერთად), ჩაიკოვსკის მოცარტიანა, ბოროდინოს Es** და „შუა აზიაში" და სხვა! ამას გარდა, ვიშოვე პარტიტურა თქვენი კანტანტისა „იოანე დამასკელი", რომელმაც უფრო მეტად აღმაფრთოვანა, ვიდრე შარშან ზამთარში ფილარმონიული საზოგადოების შესრულებით მოსმენილმა. ფუგა კი უგენიალურესია, იგი მაგალითია ყველა მათთვის, ვისაც სურს ისწავლოს, თუ როგორ უნდა დაიწეროს ფუგა. მაქვს მრავალი კვარტეტი და საფორტეპიანო კონცერ-

---

* ჟურნ. „სოვეტსკაია მუზიკა", 1959, № 9, გვ. 68.

** იგულისხმება ა. ბოროდინის პირველი სიმფონია მი-ბემოლ მაჟორი. პ. ხ.

ტი, როგორც კლასიკოსების, ისე თანამედროვე კომპოზიტორებისაც. ამ ხნის განმავლობაში მე დავწერე სიმებიანი კვარტეტის ექსპოზიცია. მეტწილად დაკავებული ვიყავი ქართული მელოდიების ფონოგრაფიდან ქაღალდზე გადაწერით; ზაფხულის განმავლობაში 40-მდე სიმღერა დამიგროვდა და ამ დღეებში დავამთავრე მათი ჩაწერა. ყველა ისინი უმეტესად 3-ხმიანია, თუმცა რამდენიმე მათგანი სოლო ნომერია". როგორც ამ წერილიდან ირკვევა, ფალიაშვილი საქართველოში ჩამოსვლისთანავე არა მარტო ჩაება ფოლკლორისტულ მუშაობაში, არამედ განაგრძობდა რუსი და უცხოელი კლასიკოსების ნაწარმოებთა შესწავლას.

აღსანიშნავია წერილის უკანასკნელი სტრიქონები: „...დიდი თხოვნა მაქვს თქვენდამი: უმორჩილესად გთხოვთ უარს ნუ მეტყვით თქვენი ფოტოსურათის გამოგზავნაზე, რისთვისაც წინასწარ გიხდით დიდ მადლობას. ამით საშუალება მომეცემა მუდამ ვუყურო უაღრესად სიმპათიურსა და ზედმიწევნით საყვარელ ადამიანს. ჩემს ძვირფას მასწავლებელს სერგეი ივანეს ძეს, რომელიც ყოველთვის თანაგრძნობით მეპყრობოდა კონსერვატორიაში ყოფნის მთელი დროის მანძილზე..."

ამ სიტყვებში გამოსჭვივის არა მარტო ღრმა სიყვარულის გრძნობა პედაგოგისადმი, არამედ ემოციებისა და სურვილების გამოთქმის ის მიამიტი უბრალოება და უშუალობა, რაც ჭეშმარიტად შემოქმედ ადამიანებს ახასიათებს.

ფალიაშვილისა და ტანეევის ამ მცირე მოცულობის მიმოწერის ღირებულება მხოლოდ ბიოგრაფიული ინტერესით როდი განისაზღვრება. მთელი თავისი მოღვაწეობით, რუსი და არარუსი მოსწავლე ახალგაზრდებისადმი გულისხმიერი დამოკიდებულებით ტანეევი მიეკუთვნებოდა რევოლუციამდელი რუსეთის ინტელიგენტთა იმ წრეებს, რომლებიც მაღალი კულტურით, სულიერი სიმდიდრითა და შინაგანი კეთილშობილებით ხასიათდებოდნენ. ეს ინტელიგენცია, ნებსით თუ უნებლიეთ, დიდ პატრიოტულ საქმეს აკეთებდა, რადგან უცხოელ ახალგაზრდებში აღვივებდა სიყვარულს რუსი ხალხის, რუსული ლიტერატურისა და ხელოვნების მიმართ. რუსეთის მოწინავე ინტელიგენციისა და რევოლუციური მუშათა კლასის პროგრესულობა იმაშიც ჩანდა, რომ, უსაზღვროდ უყვარდათ რა რუსეთი, თავის მგზნებარე გულში პოულობდნენ ადგილს სხვა ხალხების გულწრფელი სიყვარულისათვის. უკანასკნელნი მათ უხდიდნენ სამაგიეროს ასეთივე თბილი გრძნობების გამოვლინებით და რუს ხალხთან ძმური დამოკიდებულებით. მათ რიგებს ეკუთვნოდა ზაქარია ფალიაშვილი. იგი დიდად აფასებდა რუსულ კულტურას, რუსულ მუსიკალურ კლასიკას, რომელიც მას თავისი ღრმა იდეურობით, ხალხურობითა და რეალისტუ-

რი მიმართებით იზიდავდა. მოსკოვის კონსერვატორიაში გატარებულმა სამმაწელმა, არა მარტო ფუნდამენტური პროფესიული ცოდნა შესძინა ფალიაშვილს, არამედ ხელი შეუწყო მის ხელოვან-რეალისტად ჩამოყალიბებას.

გამოჩენილი საბჭოთა მუსიკათმცოდნე აკადემიკოსი ბ. ვ. ასაფიევი (ი. გლებოვი) თავის ბრწყინვალე ნარკვევში „უცხო ქვეყნებსა და ადამიანებზე"*, ეხება რა აღმოსავლეთის მუსიკის ადგილს რუსულ (კლასიკურ და საბჭოთა) სამუსიკო კულტურაში, სასიხარულო მოვლენად მიიჩნევს სომხური მუსიკის კლასიკოსის ა. სპენდიაროვის ნაწარმოებთა პირველი ტომის და ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის" პირველი კლავირის გამოცემას (1941) და დასძენს: „...მაგონდება, როგორი მადლიერებით და სიყვარულით ლაპარაკობდა ზაქარია ფალიაშვილი თავის დიდ მასწავლებელზე, ბრძენ პოლიფონისტ ტანეევზე, როგორ დიდად აფასებდა იგი რიმსკი-კორსაკოვს და მის სკოლას და როგორ გულისხმიერად გრძნობდა იგი ბალაკირევს, გლინკას შემდეგ ერთ-ერთ ყველაზედ გამჭრიახ რუს კომპოზიტორს, რომელიც ჩაწვდა კავკასიური ინტონაციებისა და რიტმიკის ნატიფ თავისებურებებს".

მრავალ პირთაგან, რომლებთანაც ფალიაშვილს მოსკოვში ყოფნისას უხდებოდა ურთიერთობა, ყველაზედ მეტად ტანეევის კეთილშობილური ფიგურა გამოირჩეოდა. სტოვებდა რა მოსკოვს, ზაქარია ფალიაშვილს თან მიჰქონდა უსაზღვრო პატივისცემის, ერთგულებისა და სიყვარულის გრძნობა თავისი აღმზრდელის და სულიერი მოძღვრის—სერგეი ივანეს ძე ტანეევისადმი.

მეოთხე პერიოდი (1903—1921) ზაქარია ფალიაშვილის არაჩვეულებრივად აქტიური და მრავალმხრივი მოღვაწეობით გამოირჩევა. ამ წლებში იგი ეწევა პედაგოგიურ, ფოლკლორისტულ, საკონცერტო-საშემსრულებლო, საზოგადოებრივ და შემოქმედებით მუშაობას.

ფალიაშვილი — პედაგოგი

1903 წლის გაზაფხულზე, მოსკოვიდან დაბრუნებისთანავე, ფალიაშვილი წერს ს. ი. ტანეევს: „... მოვეწყვე სათავადაზნაურო გიმნაზიაში სიმღერისა და ორკესტრის მასწავლებლად და ვფიქრობ მოწაფეებს წავუკითხო თეორია და სოლფეჯიო. მატერიალურად ჯერჯერობით არც თუ ისე უზრუნველყოფილი ვარ, მაგრამ ვიმედოვნებ მომავალში სხვა რაიმე დამატებითი ადგილები ვიშოვო"... როგორც ამ წერილიდან ჩანს, პირველი სასწავლო დაწესებულება, სადაც ზაქარიამ პედაგოგიური მოღვაწეობა დაიწყო თბილისის ვაჟთა სათავადაზნაურო

* ჟურნ. „სოვეტსკაია მუზიკა", 1953, № 12, გვ. 46.

გიმნაზია იყო. იმდროინდელ პირობებში ამ სასწავლებელში ქართველ ახალგაზრდობას მშობლიური ენისა და ლიტერატურის ჯეროვანი შესწავლა შეეძლო.

თბილისის სათავადაზნაურო გიმნაზიაში თავი მოიყარა ბრწყინვალე პედაგოგიურმა ძალებმა. ქართულ ენასა და ლიტერატურას ასწავლიდნენ: გ. ახვლედიანი, ა. შანიძე, პ. მირიანაშვილი, ვ. კოტეტიშვილი; ისტორიას — ს. ქვარიანი; ფიზიკასა და მათემატიკას — ა. ჯანელიძე, ვ. აბდუშელიშვილი; გეოგრაფიასა და ბუნებისმეტყველებას — ს. იაშვილი; რუსულ ენას — მ. ზანდუკელი. გარდა სასწავლო გეგმით გათვალისწინებული საგნებისა ქართულ გიმნაზიაში დიდი ყურადღება ექცეოდა მოსწავლეთა მუსიკალურ აღზრდას. შემოღებულ იქნა საგუნდო გალობის კურსი, რომელსაც ერთდროს მ. ბალანჩივაძე, ზაქარია ჩხიკვაძე (1890—1906) და ზ. ფალიაშვილი ხელმძღვანელობდნენ. ფორტეპიანოზე და ვიოლინოზე დაკვრას ასწავლიდა ანდრია ყარაშვილი[4] (1890—1920).

ზაქარია ფალიაშვილს კარგად ესმოდა თბილისის ქართული გიმნაზიის ძირითადი მიზნები და ამოცანები. ამიტომ უმცროს კლასებში იგი ასწავლიდა იმ დროს პოპულარულ ქართულ სიმღერებს: „ოთხმოცი წლის ბებია“, „რას წუწუნებს ეს პატარა მურია“ (ა. ყარაშვილისა), „გოგონა“ და სხვა. შემდეგ კლასებში იგი თანდათანობით ართულებდა პროგრამას. ზაქარია სერიოზულ ყურადღებას აქცევდა მის მიერ ჩამოყალიბებულ მოწაფეთა ორკესტრის მუშაობას. ამ ორკესტრის ზოგიერთი მონაწილე შემდეგში ქართული სამუსიკო ხელოვნების ცნობილ მოღვაწედ მოგვევლინა*.

ზაქარია მკაცრი, მომთხოვნი პედაგოგი იყო. გუნდისა და ორკესტრის ყოველი მონაწილისაგან მოითხოვდა ინტონაციურ სიზუსტეს, ყველა მითითებების მტკიცედ დაცვას. მეცადინეობა იმდენად ნაყოფიერად მიმდინარეობდა, რომ მოწაფეთა გუნდმა და ორკესტრმა გიმნაზიის მუსიკალურ-ლიტერატურულ კონცერტებზე გამოსვლებიც კი დაიწყო.

ერთ-ერთი მუსიკალურ-ლიტერატურული დილის შესახებ რუსულ გაზეთში გამოქვეყნებულ რეცენზიაში ვკითხულობთ: „ეს იყო ნიჭიერი მაესტროს — მუსიკის მასწავლებლების ბ.-ნი ყარაშვილისა და ზაქარია ფალიაშვილის ერთობლივი ტრიუმფი. მსგავსი რამ თბილისის არც ერთ გიმნაზიაში

---

* მათ შორის აღსანიშნავია კომპოზიტორები: — ი. ტუსკია, გრ. კილაძე, ლ. ფალიაშვილი, ა. ანდრიაშვილი; მუსიკათმცოდნეები: შ. ასლანიშვილი, გრ. ჩხიკვაძე; დირიჟორები: ვ. ნეიმანი (ბარნაბელი), მ. ძიძიშვილი, მ. ბორჩხაძე და სხვ. აქვე სწავლობდნენ მომღერლები: ვ. სარაჯიშვილი, ნ. ელიოზიშვილი, გ. სიხარულიძე; მევიოლინე ლ. იაშვილი; გამოჩენილი რეჟისორები: ა. ახმეტელი, შ. აღსაბაძე, არჩ. ჩხარტიშვილი და სხვ.

დღემდე არ გვსმენია. გუნდი და ორკესტრი ისეთ სრულყოფამდეა აყვანილი, რომ თვით სამუსიკო სასწავლებელსაც კი შეშურდება“...

1913 წლის 31 მარტს ქართულ გიმნაზიაში გამართულ მუსიკალურ-ლიტერატურული დილის შესახებ „სახალხო გაზეთი“ (1913, № 861) წერდა: „...როგორც ჩანს, მუსიკის სწავლების საქმე კარგად არის დაყენებული ქართულ გიმნაზიაში... არ შეიძლება არ აღინიშნოს ზაქარია ფალიაშვილის ნაწარმოები „აბიო მეფეს აქებდეს ერი“ — ნაწყვეტი, ამოღებული ოპერა „აბესალომ და ეთერიდან“. საზოგადოების თხოვნით შესრულებული იქნა ა. ყარაშვილის „სამშობლო...“. ასეთი კონცერტები ხშირად იმართებოდა. მათი წარმატება ნათელი მაჩვენებელი იყო იმ დიდი, ნაყოფიერი პედაგოგიური მუშაობისა, რომელსაც ზაქარია თბილისის ქართულ გიმნაზიაში 15 წლის მანძილზე ეწეოდა.

1904 წლის შემოდგომიდან ზაქარია ფალიაშვილმა პედაგოგიური მუშაობა დაიწყო თბილისის სამუსიკო სასწავლებელში. პირველ სასწავლო წელს მიჰყავდა მუსიკის თეორიის კურსი. 37 მოწაფიდან 17 — ფალიაშვილის სტიპენდიატად ითვლებოდა. თუმცა ზაქარია იმ დროს მატერიალურ სივიწროვეს განიცდიდა, მაგრამ არ ივიწყებდა სიღარიბეს, სწავლების წლებში თვითონ რომ განიცადა.

მომდევნო სასწავლო წელს (1905—1906) თეორიის გარდა მას მიანდვეს სოლფეჯიოსა და სამხედრო ორკესტრობის კურსის ხელმძღვანელობა. აღსანიშნავია, რომ წლების მანძილზე ფალიაშვილი იყო ერთადერთი პედაგოგი, ვინც სამუსიკო სასწავლებელში სამხედრო ორკესტრის დირიჟორებს (კაპელმაისტერებს) ამზადებდა. ხუთი წლის შემდეგ იგი საგუნდო კლასს ჩაუდგა სათავეში. გუნდთან წარმატებით მუშაობაზე მეტყველებს ის, რომ ამ გუნდის გამოსვლები ფართო საზოგადოების ერთსულოვან მოწონებას იმსახურებდა. ფალიაშვილის მოწაფეთა გუნდი მონაწილეობდა ოპერებში: „ალი“, „აიდა“, „ფაუსტი“, „სევილიელი დალაქი“, „დონ პასკუალე“, „რიგოლეტო“ და სხვა, რომლებიც ხან მთლიანად, ხან ნაწყვეტების სახით იდგმებოდა სამუსიკო სასწავლებლის ან საოპერო თეატრის სცენაზე.

სასწავლებლის საორკესტრო განყოფილების მოწაფეთაგან შემდგარი სიმფონიური ორკესტრი სასწავლო წლის მანძილზე ოთხ-ხუთ კონცერტს მართავდა. პირველ ხანებში ამ კონცერტებს მ. იპოლიტოვ-ივანოვი დირიჟორობდა. მისი მოსკოვს გამგზავრების შემდეგ კი ამ სამუშაოზე ფალიაშვილი მიიწვიეს. ზაქარიას პირველი გამოსვლა, როგორც მოწაფეთა ორკესტრის დირიჟორისა, მოხდა 1910 წლის 9 დეკემბერს. კონცერტის პროგრამაში ცენტრალური ადგილი ბეთჰოვენის მეხუთე სიმფონიას ეკავა.

ნიშანდობლივია, რომ ფალიაშვილის ხელმძღვანელობით გამართული სიმფონიური და საგუნდო კონცერტები დიდძალ მსმენელს იზიდავდა. პატრიოტულად განწყობილ ქართველ ინტელიგენციას ხიბლავდა არა მარტო მოსწავლეთა გუნდისა და ორკესტრის მწყობრი, ტემპერამენტული შესრულება; ამ გამოსვლებში იგი ხედავდა საქართველოს მომავალი ინტენსიური მუსიკალური ცხოვრების ჩანასახს. ამას მოწმობს თუნდაც ის რიცხვმრავალი რეცენზია, იმდროინდელ ქართულსა და რუსულ გაზეთებში რომ იბეჭდებოდა.

რამდენიმე ხნის შემდეგ თეორიულ საგნებიდან, გარდა მუსიკის თეორიის ელემენტარული და სპეციალური კურსებისა და სამხედრო ორკესტრობისა, ფალიაშვილი „პირველი და მეორე სოლფეჯიოს“ და „პირველი და მეორე ჰარმონიის“ კლასებსაც ხელმძღვანელობდა. პოლიფონიისა და კომპოზიციის თეორიის საგნები მას არც სასწავლებელში და არც კონსერვატორიაში არ უსწავლებია. როგორც ჩანს, ზაქარია ამ შემთხვევაშიაც საკუთარ თავს მისთვის ჩვეულ მაღალ მოთხოვნილებებს უყენებდა და უფლებას არ აძლევდა ისეთ საპასუხისმგებლო საქმისათვის მოეკიდა ხელი, როგორიცაა მომავალი კომპოზიტორების მომზადება.

1917 წელს, თებერვლის რევოლუციის შემდეგ, თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის ჩვეულებრივი აკადემიური ცხოვრების ტემპი დაირღვა. პატრიოტულად განწყობილი ქართველი ახალგაზრდობა და ნაწილი პედაგოგებისა სიხარულით შეეგება სამეფო რეჟიმის დამხობას. დაჟინებით გაისმოდა ხმები სამუსიკო სასწავლებლის თბილისის კონსერვატორიად გარდაქმნის შესახებ. ქართული კულტურისათვის ამ მეტად მნიშვნელოვანი ღონისძიების განხორციელებაში ზაქარია ფალიაშვილმა აქტიური როლი შეასრულა.

1917 წლის მაისში თბილისის სამუსიკო სასწავლებელი კონსერვატორიად გადაკეთდა.

კონსერვატორიის დირექტორად დაინიშნა პროფესორი ნ. ს. კლენოვსკი. ხოლო ინსპექტორად — ზაქარია ფალიაშვილი. მალე კლენოვსკი საზღვარგარეთ გაემგზავრა. თბილისის კონსერვატორიას ზაქარია ჩაუდგა სათავეში, როგორც დირექტორის მოვალეობის შემსრულებელი. ამასთან დაკავშირებით ფალიაშვილმა ვრცელი მოხსენებითი ბარათით მიმართა იმდროინდელ სწავლა-განათლების მინისტრს*. ამ დოკუმენტიდან ჩანს, რომ თბილისის კონსერვატორიას შენარჩუნებული ჰქონდა სამუსიკო სასწავლებლისათვის დამახასიათებელი სასწავლო სტრუქტურა. ქართველი პედაგოგები და სტუ-

* ეს დოკუმენტი, დათარიღებული 1918 წლის 12 აგვისტოთი, პირველად იქნა გამოქვეყნებული ზ. პ. ბაბუნაშვილის მიერ. იხ. აკად. ს. ჯანაშიას სახელობის საქ. სახ. მუზეუმის მოამბე, ტ. XXV-B, 1968.

დენტები აქ პროპორციულად ისეთსავე უმცირესობას შეადგენდა, როგორც ძველად. კონსერვატორიის ხელმძღვანელობის საბჭოს, ფაკულტეტებისა და კანცელარიის მუშაობა რუსულ ენაზე წარმოებდა. მეტიც: არც ერთი საგანი ქართულ ენაზე არ იკითხებოდა. საქართველოს ერთადერთ უმაღლეს სამუსიკო სასწავლებელში კრინტს არავინ ძრავდა ეროვნული მუსიკის არსებობისა და მისი შესწავლის აუცილებლობის შესახებ. არავინ იღწვოდა იმისათვის, რომ ქართულ კონსერვატორიაში მუსიკოსთა ეროვნული კადრები აღეზარდათ.

ყოველივე ამას ზაქარია ფალიაშვილი, როგორც ჭეშმარიტი პატრიოტი, ვერ ურიგდებოდა. თავის მოხსენებით ბარათში მან მკაფიოდ ჩამოაყალიბა თბილისის კონსერვატორიის ძირფესვიანი რეკონსტრუქციის გეგმა. შესავალში ზაქარია ფალიაშვილი წერს: „როგორც თბილისის კონსერვატორიის დირექტორის თანამდებობის აღმასრულებელი, როგორც მ ო ქ ა ლ ა ქ ე, მ ო ტ რ ფ ი ა ლ ე ჩ ე მ ი ს ა მ შ ობ ლ ო ს ი (ხაზი ჩემია. პ. ხ.) და როგორც არტისტი, ხელოვნების ინტერესების ერთგული, მე ვთხოვ სწავლა-განათლების სამინისტროს მომცეს საშუალება მეც გამოვთქვა ჩემი აზრი იმ იმედით, რომ ეს ჩემი სჯა შესაძლებელია უნაყოფო არ იყოს თბილისის კონსერვატორიის გარდაქმნის საკითხის გადაწყვეტის დროს“. ზაქარიას აზრით, პირველ ყოვლისა, მოსაწესრიგებელია ორი ძირითადი საკითხი: 1. კონსერვატორიის ადმინისტრაციული წყობილების რეფორმა და 2. შინაგანი განაწესისა და ძველი სასწავლო გეგმების შეცვლა უმაღლესი სასწავლებლისათვის შესაფერისი ახალი სასწავლო გეგმებით.

თბილისის კონსერვატორია არ უნდა ექვემდებარებოდეს რუსეთის არც ერთ საზოგადოებას ან ადმინისტრაციულ დაწესებულებას*. ამავე დროს, ფალიაშვილი იმის წინააღმდეგიცაა, რომ თბილისის კონსერვატორიის მუშაობის წარმართვა საქართველოს რომელიმე საზოგადოებრივ დაწესებულებას მიენდოს. მისი აზრით, მხოლოდ ს ა ხ ე ლ მ წ ი ფ ო ს შეუძლია კონსერვატორიის დაფინანსება და სხვა სახის დახმარებით უზრუნველყოფა.

ფალიაშვილი ვრცლად ეხება რევოლუციამდელ რუსეთში (პეტერბურგსა, მოსკოვსა და პროვინციულ ქალაქებში) მუსიკალური აღზრდის საქმეში არსებულ მტკივნეულ მხარეებს და აღნიშნავს, რომ თბილისის კონსერვატორიის ფინანსური მდგომარეობა შედარებით უზრუნველყოფილია, რადგან მოწაფეთაგან შემოსული სწავლის ფული თითქმის მთლიანად ფარავს უმთავრეს ხარჯებს. მიუხედავად ამისა, გარკვეული სუბსიდია მთავრობისაგან 20-25 ათას

* ფალიაშვილს მხედველობაში აქვს „რუსეთის მუსიკალური საზოგადოება“.

მანეთამდე ხელს შეუწყობდა კონსერვატორიის განვითარების საქმეს და მისცემდა შესაძლებლობას, არ დარიდებოდა აუცილებელ ხარჯებს კონსერვატორიის საქმეების გასაუმჯობესებლად.

ზაქარიას აზრით, მთელი აკადემიური მუშაობა, სასწავლო გეგმებისა და სასწავლო პროგრამების შემუშავების ჩათვლით, მთლიანად კონსერვატორიის ავტონომიურ სამხატვრო საბჭოს პრეროგატივად უნდა იქცეს, ხოლო სამეურნეო-ფინანსური და კულტურულ-საგანმანათლებლო მხარე უნდა დაეკავალოს გაერთიანებულ საბჭოს, რომელშიც შევლენ როგორც სამხატვრო საბჭოს, ისე მთავრობის მიერ გამოყოფილი წარმომადგენლები. „ყოველივე ამ ზემოხსენებულიდან მე ის დასკვნა გამომაქვს, — წერს ზაქარია, — რომ თბილისის კონსერვატორია უნდა გარდაიქმნეს მხოლოდ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიად...“

ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი, დასმული ფალიაშვილის მოხსენებით ბარათში, ეხება იმას, „თუ რამდენად შესაძლებელია შეიცვალოს შინაგანი წესწყობილება კონსერვატორიის სასწავლო გეგმაში“.

ფალიაშვილი გულისტკივილით აღნიშნავს, რომ თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის 35 წლის არსებობის მანძილზე ქართული ხალხური და საეკლესიო მუსიკის შესწავლისათვის არაფერი გაკეთებულა. ამის მიზეზს იგი ხედავს ძველი სასწავლებლის წესდებაში, რომელშიც სრულიად იგნორირებული იყო ეროვნული მუსიკის სწავლება. „მაგრამ, — დასძენს იგი, — გარდა მდიდარი ხალხური მუსიკისა, არ არსებობს ეროვნული პროფესიული მუსიკის ნიმუშები... მოგვეპოვება მხოლოდ რამდენიმე ნაწარმოები, მაგალითად დ. არაყიშვილის, ზაქ. ფალიაშვილის და მ. ბალანჩივაძის ჯერ კიდევ დაუდგმელი ოპერები და კიდევ რამდენიმე ნაწარმოები პატარა მუსიკალურ ფორმებში. ეს არის რაც გვაბადია...“ „ამიტომ, — ასკვნის იგი, — განა შეიძლება კონსერვატორიის სასწავლო გეგმას ქართული მიმართულება მიეცეს, როდესაც არ არსებობს თვით სასწავლებელი მასალა ქართული მუსიკალური ხელოვნური ლიტერატურისა? რასაკვირველია, რომ არა!..“

ფალიაშვილი ღრმადაა დარწმუნებული, რომ ეროვნული სკოლის, ეროვნული მუსიკის შექმნა-განვითარება შეუძლებელია ზოგადევროპული მუსიკის მიღწევების შემოქმედებითად ათვისების გარეშე. ამავე დროს, იგი მიუთითებს კონსერვატორიის ყველა სტუდენტისათვის ქართული ხალხური, საეკლესიო და მცირე, მაგრამ მაინც არსებული, პროფესიული მუსიკის შესწავლის აუცილებლობაზე. „ეს უკანასკნელი გაუხსნის მათ მუსიკალურ გემოვნებას ქართულ ჰანგებში და გაამდიდრებს მათ მუსიკალურ ფანტაზიასო...“

საქართველოს პირობებში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საკითხად ზაქარიას

შიაჩნდა კონსერვატორიასთან სპეციალური საოპერო კლასის დაარსება ქართველ მომღერალთათვის, სადაც ისინი საფუძვლიანად მოემზადებოდნენ საოპერო და საერთოდ ვოკალურ ხელოვნებაში. „ამ უკანასკნელს პირადად დიდ მნიშვნელობას ვაძლევ, რადგანაც ბუნებრივად ჩვენში ბევრი საუცხოო ხმების მქონე ახალგაზრდობა მოგვეპოვება, მომღერლები კი შედარებით ნაკლებად გვყავს და თუ არიან რამოდენიმე, იმათაც სერიოზული მომზადება აკლიათ“. აუცილებელია აგრეთვე „სავალდებულო თეორიული კლასებისა და ქართული ეროვნული გუნდის დაარსება“.

ზაქარია ფალიაშვილი ეროვნული სიამაყის გრძნობით აღნიშნავს იმ ფაქტს, რომ ჯერ თბილისის სამუსიკო სასწავლებელი, ამჟამად კი — თბილისის კონსერვატორია მთელი კავკასიის კულტურულ-მუსიკალურ ინტერესებს ემსახურება და წარმოადგენს ცენტრს, რომლისაკენაც მიილტვიან კავკასიის სხვადასხვა ქალაქის სწავლას მოწყურებული ახალგაზრდა მუსიკოსები, რომელთა რიცხვი კონსერვატორიის სტუდენტთა 25%-ს აღწევსო. „საქართველოს ინტერესებს პირველი ადგილი უნდა დაეთმოს. მაგრამ, განა საქართველოს რესპუბლიკისათვის სასურველი არ იქნება დავიცვათ ეს მიმზიდველი ძალა ტფილისისა, როგორც საკულტურო-განმანათლებელი ცენტრისა?..“

ეს მოხსენებითი ბარათი დიდი ხელოვანის თავისებური „მანიფესტია“, მისი, როგორც ნიჭიერი ხელმძღვანელის, მუსიკოს-აღმზრდელისა და ნამდვილი პატრიოტის მრწამსი, რომლის პრაქტიკული განხორციელება მნიშვნელოვან ნაყოფს გამოიღებდა ეროვნული მუსიკალური კადრების აღზრდის საქმეში. მაგრამ იმდროინდელ პირობებში ფალიაშვილის ეს დოკუმენტი დარჩა „ხმად მღაღადებლისა უდაბნოსა შინა...“

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველი დღეებიდანვე იმ დროისათვის არსებულ სამუსიკო სკოლებს და თბილისის კონსერვატორიას მუსიკალურ განათლებას მოწყურებული ახალგაზრდობის დიდი რაოდენობა მოაწყდა. ზედიზედ გაიხსნა ახალი სამუსიკო სკოლები როგორც თბილისში, ისე საქართველოს სხვადასხვა რაიონში (ბათუმი, ახალი სენაკი, ზუგდიდი, სამტრედია, თელავი, სიღნაღი, გორი და სხვ.). დაარსდა მუსიკალური ტექნიკუმები და მუშათა ფაკულტეტები (მუშფაკი).

დ. არაყიშვილის ინიციატივით ქართული ფილარმონიული საზოგადოების სამუსიკო სკოლის საფუძველზე 1922 წელს დაარსდა თბილისის მეორე კონსერვატორია, სადაც პირველ წელსვე 1100 სტუდენტამდე სწავლობდა. ერთბაშად გაიზარდა ქართველ სტუდენტთა და მუსიკოს-პედაგოგთა რიცხვი. სწავლება ქართულ ენაზე წარიმართა. სასწავლო გეგმებსა და სტუდენტთა საკონცერტო პროგრამებში მზარდი ადგილი ეთმობოდა ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს.

1923 წელს მოხდა პირველი და მეორე კონსერვატორიების შეერთება. 1922—1923 სასწავლო წელს თბილისის კონსერვატორიის რედაქტორი ზაქარია ფალიაშვილი იყო. ამ თანამდებობას იგი კვლავ 1929—1932 წლებში დაუბრუნდა. აი, როდის შეძლო მან თავისი სანუკვარი ოცნებისა და მისწრაფებების განხორციელება! სწორედ ამ წლებში დაიწყო თბილისის კონსერვატორიის აღმავლობა. და თუ დღეს ამ უმაღლეს სამუსიკო სასწავლებელს შეუძლია აღიარებული მიღწევებითა და წარმატებებით იამაყოს, ამაში უეჭველი დამსახურება და ღვაწლი მიუძღვის მის ერთ-ერთ ფუძემდებელს, ხელმძღვანელსა და მზრუნველ პედაგოგს ზაქარია ფალიაშვილს.

ზ. ფალიაშვილი და ქართული მუსიკალური ფოლკლორი

უმაღლესი მუსიკალური ცოდნით შეიარაღებულ ზაქარიას თავისუფლად შეეძლო სამშობლოში დაბრუნებისთანავე ჩაბმულიყო შემოქმედებით მუშაობაში. მაგრამ მან კარგად იცოდა, რომ მარტო თეორიული მომზადება და რუსული და უცხოური კლასიკური მუსიკალური მემკვიდრეობის ათვისება საკმარისი როდი იყო მაღალმხატვრული ეროვნული მუსიკალური ნაწარმოებების შესაქმნელად. შემოქმედების ეროვნულობა მისთვის ხალხურობის სინონიმი იყო. ხალხურობის თავანკარა წყაროდ კი ფალიაშვილს მუსიკალური ფოლკლორი მიაჩნდა. ამიტომ იყო, რომ იგი პირველ ყოვლისა ქართული ხალხური სიმღერების შეგროვებას შეუდგა.

მკითხველთათვის ნათელი რომ გახდეს ფალიაშვილის ფასდაუდებელი ღვაწლი ეროვნული კულტურის ამ სფეროში, საჭიროდ მიმაჩნია მოკლედ მაინც შევეხო უკანასკნელის ვითარებას ჩვენში XX საუკუნის დასაწყისისათვის.

ქართული სამუსიკო კულტურის ყველა დარგი ამ დროისათვის ენერგიულ და გამოცდილ პროფესიონალთა აქტიურ ჩარევას მოითხოვდა. არ შეიძლება ითქვას, რომ ზაქარიამდე ქართულ მუსიკაში კომპოზიციის, ფოლკლორისტიკის, საშემსრულებლო და პედაგოგიკის ხაზით არაფერი საყურადღებო არ შექმნილა. მაგრამ ყოველივე ეს, მცირედი გამონაკლისის გარდა, დილეტანტიზმის ფარგლებს არ სცილდებოდა.

ფოლკლორისტული მუშაობა, რომელიც გულისხმობს ხალხური პოეტური და მუსიკალური შემოქმედების ნიმუშთა მიკვლევასა და ჩაწერას, ქრონოლოგიურად გასული საუკუნის დამდეგიდან დაიწყო. ამის პირველი მაგალითია გრიგოლ იოანეს ძე ბაგრატიონის მიერ 1819—1825 წლებში შედგენილი ანთოლოგია, რომელშიც შევიდა ლირიკული სასიმღერო ლექსები, ზმნები

და მახვილსიტყვაობის ნიმუშები. ქართული ფოლკლორის ცნობილი მკვლევარი პროფესორი მიხეილ ჩიქოვანი თავის შრომაში — „ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედების შეკრებისა და შესწავლის მოკლე ისტორია“, აღნიშნავს, რომ გრ. ბაგრატიონის ანთოლოგია თვალსაჩინო მოვლენაა მე-19 საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურულ ცხოვრებაში“*. იქვეა დასახელებული სხვა მოღვაწენიც, მაგალითად: დიმიტრი ბაგრატიონი; ისტორიკოსი პლატონ იოსელიანი („ქართული ანდაზები და გამოცანები“); თეიმურაზ ბატონიშვილი, რომელმაც, სხვა მასალებთან ერთად, პირველმა ჩაწერა თქმულება ამირანზე და ამით დასაბამი მისცა ამირანზე თქმულებების შეკრებას და მის ქართულ ენაზე პუბლიკაციას**, დ. ჩუბინაშვილი და მის მიერ შეკრებილი და 1846 წელს მის მიერვე გამოცემული „ქართულ ქრესტომატიაში“ მოთავსებული ანდაზები, ხალხური ლექსები.

მ. ჩიქოვანის დამოწმებით, 1861 წელს ალექსანდრე ჯამბაკურ-ორბელიანმა, როგორც „ქართული ხალხური შემოქმედების, კერძოდ მისი მუსიკალური ნაწილის შესწავლის წამომწყებმა“, პირველმა აღძრა საკითხი ქართული გალობის, სიმღერის და ღიღინის მნიშვნელობისა და მისი შენარჩუნების შესახებ. ჯ. ორბელიანის „ნაწერში“ (1879) მოტანილია ცნობები საძეო, საქორწინო, სუფრული, საფერხულო („სამაია“), შრომის, სამგლოვიარო, კალენდარულ-საწესჩვეულებო და სხვა ჟანრის სიმღერების შესახებ.

ზეპირსიტყვიერების შეკრებამ და შესწავლამ განსაკუთრებით ფართო გაქანება მიიღო გასული საუკუნის მეორე ნახევრიდან, რაც საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ასპარეზზე „თერგდალეულთა“ გამოსვლასთანაა დაკავშირებული.

მდიდარი ეროვნული ფოლკლორის შეგროვება-შესწავლის საქმეს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ გამოჩენილი ქართველი მოღვაწენი: ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, იაკობ გოგებაშვილი, ალექსანდრე ყაზბეგი, ვაჟა ფშაველა, რაფიელ ერისთავი, პეტრე უმიკაშვილი და სხვ. ისინი არა მარტო ხალისით ეცნობოდნენ სხვების მიერ ჩაწერილ ხალხურ ლექსებს, ზღაპრებს, ლეგენდებს, თქმულებებს, ანდაზებსა და გამოცანებს, არამედ თვითონვე ეწეოდნენ ასეთივე ნიმუშების შეკრებასა და დამუშავებას. ამ მუშაობის შედეგებს შეძლებისდაგვარად ბეჭდავდნენ ჟურნალ-გაზეთებში, კრებულებში, ხოლო ნაწილს კი თავის ნაწარმოებებში იყენებდნენ.

შემოქმედებითი და მრავალმხრივი საქმიანობით დატვირთული ილია

---

* მ. ჩიქოვანი, ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება, ტ. I, თბილისი, 1960, გვ. 101.
** იქვე, გვ. 103.

ჭავჭავაძე პოულობდა დროს, რათა ფართოდ განეხილა და ჯეროვნად გადაეწყვიტა ქართული ფოლკლორისტიკის რიგი საჭირბოროტო პრობლემები. ილია რომ პოეტური ფოლკლორის ღრმა ცოდნას იჩენს — ეს გასაგებია. მაგრამ განცვიფრებას იწვევს მისი წერილი „ქართული ხალხური მუსიკა“, რომელშიაც ღრმად აქვს გარჩეული მუსიკალური ფოლკლორის ბუნება, მასში „მწყობრი ხმისა“ და „წყობილსიტყვაობის“ ორგანული შერწყმა, რითაც სრულად გადმოიცემა ადამიანის „სულის მოძრაობა და თავისი გულის ძარღვის ცემა“. ილია ხაზგასმით აღნიშნავს ქართული ხალხური მუსიკის თვითნაჩენობას, რის გამო, მისი აზრით, „მუსიკის მცოდნე კაცთა თვალში ქართული სიმღერები სრულს ახალს ამბავს უნდა წარმოადგენდეს მუსიკის ისტორიისა და თეორიისათვის“*. რაც შეეხება ხალხურ შემოქმედებას საერთოდ, მისდამი სათუთი მოპყრობა, შესწავლა და გავრცელება, ჭავჭავაძის აზრით, განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონეა, რადგან მშობლიური ფოლკლორის გაცნობამ დიდი გავლენა უნდა იქონიოს ხალხის „გონებისა და ცნობიერების განვითარებაზედ“, მის ეროვნულ თვითშეგნებაზე.

ქართული ხალხური შემოქმედების შეგროვება-შესწავლისა და გავრცელების აუცილებლობას აკაკი წერეთელიც აღიარებს, რასაც მოწმობს ამ საკითხისადმი მიძღვნილი მრავალი წერილი და პოეტის პირადი პრაქტიკული მოღვაწეობა ამ მიმართულებით.

არ შეიძლება აგრეთვე არ აღინიშნოს „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოებისა“ და „საქართველოს საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოების“ „ფასდაუდებელი ღვაწლი ეროვნული ფოლკლორის ძეკრება-გამოცემისა და დაცვის საქმეში“.**

რით იყო გამოწვეული ხალხური შემოქმედებისადმი ესოდენ ცხოველი ინტერესი? რით აიხსნება მაღალი შეგნება პატრიოტული მოვალეობისა, რომელიც ჩვენს სახელოვან მწერლებს, პედაგოგებსა და საზოგადო მოღვაწეებს ხალხური შემოქმედების მიმართ ამოქმედებდა? ამის მიზეზი, პირველ ყოვლისა, ქართველი ხალხის ისტორიულ ყოფაში უნდა ვეძიოთ.

XIX საუკუნის დამდეგისათვის საქართველო ეკონომიურად ჩამორჩენილ ქვეყანას წარმოადგენდა. რუსეთთან შეერთებამ ქართველი ერი ფიზიკურ განადგურებას გადაარჩინა, მაგრამ ცარიზმის კოლონიზატორული და რუსიფიკატორული პოლიტიკა სულისშემხუთველ ატმოსფეროს უქმნიდა რუსეთის ორ (თბილისის და ქუთაისის) გუბერნიად დაყოფილ საქართველოს მოსახლე-

---

*ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. II, გვ. 130—133.

** მ. ჩიქოვანი, ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება, ტ. I, გვ. 181—183.

ობას. გამწვავებულ სოციალურ ჩაგვრას ეროვნული ჩაგვრა დაემატა. აუცილებელი შეიქნა ქართველ ხალხში ეროვნული თვითშეგნებისა და ნაციონალური თავმოყვარეობის გრძნობის გაღვიძება და განმტკიცება. იმხანად ამ რთული ამოცანის შესრულება, პატრიოტული სულისკვეთებით გაჯერებულ პოეზიასა და მხატვრულ ლიტერატურასთან ერთად, ხალხური მხატვრული შემოქმედების დიდებულ ნიმუშთა პოპულარიზაციასაც შეეძლო. ეს კი მოითხოვდა ხალხის კულტურული განძის, მისი ყოფა-ცხოვრების და ადათ-წესების შესწავლას, დაკვირვებულ კვლევა-ძიებას.

იყო ფოლკლორისადმი ყურადღების გამახვილების კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მიზეზი, გამომდინარე ჩვენში ხალხოსნური მოძრაობის გავრცელებიდან. ამ მოძრაობაში აქტიური როლი ითამაშა რუსეთის საუნივერსიტეტო ქალაქებში (მოსკოვი, კიევი, ხარკოვი, ყაზანი და სხვ.), უმთავრესად კი — პეტერბურგში აღზრდილმა ქართველმა ახალგაზრდობამ.

„პეტერბურგი სამოციან წლებში ქართველი მოსწავლე ახალგაზრდობის იდეური წრთობის კერა გახდა... ეს იდეური წრთვნა... ორი გზით მიდიოდა. ერთი — ეს იყო პეტერბურგის უნივერსიტეტის მოწინავე პროფესორების ლექციები, ხოლო მეორე, უფრო ძლიერი და საიმედო გზა იყო არალეგარული წრეები, ჩერნიშევსკისა და მის თანამებრძოლებთან თათბირები და კრებები, რევოლუციური მწერლების ნაწერები, პროკლამაციები, რევოლუციური პრესა, დემონსტრაციები და ციხის ნესტიანი კედლები“*.

სამშობლოში დაბრუნებულმა „თერგდალეულებმა“ მრავალმხრივი, ერისთვის სასარგებლო მუშაობა გააჩაღეს. ილია ჭავჭავაძის იდეური მეთაურობით მათ შეურიგებელი ბრძოლა გამოუცხადეს ფეოდალურ-ბატონყმურ იდეოლოგიას, კონსერვატიულ ესთეტიკურ შეხედულებებს. ისინი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ქართული ლიტერატურულ-პოეტური ენის დემოკრატიზაციას, მის მჭიდრო კავშირს ხალხის ცოცხალ, გამომსახველ სალაპარაკო ენასთან.

გლეხისადმი განსაკუთრებული ყურადღების გამოჩენა, მისი ყოფა-ცხოვრების, ზნე-ჩვეულებების შესწავლა, სოფლად ცოდნა-განათლების შეტანა — აი, რა იზიდავდა რუსეთში განათლებამიღებულ და სხვა მათ თანამემამულე ქართველ ახალგაზრდობას, რომელიც იზიარებდა ხალხოსანთა მთელ რიგ შეხედულებებს და პრაქტიკულ საქმიანობაში ახორციელებდა მათ.

ხალხოსნების ერთ-ერთი მოთხოვნილების — ხალხური ზეპირსიტყვიერების შეკრება მათ გადაუდებელ ამოცანად მიაჩნდათ. ქართული ხალხურ-

---

* კ. მეძველია. თერგდალეულები და რუსეთის სამოციანი წლების რევოლუციური მოღვაწეები, ტ. I, თბილისი, 1959, გვ. 167.

პოეზია, თქმულება-ლეგენდები, ზღაპრები და ანდაზები მიუთითებდნენ ერის უშრეტ შემოქმედებით პოტენციაზე, გარემოს მძლავრ აღქმასა და მხატვრული სახეებით მისი გამოსახვის უნარზე. ამიტომ იყო, რომ ფოლკლორული მუშაობა „თერგდალეულებს“ ერთ-ერთ გადაუდებელ ამოცანად მიაჩნდათ. მათ დიდი როლი შეასრულეს საქართველოს საზოგადოებრიობის დაინტერესებაში მშობლიური ქვეყნის წარსულით, ხალხის მდიდარი სულიერი კულტურით, მისი ყოველდღიური ცხოვრებით, ფიქრებითა და მისწრაფებებით.

„თერგდალეულთა“ ნაყოფიერი მოღვაწეობა იმ მხრივაც იყო პროგრესული, რომ მათ ცხოვრების ყოველ სფეროში საზოგადოებრივი აზრის გაცხოველება გამოიწვიეს, რამაც ქართული მუსიკის დარგშიც იჩინა თავი.

ხალხური სიმღერების ს ი ს ტ ე მ ა ტ უ რ ი, ღ რ მ ა დ გ ა ა ზ რ ე ბ უ ლ ი შეგროვებისა და ჩაწერის საკითხი გასული საუკუნის 60-იან წლებში წამოიჭრა. მაგრამ ფოლკლორის ნიმუშთა შეგროვება და მისი პოპულარიზაცია ეაცილებით უფრო რთული საქმე გამოდგა, ვიდრე ლიტერატურულ-პოეტური ფოლკლორის მოვლა-პატრონობა. ჯერ ერთი, არსად ჩანდნენ ხალხური მუსიკის ნიმუშების ფიქსირების წესებს დაუფლებული მუსიკოსები, არ მოიპოვებოდა საჭირო თანხები საფოლკლორო ექსპედიციების შექმნისათვის; არ არსებობდა ტექნიკურად გამართული სანოტო გამომცემლობა შეგროვილი მასალის დასაბეჭდად.

ქართული მუსიკის პირველ დაბეჭდილ ნიმუშად მიჩნეულია დავით ერისთავის „პოპური“ ფორტეპიანოსათვის (1873). ავტორის მიერ მარტივად დამუშავებული ქალაქური სიმღერები არ იძლევიან წარმოდგენას ჭეშმარიტი ეროვნული მუსიკის შესახებ. ამ მხრივ საყურადღებოა გალობის მასწავლებლის მიხეილ მაჭავარიანის, მიერ გამოცემული „სამშობლო ხმები“. ამ კრებულში შედის ოცი ქალაქური საბავშვო სიმღერა ერთი, ორი, სამი და ოთხი ხმისათვის (ორი მათგანი ფორტეპიანოს თანხლებით).

1882 წლისათვის მელიტონ ბალანჩივაძემ ნოტებზე გადაიტანა 17 ხალხური სიმღერა, მათ შორის: „ფაცხა“, „ავთანდილ გადინადირა“, „შაშვი კაკაბი“. „ნეტავი გოგოვ მე და შენ“, „გოგონა“, „კუჩხა ბედინერა“, „შავლეგო“. „მიორს თინა მა“, „ორირაო“ და სხვ. სამწუხაროდ, ამ სიმღერათა კრებული დაუბეჭდავი დარჩა.

ფრიად ნაყოფიერი გამოდგა ფილიმონ ქორიძის[5] მოღვაწეობა ხალხური სიმღერებისა და ქართული საეკლესიო საგალობლების შეგროვებისა და ნოტებზე გადატანის საქმეში.

„სამი თუ ორი წელი ვიარე სხვადასხვა სოფლებში, — წერდა ფილიმონ ქორიძე, — ბევრგან გავაჩაღე წირვის გალობა, რომლის მოსმენისთანავე ხალ-

ხის სიხარულს და აღტაცებას საზღვარი არ ჰქონდა. ჩემდა სასიამოვნოდ, ჩემს მიერ დავლილ სოფლებში ბევრი მშვენიერი სიმღერა ჩავწერე. ისე რომ, დიდ-ძალი სიმღერები მაქვს შეგროვებული"*.

ძველი ქართული საეკლესიო საგალობლები, მიუხედავად მათი პრაქტიკული დანიშნულებისა (საეკლესიო წირვის წესი), მეტწილად საყურადღებო მხატვრულ მოვლენას წარმოადგენს. ამ საგალობლებს მუსიკალური პირველწყარო უმთავრესად ხალხური მრავალხმიანი ვოკალური მუსიკაა. რელიგიური ტექსტის მიუხედავად ქართული საგალობლები მოკლებულია იმ ასკეტურ სუსხს, რაც მრავალ ძველ კათოლიკურ საეკლესიო საგალობელს (განსაკუთრებით — გრიგორიანულ ქორალს) ახასიათებს. ამის მაგალითია ჩვენამდე მოღწეული ძველი ქართული სასულიერო საგალობლები, რომლებიც დღეს ცალკეული ანსამბლების („გორდელა", „რუსთავი" და სხვ.) შესრულებით, მსოფლიოს ერთსულოვან მოწონებას იმსახურებს.

მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციების მქონე ქართულ სასულიერო მუსიკას გასული საუკუნის დასაწყისში შავი დღეები დაუდგა. რუსეთის ერთმორწმუნე ქრისტიანული ეკლესიის მამები, სახელმწიფო მოხელეებთან ერთად, ენერგიულ ზომებს მიმართავდნენ საქართველოს მოსახლეობის გარუსებისათვის. ქართულმა ეკლესიამ დაკარგა ავტოკეფალია. წირვა-ლოცვა, ისევე როგორც ქართულ სასულიერო სემინარიაში სწავლების პროცესი, რუსულ ენაზე მიმდინარეობდა. ზნამენსკის, ბერძნულის და კიევის კილო-საგალობლებისაგან შემდგარი „საეკლესიო სანოტო გალობის ეამნგულანის" ბეჭდვა (1845) მიზნად ისახავდა ძველი ქართული საგალობლების რუსული საეკლესიო საგალობლებით შეცვლას. ამის წინააღმდეგ აშკარა გალაშქრება იმ დროს შეუძლებელი იყო. ამიტომ, პატრიოტულად განწყობილი ქართველი სამღვდელოების ნაწილმა 1860 წელს შექმნა „ქართული საეკლესიო გალობის აღმადგინებელი კომიტეტი". 1883—1884 წლებში შესაძლებელი გახდა კომიტეტის წინაშე დასახული ძირითადი ამოცანების განხორციელება. ძმებს ვასილ და პოლიკარპე კარბელაშვილებს და აგრეთვე მ. მ. იპოლიტოვ-ივანოვს დაევალათ აღმოსავლეთ საქართველოს საეკლესიო საგალობლების ჩაწერა. ანალოგიური მუშაობის ჩასატარებლად დასავლეთ საქართველოში ქუთაისის ეპისკოპოს გაბრიელის (ქიქოძე) მიერ მოწვეულ იქნა ფილიმონ ქორიძე. ქორიძის მიერ ნოტებზე გადაღებული საგალობლების ნაწილი რამდენიმე კრებულად გამოიცა 90-იან წლებში. დიდი ნაწილი კი ხელნაწერის სახით ინახება საქართველოს სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის საცავებში.

---

* გაზ. „ივერია", 1899, 12 ნოემბერი, № 244.

1882 წელს სიმღერის მასწავლებელმა და ლოტბარმა ანდრია ბენაშვილმა გამოსცა ქართული ხალხური და სასულიერო სიმღერების კრებული. გაცილებით უფრო საყურადღებოა ქრისტეფორე გროზდოვის მიერ შედგენილი და 1894 წელს გამოცემული კრებული, რომელშიაც შესულია სამეგრელოში ჩაწერილი 19 ხალხური სიმღერა. ერთი წლის შემდეგ დაიბეჭდა „12 ქართული ხალხური სიმღერა და რომანსი", დამუშავებული მ. იპოლიტოვ-ივანოვის მიერ ხმისა და ფორტეპიანოსათვის. აღსანიშნავია აგრეთვე ზაქარია ჩხიკვაძის კრებული „სალამური", შემდგარი 35 ხალხური სიმღერისაგან. მათგან ხუთი სვანური სიმღერის ჩანაწერი მელიტონ ბალანჩივაძეს ეკუთვნის.

ხალხურ სიმღერათა კრებულების შედგენასთან ერთად თანდათანობით ფეხს იკიდებს ამ სიმღერათა შემსრულებელი გუნდების ჩამოყალიბებისა და მათი საკონცერტო გამოსვლების პრაქტიკაც. პირველი ასეთი კონცერტი გაიმართა თბილისში 1874 წლის 24 აპრილს. კონცერტი, რომელშიაც გამოვიდა ხარლამპი სავანელის მიერ შედგენილი მცირერიცხოვანი გუნდი, დიდი წარმატებით ჩატარდა.

1882 წელს მელიტონ ბალანჩივაძემ თორმეტი მომღერლისაგან შემდგარი გუნდი ჩამოაყალიბა. ერთი წლის შემდეგ, 13 მარტს, თბილისში გაიმართა ამ გუნდის კონცერტი ბალანჩივაძის ლოტბარობით. კონცერტს, რომლის პროგრამაში შედიოდა მელიტონის მიერ შეგროვებული 17 ხალხური სიმღერა, დაესწრნენ: ი. ჭავჭავაძე, ა. ყაზბეგი, ი. გოგებაშვილი, ნ. ცხვედაძე, პ. უმიკაშვილი და სხვ. ეს ფაქტი იმის მაჩვენებელია, რომ ეროვნული მუსიკის აღორძინება, ქართველი ხალხის ამ მოწინავე წარმომადგენლებს უდიდესი პროგრესული მნიშვნელობის საქმედ მიაჩნდათ.

სწორედ ეს გარემოება გაითვალისწინა ეროვნული კულტურის დიდმა მოტრფიალემ, ჭეშმარიტმა პატრიოტმა ლადო აღნიაშვილმა, როდესაც 1885 წელს საკმაოდ მოზრდილი ეთნოგრაფიული გუნდი ჩამოაყალიბა. ეს გუნდი ჯერ მარტო გარეგნული იერით საამო სანახავი იყო. მის ყოველ წევრს ძვირფასი ეროვნული ტანსაცმელი ამშვენებდა. აღნიაშვილმა დაკვირვებით შეარჩია მომღერლები აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების შესანიშნავ მცოდნეთაგან. ამის შედეგი იყო ის, რომ გუნდის რეპერტუარი შედგებოდა არა ერთი რომელიმე კუთხის, არამედ მთელი საქართველოს ხალხური სასიმღერო შემოქმედების დამახასიათებელი მრავალფეროვანი ნიმუშებისაგან. ამით აღნიაშვილმა უარყო ხალხური სიმღერების ტომობრივი დაყოფა და საფუძველი ჩაუყარა მშობლიური მუსიკალური ფოლკლორის ,როგორც ქართველი ერის კულტურულ ცხოვრებაში ერთიანი მხატვრული ეროვნული მოვლენის აღქმას. მუსიკალური ფოლკლორისადმი ასეთ

მიდგომას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა, ვინაიდან ეს ხელს უწყობდა ქართველ ხალხში ეროვნული მთლიანობის იდეის განმტკიცებას.

მართებულად აღნიშნავდა ქართული პრესა: „...აღნიაშვილს უნდა ახსოვდეს, რომ მის მიერ არჩეული საგანი — სიმღერის ხელოვნება — აუცილებელი სულიერი მოთხოვნილებაა ერის ცხოვრებაში“.

ეხება რა აღნიაშვილის გუნდის ერთ-ერთ საკონცერტო გამოსვლას ლოტბარ ი. რატილის ხელმძღვანელობით, „ივერიის“ კორესპონდენტი მიხეილ ზაალის ძე ყიფიანი (ცნობილი სპირიდონ ჩიტორელიძის ფსევდონიმით) წერს: „მე იმ კონცერტზედ ქართული ოპერის სუნი მომედინა; ვინ იცის რამდენმა სხვადასხვანაირმა ფიქრმა და ოცნებამ გაირბინა ჩემს ტვინში, როდესაც ყურს ვუგდებდი რატილის ხოროს სიმღერებს. იქნება დადგეს ისეთი დრო, რომ ქართულ ენაზედაც დაიწეროს ოპერის მსგავსი რამ ჩვენის ძველმატიანეთაკან და რატილის შთამამავლებმა მომღერლებმა ჩაგვიღიღინონ რამ თამარ მეფის ცხოვრებიდან, გიორგი სააკაძის მიერ მოქმედებიდან?...“*

აღნიაშვილის გუნდმა მრავალი ქართველი ახალგაზრდა მიიზიდა. ამ გუნდში მღეროდნენ ეროვნული მუსიკის მომავალი მოღვაწენი, მათ შორის — ივანე და ზაქარია ფალიაშვილები.

დიმიტრი არაყიშვილი, თავის ავტობიოგრაფიულ ნარკვევში, იგონებს რა მის მიერ ამ გუნდის პირველად მოსმენას, აღნიშნავს: „პირველ ყოვლისა, მე განმაცვიფრა გუნდის საერთო გარეგნობამ. ყველა მისი მონაწილე ქულაჯებში იყო გამოწყობილი. მე არასდროს მენახა ქართველები ამ ძველებურ ეროვნულ ტანსაცმელში და ამან ჩემზე უაღრესად სასიამოვნო შთაბეჭდილება დასტოვა, მაგრამ როდესაც გუნდმა ქართული ხალხური სიმღერები წამოიწყო, გულწრფელად აღფრთოვანებული დავრჩი. ამგვარად, ამ გუნდის კონცერტი ჩემთვის შემოქმედების პირველ ბიძგად იქცა“**.

მრავალი ასეთი მაგალითის მოტანა შეიძლებოდა, მაგრამ ზემოთქმულიდანაც ნათლად ჩანს, თუ როგორ აღიქვამდნენ ფალიაშვილის თანამედროვენი ყოველგვარ, ერის კულტურისათვის სასარგებლო წამოწყებას. ხალხის აღტაცება და სიხარული, მომავლისადმი იმედის განმტკიცება უდიდეს ჯილდოს წარმოადგენდა იმათთვის, ვისაც მშობლიური ქვეყნისადმი უანგარო მსახურება თავისი სიცოცხლის მიზნად და ზნეობრივ მოვალეობად ჰქონდა მიჩნეული. ამ მხრივ სხვებს არც ზაქარია ფალიაშვილი ჩამორჩებოდა. ხალხური მუსიკალური შემოქმედებისადმი სიყვარული მასში პირველად აღნიაშვილის გუნდში მონა-

---

* გაზ. „ივერია“, 1890, 21 აგვისტო, № 179.

** დ. არაყიშვილი. ავტობიოგრაფია (ხელნაწერი), ინახება არაყიშვილის პირად არქივში.

წილეობისას გაღვივდა. შემდგომ, თბილისის სამუსიკო სასწავლებელში ყოფნისას, ზაქარია დაინტერესდა ხალხური სიმღერების არსით, მათი კილო-ჰარმონიული, მელოდიური და რიტმული თავისებურებების შესწავლით. ამ მხრივ ფრიად მნიშვნელოვანი დამსახურება იპოლიტოვ-ივანოვს მიუძღვის, რომლის „მოგონებანი“ ამ საკითხს საკმაოდ ნათელ შუქს ჰფენს. აი, რას წერს იგი თავის ავტობიოგრაფიულ ნარკვევში:

„...ჩავუდექი რა თბილისის სამუსიკო სასწავლებელს სათავეში, მე განსაკუთრებული ყურადღება მივაქციე აღმოსავლური, უმთავრესად — ქართული ხალხური მელოდიების შესწავლას, რაც ამხნობამდე ჩანასახ მდგომარეობაში იყო... მე ვცდილობდი მოწაფეთა დაინტერესებას მათი ხალხური სიმღერების თეორიული ანალიზით, მინდოდა მესწავლებინა მათთვის ამა თუ იმ სიმღერაში ჰარმონიულ და მელოდიურ თავისებურებათა პოვნა და საერთოდ აღმეძრა მათში ჩაწერისა და დამუშავების ხალისი. ბევრი მათგანი სამუსიკო სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ გაემგზავრა მოსკოვის კონსერვატორიაში, რომლის დამთავრების შემდეგ დაბრუნდა სამშობლოში თავის ხალხში მუსიკალურ-საგანმანათლებლო მუშაობის ჩასატარებლად. ასეთ სახელოვან მოღვაწეებს ძე უნდა მივაკუთვნო ზ. პ. ფალიაშვილი და გ. ნატრაძე“*.

ნაყოფიერ საფოლკლორო მოღვაწეობას ფალიაშვილი შეუდგა 1901 წელს, როდესაც იგი მოსკოვის კონსერვატორიის სტუდენტი იყო.

1398 წელს, ე. ი. სამუსიკო სასწავლებლის დამთავრებამდე ერთი წლით ადრე, ფალიაშვილი უკიდურესად გადატვირთული იყო გამოსაშვებ გამოცდებთან დაკავშირებული მეცადინეობით. იგი ძლივს პოულობდა დროს თავის გუნდთან მუშაობისათვის. ამიტომ მას ფიქრიც კი არ შეეძლო იმის შესახებ, რომ სწვეოდა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეს ხალხური სიმღერების ჩასაწერად. გარდა ამისა, ეს ღონისძიება საკმაოდ დიდ თანხას მოითხოვდა, რაც ზაქარიას არ გააჩნდა. არც იმის იმედი შეიძლება ჰქონოდა, რომ მას, ჯერ კიდევ სასწავლებლის მოწაფეს, რომელიმე ორგანიზაცია ან კერძო პირი საჭირო თანხებს გამოუყოფდა.

ავტობიოგრაფიულ წერილში, რომლის ფედანი დაცულია სახ. თეატრალური მუზეუმის ხელნაწერთა განყოფილებაში, ეკითხულობთ: „ზაქარია ფალიაშვილი, ჯერ კიდევ კონსერვატორიის სტუდენტად ყოფნისას (ხაზი ჩემია. პ. ხ.), ეწევა ქართული ხალხური სიმღერების შეგროვებასა და დამუშავებას და 15 წლის მანძილზე დავლილი აქვს საქართველოს

* М. М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. Москва, 1934, стр. 51.

ყველა კუთხე თვით მთიან სვანეთამდე. მან შეაგროვა 300-მდე სიმღერა,ჩაწერილი ადგილზე ფონოგრაფის მეშვეობით"*. ზაქარია რომ სიმღერების შეგროვებას ჯერ კიდევ თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის მოწაფედ ყოფნისას შედგომოდა, დარწმუნებული უნდა ვიყოთ, რომ იგი ამას უთუოდ აღნიშნავდა.

ამას გარდა, წერილში „მოგზაურობა კახეთში და ქართული სახალხო სიმღერების დღეანდელი მდგომარეობა" ვკითხულობთ: „...ამ შვიდი წლის განმავლობაში, სხვადასხვა ქართველ საზოგადოების დავალებით, დავიარე თითქმის მთელი საქართველოს კუთხეები: ქართლ-კახეთი, გურია, იმერეთი, რაჭა და სვანეთი",** რაც მიუთითებს ზაქარიას ფოლკლორისტული მუშაობის დაწყებაზე 1901 წელს.

ამ საკითხთან დაკავშირებით არ არის ინტერესს მოკლებული ფალიაშვილის წერილი ნიკო ცხვედაძისადმი, რომელიც მაშინ ქართველთა შორის წეროკითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების ეამეეობის თავმჯდომარის მოადგილედ ითვლებოდა. ამ წერილში (მოსკოვი, 1901, 6 ივნისი) იგი იუწყება თავის განზრახვაზე — ზაფხულის თვეებში (არდადეგების დროს) ეწვიოს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეს ხალხური სიმღერების ჩასაწერად. მაგრამ ზაქარია იძულებულია ამ განზრახვისაგან თავი შეიკავოს ფონოგრაფის უქონლობის გამო, რასთან დაკავშირებითაც იგი სთხოვს ცხვედაძეს დაეხმაროს მას „საზოგადოების" ხარჯზე ფონოგრაფის შეძენაში. იქვე დასძენს:

„რამდენად კარგი მუსიკოსიც არ უნდა იყოს, ნოტებზე ჩაწერას, მომეტებულად ჩვენი ქართული ხმებისას, ვერ მოახერხებს ისე, როგორც სწორედ ხალხი მღერის და თუ ჩაწერს შეუცდომლად, ამისათვის მეტად დიდი დროა საჭირო..." ნ. ცხვედაძისადმი მიწერილ მეორე წერილიდან (მოსკოვი, 1902, 29 მარტი) ირკვევა, რომ ზაქარიას 1901 წელს მიუღია წ.-კ. გ. საზოგადოების მიერ შეძენილი ფონოგრაფი და იმავე წელს „რამდენიმე ხმა" ჩაუწერია. ამასთან იგი ითხოვს მცირედი თანხის გამოყოფას ფონოგრაფის ლილვაკების შესაძენად და იმ გლეხების შრომის ასანაზღაურებლად, რომლებიც სიმღერების ჩაწერის პერიოდში მოწყვეტილი იქნებიან მინდვრის სამუშაოებს.***

ცხადია, რომ ფალიაშვილს, რომელიც 1901 წელს წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებისაგან ფონოგრაფის შეძენას ითხოვს, 1898 წელს ეს ხმისჩამწერი აპარატი ხელთ არ ექნებოდა. უამისოდ კი იგი სიმღერების ჩაწერას არ შეუდგებოდა.

---

* საქ. სახ. თეატრ. მუზეუმი, ხელნაწერთა განყ., ფონდი № 1, საქმე № 33.

** გაზ. „ამირანი", 1908, № 150.

*** ორივე ეს წერილი გამოქვეყნებულია ზ. კიკნაძის მიერ ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში", 1958, № 8, გვ. 27—28.

შეიძლებოდა სხვა საბუთების მოტანაც, მაგრამ ვფიქრობ, ესეც საკმარისია იმის დასამტკიცებლად, რომ ფოლკლორისტიკის, ეროვნული კულტურის ამ მნიშვნელოვან სფეროში მოღვაწეობის დ ა წ ყ ე ბ ი ს თარიღად უნდა მივიჩნიოთ 1901 წელი. სწორედ ამ წელს ჩაეყარა საფუძველი ზაქარიას ხანგრძლივ, ყოველმხრივ გააზრებულ მუშაობას, რაც გამოიხატა ქართული ხალხური სიმღერებისა და სასულიერო საგალობლების ჩაწერასა, სისტემატიზაციასა, ნოტებზე გადაღებასა და მათ დამუშავებაში.

1901 წლიდან მოყოლებული, ფალიაშვილმა, წლების მანძილზე ფონოგრაფის საშუალებით 300-მდე ხალხური სიმღერა ჩაწერა. უსახსრობის გამო ამ სიმღერათა უმეტესი ნაწილი გამოუცემელი დარჩა. სვანეთში გამგზავრებამდე (1903) ზაქარიამ მოიარა დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქართველოს რაიონები (გურია, რაჭა, იმერეთი, ქართლი და კახეთი). სამწუხაროდ, ამ ადრინდელი პერიოდის საფოლკლორო ექსპედიციების მუშაობის შესახებ დოკუმენტური ცნობები არ მოგვეპოვება გარდა იმისა, თუ რომელ სოფელში რა სიმღერაა ჩაწერილი. ასე მაგალითად, გურიაში ფალიაშვილს ჩაუწერია: ოზურგეთში — „დელი ოდელი ოდელა"; შემოქმედში — „აბა დელი", „პატარა საყვარელი"; აკეთში — „მგზავრული", „მრავალ-ჟამიერი", „ინდი მინდი" (ამავე სიმღერის ვარიანტი), „ვადილა", „ხელხვავი" (და მისი ვარიანტი), „ალი-ფაშა"; ქუთაისში ორი რაჭული სიმღერა: „აბა დელი ოდელია" და „არსენას ლექსზედ". მომყავს მხოლოდ ის სიმღერები, რომლებიც შესულია დაბეჭდილ კრებულებში რაც შეეხება ზაქარიას მიერ ჩაწერილ და ნოტებზე გადაღებულ სიმღერებს, მათი ხელნაწერების მცირედი ნაწილი ინახება ფალიაშვილის სახლ-მუზეუმის არქივში, ხოლო ნაწილი საეჭვო პირობებში დაიკარგა...

სტამბური წესით გამოცემული 47 სიმღერიდან (მხედველობაში მაქვს № 4 კრებულში შესული რვა ხალხური სიმღერა, დამუშავებული ფალიაშვილის მიერ) 23 სიმღერა სვანურია, რაც მოწმობს ზაქარიას ცხოველ ინტერესს საქართველოს ამ ერთ-ერთი უმშვენიერესი კუთხის სამუსიკო ფოლკლორისადმი.

წერილში — „ჩემი მოგზაურობა სვანეთში და სვანური ხალხური სიმღერები" ზაქარია ფალიაშვილი აღნიშნავს: „დიდი ხანია მქონდა სურვილი გამეცნო და შემეკრიბა სვანური ხალხური სიმღერები. მაგრამ სხვადასხვა მიზეზების გამო ვერ ვახერხებდი სისრულეში მომეყვანა ეს ჩემი აზრი"**. ფალიაშვილის

---

* გაზ. „ივერია", 1903, № 175.

ეს სურვილი განხორციელებული იქნა 1903 წლის ზაფხულის თვეებში, რო-დესაც იგი, ფონოგრაფიით შეიარაღებული, პროფესორ ალექსანდრე ხახანა-შვილთან ერთად, გაემგზავრა სვანეთს ადგილობრივი ხალხური სიმღერების ჩასაწერად. მათ თან ახლდათ ერთი მღვდელი (არქეოლოგი) და ფარმაციის ორი მაგისტრი.

როგორც ზემოთ, ითქვა ფალიაშვილამდე ამავე მიზნით სვანეთს ეწვია ს. ი. ტანეევი, რომელმაც 1895 წელს რამდენიმე ხალხური სიმღერა ჩაწერა. ათი წლის შემდეგ პეტერბურგიდან სვანეთს ჩამოვიდა მელიტონ ბალანჩივა-ძე, რომელსაც თან ახლდა ორი რუსი მეგობარი: ეთნოგრაფები ბ. გრენი და ი. ტეპცოვი. ბალანჩივაძემ აქ თორმეტი ხალხური სიმღერა ჩაწერა, რომელთა-გან ხუთი გამოქვეყნებული იქნა ზ. ჩხიკვაძის სიმღერათა კრებულში „სალა-შური“ (1895). ამ სიმღერათა აღწერას გრენმა და ტეპცოვმა საკმაოდ ვრცელი წერილი მიუძღვნეს. ამგვარად, ფალიაშვილის საფოლკლორო ექსპედიცია იყო რიგით მესამე, რომელიც სვანეთს გაემგზავრა.

პირველი სოფელი, საიდანაც დაიწყო ექსპედიციის მუშაობა, იყო ლეუში-ერი. აქ ჩაწერილი სიმღერები გამოუქვეყნებელი დარჩა.

ლეუშიერის შემდეგ ეწვივნენ სოფ. ლაშხეთს, სადაც ფალიაშვილმა ფონოგრაფზე ჩაიწერა შემდეგი სიმღერები: „ყანსავ ყიფიანე“, „ვოი დი ვო“, „ქალსა ვისმე“, „სანადირო“ და „იავ ქალთი“. აქედან ეცერს გაემგზავრნენ. ზემო სვანეთის ამ სოფელში ზაქარიამ ჩაწერა: „თამბილ ლფაშთ“ (თამბილ ნაქები), „თამარ მეფლ“ („თამარ დედოფალი“), „ო, საბრელა ნამყსურ ჯაჩვ-ლიან“ (ო, საბრალო ნამყსურ ჯაჩვლიანი), „რა ვქნა?“, ფერხული, „ვოისა რერა“, „შაიამა შამარერა“ (საცეკვაო) და „შინა ვორგილ“ (საცეკვაო). სოფ. მუჟალში (ზემო სვანეთი) ჩაწერილია „ზარი“ და „ლილე“, ხოლო უშგულში — „ოდე-ლია“, „ჯგრიაგ“ (ჰიშნი წმ. გიორგის), „ბუბა ქაქუჩელა“ (ძია ქაიხოსრო), „ლემჩილიო იაქაშ“, „დიდება თარინგზელარს“ (დიდება მთავარ ანგელოზს) და „ჰორირა“. ყველა ეს სიმღერა ჩვენთვის ცნობილია ქართული ფილარმონიული საზოგადოების მიერ 1910 წელს გამოცემული 40 ხალხურ სიმღერათა კრებულის (№ 5) სახით. მაგრამ, გარდა ზემოჩამოთვლილი 21 სვანური სიმ-ღერისა, ზაქარიას, ფონოგრაფის ლილვაკებზე კიდევ ცხრა სხვა სვანური სიმ-ღერა ჩაუწერია. ცნობას ამის შესახებ ვხვდებით ფალიაშვილის მიერ ს. ი. ტა-ნეევისადმი მიწერილ წერილში (1903 წლის სექტემბერი)*, სადაც ვკითხუ-ლობთ: „...ბევრი წვალება გადავიტანე, რადგან პირველად მიხდება ასეთ ად-გილებში მოგზაურობა და ისიც ცხენით. მე თან წავიღე ფონოგრაფი ხალხური

* ფალიაშვილის წერილი ტანეევისადმი. იხ. ჟურნ. „სოვეტსკაია მუზიკა“, 1939, № 8, გვ. 64.

სიმღერების ჩასაწერად, ჩავწერე დაახლოებით 30-მდე სხვადასხვა ჰანგი, არის მათ შორის საინტერესონიც, მაგრამ გამოდგებიან თუ არა დამუშავებისათვის ეს მეტად სადავო საკითხია და ამის შესახებ მე ჯერჯერობით ვსდუმვარ. საკვირველი კი ის არის, რომ სვანების ჰანგებს არაფერი აქვთ საერთო იმერულ-გურულ ჰანგებთან, თავისი წყობითა და ხასიათით ისინი ემსგავსებიან ქართლ-კახურს, მიუხედავად იმისა, რომ სვანეთი იმერეთის მეზობლად იმყოფება, კახეთი კი სრულიად საწინააღმდეგო მხარეზეა.

მე იქ ორი ინსტრუმენტი შევიძინე, ეს ისეთივე ინსტრუმენტებია, რომლებიც თქვენ შეიძინეთ და რომელნიც მოსკოვის კონსერვატორიაში ინახება. პირველი სამკუთხიანია, ეწოდება „ჭუნირი", აქვს ექვსი სიმი... მეორეს ეწოდება „ჩანგი", აქვს სამი სიმი..."

ერთი სვანური სიმღერა — „ვოი დი ვო" შესულია 1910 წელს გამოცემულ კრებულში: „რეა ქართული ხალხური სიმღერა ქალ-ვაჟის გუნდისათვის ფორტეპიანოს აკომპანიმენტით, შემუშავებული ზაქ. პ. ფალიაშვილის მიერ".

სოფ. უშგულში ჩასვლისთანავე ფალიაშვილის ყურადღება მიიპყრო ახალგაზრდა სვანი ქალიშვილების მიერ შესრულებულმა სამხმიანმა სიმღერამ. „მინდა აღვნიშნო, რომ ის სიმღერა იყო გაწყობილი კაცის სამი ხმისათვის, ე. ი I და II ძოძახილისა და ბანისათვის, რომელსაც მწყობრად ასრულებდნენ ეს ქალები" — წერს ზაქარია. იგი განცვიფრებულია ამ ქალთა ხმების დიაპაზონით, რაც კონტრალტოსას ენათესავება.

ამ მოვლენას ფალიაშვილი იმით ხსნის, რომ „სვანეთში კაცები და ქალები მუდამ მღერიან ერთად ხოროთი და რადგანაც კაცის ხმა, საზოგადოდ, დაბალია ქალისაზე ერთი „ოქტავით", ამიტომ ქალებს თავიანთი ხმა შეუწყვიათ მათი ხმის „დიაპაზონისათვის", რის გამო ღრმად შეუმუშავებიათ ხმა".*

ამავე წერილში ზაქარია აღნიშნავს ზოგიერთი სვანური სიმღერის კილოთა მსგავსებას რაჭულ და ქართლ-კახურ სიმღერებთან, რის მაგალითადაც მოჰყავს: „ყანსავ ყიფიანე" და კახური „ოქროს დიელო", „დიდება თარგძელ" და ქართლური „სიმღერა მკის დროს". თავის დაკვირვებებიდან გამომდინარე ფალიაშვილი ასკვნის: „სვანური და რაჭული სიმღერების ქართლ-კახურობა, ჩემის აზრით, იმისი მომასწავებელი უნდა იყოს, რომ ძველად ყველგან ქართულის თემის ს ა მ უ ს ი კ ო ე რ თ ო ბ ა უნდა ყოფილიყოს, ხოლო შემდეგ, სხვადასხვა გარემოების გავლენით, ზოგან ეს ერთობა დარჩენილიყოს უცვლელად, როგორც სვანეთში და რაჭაში, ზოგან კი ცოტად შეცვლილიყოს, როგორც გურია-იმერეთში".

---

* ზ. ფალიაშვილი, ჩემი მოგზაურობა სვანეთში, 1903. გვ. 3.

(ხაზი ჩემია პ. ხ.). საკითხი იმის შესახებ, თუ რამდენად ერთიანი იყო ოველად მთელი ქართული ხალხური მუსიკა, სადავოა. აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების ზოგადი ანალიზიდან მტკიცდება ის რიტმულ-ინტონაციური და ტემპური განსხვავება, ზოგჯერ მეტად მნიშვნელოვანი, რომელიც მთისა და ბარის, ქვეყნის შიდა რაიონებისა და ზღვისპირეთის მცხოვრებ ქართველი ტომების მუსიკალურ ფოლკლორში შეიმჩნევა. ამისათვის საკმარისია შევადაროთ ხევსურული და გურული, ფშაური და სვანური, კახური და მეგრული, ქართლური და აჭარული სიმღერები, რომ დავრწმუნდეთ მათ შორის არსებულ შესამჩნევ განსხვავებაში. მაგრამ, ამასთან ერთად, ყველა ამ კუთხის სიმღერები ქართულია, მკვეთრი ეროვნული იერის მქონე და, ამდენად, ერთმანეთის მონათესავე. ამის საფუძველს კი, ძირითადად, მათი საერთო კილო-ჰარმონიული წყობა წარმოადგენს.

ხუთი წლის შემდეგ, გაზეთ „ამირანში" (1908, № 15) გამოქვეყნებულ წერილში, ეხება რა ქართული ხალხური სიმღერების თავისებურ აღნაგობას, მათ დამახასიათებელ თვისებებს, ფალიაშვილი მართებულად ასკვნის: „რომელიც უნდა აიღო ამ სიმღერებში — გინდ ქართლ-კახური, გინდა იმერული, გურული და სხვა — ყოველი საშუალოდ მომზადებული მუსიკოსი მაშინვე მიხვდება, რომ ეს სიმღერები ერთისა და იმავე მოდგმის ხალხისაა (ხაზი ჩემია პ. ხ.). განსხვავებაც არის მათ შორის, ჰარმონიის მხრივ მეტად მცირე, მაგრამ, რაც შეეხება მელოდიას, ხმების მოძრაობასა და სიმკვირცხლეს, თვალსაჩინოდ განირჩევიან ერთმანეთისაგან".

ამრიგად ზაქარია ფალიაშვილმა ჯერ კიდევ თავისი მუსიკალური მოღვაწეობის დასაწყისშივე გამოთქვა აზრი ჩვენი ხალხური მუსიკის ეროვნული სტილისტური ერთიანობის შესახებ. მთელი მისი შემდგომი შემოქმედებითი მოღვაწეობა მოწმობს დიდი ქართველი კომპოზიტორის განსაკუთრებულ ინტერესს მუსიკალური ფოლკლორის არა ერთი რომელიმე დიალექტიკისადმი, არამედ მისწრაფებას ერთიანი ქართული მუსიკალური სტილის შექმნა-განმტკიცებისაკენ.

სვანეთის ექსპედიცია ფრიად ნაყოფიერი გამოდგა როგორც თვით ფალიაშვილისათვის, ისე საზოგადოდ ქართული მუსიკალური ფოლკლორისტიკისათვისაც. ჯერ ერთი, მის მიერ ჩაწერილმა სიმღერებმა გაამდიდრა ეროვნული მუსიკალური ფოლკლორის საგანძური. გარდა ამისა, ფალიაშვილმა ამ სიმღერებს შორის აღმოაჩინა ისეთი ძვირფასი თვალმარგალიტი, როგორიცაა „ო, საბრელა ნამყსურ ჯაჩვლიანი".

არ არის ინტერესს მოკლებული ის გარემოება, რომ სიმღერათა კრებულების სახით, თუ ცოცხალი შესრულებით, ცნობილ სვანურ სიმღერებს შორის

კამ ირჩევა რიგი სიმღერებისა, რომლებიც იწყება სიტყვებით „ო (ან—ად, ოდ, ჰატ), საბრელა“, რაც „ო, საბრალოს“ ნიშნავს. ასეთებია, მაგალითად. „ო, საბრალო მირანგულა“; „ო, საბრალო სოზარ ციოყ“, „ო, საბრალო ბიმურ-ზელა“, „ო, საბრალო ნამყსურ ჯაჩელიანი“ და სხვ.

ამ საყოფაცხოვრებო წინაარსის სიმღერებიდან ჩანს, რომ ყოველი მათ-განი ერთ რომელიმე ტრაგიკულ ეპიზოდს აგვიწერს. ეს უკანასკნელი კი განა-პირობებს როგორც მუსიკის სევდიან ხასიათს, ისე ეპიკურ-თხრობით სიმღე-რათა ჟანრობრივ თვისებებს, ზაქარიას უყურადღებოდ არ გამორჩენია ამ სა-ხის სვანურ ხალხურ სიმღერებს შორის გამორჩეული, ყველაზე გამომსახველი და ამავე დროს ბრძნულად უბრალო სიმღერა ნამყსურ ჯაჩელიანის შესახებ. შემთხვევითი როდია, რომ ეს „ო, საბრელა“, დამუშავებული დიდი პროფესი-ული ოსტატობით, საფუძვლად დაედო „აბესალომის“ IV მოქმედების შესა-ნიშნავ ეპიზოდს — ეთერისა და ნათელას დუეტს.

ასეეე ნაყოფიერი ვამოდგა ზ. ფალიაშვილის მოგზაურობა კახეთში 1908 წლის ზაფხულს. რამდენიმე წლით ადრე იგი ალაზნის გამოღმა მხარეს ეწვია, „სიმღერებიც გვარიანად ჩაწერა“. ამჯერად კი, ქართული ფილარმონიული სა-ზოგადოების გამგეობის წევრ იოსებ ჩიჯავაძესთან ერთად, მან მოიარა ალაზნის გაღმა მხარე, „რადგან იქ უსათუოდ უფრო დაცული უნდა ყოფილიყო სიმღე-რები, ვიდრე აქეთ. — წერდა ზაქარია*.

თბილისიდან თელავს 27 ივლისს გაემგზავრნენ. მეორე დღეს ჩაივლნენ სოფ. სანიორეს, სადაც მათი მასპინძლობა ვასილ ავალიშვილმა გასწია. მან შეკრიბა კახური სიმღერების კარგი მცოდნე რვა მომღერალი, რომელთა შო-რის გამოირჩეოდნენ სოლისტები: დავით ჩიკვაიძე (დამწყები ანუ მთქმელი), ნიკო ხოლუაშვილი („ნიკო მომღერალი“) და დავით სესიაშვილი (ბანი), დანარ-ჩენნი კი ბანის ხმას ასრულებდნენ. ზაქარიამ აქ რვა სიმღერა ჩაწერა: „ხევსუ-რო“, კახური „გრძელი მრავალჟამიერი“, „ღმერთო, ღმერთო“, „გრძელი სუფ-რული“, „დიდი ჰარალალო“, „ჩაკრული“ და სხვ. ამათი ნაწილი და კიდევ სხვა სიმღერები ზაქარიას ადრეც ჰქონდა მოსმენილი და ჩაწერილი. ნაწილი კიდევ ფიქსირებული და გამოცემული იყო დიმიტრი არაყიშვილის მიერ, მაგ-რამ ზოგი სიმღერა ფალიაშვილმა ხელახლა ჩაწერა, ახალი, უფრო საინტერესო ვარიანტების სახით, რომლებსაც „თავიანთი საქმის მცოდნე“ შესანიშნავი მომ-ღერლები ასრულებდნენ.

სანიორეს შემდეგ გაემგზავრნენ სოფ. შილდას, სადაც ისინი დავით ეახვა-ხიშვილის ოჯახში მიიპატიჟეს. აქაც მასპინძელმა წინასწარ შეაგროვა 15-მდე

* ზ. ფალიაშვილი. კახეთში მოგზაურობა, გაზ. „ამირანი“, 1908, № 151.

მომღერალი. „ორი-სამიოდე ჭიქა ღვინის გადაკვრის შემდეგ დაიწყეს სიმღერა, მაგრამ რა სიმღერა! მე ამისთანა მწყობრად შესრულებული კახური სიმღერა ჯერ არ გამიგონია. სანიორეს მომღერლები ხომ კარგები იყვნენ, მაგრამ შილდელებმა ბევრად აჯობეს!* — იგონებს ფალიაშვილი. მომღერალთა შორის გამოირჩეოდნენ: 45 წლის ლევან ასაბაშვილი („დედას ლევანა"), ძლიერი ტენორი (დამწყები და შეძრაობის შემსრულებელი), 65 წლის ბათო როსტომაშვილი (პირველი ხმა), 66 წლის ალექსა ელოშვილი („ოსტატ-ალექსა") და ლაზარე კოკალაშვილი (ბანები). ზაქარიამ აქ 15-მდე სიმღერა შეარჩია, რომელთაგან ნაწილი უკვე ჩაწერილი ჰქონდა. მაგრამ ისე როგორც სანიორეში, აქაც ამ სიმღერების ვარიანტებმა დააინტერესა. ამ სანაქებო მომღერლებმა, სამწუხაროდ, ვერ უმღერეს ფალიაშვილს ვერც ერთი ძველებური სიმღერა, რომელთა სია მან წინასწარ შეადგინა თბილისში, მოგზაურობის დაწყებამდე.

შილდას შემდეგ ეწვივნენ ყვარელს, სადაც ილია ვახვახიშვილის ოჯახში დაბინავდნენ. მართალია, იური პავლავაძემ მათ ოც კაცამდე მომღერალი შეუგროვა, მაგრამ, როგორც ზაქარია წერს, „ერთი სიმღერაც ვერ მოახერხეს იმისთანა, რომ ღირებულიყო გადასაღებად. აგერ შემოსძახებდნენ გრძელს კახურ მრავალჟამიერს და ზედ დაატანდნენ რუსულს „მნოგაია ლეტას" და ამის დაგვარ სიმღერებს ქართულის სიტყვებით"**.

ასეთივე წარუმატებლობა ხვდა წილად ფალიაშვილს და მის თანამგზავრი. ჩიჯავაძეს სოფ. კისისხევსა და წინანდალში. აქ მათ არც ერთი საყურადღებო ხალხური სიმღერა არ ძოუსმენიათ მსგავსი იმ სიმღერებისა, რომლებიც ზაქარიას მანამდე ჰქონდა ჩაწერილი: კისისხევში („საცეკვაო" და „ურმული"). საღოლაშენში („სიმღერა თოხნის დროს"), განსაკუთრებით კი ვაჩნაძიანში („ოქრის დიელო", „მაყრული", „ჩონგურო" და „ჩაკრულო")***.

ექვს აგვისტოს ექსპედიცია თელავს ჩავიდა, ხოლო მეორე დღეს ლაბილისაკენ გამოემგზავრა.

ფალიაშვილი დიდად წაწყენი დარჩა იმის გამო, რომ კახეთში — საქართველოს ამ დიდებულ კუთხეში — ძველებური ჭარმაგი ხალხური სიმღერა თანდათანობითი გადაგვარების გზაზე იყო დამდგარი. ზაქარიას აზრით, ამის მიზეზი შემდეგი გარემოებაა: „იქ ეხლა ვრცელდება და სენივით ედება ახალი მოდგმის „გიტარული" სიმღერები, როგორც, მაგ., „სულიკო", „ცოლია"

---

* ზ. ფალიაშვილი. კახეთში მოგზაურობა. გაზ. „ამირანი", 1908 წ. № 151.

** იქვე, № 152.

*** აღსანიშნავია, რომ ვაჩნაძიანში ჩაწერილი „ჩაკრულო" მცირედი დამატებების გარდა, მთლიანადაა შესული „აბესალომ და ეთერის" II მოქმედებაში.

სამტრედია“, რაღაც „მრავალჟამიერები“ და სხვა ამათდაგვარი, ახლად გამოცხვარი ვითომდა ქართული სიმღერები, რომელთაც ამ უკანასკნელებთან არასფერი საერთო არა აქვთ-რა. მთელს კახეთში გავრცელებულია გიტარა, მანდოლინა, „გარმონშკა“ და ა.რ.ანი... უფრო მიღებულია გიტარა-მანდოლინები. რომლებზედაც უკრავენ რაღაც „ცოგანსკი რომანსებს“, „ვალსებს“, „პოლკებს“ და ათასნაირ სხვა შაბლონურ „პესნებს“. აბა, ამის შემდეგ რაღა გასაკვირი უნდა ჰქონდეს ნამდვილ კახურს დარბაისლურ სიმღერებს!.. *

ფალიაშვილის აზრით, არანაკლებ სავალალო მდგომარეობაა დასავლეთ საქართველოშიაც, სადაც, დაწყებული ქუთაისიდან, მოდებულია ახალმოდური სიმღერები, რომელთაც არაფერი აქვთ საერთო ძველებურ ქართულ ხალხურ სიმღერებთანო.

თავისი წერილის დასასრულს („მოგზაურობა კახეთში და ქართულ სახალხო სიმღერების დღევანდელი მდგომარეობა“) ზაქარია ფალიაშვილი ერთგვარ პ რ ო გ რ ა მ ა ს უსახავს ყველას, ვინც უნდა იყოს დაინტერესებული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ძვირფასი ნიმუშების დაცვა-შენარჩუნებით და მათი გავრცელებით. „ჩემის აზრით, — წერს ზაქარია, — ამ საქმეში დიდი დახმარება შეუძლიანთ გასწიონ სოფლებში მყოფ სიმღერა-გალობის მასწავლებელთ, რომელთაც ეგ ვგონებ ,არ გაუჭირდებათ, როცა კი შემთხვევა ხელს შეუწყობთ, გადაიღონ სიმღერები ნოტებზედ და როგორც მასალა მოაწოდონ ფილარმონიულ საზოგადოებას“. ადგილობრივ პედაგოგებს იგი ურჩევს შეიძინონ ხმის ჩამწერი აპარატი — ფონოგრაფი — და მათ მიერ შერჩეული, და ჩაწერილი სიმღერები გადაუგზავნონ თბილისში ფილარმონიულ საზოგადოებას.

იმავე წერილში ზაქარია თხოვნით მიმართავს სოფლებში მცხოვრებ ქართველ ინტელიგენციას, თვალყური ადევნონ იმას, თუ ვინ არიან სოფლად კარგი მომღერლები და ნამდვილი ხალხური სიმღერების მცოდნენი; სად და რა სახით არის შენორჩენილი ეს სიმღერები; შეძლებისდაგვარად ჩაიწერონ ხალხური სიმღერები („განსაკუთრებულის ყურადღებით უნდა მოეკიდონ პირველ ხმას“); ყველას, ოფიციალურ თუ კერძო პირს, ვინც კი სოფლად გაემგზავრება ხალხური სიმღერების შესაგროვებლად, ყოველმხრივი დახმარება აღმოუჩინონ; თუ ვისმეს ძველებური ქართული მუსიკალური ინსტრუმენტი გააჩნია, ნე დაიშურებს და საერთო საქმეს შესწიროსო.

ზაქარია ფალიაშვილი, იჩენდა რა სამაგალითო გულმოდგინებას ხალხური სასიმღერო მასალის შეგროვება-დამუშავებასა და გამოცემაში, ამავე დროს ცდილობდა სხვებშიაც აღეძრა ასეთივე სურვილი და ყოველი ჭეშმარიტი პატრიოტი დაეწყმუნებინა ამ საქმიანობის საშვილიშვილო მნიშვნელობაში.

---

* გაზ. „ამირანი“, 1908, № 151.

მთელ რიგ მასალებში ფალიაშვილის შესახებ დღემდე არ არის დადგენილი ზაქარიას მიერ შექმნილი „ქართული ხალხური სიმღერების“, „8 ქართული ხალხური სიმღერის“ და „საეკლესიო საგალობელთა კრებულის“ გამოცემის ზუსტი თარიღი. ასეთ თარიღებად დასახელებულია 1909 და 1911 წწ. კრებულების წინასიტყვაობათა ბოლოს ავტორის მიერ დასმული თარიღი — 1909 წელი — სრულებით არ ნიშნავს ამ ნაწარმოებთა გამოცემის წელს. როგორც წესი, ამა თუ იმ შრომისადმი წამძღვარებული წინასიტყვაობა იწერება გაცილებით ადრე, ვიდრე შრომა სტამბური წესით გამოიცემოდეს. წინასიტყვაობის თარიღი პირობითად კრებულთა თარიღად რომ მივიჩნიოთ, ის მცირედი დრო, რომელიც 1909 წლის 22 ოქტომბრიდან იმავე წლის დასასრულამდე რჩება, გამორიცხავს ამ დიდი მასალის 1909 წელს დაბეჭდვის რეალურ შესაძლებლობას.

ფალიაშვილის აღნიშნული შრომების დაბეჭდვის ნამდვილ თარიღად უნდა ვიგულისხმოთ 1910 წელი. ამის სასარგებლოდ მეტყველებს მელიტონ ბალანჩივაძის მიერ ზაქარიასადმი 1911 წლის 20 იანვარს მიწერილი წერილი, რომელშიაც ვკითხულობთ:

„ძმაო ზაქარია!

გუშინ ჩემთან, ფინლანდიაში,* ფინდეიზენი** იყო და გადმომცა, რომ „რუსული მუსიკალური გაზეთის“ რედაქციამ (ხსენებული გაზეთი გამოდიოდა პეტერბურგში) მიიღო თბილისის ქართული ფილარმონიული საზოგადოების ნიერ გამოცემული შენი ნაწარმოებები, როგორც რედაქტორი ამბობს, გამოცემა სუფთად და მშვენივრად არის შესრულებული და ინტერესს აორკეცებს რუსული ტექსტი... დიდმარხვის მეორე კვირაში პეტერბურგში ვიქნები და გულმოდგინედ გადავათვალიერებ შენ ნაწარმოებს. ჯერჯერობით დიდი სიამოვნებით და თანაგრძნობით ვეგებები ამ მოვლენას.

შენი ძმა

მ ე ლ ი ტ ო ნ ბ ა ლ ა ნ ჩ ი ვ ა ძ ე
1911 წელი, 20 იანვარი.

---

* იმ წლებში მ. ბალანჩივაძეს საკუთარი ვილა ჰქონდა ფინეთის სოფ. ლაუნატიოკში.

** ნ. თ. ფინდეიზენი — „რუსსკაია მუზიკალნაია გაზეტას“ დამაარსებელი და რედაქტორი, ბალანჩივაძის დიდი მეგობარი.

თავისთავად ცხადია, რომ ფალიაშვილის შრომები არ შეიძლება გამოცემულიყო 1911 წელს, რადგან წარმოუდგენელია, რომ ამ წლის ოცი დღის განმავლობაში ყველა ეს ნაწარმოები გამოცემულიყო, ფინდეიზენსაც მაშინვე შეეძინა ისინი და მყისვე შეეტყობინებინა ბალანჩივაძისათვის მათი გამოცემის ამბავი.

მხედველობაში უნდა იქნეს მიღებული აგრეთვე ნაჩუქრობის შემდეგი წარწერა ზაქარიას მიერ ტანეევისადმი გაგზავნილი თავის კრებულებსა და სხვა ნაწარმოებებზე (მათ შორის „მრავალჟამიერ“ და ორი ქართული რომანსი):

„ღრმად პატივცემულ სერგ(ეი) ივ(ანეს ძე) ტანეევს მადლიერი
ავტორისაგან.

ქალ. თბილისი, 25.XII—1910 წ.

ეს შრომები რომ 1909 წელს გამოცემულიყო, ფალიაშვილი არ დააყოვნებდა მათ გაგზავნას ტანეევისადმი.

ამგვარად, ფალიაშვილის სამი კრებულის, „მრავალჟამიერის“ და ორი სოლო პიესის გამოცემის თარიღად მიჩნეული უნდა იქნეს 1910 წელი.

ქართული სამუსიკო კულტურისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ფალიაშვილის მიერ შედგენილ ხალხურ სიმღერათა ორ ზემოხსენებულ კრებულს. პირველი მათგანია „ქართული ხალხური სიმღერების კრებული“ (იმერული, გურული, რაჭული, სვანური და ქართლ-კახური) № 5, შესდგება 42 სიმღერისაგან. გამოცემას თან დართული აქვს ზ. ფალიაშვილის საკმაოდ ვრცელი წინასიტყვაობა ქართულ და რუსულ ენებზე და სიმღერათა ტექსტების რუსული თარგმანი.

კრებულის ავტორს ზუსტად აქვს აღნიშნული თითოეული სიმღერის ჩაწერის ადგილი (ქალაქი, დაბა, სოფელი); მიუთითებს ამა თუ იმ ნოტის რეალურ ხმოვანებაზე (მაგალითად: „ბგერა მი-სა და ფა-ს შორის“, რაც გამოწვეულია ბუნებრივ და ტემპერირებულ ბგერათა სხვაობით); ზუსტადაა აღნიშნული სიმღერის შესრულების ტემპი და ხასიათი (მაგალითად: მედგარი, მარშისებური ალეგრო, ზომიერად, სწრაფად, გაცხოველებით და ა. შ.); მითითებულია სიმღერის ჟანრობრივი ხასიათი იქ, სადაც ეს სიმღერის სახელწოდებიდან ნათლად არა ჩანს („ვადილა“ — საცეკვაო, „აბა დელი“ — მოკლე მგზავრული და ა. შ.): განმარტებულია თითოეული სახელი და უცნობი ან ნაკლებად ცნობილი სიტყვა (ქაქუჩელა-ქაიხოსრო, აშარა-გზის სახელი ლეჩხუმისაკენ, ქალთა-სოფლის დასახელება და სხვა); მითითებულია მთელი სიმღერის ან მისი რომელიმე ნაწილის თავისუფალი, ნებისმიერი (ad libitum) შესრულების ხასიათი. სწო-

* ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1964, № 1.

რედ ეს შენიშვნები ზ. ფალიაშვილის ამ კრებულს სანიმუშოს ხდის ყველა იმ კრებულებთან შედარებით, რომელნიც მანამდე იყო შედგენილი და გამოცემული სხვა ავტორების მიერ. გამონაკლისს წარმოადგენს დიმიტრი არაყიშვილის ქართული ხალხური სიმღერების კრებულები, გამოცემული მოსკოვში, რომლებიც მაღალ მეცნიერულ და მხატვრულ მოთხოვნილებებს უპასუხებენ.

ფალიაშვილის კრებული № 5 არ არის დაზღვეული ზოგიერთი დასანანი შეცდომისაგან, რაც, ჩემი აზრით, გამოწვეულია: სიმღერის შესრულების ან გაშიფვრის დროს შეპარული შეცდომებით, ფონოგრაფის ლილვაკებზე სიმაღლეთა არაზუსტი აღნიშვნით, ან კორექტურული სწორების დროს ალტერაციის ნიშნების (დიეზი, ბემოლი, ბეკარი) არევით. ასეთებია, მაგალითად: ფა-დიეზი, წმინდა ფას ნაცვლად „ოდელიას“ (№ 1) მე-15 ტაქტში. უთუოდ გაუგებრობის შედეგია ის, რომ სვანურ სიმღერაში „თამარ მეფლა“ (№ 24). მე-ᲐᲐ და მე-9 ტაქტებში, სოლ-დიეზის გამო იქმნება შემცირებული სამხმოვანება (gis, h, d), რაც უცხოა წმინდა ქართულ ხალხურ სიმღერათა კილოებისათვის. ბუნებრივი იქნებოდა ბანში ნაცვლად სოლ-დიეზისა ყოფილიყო წმინდა სოლ ისე, როგორც ეს მოცემულია იმავე სიმღერის მე-4, მე-10 და მე-12 ტაქტებში. სიმღერაში „დიდება თარინგზელარის“ (№ 23) მეშვიდე ტაქტში, მეორე სმაში სის აკლია ბემოლი (ისე, როგორც ეს მე-15 ტაქტშია). ურომლისოდ იქმნება მკვეთრი, ასეთი სიმღერებისათვის არაბუნებრივი დისონანსი (es, h, d) სიმღერაში „შინა ვოგილ“ საეჭვოდ მეჩანია ნოტი ლა-ბეკარი ბანის პარტიაში მე-6, მე-10 და მე-14 ტაქტებში. შესაძლოა აქ საქმე გვაქვს არა წმინდა ლასთან, არამედ ბუნებრივ ბგერასთან — ლა და ლა-ბემოლს შუა, რაც სქოლიოში აღუნიშნავი დარჩა.

მეორე კრებული (№ 4) — „რვა ქართული სახალხო სიმღერა“ — პირველისაგან განსხვავდება იმით, რომ ეს ბუნებით წმინდა ხალხური სიმღერები დამუშავებულია ზ. ფალიაშვილის მიერ „ქალთა და ვაჟთა გუნდისათვის ფორტეპიანოს აკომპანემენტით“. როგორც ამ კრებულის თავსართიდან ჩანს, სიმღერები შესრულებული ყოფილა „ტფილისის ქართულ ფილარმონიული საზოგადოების კონცერტებზედ“. კრებული დაბეჭდილია 1910 წელს მოსკოვში ვ. გროსეს ლითოგრაფიაში.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სიმღერათა ინსტრუმენტული თანხლება ერთსა და იმავე დროს წარმოადგენს როგორც საფორტეპიანო კლავირს, ისე პარტიტურასაც, ვინაიდან საფორტეპიანო ფაქტურაში ზუსტადაა მითითებული სიმფონიური ორკესტრის ყოველი ჯგუფის (სიმებიანი, ჩასაბერი და დასარტყამი ინსტრუმენტები) როგორც ცალკეული საკრავების სოლო, ისე მთელი ორკესტრის პარტიები.

გუნდების შემადგენლობა ძირითადად ასეთია: I და II სოპრანოები, ალტები, I და II ტენორები და ბანები.

მეორე კრებულის რვა სიმღერიდან სამი: „ალი ფაშა“, „ინდი მინდი“ და „ღელი ოდელი ოდელა“ გვხვდება სიმღერათა კრებულში № 5, აქ კი ისინი დამუშავებული სახით არიან წარმოდგენილი. ასე მაგალითად, „ალი ფაშა“-ში თითქმის მთლიანადაა დაცული ხალხური სიმღერის მუსიკალური ტექსტი. ფალიაშვილს მხოლოდ აქა-იქ აქვს გააქტივებული ბანის პარტია, გაძლიერებულია რიტმული მხარე პუნქტირებული რიტმით; „ინდი მინდი“ წარმოადგენს სოფელ აკეთში (და არა შემოქმედში) ჩაწერილი სიმღერის ვარიანტს. სიმღერა აგებულია ოთხხმიანი გუნდისათვის, რომელშიაც ტენორი აორმაგებს ხალხური სამხმიანობის ამა თუ იმ ხმას. ხალხურ ვარიანტთან შედარებით ეს სიმღერა გაზრდილია ექვსი ტაქტით; რაც შეეხება მესამე სიმღერას — „ღელი-ოდელი ოდელა“, იგი წარმოადგენს ხალხური მასალის მხატვრული განვითარების შესანიშნავ სიმუშს. ნაცვლად ბუნებრივი 17 ტაქტისა, დამუშავებული სიმღერა შედგება 92 ტაქტისაგან, რაც მიღწეულია ორთემიანი ვარირებული რონდოს ფორმის გამოყენებით. მეორე თემა წარმოადგენს საორკესტრო შესავლის საგუნდო ვარიანტს, კოდიდან მოყოლებული, მგზავრულის ტიპის ეს სიმღერა აღწევს გუნდისა და თანხლების ხმოვანების თანდათანობით შესუსტებას ერთიდან სამ პიანომდე, რაც ქმნის მგზავრთა განშორებისა და გაუჩინარების შთაბეჭდილებას.

რვა სიმღერათა კრებული ბრწყინვალე მაგალითია ფალიაშვილის როგორც კომპოზიტორის ნაღალი პროფესიული ოსტატობისა. ზოგიერთი სიმღერის დამუშავების მხატვრული ხარისხი იმდენად მაღალია, რომ ავტორმა გამოიყენა ისინი თავის მომავალ ოპერებში. ასეთებია, მაგალითად, „მურმან“ (№ 2), რომელსაც ვხვდებით „აბესალომ და ეთერის“ მე-IV მოქმედებაში (აბესალომის და მურმანის დუეტი), „ალი ფაშა“, გამოყენებული „დაისის“ პირველ მოქმედებაში და სხვ.

ზაქარია ფალიაშვილის ეს შემოქმედებითი სფერო — ხალხური სიმღერების მხატვრული დამუშავება — იმდენად მნიშვნელოვანი და მრავლისმეტყველია, რომ იგი იმსახურებს საგანგებო კვლევით განხილვას. სხვა არა იყოს რა. ზ. ფალიაშვილმა — ერთმა პირველთაგანმა მოგვცა ხალხური სიმღერების კლასიკური დამუშავების მისაბაძი მაგალითი. ამას გარდა, ნაწილი დამუშავებული სიმღერებისა ორკესტრის თანხლებით წარმოგვიდგება როგორც ფალიაშვილის მომავალი ოპერების თავისებური ე ს კ ი ზ ე ბ ი.

ეპვგარეშეა, რომ ხალხურ სიმღერათა დამუშავებით გუნდისა და ორკესტრისათვის ზაქარია ორმაგ მიზანს აღწევდა: ერთი მხრით, იგი ქმნიდა ფართო

მნიშვნელობის ეროვნულ საგუნდო-ს ა კ ო ნ ც ე რ ტ ო პროგრამის მასალას. გამოსადეგს ქართული ხალხური სამუსიკო შემოქმედების აქტიური პროპაგანდისათვის, მეორე მხრით, ამ სახის მუშაობა მისთვის წარმოადგენდა პროფესიული ოსტატობის ზრდისა და განვითარების საშუალებას, ერთგვარ „შემოქმედებით ლაბორატორიას“, რომელშიც იწრთობოდა და ყალიბდებოდა კომპოზიტორის მუსიკალური ენა, მისი სტილი, ხალასი ხალხურობით გამორჩეული.

თუ როგორი პასუხისმგებლობით და პრინციპულობით უდგებოდა ფალიაშვილი ამ საქმეს, ჩანს თუნდაც მისი ერთ-ერთი „პროგრამული“ ხასიათის წერილიდან*. ეხება რა ხალხური სიმღერების შეკრებისა და შესწავლის აუცილებლობას, წერილის ავტორი აღნიშნავს, რომ სწორედ ამ გზით უნდა აღიზარდოს ახალგაზრდა ქართველი მუსიკოსები და მათის შემწეობით ნელ-ნელა მომზადდეს მასალა, შეიქმნას ქართული სამუსიკო ლიტერატურა „რომანსებიდან, დუეტებიდან, ხოროებიდან და ანსამბლებიდან (ოპერების წერაზე კი საკითხი შემდეგისათვის გადავსდოთ)...“

განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია ფალიაშვილის მიერ დამუშავებული და გამოცემული ქართული საეკლესიო საგალობლები.

უცხოეთის ხალხთა მუსიკის ისტორიის მკვლევარნი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ სასულიერო მუსიკას. დღეისათვის დაწვრილებითაა შესწავლილი დასავლეთ ევროპის შუა საუკუნეების, აღორძინების ეპოქის და ახალი ხანის ყველა ჟანრისა და ფორმის მონოდიური (ერთხმიანი) თუ პოლიფონიური სასულიერო ნაწარმოებები. მიუხედავად რელიგიური ტექსტისა (რომლის წყაროებია ძველი და ახალი აღთქმა, ლოცვანი, ფსალმუნები, ლაუდები, ქორალები, საეკლესიო ჰიმნები და სხვ.) დიდოსტატთა ეს ქმნილებანი მდიდარი ემოციურ-ფსიქოლოგიური შინაარსით და მაღალი მუსიკალურ-მხატვრული თვისებებით გამოირჩევა. იგივე ითქმის რუსულ საგალობლებსა და ფორმით რელიგიურ ნაწარმოებებზედაც, რომელთა შექმნასა და პოპულარიზაციაში დიდი როლი აქვთ შესრულებული კომპოზიტორებს: დ. ს. ბორტნიანსკის, მ. ს. ბერეზოვსკის, ს. ვ. რახმანინოვს, პ. ი. ჩაიკოვსკის. რაც შეეხება ქ ა რ თ უ ლ ს ა ს უ ლ ი ე რ ო მუსიკას, იგი დღემდე არ გამხდარა ფართოდ გამოფენის ღირსი, მიუხედავად იმისა, რომ მომღერლებიც ბლომად მოგვეპოვება, საგუნდო კაპელაცა გვყავს და სხვადასხვა სახის ანსამბლებიც. ამავე დროს, სრული დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ ქართული საგალობლები, რომელთაც მრავალ-

---

* ზ. ფალიაშვილი. სტიპენდიების შესახებ. იაკობ გოგებაშვილის წერილის გამო. გაზ. „ისარი“, 1907, №№ 282 და 283.

საუკუნოვანი ტრადიციები გააჩნიათ, იმდენად მაღალმხატვრულ მოვლენას წარმოადგენს, რომ თავისუფლად გაუტოლდებიან ამავე ხასიათის მსოფლიო მნიშვნელობის მთელ რიგ ქმნილებებს. ეს კარგად ესმოდა ზაქარია ფალიაშვილს. მან ფოლკლორულ შემკრებლობით მოღვაწეობასთან ერთად განსაკუთრებული გულისხმიერება და ყურადღება ძველი ქართული საგალობლების მიმართაც გამოიჩინა.

ირკვევა, რომ ფალიაშვილს პარალელურად უმუშავნია როგორც ხალხური სიმღერების, ისე „ქართული (ქართლ-კახური კილო) საეკლესიო საგალობლების" კრებულების შედგენაზე. ეს ჩანს ამ კრებულებისადმი წამძღვარებული მისივე წინასიტყვაობებიდან, მათ შორის საგალობელთა კრებულის წინასიტყვაობა დათარიღებულია 1909 წლის 23 ოქტომბრით, ხოლო 42 ხალხური სიმღერის კრებულის წინასიტყვაობა — იმავე წლის 22 ოქტომბრით.

არაერთგზის ციტირებულ წერილში — „კახეთში მოგზაურობა" — ზაქარია ფალიაშვილი აცხადებს: „დღეს თუ ქართულ ხმებში კიდევ დაცულია სახალხო კოლორიტი და ბევრად თუ ცოტათ შეუცდომელია, ეს ქართული საეკლესიო გალობაა (ხაზი ჩემია. პ. ხ.). სამწუხაროდ დღეს ჩვენს ეკლესიებშიც მივიწყებულია ქართული გალობა". წერილის ავტორი უსაყვედურებს ქართველ სამღვდელოებას და თანამედროვე საზოგადოებრიობას იმას, რომ სრულებით არ აქცევა ყურადღება ეკლესიებში ქართული გალობის მოწესრიგებას, განვითარებას, სათანადოდ გაწვრთნილი გუნდების უქონლობას და სხვ. ამ საკითხის გარკვევას იგი შემდეგი სიტყვებით ასკვნის: „ასეა თუ ისე, დღეს ფაქტია, რომ საქართველოში ქართულ სახალხო სიმღერა-გალობას ბოლო ეღება, დღითი დღე იკარგება და იმარხება..."

არ შეიძლება ფალიაშვილს არ სცოდნოდა ის კოლოსალური მუშაობა, რომელიც მანამდე ფილიმონ ქორიძემ ქართული საგალობლების შეგროვებისა და ნოტებზე გადაღების ხაზით ჩაატარა, ამას თუნდაც მოწმობს ის, რომ ზაქარიამ თავის საგალობელთა კრებულში შეიტანა ფ. ქორიძის მიერ ჩაწერილი გურული „მრავალჟამიერი", № 21*. მაგრამ ზაქარია არ იქნებოდა დიდი ხელოვანი და ნამდვილი ეროვნული მოღვაწე, რომ დაკმაყოფილებულიყო მხოლოდ კონსტატაციით იმ საგალალო მდგომარეობისა, რომელშიც იმყოფებოდა ქართული სასულიერო მუსიკა, იგი პრაქტიკულად გამოეხმაურა ამ საქმეს და 1910 წელს გამოსცა კრებული სათაურით: „ქართული (ქართლ-კახური კილო) საეკლესიო საგალობლები წმ. იოანე ოქროპირის წირვის წესისა და ქალთა და ვაჟთა გუნდისათვის ხმაშეწყობილი ზაქარია პ. ფალიაშვი-

* კრებულის წინასიტყვაობის ბოლოს, სქოლიოში ეს საგალობელი შეცდომით არის აღნიშნული როგორც № 22.

ლის მიერ, შესრულებული ტფილისის ქართული ფილარმონიული საზოგადოების კონცერტებზედ. ტფილისის ქართული ფილარმონიული საზოგადოების გამოცემა". ამ კრებულის მასალად ფალიაშვილმა გამოიყენა მ. იპოლიტოვ-ივანოვის მიერ ნოტებზე გადაღებული წმ. იოანე ოქროპირის წირვის ჩანაწერი. თანახმად ზაქარიას შენიშვნისა (კრებულის წინასიტყვაობაში, გვ. V), ამ საგალობლების პირველი ხმა მის მიერ მტკიცედაა დაცული. „და თუ რომელსამე ნომერში... ადგილ-ადგილ ჰანგი შეკვეცილი, ანუ გაფართოებულია, ანუ კიდევ ნოტების ზომა მეტ-ნაკლებია და სხვა, ეს მისთვის მოხდა, რომ ქართველი მგალობლების მომეტებული ნაწილი ისე გალობს ხოლმე, როგორადაც აქ არის შეკეთებული"... რაც შეეხება მეორე ხმას და ბანს, ისინი ფალიაშვილმა სელუხლებელი დატოვა.

ადრე ეს საგალობელი იპოლიტოვ-ივანოვმა ჩაწერა ა. მოლოდინაშვილის, გრ. მღებრიშვილისა და ძმების — ვასილ და პოლიევკტ კარბელაშვილების შესრულებით. ზაქარია პატივისცემით იხსენიებს როგორც იპოლიტოვ-ივანოვს. ისე ქართლ-კახური საეკლესიო გალობის ამ მცოდნე პირთ. მაგრამ არსებითად იგი მაინც სხვა, უფრო პრაქტიკული გამოცდილებისა და შესრულების ტრადიციების მქონე მგალობლებს ეყრდნობა, მათი უფრო სჯერა, ვიდრე ამ ოთხი კაცისა.

წირვის დედანში მოცემულ ნიმუშებს გარდა, ფალიაშვილმა თავის კრებულში დამატებით შეიტანა რიგი საგალობლებისა, მათ შორის: „სასუფეველსა შენსა" (№ 2), „წმინდაო ღმერთო" (№ 4), „წარდგომები კვირისა" (№ 7), „ქრისტე აღსდგა მკვდრეთით" (№ 22) და სხვ. ყველა ეს საგალობელი მის მიერ დამუშავებულია ხუთ და ექვსხმიანი შერეული გუნდისათვის. საგალობლების შესრულება რომ გაუადვილდეს პროფესიულად მოუმზადებელ გუნდებს, ავტორი წინასიტყვაობაშივე იძლევა რჩევა-დარიგებას იმის შესახებ, თუ მრავალ ხმათაგან რომელი ხმების შემცირება შეიძლება სამხმიანი გუნდის მიერ შესრულების შემთხვევაში, ხოლო ქართული საგალობლების ტექსტის რუსული თარგმანი გამოწვეულია იმ მოსაზრებით, რომ „ეს მცირე შრომა განვითარდეს და გავრცელდეს როგორც ჩვენში, ისე რუსეთშიაც..."

საგალობელთა კრებულში მოთავსებული ქართული საეკლესიო გალობის ნიმუშები თავისი აღნაგობით, ხმებში სეკუნდური, კვარტულ-კვინტური ინტერვალების ლაღი მოძრაობით და დამახასიათებელი კადანსებით მოგვაგონებენ სიდინჯითა და დარბაისლობით გამორჩეულ ქართლ-კახურ ხალხურ სიმღერებს. ბრავალი სხვა ნიშნის გარდა, ესენიც მოწმობენ ქართული საგალობლების ნათესაობას ქართველი ხალხის სასიმღერო შემოქმედებასთან.

კრებულში მოთავსებული და ბაღალ პროფესიულ დონეზე დამუშავებუ-

ლი საგალობლებიდან უდავო მუსიკალურ-მხატვრული ღირსებებით გამოირჩევა: „წმინდაო ღმერთო! (№ 5), „რომელნი ქერუბინთა“ (№ 10), „მოგვმადლენი“ (№ 11), „წყალობა მშვიდობა“ (№ 13), „შენ გიგალობთ“ (№ 14), და „შენ ხარ ვენახი“ (№ 18). ყველა ამ საგალობელს მტკიცე საფუძველი გააჩნია იმისათვის, რომ წარმატებით სრულდებოდეს გუნდების მიერ. ფალიაშვილის დამსახურება ამ მხრივ იმაშიც გამოიხატება, რომ მან მეტი ნაწილი ძველი საგალობლებისა მაღალმხატვრული ღირსების მქონე საგუნდო ნაწარმოებებად წარმოგვიდგინა. ამავე დროს მოგვცა ძველი ქართული საგალობლების ოსტატური დამუშავების შესანიშნავი ნიმუშები.

ხალხური სიმღერების და საეკლესიო საგალობლების შეგროვებისა და დამუშავების სფეროში ხანგრძლივი და ნაყოფიერი მოღვაწეობით ფალიაშვილმა მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში, რომელსაც მრავალმხრივი მეცნიერულ-კვლევითი მუშაობის პერსპექტივები დაუსახა. თავის თანამედროვეებს მან დაუმტკიცა, რომ სრულფასოვანი ეროვნული მუსიკალური ხაწარმოებების შესაქმნელად, საკომპოზიტორო ნიჭსა და შრომისუნარიანობასთან ერთად, საჭიროა მშობლიური ერის სამუსიკო კულტურის ღრმა ცოდნა, მისი ორგანულად ათვისება და შემოქმედებითი შთაგონების ერთ-ერთ წყაროდ მიჩნევა. ამის დამამტკიცებელია დიდი ქართველი კომპოზიტორის მთელი მხატვრული მემკვიდრეობა.

ქართულ ფილარმონიულ საზოგადოებაში

ზაქარია ფალიაშვილის ნაყოფიერი მოღვაწეობის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ასპარეზს ქართული ფილარმონიული საზოგადოება* წარმოადგენდა.

ქართული ფილარმონიული საზოგადოების დაარსება საქართველოს რევოლუციამდელი სოციალურ და კულტურული ვითარებით იყო გამოწვეული. გასული საუკუნის 80-იანი წლებიდან მოყოლებული დაკინებით გაისმოდა ეროვნული მუსიკის პატრიოტთა საპროტესტო ხმები. მათი გამოსვლების იდეურ „ლაიტმოტივად“ შეადგენდა მშობლიური ხალხური და პროფესიული მუსიკის, ქართველ მუსიკოსთა კადრების მომზადების, ეროვნული სამუსიკო კულტურის აღორძინებისა და მისი პროპაგანდის საკალალო მდგომარეობა. იმდროინდელ პერიოდულ პრესაში** მრავლად მოიპოვება ნარკვევები, წერი-

---

* 1918 წელს ქართული ფილარმონიული საზოგადოება დაიშალა. მის მაგიერ, დ. არაყიშვილის ინიციატივით, იმავე 1918 წელს დაარსებულ იქნა „ქართული სამუსიკო საზოგადოება“.

** მხედველობაში მაქვს გაზეთები: „ივერია“, „ცნობის ფურცელი“, „ამირანი“, „დროება“, „თემი“, „ახალი ივერია“, „სახალხო გაზეთი“, „კავკაზ“, „ზაკავკაზიე“; ჟურნალები: „კვალი“, „ფასკუნჯი“, „თეატრი და ცხოვრება“ და სხვ.

ლები და შენიშვნები, რომლებშიაც აღნიშნულია თანამედროვე ქართული საზოგადოებრიობის მეტი ნაწილის გულგრილობა, ზოგჯერ კი დამციხავი დამოკიდებულება ეროვნული სამუსიკო ხელოვნების სასიცოცხლო საკითხებისადმი.

ჯერ კიდევ 1898 წელს დიმიტრი არაყიშვილი აღნიშნავდა: „...უმთავრესი უბედურება ის არის, რომ ვერდის გარდა ჩვენში ძალიან გავრცელებულია უმსგავსი და სალახანური მუსიკა; განსაკუთრებით ქ-ნ გიტარისტებისა და მუსიკალურ გემოვნებას მოკლებული ყმაწვილკაცების წყალობით...“ ზაქარია ფალიაშვილსაც არა ერთხელ გამოუთქვამს გულისწუხილი მშობლიური მუსიკის დაკნინების გამო, რაც, ნაწილობრივ, ამ შრომაში მოტანილი მისი წერილების ნაწყვეტებიდან ჩანს.

ეხება რა ამიერკავკასიის ხალხთა და, კერძოდ, ქართული მუსიკალური ფოლკლორის შეგროვების აუცილებლობას, ია კარგარეთელი წერს: „ამ საქმეში დიდია დამსახურება იპოლიტოვ-ივანოვის, კლენოვსკის, კორეშჩენკოსი, რომელთა წყალობით დიდის ქადაგებით დაბრძანდებიან რუსეთის ტერიტორიაზე ქართული და სომხური სიმღერები. მათი დამსახურება, ვფიქრობთ, მიბაძვის ღირსია. იქ, ჩვენგან შორს, რუსეთის ცენტრში, რუსულმა საზოგადოებამ უფრო მეტი იცის ქართველებზე მათი მელოდიების მეოხებით, უფრო მეტს ინტერესებს იჩენს ნებაყოფლობით შეერთებულ ერთმორწმუნე ქართველი ხალხის სიმღერებისადმი, ვიდრე აქ, საქართველოს ცენტრში“*.

მიხ. წერეთელი, Baton-ის ფსევდონიმით, გაზეთ „ამირანში“ დაბეჭდილ წერილში სათაურით: „ჩვენი მწერლობის დაცემა“**, იმდროინდელი ქართული მუსიკის მდგომარეობასაც ეხება. „...ჩვენი მუსიკა, მაგალითად, არ არის განვითარებული. მაგრამ ამ განვითარებისათვის უკვე ცდილობს რამდენიმე მუსიკის მოყვარული... მაგრამ თუ მუსიკა არა გვაქვს განვითარებული, სამაგიეროდ ისეთი მდიდარი ხალხური მუსიკა გვაქვს, ისეთი რთული და მშვენიერი ხალხური სიმღერები, რომ ბევრ ხალხს, დიდ ხალხსაც კი არ მოეპოვება. ეხლა ცდილობენ ეს საუნჯე ხელიდან არ გაუშვან, შეჰკრიბონ იგი და ამით მომავალ კომპოზიტორებს უმდიდრესი მასალა მისცენ დიდ ხელოვნურ ნაწარმოებთა შექმნისათვის. მაგრამ ვინ უწყობს ხელს ამ დიდ საქმეში რამდენიმე თავგანწირულ მოღვაწეს? მხოლოდ რამდენიმე თანამგრძნობი. უმეტესი ნაწილი კი ჩვენი „მუსიკალური გემოვნების“ მქონეთა ვერც კი მიხვდება, თუ რისთვის

---

* ლადო გავაშელი. ია კარგარეთელი. თბილისი, 1959, გვ. 21—22.
** გაზ. „ამირანი“, 1908, 22—26 და 27 აგვისტო.

არის საჭირო რაღაც „ველური ღრიალის“ ნოტებზე დაწერა. მისი „განვითარებული სმენა“ ვერ იტანს ქართულ უკულტურო „ღრიალსა“, „ია-უასა“. ეს კიდევ რა, თვით ხალხშიაც ეხლა ჩვენებურ მშვენიერ სიმღერების ადგილს თანდათან იჭერს ვიხ იცის საიდან შემოტანილი სიმღერები: არღანმა და გიტარამ წარყვნა და წაბილწა ქართველის მუსიკალური გემოვნება. გადააგვარა ქართული სიმღერა და ლამის არის მოსპოს მისი სახელი, თუ ჩვეულებრივი სისწრაფით იარეს გიტარამა და არღანმა...

...რუსულის მცოდნე ხალხი ხომ სულ აღარ კადრულობს ქართულ სიმღერებსა. აღარც იცის და არც ისწავლის, რადგან მას „გიტარის“ მუსიკა უმაღლესი ჰგონია. იმას წარმოუდგენია, რომ გემოვნება განვითარებული აქვს და მიტომაც მისთვის „ნაკინუ პლაშჩ“, „ესფიმია სვიაშჩენიკ“, „მხოლოდ შენ ერთს“ და „სულიკო“, „გულიმჯან“ და „სონაჯან“ არიან ნამდვილი ხელოვნური ნაწარმოებნი, და მითი სტკბება... კახური, „გრძელი მრავალჟამიერი“ რომ ვუმღეროთ, ან გურული „ჰასანბეგურა“ — სასაცილოდ არ ეყოფა. ავიდეთ ზევით, ავიღოთ ისეთი ქართველი, რომელსაც მართლაც აქვს გემოვნება. ისიც ვერ აუსებს ჩვენს მუსიკას, რადგანაც ერთ მომაკვდინებელ ცოდვას სჩადის: იგი ადარებს ბიზესა და ვაგნერს ერთის მხრითა და ქართულ უბრალო ხალხურ სიმღერას მეორეს მხრით და ამბობს: ჩემი სმენა ისეა განაზებული, რომ უკანასკნელი მახელებსო... ჩვენში ასეთი წრის კაცი გადაგვარებულია და როდესაც გაიგონებს ქართულ სიმღერას, ვერაფერს ვერა ჰგრძნობს, გარდა სმენის შელახვისა...“ წერილის ავტორი მოგვითხრობს, რომ იგი დასწრებია ფალიაშვილის მიერ კახეთში ხალხური სიმღერების ფონოგრაფზე ჩაწერას, აღფრთოვანებულია იმ სიმღერების სიდიადით, ბუმბერაზი, ვაჟკაცური სულის-კვეთებით და იქვე დასძენს: „აიღეთ ეხლა გურული სიმღერები, რომელნიც ღირსებით კახურს არ ჩამოუვარდებიან და მერე სთქვით, — ნუთუ ამ სიმღერათა მასალისაგან არ შეიქმნება დიდებული რამ? ჰაი, ჰაი, რომ შეიქმნება!
ბ-ნ ზ. ფალიაშვილი ისეთი მუყაითობით შესდგომია ამ მუსიკალურ მასალის შეკრების საქმეს, რომ შეიძლება მან მართლაც შეჰქმნას მშვენიერი ხელოვნური ნაწარმოებნი და დაარწმუნოს ურწმუნო თომანი... ყოველ შემთხვევაში იმედია. იგი ღრმა საფუძველს ჩაჰყრის ჩვენის მუსიკის მომავლისათვის. მაგრამ აბა ერთი გაუმხილეთ რამე ამაზედ „ფართო საზოგადოებასა“, როგორი ხანგრძლივი ღმეჭა მიიღოთ პასუხათ!..“

საკმაოდ ვრცელ ციტირებას მივმართე იმის გამო, რომ, ჯერ ერთი, ამ წერილში თავისებურადაა განზოგადებული მსგავსი შეხედულებანი; მეორეც ის, რომ იმდროინდელ ქართულ „მუსიკალურ უდაბნოში“ მიხ. წერეთელს ზაქარია ფალიაშვილი მიაჩნდა ერთადერთ სერიოზულ მუსიკოსად, რომელ-

მაც მომავალში შესაძლოა „მართლაც შეჰქმნას მშვენიერი, ხელოვნური ნაწარმოებნი".

ვფიქრობ, ზედმეტია სხვა ამგვარი კრიტიკული გამოსვლების ციტირება. ისედაც ცხადია, თუ რაოდენ მწვავედ იდგა იმ დროს ქართული მუსიკის პრობლემა. რამდენი მტერი, რამდენი გამკილავი და აბუჩად ამგდები ჰყავდა მას: როგორი სისწრაფით, მსგავსად მოარული სენისა, ედებოდა საქართველოს ქალაქებსა და სოფლებს „უხამსი", მდარე ხარისხის „უცხოური" მუსიკა. ასეთი მდგომარეობა რეაქციულ წრეებს და „თვის ტომის დამწუნებლებს" თუ გაახარებდა. ჭეშმარიტი პატრიოტები კი გრძნობდნენ, რომ არსებულ მდგომარეობასთან შერიგება, მისდამი გულგრილი დამოკიდებულება ერის გადაგვარებას, მისი მდიდარი სულიერი კულტურის დაკნინებას გამოიწვევდა.

აუცილებელი გახდა ისეთი ორგანიზაციის შექმნა, რომელიც, მსგავსად ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოებისა, ქართველ ხალხში გაამახვილებდა ყურადღებას მშობლიური მუსიკალური ფოლკლორისადმი, გაამხნევებდა და სამოღვაწეოდ წაახალისებდა ქართველ მუსიკოსებს. ასეთ ორგანიზაციად გამოდგებოდა ფილარმონიული საზოგადოება, რომლის დაარსების ინიციატორები იყვნენ ია კარგარეთელი და ზაქარია ჩხიკვაძე.

რუსული ფილარმონიული საზოგადოების ტიპური წესდების მიხედვით მათ შეადგინეს მომავალი ქართული ფილარმონიული საზოგადოების წესდების პროექტი, რომელიც განხილული იქნა საინიციატივო ჯგუფის მიერ. უკანასკნელის სახელით ია კარგარეთელმა 1903 წლის 18 იანვარს თხოვნით მიმართა თბილისის გუბერნატორს სვეჩინს, რათა მას დაემტკიცებინა წესდება. სვეჩინმა ეს წესდება თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის დირექციას გადასცა შემდეგი რეზოლუციით: „რაკი რუსეთის სამუსიკო საზოგადოების თბილისის განყოფილება არსებობს, არის თუ არა საჭირო ქართული ფილარმონიული საზოგადოების დაარსება?"* სამუსიკო სასწავლებლის დირექტორმა — ნ. ნიკოლაევმა ფრიად დადებითი შეფასება მისცა ქართული ფილარმონიული საზოგადოების დაარსების იდეას და წარმოდგენილი წესდების პროექტს.

ეს წესდება პეტერბურგის მმართველმა წრეებმა მხოლოდ 1904 წლის 10 დეკემბერს დაამტკიცა. მომდევნო წლის 9 იანვარს კი თბილისის სასოფლო სამეურნეო ბანკის შენობაში დაინიშნა პირველი საჯარო კრება. კრების თავმჯდომარედ არჩეულ იქნა ვ. ს. მიქელაძე, მდივნად — ი. ნ. დიასამიძე. დადგინდა ყოველწლიური საწევრო გადასახადი 3 მანეთის რაოდენობით. საზოგადოებამ აირჩია 80 წევრი და გამგეობა, რომლის შემადგენლობაში

* ლ. გაეაშელი, ია კარგარეთელი, 1959, გვ. 23.

ფარული კენჭის ყრით არჩეულ იქნენ: ს. დიასამიძე, ბ. ამირეჯიბი. ი. სულხანიშვილი, ზ. ფალიაშვილი, ფ. ქორიძე, ა. რჩეულიშვილი, ა. ყანჩელი. და ა. ყარაშვილი. ამავე სხდომაზე გამგეობის თავმჯდომარედ აირჩიეს ი. სულხანიშვილი, თავმჯდომარის მოადგილედ — ა. ყანჩელი, მდივნად — ზ. ფალიაშვილი, ხაზინადრად — ბ. ამირეჯიბი, გამგეობის წევრების კანდიდატებად — ი. ბარათაშვილი, გ. ნატრაძე, ა. დ. ჩიჯავაძე, ზ. ჩხიკვაძე და ი. მონადიროშვილი. სარევიზიო კომისიაში შედიოდნენ: გ. გაბაშვილი, ნ. ავალიშვილი და ი. მაჭავარიანი*. ამგვარად, ქართული ფილარმონიული საზოგადოების დაარსების თარიღად უნდა მივიჩნიოთ არა 1905 წლის 25 იანვარი, როგორც ამას შ. კაშმაძე აღნიშნავს,** არამედ 1905 წლის 9 იანვარი!

1905 წლის 23 იანვრისათვის ფილარმონიული საზოგადოების წევრ-დამაარსებლად ითვლებოდა 121, ხოლო ნამდვილ წევრად — 20 კაცი.

ქართულ ფილარმონიულ საზოგადოებას საკმაოდ რთული ამოცანები დაესახა. მათ შორის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია შემდეგი:

1) ქართული ხალხური სიმღერების შეკრება-ჩაწერა და კრებულის სახით მათი გამოცემა;
2) ქართული ხალხური და პროფესიული მუსიკის ფართო პოპულარიზაცია საგანგებო კონცერტების მოწყობის გზით;
3) ქართულ ენაზე ოპერების გამართვა;
4) ქართული სამუსიკო სკოლის დაარსება.

მონოგრაფიის წინა თავში უკვე აღინიშნა ზაქარია ფალიაშვილის დიდი ღვაწლი მშობლიური მუსიკალური ფოლკლორის გამომზეურების დარგში. ამიტომ აქ მხოლოდ ფალიაშვილის ფილარმონიულ საზოგადოებასთან დაკავშირებულ მოღვაწეობის სხვა მხარეებს შევეხები.

ხალხური და სასულიერო მუსიკის კონცერტები

ფილარმონიული საზოგადოების ერთ-ერთი სერიოზული ამოცანის განხორციელება — კონცერტების სახით ქართული მუსიკის პროპაგანდა — 1905 წელს დაიწყო. პირველი კონცერტი 15 მარტს გაიმართა და საგრძნობი წარმატებით ჩატარდა. ასეთი კონცერტები შემდეგშიც პერიოდულად იმართებოდა. მათი ორგანიზატორი და წარმმართველი ზაქარია ფალიაშვილი იყო. კონცერტების რეპერტუარში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობოდა ხალხურ სიმღერასაგალობელთა შესრულებას. ფილარმონიული საზოგადოების გამგეობის 1906 წლის 6 სექტემბრის დადგენილებაში ვკითხულობთ:

---

* გაზ. „ზაკავკაზიე", 1907, 31 მაისი, № 114.
** შ. კაშმაძე, ზ. ფალიაშვილი, გვ. 31.

„...საჭიროა ამ წლის განმავლობაში რამდენიმე ან ერთი კონცერტი მაინც გაიმართოს წმინდა ქართული სიმღერებიდან შემდგარი, რომელიც შეადგენს პირდაპირ უმთავრეს მიზანს ჩვენი საზოგადოებისას. სხვათა შორის, ვსთხოვოთ ბ (ატონ) კლენოვსკის, იპოლიტოვ-ივანოვს, კორეშჩენკოს, მ. ბალანჩივაძეს— მოგვაწოდონ ქართული სიმღერები მათგან გადაღებული ნოტებზედ ხოროსა და ორკესტრისათვის"*. როგორც ოქმის ამ ამონაწერიდან ჩანს, ფილარმონიული საზოგადოება დიდად იყო დაინტერესებული ქართული ხალხური სიმღერების პოპულარიზაციაში. ამ მხრივ ზ. ფალიაშვილის მიერ დამუშავებული სიმღერები მაღალი მხატვრული ღირსებებით გამოირჩეოდა. ეს არ გამორჩენია მხედველობიდან ოფიციალურ რუსულ გაზეთს „კავკაზს", რომელიც აღიარებდა: „... მთავარი ამოცანა, რომელსაც მიზნად უნდა ისახავდეს ხალხურ სიმღერათა ყოველი ჰარმონიზატორი, ბ-ნმა ფალიაშვილმა ბრწყინვალედ გადასჭრა. ყველა მის მიერ შემუშავებული სიმღერა მთლიანად ინარჩუნებს საკუთარ თვითმყოფ სახეს. ყველა ჰარმონიზაცია ლამაზია, შესრულებულია სწორედ და საქმის ცოდნით. როგორც ჩანს, ბ-ნი ფალიაშვილი ნიჭიერი და განათლებული მუსიკოსია... ვფიქრობ, რომ ადგილობრივ ქართველ მუსიკოსთა შორის ზ. პ. ფალიაშვილს პ ი რ ვ ე ლ ი ა დ გ ი ლ ი უნდა დაეთმოს (ხაზი ჩემია. პ. ხ.). ყოველ საქმეში ხელმძღვანელს უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება და ქართული ფილარმონიული საზოგადოების საქმიანობაშიც ასეთი მუსიკალური განმკარგულებელი სწორედ ზ. ფალიაშვილი უნდა იყოს".** მართლაც, წელთა მანძილზე ზაქარია ფალიაშვილი სისტემატურად გამოდიოდა ფილარმონიული საზოგადოების კონცერტებზე. მათ პროგრამაში სრულდებოდა არაქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებიც, რომელთა პიესების თემატიკა გასაგები იყო ქართველ მსმენელთათვის. მაგალითად, იპოლიტოვ-ივანოვის სიმფონიური სუიტა „ივერია", საგუნდო ეპიზოდები ა. რუბინშტეინის „დემონიდან", „არაბული ცეკვა" ჩაიკოვსკის ბალეტიდან „შჩელკუნჩიკი" და სხვა ქართული აუდიტორიის მოწონებას იმსახურებდა.

ცალკე უნდა აღინიშნოს ქართული საგალობლებისაგან შემდგარი კონცერტები, ჩატარებული ფალიაშვილის გუნდის მიერ. ერთი ასეთი კონცერტი გაიმართა 1908 წლის 3 აპრილს. კონცერტს ეპისკოპოს პეტრეს მეთაურობით თბილისის მთელი სამღვდელოება დაესწრო. შესრულდა რიგი ქართული საგალობლებისა, გადამუშავებული ფალიაშვილის მიერ ექვსხმიანი გუნდისათვის. კონცერტის წინ მოხსენებით თემაზე — „ქართული საეკლესიო გალობის

* ზ. ფალიაშვილის სახლ-მუზეუმი, ბიოგრაფიული მასალები, წიგნი 13.

** გაზ. „კავკაზი", 1907, № 71.

მოკლე მიმოხილვა“ გამოვიდა ი. მონადირაშვილი. ფალიაშვილის ამ დარგში მუშაობამ ქართული საზოგადოებრიობის მაღალი შეფასება დაიმსახურა. მას მოუწონეს ამ საგალობელთა ჰარმონიზაცია, გამომდინარე ქართული სამხმიანობის სპეციფიკური თვისებებიდან და სხვ. ზაქარიას ეს ნამუშევარი მიჩნეულ იქნა ქართული საგალობლების საუკეთესო და ყველაზე ხარისხოვან ნიმუშად.

ქართულმა საეკლესიო გუნდმა ფალიაშვილის ხელმძღვანელობით 1910 წლის 31 ოქტომბერს მონაწილეობა მიიღო თბილისში ახლად გახსნილ ქაშვეთის წმ. გიორგის ეკლესიის საზეიმო კურთხევის ცერემონიალში. ზაქარიამ ისახელა თავი როგორც ნიჭიერმა ლოტბარმა, დაკვირვებულმა მუსიკოსმა და ქართული სასულიერო მუსიკის მოამაგემ. ეს გუნდი შემდგომ წლებში გალობდა ქაშვეთის ეკლესიაში.

სამუსიკო სასწავლებელსა და ვაჟთა ქართულ გიმნაზიაში გაკეთილებით გადატვირთული ზაქარია დიდ შრომასა და ენერგიას ანდომებდა ფილარმონიული საზოგადოების გუნდთან მუშაობას, და ისიც უსასყიდლოდ! საზოგადო საქმისათვის თავდადებული ლოტბარის ამ მაგალითმა განაწყო გუნდის წევრები, ფალიაშვილის მსგავსად, ყოველგვარი ფულადი ანაზღაურების გარეშე, ხალისით მიეღოთ მონაწილეობა გუნდის რეპეტიციებსა და საკონცერტო გამოსვლებში. ამის საპასუხოდ ფალიაშვილმა ფილარმონიული საზოგადოების გამგეობის წინაშე აღძრა საკითხი გუნდის მონაწილეთა ამ საზოგადოების წევრებად მიღების შესახებ ყოველგვარი საწევრო გადასახადის გარეშე. გამგეობამ დააკმაყოფილა ზაქარიას თხოვნა და მისი გუნდის მონაწილენი ფილარმონიული საზოგადოების წევრებად დაამტკიცა. ამით უკანასკნელთა უანგარო მუშაობა ღირსეულად იქნა დაფასებული.

ქართული ფილარმონიული საზოგადოების ხაზით და მის სასარგებლოდ ფალიაშვილს დიდი რაოდენობით აქვს ჩატარებული ხალხური, საერო და სასულიერო მუსიკის კონცერტები. გარდა ფულადი შემოსავლისა, ეს კონცერტები საგრძნობლად ზრდიდნენ ფილარმონიული საზოგადოების ავტორიტეტს და მის როლს ქართული მუსიკალური კულტურის განვითარების საქმეში.

ქართულ ენაზე ოპერების გამმართველი ამხანაგობა

საოპერო ჟანრის ხანგრძლივი ისტორია ნათლად მოწმობს განსაკუთრებულ როლს, რომელსაც კულტურულ ერთა ცხოვრებაში ოპერა ასრულებდა. ამის მიზეზი თვით ამ ჟანრის თავისებურებაშია. ოპერა, როგორც მხატვრული ნაწარმოები, სინთეზური ხელოვნების სახეობაა. ოპერაში ორგანულ მთლიანო-

ბაშია მოცეკვეულ, ვოკალური და ინსტრუმენტული მუსიკა, დრამატურგია და პოეზია, სამსახიობო ოსტატობა, სახვითი ხელოვნება (დეკორაციული მხატვრობა, კოსტიუმები, ზოგჯერ — დამახასიათებელი სკულპტურული და არქიტექტურული დეტალები და ა. შ.) და, ცალკეულ შემთხვევებში, საბალეტო სცენები. ამიტომაა, რომ მუსიკის არც ერთ ჟანრს არ გააჩნია ფართო მასებზე იდეურ-ემოციური ზეგავლენის ისეთი ძალა, როგორც ოპერას.

ოპერა, როგორც სინთეზური მუსიკალური ჟანრი, ყოველი ერის გარდამტეხ ისტორიულ პერიოდში მიჩნეული იყო თავისებურ „ტრიბუნად", საიდანაც ხალხის მიმართ გადასროლილი მგზნებარე სიტყვა, მოწოდება და მასების აღმაგზნებელი იდეები საჭირო მიზანს აღწევდა. ეს შეგნებული ჰქონდათ ქართველ მოწინავე მოღვაწეებს, რომლებიც დღენიად იმის ოცნებაში იყვნენ, რომ როგორმე მოსწრებოდნენ ქართულ ეროვნულ ოპერას.

სხვა არა იყოს რა, თბილისში 1851 წლიდან მოყოლებული (ამ წელს გაიხსნა საოპერო თეატრი) ექვსი ათეული წლის მანძილზე საოპერო თეატრის არსებობას უშედეგოდ არ ჩაუვლია. ქართული საზოგადოებრიობა კარგად იცნობდა იტალიურ, ფრანგულ, ავსტრიულ, გერმანულ და რუსულ საოპერო კლასიკას, ერკვეოდა საოპერო შემსრულებლობის სირთულეში. შეიძლება ითქვას მეტიც: უცხოური ოპერების ზოგიერთი პოპულარული ნაწყვეტი — არიების, არიეტების, კუპლეტების, ანსამბლებისა თუ საგუნდო ნომრების სახით, ქალაქის მუსიკალურ ყოფა-ცხოვრებაში ვრცელდებოდა და ქართულ ყურადზე იმღერებოდა. მაგრამ ყოველივე ეს ქართული საზოგადოებრიობის გაზრდილ მოთხოვნილებებს ვერ დააკმაყოფილებდა და არც აკმაყოფილებდა. მთავარი მაინც ეროვნული საოპერო ნაწარმოების მოსმენის სურვილი იყო.

ადვილი წარმოსადგენია ქართველი ხალხის პატრიოტული გრძნობის აფეთქება, გამოწვეული სასიხარულო ცნობით, რომ 1897 წლის დეკემბერს პეტერბურგში, რუსეთის სათავადაზნაურო საკრებულოს დარბაზში შესრულდა ნაწყვეტები მელიტონ ბალანჩივაძის ოპერა „თამარ ცბიერიდან". არ დარჩენილა თითქმის არცერთი იმდროინდელი გაზეთი, რომ ეს ამაღელვებელი ფაქტი არ ეცნობებია ქართველი საზოგადოებისათვის, რომელიც მოუთმენლად ელოდა ბალანჩივაძის ოპერის დამთავრებას. მაგრამ ამ მოლოდინმა... 30 წელს გასტანა!*

რაც დრო გადიოდა, ქართული ეროვნული ოპერისადმი მისწრაფება თან-

---

* „თამარ ცბიერი" დასრულებული სახით მხოლოდ 1926 წელს დაიდგა თბილისის საოპერო სცენაზე. კიდევ ათი წლის შემდეგ ამ ნაწარმოებს, „დარეჯან ცბიერად" წოდებულს, საბოლოო სახე მიეცა.

დათან იზრდებოდა. ამის მანიშნებელი იყო ის, რომ ჯერ კიდევ 1904—1905 წლის სეზონში პეტერბურგში, პავლოვას დარბაზში, პირველად დაიდგა ქართულ ენაზე ანტონ რუბინშტეინის ოპერა „დემონი“ მ. ლერმონტოვის პოემის მიხედვით. საკუთარი ოპერების უქონლობის პირობებში „დემონი“ ყველაზე მეტად უპასუხებდა ქართულ ეროვნულ ხასიათს ,ვინაიდან მოქმედება წარმოებს საქართველოში და მთავარი პერსონაჟებიც (თამარი, სინოდალი და გუდალი) ქაროველები არიან. გარდა ამისა, ავტორს ოპერაში გამოყენებული აქვს ქართული ხალხური (ქალაქური) მელოდიები. ლიბრეტო ქართულ ენაზე თარგმნა პ. მირიანაშვილმა.

თუმცა ოპერის შესრულებაში მონაწილეობდნენ არა პროფესიონალები, არამედ მუსიკის მოყვარულნი: დ. გედევანიშვილი (დემონი), ევგ. სარაჯიშვილი (თამარი) და სხვ. მაგრამ პატრიოტულად განწყობილ აუდიტორიაში ქართულად თარგმნილმა „დემონმა“ დიდი წარმატება ჰპოვა. ასეთივე წარმატებით შესრულდა ეს ოპერა 1906 წელს თბილისში. ტექსტის თარგმანი ეკუთვნოდა ი. კარგარეთელს[6] და ვ. გუნიას[7]. ამ დროისათვის ია კარგარეთელის ინიციატივით თბილისში დაარსდა „ქართულ ენაზე ოპერების გამმართველი ამხანაგობა“. ამხანაგობის თავმჯდომარედ აირჩიეს ა. რჩეულიშვილი, მის მოადგილედ — ნ. ქართველიშვილი . წევრებად — ი. კარგარეთელი, ზ. ფალიაშვილი და კ. ცხომელიძე (ბარიტონი).

ია კარგარეთელის უშრეტი ენერგიისა და დაუღალავი მუშაობის შედეგად 1905 წლის მაისში პირველად დაიდგა ქართულ ენაზე როსინის „სევილიელი დალაქი“. ლიბრეტოს თარგმანი ეკუთვნოდა კარგარეთელსა და ვ. გუნიას. ია იყო მთელი ამ საქმის ორგანიზატორი, რეჟისორი, საფინანსო საკითხების მომგვარებელი და ბართოლოს როლის შემსრულებელი. ალმავივას როლში გამოდიოდა ა. რჩეულიშვილი, ფიგაროს პარტიას მღეროდა კ. ცხომელიძე, როზინას — ი. მიტკევიჩი, ხოლო დონ ბაზილიოს — ი. აღასოვი. დირიჟორობდა ნ. ქართველიშვილი. სპექტაკლმა საყოველთაო მოწონება დაიმსახურა. იგი არაერთხელ გაიმეორეს და ყოველთვის დამსახურებული წარმატება ჰქონდა. ამ ოპერის ერთ-ერთი სპექტაკლი, გამართული თბილისის საოპერო სცენაზე (1905 წლის 22 ნოემბერს), ფარულ პოლიტიკურ მიზანს ისახავდა. წარმოდგენას ნაძალადევის რაიონის ქართველი მუშები მოაწყდა, რადგან მათ იცოდნენ, რომ მთელი შემოსავალი ეგზეკუციით აოხრებული გურიის ღარიბ მოსახლეობას მოხმარდებოდა. მართლაც, მთელი თანხა, 2.7000 მანეთის რაოდენობით, ჩაბარდა პართენ გოთუას — გაზეთ „ვოზროჟდენიეს“ გავლენიან მუშაკს — დამსჯე-

ლი ექსპედიციისაგან დაზარალებული გურიის მოსახლეობისათვის გადასაცემად*.

„ქართულ ენაზე ოპერების გამმართველ ამხანაგობას“ მეტი საშუალება რომ ჰქონოდა დასახული მიზნების განსახორციელებლად, გადაწყდა მისი შეერთება ქართულ ფილარმონიულ საზოგადოებასთან. ამ საკითხის პრაქტიკულად მოსაგვარებლად შეიქმნა კომისია ზ. ჩხიკვაძის, ვ. და ზ. ფალიაშვილებისა და ნ. ქართველიშვილის შემადგენლობით. კომისიამ შეიმუშავა და საზოგადოების გამგეობამ დაამტკიცა ყოფილი „ამხანაგობის“, ამიერიდან კი — ფილარმონიული საზოგადოების საოპერო კომისიის მხატვრული და ფინანსური მუშაობის სტრუქტურა და გეგმა. ამის შემდეგ ქართულ ენაზე ოპერების დადგმას ფართო პერსპექტივები დაესახა. 1906 წლის 18 აპრილს თბილისის საოპერო სცენაზე ზ. ფალიაშვილის დირიჟორობით პირველად დაიდგა ქართულ ენაზე გუნოს ოპერა „ფაუსტი“. ტექსტი თარგმნეს ვ. გუნიამ და დ. ნახუცრიშვილმა. ათი დღის შემდეგ წარმოდგენა გაიმეორეს. 1907 წ. 7 ივნისს რეჟისორმა ნ. ქართველიშვილმა და დირიჟორმა ზ. ფალიაშვილმა დადგეს ბიზეს „კარმენი“. ქართული ტექსტი ვ. გუნიას ეკუთვნოდა. აღსანიშნავია, რომ კარმენის პარტიას ასრულებდა ცნობილი დრამატული მსახიობი ქალი ტასო აბაშიძე. ყველა ამ დადგმას იმდროინდელი გაზეთები დადებითად აფასებდნენ. ზაქარია ფალიაშვილის დირიჟორობა განსაკუთრებულ მოწონებას იმსახურებდა.

1908 წლისათვის ფილარმონიულ საზოგადოებას ქართულ ენაზე თარგმნილი შემდეგი ოპერები გააჩნდა: „დემონი“, „ფაუსტი“, „კარმენი“, „სევილიელი დალაქი“ და „ფიგაროს ქორწინება“ (ანნაზაროვის თარგმანი). ქართული საზოგადოება ხალისით ესწრებოდა მშობლიურ ენაზე გამართულ საოპერო სპექტაკლებს მიუხედავად იმისა, რომ თარგმანისა და სოლო პარტიების შესრულების მხატვრული მხარე ყოველთვის არ იდგა სათანადო სიმაღლეზე. სარეპეტიციო მუშაობის ხელის შემშლელმა პირობებმა და საკუთარი გუნდისა და ორკესტრის უქონლობამ „ქართულ ენაზე ოპერების მომწყობი კომისია“ აიძულა შეეწყვიტა თავისი მოღვაწეობა.

შემდეგში ზაქარია ფალიაშვილი არაერთხელ გამოსულა საოპერო დირიჟორად. ასე მაგალითად, 1912—1915 წლებში ამ თანამდებობაზე იგი მუშაობდა თბილისის საოპერო თეატრში ისეთ გამოცდილ დირიჟორებთან ერთად, როგორებიც იყვნენ: ს. სტოლერმანი, ა. პაზოვსკი, ი. სამოსუდი და ნ. ჩერეპნინი.

1917 წელს „ქართულ კლუბთან“ ზაქარია ფალიაშვილმა საოპერო დასი

* ლ. გავაშელი, ია კარგარეთელი, 1959, გვ. 45.

ჩამოაყალიბა. თუმცა ამ დასს დიდხანს არ უარსებია, მაგრამ მუსიკის მოყვარულთა ძალებით და ნაწილობრივ პროფესიონალ მომღერალთა მონაწილეობით ფალიაშვილმა რამდენიმე ოპერის დადგმა მოახერხა.

მართალია, მაღალი სადირიჟორო ოსტატობის მხრივ ზაქარია თავის უფროს ძმას — ივანო ფალიაშვილს ვერ შეედრებოდა, მაგრამ საოპერო პარტიტურის სერიოზული, დაკვირვებული შესწავლა, სოლისტებთან, გუნდსა და ორკესტრთან ნაყოფიერი სარეპეტიციო მუშაობა, სპექტაკლის მსვლელობის დროს მომღერლებისათვის ხელის შეწყობა, მათი გამხნევება, საორკესტრო ხმოვანების შეხამება მომღერალთა შესრულებასთან და სხვა მისი სადირიჟორო ოსტატობის საუკეთესო თვისებებს შეადგენდა.

ამგვარად, 900-ანი წლებიდან მოყოლებული, 20 წლის მანძილზე, ზაქარია ფალიაშვილი, როგორც საოპერო დირიჟორი, მოწოდების სიმაღლეზე იდგა. მაგრამ მთავარი მისთვის, როგორც საოპერო კოლექტივის მუსიკალური ხელმძღვანელისათვის, იყო არა დირიჟორობა, როგორც პროფესიული მეობის გამოვლინება, არამედ ს ა ზ ო გ ა დ ო ე ბ რ ი ვ ა დ ს ა ს ა რ გ ებ ლ ო მოვალეობის შესრულება. ასე, მაგალითად, თბილისის მუშათა წრეებში საოპერო ხელოვნებისადმი ინტერესის გაღვივების მიზნით ზაქარიამ ჩამოაყალიბა მოყვარულთა საოპერო წრე. მის მიერ მომზადებული ოპერების — დარგომიჟსკის „ალია“, მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვის“, გუნოს „ფაუსტის“ და როსინის „სევილიელი დალაქის“ შესრულებით (როიალის თანხლებით იდგმებოდა), ზაქარია კულტურულ მომსახურებას უწევდა თბილისის მუშათა რაიონების მოსახლეობას. ფალიაშვილი—დირიჟორი დიდი წარმატებით გამოდიოდა ე. წ. „ავჭალის აუდიტორიაში“, ამიერკავკასიის რკინიგზის „სიფხიზლის საზოგადოების“ („Общество трезвости“) და მუშათა სხვა ორგანიზაციების წინაშე. მადლიერი აუდიტორია დიდად აფასებდა ფალიაშვილის ღვაწლს, მით უმეტეს, რომ ამ მძიმე, შრომატევად საქმეს იგი მეტწილად ყოველგვარი გასამრჯელოს გარეშე ეწეოდა. ზაქარიას მიერ მუშათა მასებში მათივე მონაწილეობით საგუნდო და საოპერო ხელოვნების დანერგვა საკმაო საფუძველია იმისათვის, რომ ფალიაშვილი მივიჩნიოთ რევოლუციამდელ საქართველოში მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი თ ვ ი თ მ ო ქ მ ე დ ე ბ ი ს ე რ თ-ე რ თ წ ა მ ო მ წ ყ ე ბ ა დ. ქართულ ენაზე უცხოური ოპერების დადგმით კი იგი ხელს უწყობდა ეროვნული საოპერო ხელოვნებისადმი ქართული საზოგადოებრიობის ინტერესის გაძლიერებას.

ფალიაშვილის სადირიჟორო მოღვაწეობა საოპერო დარგში მუშაობით როდი შემოიფარგლა. ზაქარიას დიდი დამსახურება მიუძღვის როგორც საგუნდო და სიმფონიური კონცერტების მომწყობსა და ხელმძღვანელს. მისივე აღიარებით, საკონცერტო გამოსვლები ზაქარიას 1894 წელს დაუწყია. იგი ჯერ კიდევ თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის მოწაფე იყო, როდესაც მუსიკის მოყვარულთა გუნდს ხელმძღვანელობდა. ეს კოლექტივი ქართული და მეტწილად რუსი მუშა-მოსამსახურეებისა და მათი ოჯახის წევრებისაგან შედგებოდა. სიმღერებს გუნდი ქართულ და რუსულ ენაზე ასრულებდა.

მოსკოვის კონსერვატორიის სტუდენტი ზაქარია ფალიაშვილი აქტიურ მონაწილეობას ღებულობდა რუსეთში ტრადიციად ქცეულ „ქართულ საღამოებში". გაზეთი „კავკაზი" (1902 წ. 10 ნოემბერი), რეცენზიაში მოსკოვის „კეთილშობილთა საკრებულოში" გამართული კონცერტის შესახებ აღფრთოვანებით აღნიშნავდა ქართველ სტუდენტებისაგან შემდგარი გუნდის ჩინებულ გამოსვლას ზ. ფალიაშვილის ლოტბარობით.

1903 წლის 21 დეკემბერს თბილისში ბრწყინვალე წარმატებით ჩატარდა დიდი კონცერტი ფალიაშვილის ხელმძღვანელობით. გუნდმა და ორკესტრმა შეასრულა მის მიერ გადამუშავებული ხალხური სიმღერები შერეული გუნდი-სათვის ორკესტრის თანხლებით. ფალიაშვილთან ერთად კონცერტში მონაწილეობდნენ ს. ევლახიშვილი (სოლო სიმღერა) და აკაკი წერეთელი, რომელმაც რამდენიმე საკუთარი ლექსი წაიკითხა. ამ კონცერტის შესახებ გაზეთი „ივერია" წერდა: „გუშინწინ, 21 დეკემბერს, წერა-კითხვის საზოგადოების სასარგებლოდ გამართულმა საღამომ დიდძალი ხალხი მიიზიდა თბილისის საკრებულოში. არამც თუ ყველა ადგილი დაჭერილი იყო, არამედ ფეხზედ დასადგომი ადგილიც აღარ მოიპოვებოდა. თვით კონცერტის შესახებ ვიტყვი მხოლოდ, რომ საზოგადოებას მოეწონა ბ-ნ ფალიაშვილის მიერ საორკესტროდ გადაღებული სახალხო სიმღერები. იმედია ბატონი ფალიაშვილი განაგრძობს ამგვარ თავის შრომას და კეთილადაც დააგვირგვინებს...."* იმავე საქველმოქმედო მიზნით გამართული ასეთივე კონცერტი არაჩვეულებრივი წარმატებით ჩატარდა ერთი წლის შემდეგ. ამჯერადაც აუდიტორია მოხიბლა „ქართველმა ხორომ და ორკესტრმა ზ. ფალიაშვილის ლოტბარობით"**.

1906 წელს თბილისის საოპერო თეატრის შენობაში გაიმართა ორი ღირს-

---

* გაზ. „ივერია", 1903, 23 დეკემბერი, № 275.

** გაზ. „ივერია", 1904, 22 დეკემბერი, № 284.

შესანიშნავი კონცერტი, რომლებშიაც ზაქარიამ ერთხელ კიდევ ისახელა თავი. პირველი (27 ოქტომბერი)—წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების ინიციატივით—მოეწყო დიდი ქართველი პოეტისა და თვალსაჩინო მოღვაწის ილია ჭავჭავაძის ხსოვნის აღსანიშნავად. გაძლიერებულმა გუნდმა საოპერო ორკესტრის თანხლებითა და ფალიაშვილის დირიჟორობით შეასრულა ზაქარიას მიერ გადამუშავებული ექვსი ქართული ხალხური სიმღერა. სამი მათგანი — „მუმლი მუხასა", „ალი ფაშა" და „ნეტავი გოგო მე და შენ" აუდიტორიამ რამდენჯერმე გაამეორებინა.

მეორე კონცერტი (7 დეკემბერი) მიეძღვნა აკაკი წერეთლის სალიტერატურო მოღვაწეობის 50 წლისთავს. ამ კონცერტზე დამუშავებულ ხალხურ სიმღერებთან ერთად შესრულდა საგანგებოდ ამ ზეიმისადმი განკუთვნილი ზ. ფალიაშვილის „მრავალჟამიერი" (პ. მირიანაშვილის ტექსტი) და „მერცხალი" აკაკის სიტყვებზე. ამ საღამოზე ზაქარიას ძმა ივანე ფალიაშვილიც დირიჟორობდა.

ქართული მუსიკის კონცერტები ზ. ფალიაშვილის ხელმძღვანელობით საკმაოდ ხშირი მოვლენა იყო. გარდა თბილისისა, მას ზოგჯერ საქართველოს ფარგლებს გარეთაც უხდებოდა გამოსვლა. პირველი საგასტროლო კონცერტი ფალიაშვილმა ჩაატარა განჯაში 1898 წელს, აქ მის მიერ მომზადებულმა გუნდმა ქართული ხალხური სიმღერები შეასრულა. წარმატება დიდი იყო.

1929 წლის დასაწყისში ზ. ფალიაშვილმა მიიღო მიპატიჟება უკრაინიდან. ხარკოვში (იმ დროს უკრაინის სსრ დედაქალაქი) მას ქართული მუსიკის ორი სიმფონიური კონცერტი უნდა გაემართა. საკონცერტო პროგრამა იმდენად მრავალფეროვანი გამოდგა, რომ ზაქარიამ მეორე დირიჟორად თან წაიყვანა კომპოზიტორი შალვა თაქთაქიშვილი.

1929 წლის 22 იანვარს ქართველი მუსიკოსები ხარკოვს ჩავიდნენ. სადგურზე მათ დახვდათ უკრაინის მუსიკალური საზოგადოებრიობის ხელმძღვანელი ორგანიზაციების წარმომადგენლები და ზაქარიას მეგობარი კ. ს. ცაგარელი[13] მეუღლითურთ* 23 და 24 იანვარი ქალაქის დათვალიერებას მოანდომეს. 25 და 26 იანვარი რეპეტიციებს დაეთმო. 27-ში ეწვივნენ მწერალთა სახლს, სადაც ზ. ფალიაშვილმა წაიკითხა მოხსენება ქართული მუსიკის შესახებ და პასუხი გასცა მრავალ შეკითხვაზე. მოხსენების შემდეგ გაიმართა კონცერტი ლეონტოვიჩის სახელობის სიმებიანი კვარტეტისა და ლისენკოს სახელობის ვოკალური კვარტეტის მონაწილეობით.

---

* ცნობები ხარკოვში საგასტროლო მოგზაურობის შესახებ იხილეთ ზ. ფალიაშვილის „ხარკოვის დღიურში" (ხელნაწერი). საქ. თეატრალური მუზეუმი, ხელნაწერების განყოფილება, ფონდი № 1, საქმე, № 33, № 13099.

ქართული მუსიკის პირველი კონცერტი 28 იანვარს გაიმართა ხარკოვის სახელმწიფო თეატრის შენობაში. საღამო გახსნა უკრაინის სსრ სახალხო განათლების კომისარმა. მისასალმებელი სიტყვის შემდეგ ჩატარდა ორგანყოფილებიანი კონცერტი, რომელიც შ. თაქთაქიშვილის ავადმყოფობის გამო მთლიანად ზაქარია ფალიაშვილმა ჩაატარა. კონცერტის შემდეგ გაიმართა რაუტი, რომელზედაც ბოწვეული იყო 65 კაცი. მათ შორის აღმოჩნდა ცნობილი ფრანგი მწერალი ანრი ბარბიუსი. მან მხურვალე სიტყვით მიმართა ზაქარია ფალიაშვილს და გულწრფელი მადლობა გამოუცხადა სრულიად მოულოდნელი ესთეტიკური სიამოვნებისათვის, რომელიც ქართულმა მუსიკამ განაცდევინა. უკრაინის მუსიკალური საზოგადოებრიობის სახელით ფალიაშვილს მიესალმა ცნობილი კომპოზიტორი ფ. ე. კოზიცკი.

ქართულ ენაზე წარმოთქმულ სიტყვაში (რომელსაც ვ. ცაგარელი თარგმნიდა), ზაქარიამ უღრმესი მადლობა გამოუცხადა უკრაინელ ამხანაგებს, ხარკოვის ხელმძღვანელობას და კონცერტზე დამსწრე საზოგადოებას გულთბილი მიღებისათვის. ზაქარიას ძვირფასი საჩუქარი — ნ. ლისენკოს ოპერა „ტარას ბულბას“ კლავირი ბიართვეს.

ქართული მუსიკის მეორე კონცერტი გაიმართა 29 იანვარს ხარკოვის ხელოვნების სასახლეში. წარმატება აქაც გრანდიოზული იყო. კმაყოფილი და დიდად ნასიამოვნები დაბრუნდა ფალიაშვილი სამშობლოში. ეჭვს გარეშეა, რომ ამ კონცერტების წარმატებამ გავლენა იქონია უკრაინის მუსიკალურ წრეებზე. ამ უკანასკნელთა მოთხოვნით, 1931 წელს ხარკოვში უკრაინულ ენაზე დაიდგა ზ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“. ამის სასახელოდ, ორი წლის შემდეგ თბილისის საოპერო სცენაზე ქართულ ენაზე დადგეს უკრაინული მუსიკის კლასიკოსის ნ. ლისენკოს ოპერა „ტარას ბულბა“.

აზერბაიჯანს ფალიაშვილი მეორედ 1929 წლის ზაფხულში ეწვია. აზერბაიჯანის საზოგადოებრიობის პიპატიჟებით მან ორი სიმფონიური კონცერტი ჩაატარა 23 და 24 ივლისს, პროგრამა მისივე ნაწარმოებებისაგან შედგებოდა. მხურვალე მიღებით ნასიამოვნებმა კომპოზიტორმა მადლობის წერილი გაგზავნა ბაქოს გაზეთში „ბაკინსკი რაბოჩი“*. ფალიაშვილი წერდა: „ნება მიბოძეთ მადლობა მოვახსენო აზერბაიჯანის საზოგადოებრიობას, რომლის ინიციატივით 23-24 ივლისს შესდგა ქართული მუსიკის სიმფონიური კონცერტები ჩემი ნაწარმოებებისაგან და ჩემის ხელმძღვანელობით.

ეს პირველი ნაბიჯია მუსიკის სფეროში ამიერკავკასიის ხალხთა კულტურული დაახლოების პრაქტიკულად განხორციელების გზაზე. ვიმედოვნებ, რომ

* 1929, 2 აგვისტო, № 178.

თქვენი მაგალითი სხვა რესპუბლიკებშიაც ჰპოვებს გამოძახილს, რაც მრავალეროვნებიან ამიერკავკასიის ფართო მასებს კიდევ მეტი შემჭიდროებისა და დაახლოების შესაძლებლობას მისცემს.

ვსარგებლობ რა შემთხვევით, უღრმეს მადლობას მოვახსენებ ბაქოს სიმფონიური ორკესტრის მთელს შემადგენლობას ჩემსა და ჩემი ნაწარმოებების მიმართ განსაკუთრებული ყურადღების გამოჩენისათვის. ხსოვნა ბაქოს მაღალმხატვრულ, ჩინებულად გაწვრთნილ კოლექტივზე მარად დარჩება ჩემში. საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ზაქარია ფალიაშვილი. თბილისი, 27 ივნისი, 1929 წელი“.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, ჯერ კიდევ თბილისის სამუსიკო სასწავლებელში მასწავლებლობის წლებში ფალიაშვილი ხშირად გამოდიოდა მოსწავლეთა ორკესტრის დირიჟორად ე. წ. „სიმფონიურ შეკრებებზე“. კონცერტების პროგრამა რუსი და დასავლეთევროპელ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებისაგან შედგებოდა. ასეთი პროგრამით იგი შემდეგშიაც არაერთხელ გამოსულა. სანიმუშოდ მოგყავს 1910 წელს გამართული მეოთხე „სიმფონიური შეკრების“ პროგრამა, რომელშიაც შედიოდა: შუბერტი — სიმფონია დო მაჟორი, სვენდსენი — ორი ხალხური მელოდია დამუშავებული სიმფონიური ორკესტრისათვის, ბეთჰოვენი — ფანტაზია ფორტეპიანოსა, გუნდისა და ორკესტრისათვის. სოლისტი ——ნ. ნიკოლაევი. დირიჟორი — ზ. ფალიაშვილი. ამ კონცერტის შესახებ რეცენზენტი წერდა: „...ჩვენ დიდად დავალებული ვართ მთელ რიგ პიროვნებათა, განსაკუთრებით — ზაქარია ფალიაშვილის მიმართ, რომელმაც 19 თებერვალს გამართულ სიმფონიურ შეკრებას უხელმძღვანელა“*.

ფალიაშვილის — ლოტბარისა და დირიჟორის — ხანგრძლივ და ნაყოფიერ მოღვაწეობას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ეროვნული მუსიკის პროპაგანდის საქმეში როგორც ჩვენში, ისე საქართველოს ფარგლებს გარეთაც. ყოველ შემთხვევაში, მისი ამ დარგში საქმიანობა ღირსია იმისა, რომ იგი დეტალურად შესწავლილი და სათანადოდ გაშუქებული იქნეს საგანგებოდ ამ საკითხისადმი მიძღვნილ ნარკვევში.

სამუსიკო სკოლა

ფილარმონიული საზოგადოების სერიოზულ საზრუნავს ეროვნული მუსიკალური კადრების აღზრდა წარმოადგენდა. როგორც ქართული სამუსიკო კულტურის ყოველ დარგში, აქაც ფალიაშვილმა მისთვის ჩვეული ენერგი-

* გაზ. „ზაკავკაზიე“, 1910, 25 თებერვალი, № 45.

ულობა და საქმისადმი თავდადება გამოიჩინა. საზოგადოების გამგეობის დავა-
ლებით მან გააკეთა მოხსენება მომავალი ქართული სამუსიკო სკოლის ჩამო-
ყალიბების შესახებ. ამ მოხსენების საფუძველზე გამგეობამ სათანადო შუა-
მდგომლობით მიმართა მთავრობას. 1908 წლის ოქტომბერს დამტკიცებულ-
იქნა სამუსიკო სკოლის დებულება. სკოლის დირექტორად დაინიშნა ზაქარი-
ფალიაშვილი. ქართული ფილარმონიული საზოგადოების სამუსიკო სკოლ-
იმავე წლის 3 ნოემბერს მუშაობას შეუდგა. პედაგოგებად მიიწვიეს ა. ყარაშვილ-
(ვიოლინო), ნ. კალაშნიკოვა, ო. ბერგ-პივოვაროვა, ბ. ამირეჯიბი, ე. ფოგელ-
(ფორტეპიანო), გ. ნატრაძე (მუსიკის თეორია). სკოლის მძიმე ფინანსურ-
მდგომარეობის გამო საგუნდო და მუსიკის თეორიის საგნებს ფალიაშვილი უგა-
სამრჯელოდ ასწავლიდა.

პირველ წელს მოწაფეთა რაოდენობა მცირე იყო (60-ს არ აღემატებო-
და), მაგრამ მალე მათი რიცხვი საგრძნობლად გაიზარდა. 1913 წელს სკოლაში
175 მოწაფე სწავლობდა, ამათგან — 140 ქართველი. დასაწყისში მხოლოდ
სამი კლასი არსებობდა: სავიოლინო, საფორტეპიანო და საგუნდო. შემდეგ
გაიხსნა ჩელოს, კონტრაბასის, სოლო სიმღერისა და კომპოზიციის თეორიის
კლასებიც.

სამუსიკო სკოლის არსებობის მეორე წელსვე მოწაფეთა ძალებით გაიმარ-
თა პირველი საასკოლო კონცერტი. ამ კონცერტს ცნობილმა მუსიკათმცოდნე
ვ. დ. ყორღანოვმა უძღვნა საკმაოდ ვრცელი რეცენზია*, რომელშიაც ხაზგას-
მით აღნიშნა ზაქარია ფალიაშვილის ფასდაუდებელი ღვაწლი „სამუსიკო გა-
ნათლების პოპულარიზაციის საქმეში“.

კლასიკური მუსიკის დაუფლებასთან ერთად ზაქარია განსაკუთრებულ
მნიშვნელობას ანიჭებდა მოწაფეთა მიერ ქართული მუსიკის შესწავლას, ამ
მიზნით მან ჩამოაყალიბა სასკოლო გუნდი, რომელიც ქართულ კონცერტებზე
გამოდიოდა და ეროვნული სამუსიკო ხელოვნების პროპაგანდას ეწეოდა. გარ-
და ამისა, რაც მთავარია, სკოლის მოწაფენი ეცნობოდნენ ქართული ხალხური
სიმღერების რაობას, მათს კილო-ჰარმონიულ თავისებურებებს.

ზაქარიას სურდა ჩამოეყალიბებინა ქართული ხალხური მუსიკის კილო-ჰარ-
მონიული საფუძვლები „ქართული ჰარმონიის“ სახით, რათა „მსურველთ—ასე-
თი არა ერთი და ორი მოიპოვება ჩვენში — საშუალება ჰქონდეთ შეისწავლონ
ქართული მუსიკა და მისი განსაკუთრებული თვისება როგორც თეორიულად-
ისეც პრაქტიკულად“**. ფალიაშვილის ამ ოცნების განხორციელება მხოლოდ

* გაზ. „ზაკავკაზიე“, 1909, 10 დეკემბერი.

** იხ. ზ. ფალიაშვილის ზემოთ ციტირებული „მოხსენებითი ბარათი“, ნ. ბაბუნაშვილ-
პუბლიკაცია.

ილუსტრაციები

ზაქარია ფალიაშვილი

ზაქარიას დედა — მარიამ მესარქიშვილი

ასი ქართველ კათოლიკეთა ეკლესია

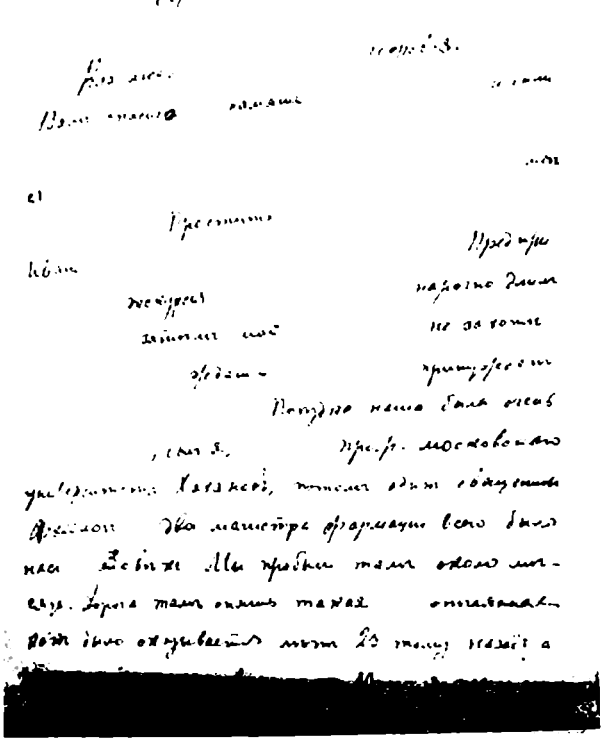
ფელიქს მიზანდარი

ქართული ეთნოგრაფიული გუნდი ლოტ-
ბარი იოსებ რატილი

ვანო და ზაქარია ფალიაშვილები — ლ-
დო აღნიაშვილის გუნდის წევრები

ზაქარია — თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის მოსწავლე

ნ. ს. კლენოვსკი



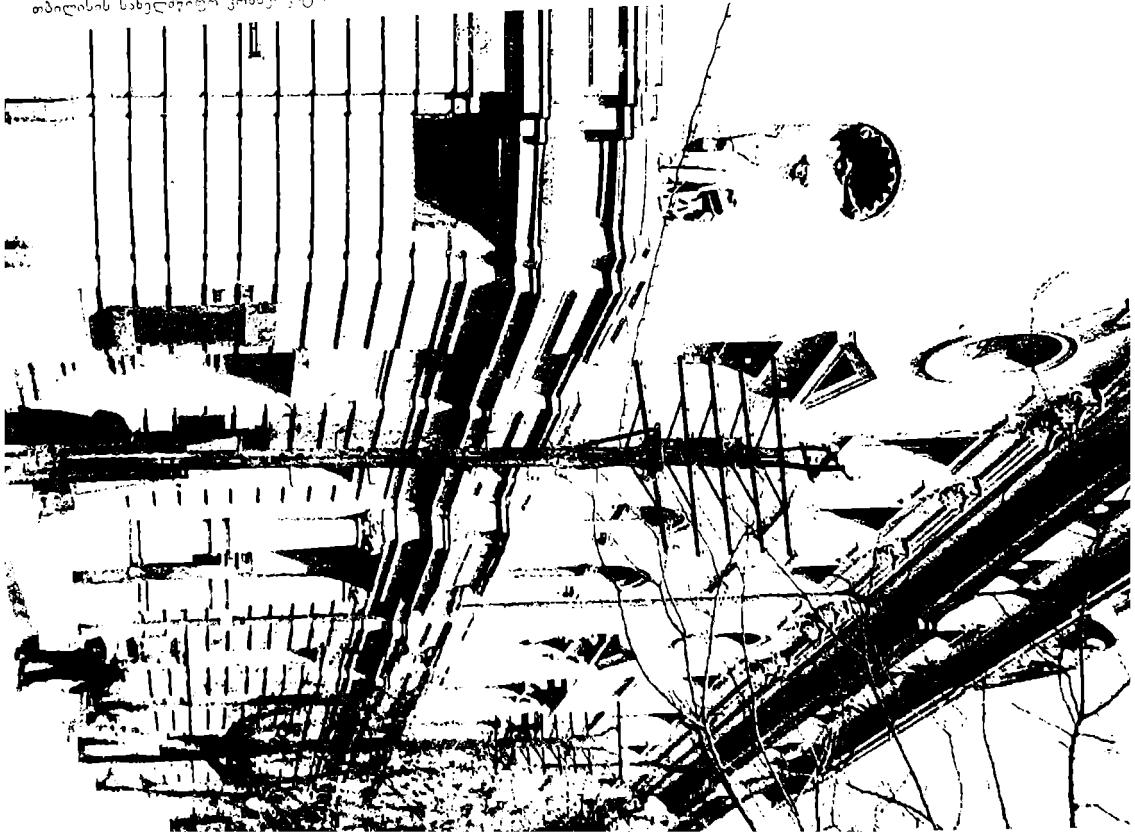
ეროვნული ბიბლიოთეკა (ხელნაწერები)

ზ. ფალიაშვილი — მოსკოვის კონსერვატორიის სტუდენტი

ს. ი. ტანეევი

ზაკარიას მეუღლე — იულია მარეილის ასული უტკინა

საფოლკლორო ექსპედიცია სვანეთში. 1903 წ.
მარცხნიდან პირველი ზ. ფალიაშვილი



თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის პედაგოგთა შორის.
მესამე რიგში მეორე ზ. ფალიაშვილი

ზაქარიას ვაჟი — ირაკლი

პროფესორმა შალვა ასლანიშვილმა შეძლო, რომელმაც თავისი თეორიული შრომების* მეშვეობით 1937 წლიდან თბილისის სახ. კონსერვატორიაში ქართული ჰარმონიის კურსი ჩამოაყალიბა.

ფილარმონიული საზოგადოების სამუსიკო სკოლამ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ქართველ მუსიკოსთა კადრების მომზადებისათვის. სწავლის ფულის გადასახადის სიმცირის გამო სკოლა მშრომელთა ფენების ქართულ ოჯახებს საშუალებას აძლევდა მიეცათ ბავშვებისათვის საშუალო მუსიკალური განათლება.

1918 წელს ფილარმონიული საზოგადოების სამუსიკო სკოლა ამ საზოგადოების შენაცვალ „ქართულ სამუსიკო საზოგადოებას" გადაეცა. სკოლის დირექტორობა რუსეთიდან ასლად ჩამოსულ დიმიტრი არაყიშვილს დაეკავა. ზაქარია ფალიაშვილი კი თბილისის კონსერვატორიის ინსპექტორად დაინიშნა და სკოლაში სამუშაოდ დრო აღარ რჩებოდა. მ. ბალანჩივაძესა და ზ. ჩხიკვაძესთან ერთად იგი სკოლის გამგეობაში შედიოდა. ამ სკოლაში ჩატარებული მუშაობით ფალიაშვილმა საგრძნობლად შეუწყო ხელი ქართული ეროვნული სამუსიკო კადრების მომზადებას.

დიდების გზით

ზემომოყვანილი ცნობებიდან ჩანს, რომ ზაქარია ფალიაშვილს დიდი და ფრიად ნაყოფიერი მუშაობა აქვს ჩატარებული ქართული სამუსიკო ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. მაგრამ მისი სახელის უკვდავების საწინდარი და ქართველი ერის სულიერი კულტურის ძვირფასი შენაძენი ზაქარია ფალიაშვილის შ ე მ ო ქ მ ე დ ებ ი თ ი მ ე მ კ ვ ი დ რ ე ო ბ ა ა.

როგორც ითქვა, სოლიდური თეორიული ცოდნა და პრაქტიკული გამოცდილება (თუნდაც სასწავლო დავალებების შესრულების სახით), რაც ფალიაშვილმა პროფესორ ს. ი. ტანეევის ხელმძღვანელობით მიიღო, სავსებით საკმარისი იყო, რათა ახალგაზრდა მუსიკოსს ხელი მოეკიდა საკომპოზიტორო მუშაობისათვის. 1903 წლისათვის, როდესაც ზაქარია მოსკოვიდან სამშობლოში დაბრუნდა. მას ხალხური სიმღერების შეგროვებისა და დამუშავების საკმაო გამოცდილება გააჩნდა, მაგრამ ყოველივე ეს ფალიაშვილს არ მიაჩნდა საკმარის საფუძვლად იმისათვის, რომ ქართული საზოგადოებრიობის თვალში იგი კომპოზიტორ-შემოქმედად ყოფილიყო აღიარებული. განსაცვიფრებელია

* შ. ასლანიშვილი, ქართლ-კახური ხალხური სიმღერების ჰარმონია, თბილისი, 1950; შ. ასლანიშვილი, ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, თბილისი, 1945, და სხვ.

და ამავე დროს ფრიად ნიშანდობლივიც ის თავმდაბლობა და უდიდესი მომთხოვნელობა, რომელსაც ზაქარია ფალიაშვილი თავის თავისადმი და საერთოდ კომპოზიტორისადმი იჩენდა. ერთ თავის წერილში „სტიპენდიების შესახებ" (იაკობ გოგებაშვილის წერილის გამო) იგი აღნიშნავს: „მე არ ვიცი, ჩვენი საზოგადოება როგორ უყურებს ამ დიდებულ სახელს „კომპოზიტორისას", მაგრამ ჩემის და ყველა შეგნებული მუსიკოსის აზრით, „კომპოზიტორის" სახელის მოხვეჭა შეუძლიან მხოლოდ იმას, ვისაც ძირიან ბუდიანად შეუსწავლია სამუსიკო თეორია, თავისუფლად სთხზავს და კიდეც შეუთხზავს სხვადასხვა ფორმაზედ ხელოვნურად შემუშავებული მუსიკა... არა ერთხელ და ორჯერ ამოგვიკითხავს ქართულ გაზეთების მუსიკალურ რეცენზიებში ჩვენი, ქართველი მუსიკოსების გვარები, სადაც მოხსენებულნი ვყოფილვართ „კომპოზიტორებად" და ჩვენც, აღფრთოვანებული ქება-დიდებით, მართლაც კომპოზიტორებად წარმოგვიდგენია ჩვენი თავი. შემიძლიან თამამად ვთქვა... რომ, ჩემის შეხედულებით, ჯერ-ჯერობით (ბოდიშს ვიხდი იმათ წინაშე, ვისი გვარებიც აქ მინდა დავასახელო) არც ფოცხვერაშვილი, არც ამ სტრიქონების დამწერი თქვენი უმორჩილესი მონა, არც ბ-ნნი ბალანჩივაძე, არაყიშვილი და არც სხვა ქართველი მემუსიკენი კომპოზიტორები არ გახლავართ, რადგან არც ერთ ჩვენგანს ამ ასპარეზზედ თავი არაფრით არ გვისახელებია და არა გაგვიკეთებია-რა.

სამუსიკო ხელოვნებაში ყველაზედ რთული და ძნელი საგანი „კომპოზიციაა", რომელიც მემუსიკისაგან ითხოვს ბუნებრივ ნიჭს, გადამეტებულ მუშაობას და დიდს „პრაქტიკას". ჯერ-ჯერობით ეს უნარი არავის გამოგვიჩენია და როცა გამოვიჩენთ, მაშინ თამამად შეგიძლიანთ დაგვარქვათ ღირსეულად დამსახურებული სახელი „კომპოზიტორისა"*.

ამ წერილში მთავარია არა ის, თუ როგორ ესმოდა ფალიაშვილს სიტყვა „კომპოზიტორი", არამედ სერიოზული მოთხოვნილებები, რომლებსაც იგი მუსიკის შემთხზველ სპეციალისტ-პროფესიონალს უყენებდა. როგორც მთელ რიგ ბიოგრაფიულ მასალებიდანაც ჩანს, ზაქარიას შეხედულება ერის წინაშე კომპოზიტორის მორალური პასუხისმგებლობის შესახებ წითელი ზოლივით გასდევს მთელ მის შემოქმედებით გზას. ეს გარემოება შეუმჩნეველი არ დარჩენია მის თანამედროვე საზოგადოებას, რომელიც ღირსეულად აფასებდა ფალიაშვილის ნიჭს, სერიოზულობას, შრომის უნარსა და ერისთავის სასარგებლო მოღვაწეობას. ამიტომ იყო, რომ ნაციონალური კულტურის აღორძინებით

---

* გაზ. „ისარი", 1907, № 282.

დაინტერესებული პროგრესული ძალები დიდ იმედებს ამყარებდნენ ზაქარია ფალიაშვილზე.

900-ანი წლების ჟურნალ-გაზეთებში ფალიაშვილის შესახებ დროგამოშვებით ვხვდებით ასეთ სტრიქონებს:

„...არ არის საჭირო წინასწარმეტყველება, რათა მას კარგი მომავალი ვუწინასწარმეტყველოთ. მას ყველა მონაცემები გააჩნია იმისათვის, რომ მომავალში ცნობილ პიროვნებად იქცეს მუსიკალურ სამყაროში“... (გაზ. „ზაკავკაზიე“, 1907, 22 ივნისი).

„...შეიძლება მან მართლაც შეჰქმნას მშვენიერი ხელოვნური ნაწაროები“ (მიხ. წერეთელი. „ამირანი“, 1908, 22 აგვისტო).

„...ზაქარია ფალიაშვილი ჩვენს ახალგაზრდობაში ყველაზე უფრო ნიჭიერი, მუყაითი და განვითარებული მემუსიკეა და ეჭვი არ არის, დიდ სამსახურს გაუწევს ჩვენ ეროვნულ მუსიკას, რომელიც, თუ დრომ და გარემოებამ ხელი შეუწყო, შესაფერ ადგილს დაიჭერს მსოფლიო ხელოვნებაში“... („ნიშადური“, 1907, № 29).

ეს რწმენა კიდევ უფრო განმტკიცდა 1913 წელს, მას შემდეგ, რაც ზაქარიამ ქართულ საზოგადოებრიობას მოასმენინა ნაწყვეტები ოპერა „აბესალომ და ეთერიდან“. „სახალხო გაზეთში“ (1913, № 878) გამოქვეყნებულ წერილში ვკითხულობთ: „...ფალიაშვილის ოპერამ ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა და დამარწმუნა, რომ ამ ოპერის დადგმით ქართული მუსიკის ხანა იწყება“ (ხაზი ჩემია. პ. ხ.). იმავე გაზეთის № 882-ში დაბეჭდილ რეცენზიაში წერია: „...მოვისმინეთ პირველი ქართული ოპერის ერთი აქტი, რომელმაც ღრმა შთაბეჭდილება მოახდინა ყველაზე და იმედი ჩაგვისახა, რომ ახლო მომავალში ქართული ხელოვნება, ქართული მუსიკა თავის საკადრისს და შესაფერისს ადგილს დაიჭერს განათლებულ ქვეყნების ხელოვნებაში“. ვფიქრობ, სხვა მსგავსი მასალის მოტანა საჭირო არ არის იმის დასამტკიცებლად, თუ რამდენად მოწყურებული იყო ქართველი ხალხი საკუთარ პროფესიულ მუსიკალურ ნაწარმოებებს, პირველ რიგში ოპერას, და რაოდენ დიდ იმედებს ამყარებდა ამ მხრივ ზაქარია ფალიაშვილზე, როგორც ნამდვილი შემოქმედებითი პოტენციის მქონე ხელოვანზე.

მუსიკის ისტორიის მთელ მანძილზე მე არ მეგულება მეორე მსგავსი მავალითი იმისა, რომ მთელი ხალხი, რაღაც განსაკუთრებული რწმენით და იმედით, ეროვნული „მუსიკალური მესიის“ მოლოდინში ყოფილიყო, და ეს „მესიანობა“ დაკავშირებული იყოს კონკრეტულ პიროვნებასთან (ამ შემთხვევაში — ზაქარია ფალიაშვილთან). ეროვნული კომპოზიტორისადმი ხალხის ასეთი უსაზღვრო ნდობა და მის შემოქმედებით ძალაში რწმენა უდიდეს ზნე-

ობრივ მოვალეობას აკისრებდა ზაქარია ფალიაშვილს, რომელსაც კარგად ჰქონდა შეგნებული მშობლიური ერისადმი თავისი წმინდა მოვალეობის მნიშვნელობა.

ზაქარიას უნდა გაემართლებინა ხალხის იმედი. ეს კი, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, მოითხოვდა „გადამეტებულ მუშაობას" და „დიდ პრაქტიკას". „გადამეტებული მუშაობა" სიყრმიდანვე მის დამახასიათებელ თვისებად იქცა. რაც შეეხება „დიდ პრაქტიკას", იგი მხოლოდ 900-ან წლებში დაიწყო.

ზაქარია ფალიაშვილის შემოქმედებითი მუშაობა პირველ ხანებში ხალხურ სიმღერათა გადამუშავებით, ცალკეული რომანსებისა და „მრავალჟამიერის" შეთხზვით განისაზღვრა. ამავე პერიოდში შექმნა მან პატრიოტული გრძნობით გაჯერებული სიმღერა „სამშობლო", რომლის მუსიკალურ საფუძველს წარმოადგენს ანდრია ყარაშვილის საფორტეპიანო პიესა „საზანდარი". ზ. ფალიაშვილმა ყარაშვილის ინსტრუმენტულ პიესას პოეზიისა და ვოკალის სითბო ჩაუნერგა, მნიშვნელოვნად გაამდიდრა ეს ნაწარმოები. ამ მხრივ მისი ღვაწლი მოწონებასა და ღირსეულ დაფასებას იმსახურებდა. მაგრამ საჭიროდ მიმაჩნია შევაჩერო მკითხველის ყურადღება „სამშობლოს" ირგვლივ გამართულ არასასიამოვნო „პოლემიკაზე". ამით ხაზი მინდა გავუსვა იმ სავალალო ფაქტს, რომ ზ. ფალიაშვილის შემოქმედებით წარმატებებს ყოველივე ქართულისადმი არაკეთილმოსურნეობის ისედაც მძიმე პირობებში არ აკლდა შური და ღვარძლი.

საქმე შემდეგშია: ანდრია ყარაშვილის „საზანდარი" — რაფსოდიური ფორმის ინსტრუმენტული პიესა — ერთ დროს საკმაოდ ცნობილი იყო მუსიკის მოყვარულთა წრეებში. ზაქარიას ყურადღებას იგი არ გამორჩენია. მან თავის მეგობარს, ქართული გიმნაზიის მუსიკის მასწავლებელს, კომპოზიტორ ანდრია ყარაშვილს სთხოვა „საზანდარის" საგუნდო-საორკესტრო პიესად გადამუშავებისა და ხელახალი ჰარმონიზაციის ნებართვა. ყარაშვილი დათანხმდა. ფალიაშვილმა შეარჩია „საზანდრის" მელოდიების შესატყვისი სიტყვები: დასაწყისისათვის („სამშობლო, სამშობლო, ჩემო ლამაზო!") — იოსებ დავითაშვილის პატრიოტული ლექსი „სამშობლოს"; შუა ნაწილისათვის — აკაკი წერეთლის „ახ, მეზურნევ, დაჰკა, დაჰკა!"; და საცეკვაო ხასიათის ფინალისათვის („დელია გოგონა") — ხალხური სიმღერის ერთ-ერთი ვარიანტი. ამგვარად, დიდი ოტატის მადლიანი ხელით გადამუშავებული „საზანდარი" 1906—1907 წლიდან გადაიქცა იმ საყოველთაოდ ცნობილ სიმღერად, რომელსაც „სამშობლო" ეწოდება*. ეს იყო იშვიათი მაგალითი მუსიკალური ნაწარმოების

* დღესაც „სამშობლოს" საწყისი მელოდიური ფრაზა („სამშობლო, სამშობლო, ჩემო ლამაზო") გაისმის როგორც საქართველოს რადიომაუწყებლობის, საცნობი.

ხელახალი დაბადებისა. ყოველთვის, როდესაც „სამშობლო“ სრულდებოდა, აფიშებსა და პროგრამებში აღნიშნული იყო: — „ა. ყარაშვილის მელოდია დამუშავებული ზ. პ. ფალიაშვილის მიერ“. მეტიც, ქართულ გიმნაზიაში გაკეთებული ერთ-ერთი კონცერტის აფიშაზე, ფალიაშვილის მოთხოვნით, აღნიშნული იყო: „სამშობლო“, მუსიკა ა. ყარაშვილისა“ და ამასთან ერთი ადგილიც არ იყო ნათქვამი იმის შესახებ, რომ ეს მუსიკა გადამუშავებულია ზ. ფალიაშვილის მიერ. ერთადერთმა შემთხვევამ, როდესაც თბილისის ქართული გიმნაზიის მუსიკალურ-ლიტერატურული დილის პროგრამაში (1908 წლის 21 დეკემბერი) არ იყო აღნიშნული „სამშობლოს“ მუსიკის ავტორი (იმავე პროგრამაში არც სხვა საგუნდო ნომრების ავტორები იყო მოხსენიებული), საბაბი მისცა კინმე კვერკველაძეს და სხვებს მთელი „კამპანია“ წამოეწყოთ ფალიაშვილის წინააღმდეგ, რომელსაც ბრალად სდებდნენ... სხვისი მუსიკის ავტორობის მიკვისებას! ამ გამოხდომამ იმდროინდელი პრესის ფურცლებზე წარმოუდგენელი კინკლაობის ხასიათი მიიღო. ყარაშვილი იძულებული გახდა „კავკაზსკაია რეჩში“ (1911, № 112) გამოექვეყნებინა წერილი, რომელშიც გარკვევით განაცხადა, რომ მან „საზანდარის“ მელოდია პირადად გადასცა ფალიაშვილს ჯადასამუშავებლად და რომ „ქართულ საღამოებზე, რომლებსაც მე არც თუ იშვიათად ვესწრებოდი, „სამშობლო“ ყოველთვის ასე აღინიშნებოდა: მუსიკა ანუ მელოდია ა. ყარაშვილისა, ჰარმონიზაცია ზ. ფალიაშვილისა“. ამ საკითხს ზაქარიაც გამოეხმაურა წერილით „ზაკავკაზსკაია რეჩში“ (1911, № 128). იგი დიდი ღირსებით იცავდა თავს ცილისმწამებლებისაგან და დაასკვნიდა: „ყოველ შემთხვევაში, ვერავითარი მათი ხრიკები და ინსინუაციები ,ვერავითარი ბოროტება და შური ვერ შეასუსტებს ჩემში იმ სიყვარულსა და ენერგიას, რომლითაც მე, ჩემი ძალებისდა მიხედვით, ჩემთვის ძვირფასი, მშობლიური მუსიკის აღორძინების საქმეს ვემსახურები“.

ზაქარიას მიმართ უღირს გამოსვლებს არც ამით მოეღო ბოლო. ანატომ ზაქარია ჩხიკვაძე იძულებული გახდა გულისწყრომით სავსე წერილი გამოექვეყნებინა სათაურით: „კმარა!“ ავტორი განზრახ ლაპიდარული სტილით ეანძარტავს: „სამშობლო“ არის დაწერილი ორნაირად: ერთი — ფორტეპიანოსათვის, უკვე დაბეჭდილი, რომელიც მთლად ეკუთვნის ბ(ატონ) ა. ნ. ყარაშვილს და მეორე არის ოთხ ხმად გადაკეთებული გუნდისათვის ფორტეპიანოს და ორკესტრის აკომპანემენტით ბ(ატონ) ზ. პ. ფალიაშვილისაგან, ხოლო მელოდია ამ უკანასკნელისა არის ბ(ატონ) ყარაშვილისა. მორჩა და გათავდა! ბევრი ძებნა და კამათი რა საჭიროა? ვისაც ესმის რა არის მელოდია და რა არის მელოდიის ჰარმონიზაცია, როცა ამოიკითხავს აფიშებიდან, სადაც სწერია: „სამშობლო“, მელოდია ყარაშვილისა, ხოლო ჰარმონიზაცია ზ. ფალიაშვი-

ლისა“, ის მაშინვე მიხვდება, თუ ვის რა ეკუთვნის“*. ამის შემდეგ კრინტი აღარავის დაუძრავს „სამშობლოს“ ავტორობის შესახებ!..

განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს ზ. ფალიაშვილის ხანგრძლივი, ღრმად დაკვირვებული მუშაობა ოპერა „აბესალომ და ეთერზე“. მაგრამ, ვიდრე ამ საკითხს შევეხებოდე, არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ დღემდე არ არსებობს ერთიანი, ყოველმხრივ დასაბუთებული აზრი იმის შესახებ, თუ როდის დაიწყო ზაქარიამ ამ ოპერაზე მუშაობა. სამწუხაროდ არც ერთ ავტორისეულ ხელნაწერ პარტიტურასა და კლავირზე არ არის აღნიშნული „აბესალომზე“ მუშაობის დაწყებისა და დამთავრების ზუსტი თარიღი. ამ საკითხის გარკვევა განსაკუთრებით იმის გამო გართულდა, რომ ყველა, ვინც კი „აბესალომზე“ მუშაობის თარიღს შეეხო, ეყრდნობოდა არა დოკუმენტურ ცნობებს, არამედ „ყურმოკრულ ამბებს“, ვარაუდებსა და სუბიექტურ მოსაზრებებს. თვით ზაქარიას მიერ მოწოდებული, ერთმანეთის საწინააღმდეგო ცნობები კიდევ უფრო გაურკვეველს ხდის ამ საკითხს. მივმართოდ ფაქტებს:

ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრებაში“ (1925, № 9) გამოქვეყნებულ წერილში ვინმე ნაი აღნიშნავს: „აბესალომის“ წერას (ზაქარია ფალიაშვილი) შეუდგა 1903 წელს და მხოლოდ 1918 წელს დაამთავრა“.

„ნიშადური“ (1907, № 29) აქვეყნებს ცნობას: „როგორც გავიგეთ (1) ზაქ. ფალიაშვილი უკვე შესდგომია საკუთარ ქართულ ოპერის შემუშავებას“.

„ზაქარია ფალიაშვილმა უკვე დაასრულა თავისი ახალი ქართული ოპერა „აბესალომ და ეთერი“, რომლის დადგმა განზრახული აქვს შემოდგომაზე“ („თეატრი და ცხოვრება“, 1914, 8 ივნისი). იგივე ჟურნალი (1915, № 13) აცნობებს მკითხველს: კომპოზიტორი ფალიაშვილი თავის ოპერის „აბესალომ და ეთერის“ პარტიების (როლების) გადაწერას მალე დაამთავრებს და მზადებასაც შეუდგა. ოპერის სრულად დადგმა განზრახულია საშემოდგომოდ“.

კომპოზიტორის ძმა ნიკოლოზ ფალიაშვილი თავის მოგონებებში წერს: „ზაქარიამ შემოიარა მთელი საქართველო და მოგზაურობიდან დაბრუნების შემდეგ ის იწყებს „აბესალომ და ეთერზე“ მუშაობას. ეს იყო 1907—1908 წლებში. „აბესალომი დაამთავრა 1917 წელს“**.

ვ. დონაძეს „აბესალომზე“ მუშაობის დაწყების თარიღად 1910 წელი მიაჩნია. „1917 წელს ოპერა დამთავრებული იყო; შემდგომი ორი წელი კომპოზიტორი მის ორკესტრობაზე მუშაობდა“, — წერს იგი თავის მონოგრაფიაში (გვ. 58).

ზ. ფალიაშვილის „ავტობიოგრაფიულ ცნობებში“ („თეატრი და ცხოვრე-

---

* გაზ. „სახალხო საქმე“, 1911, № 324.

** გაზ. „კომუნისტი“, 1937, № 13.

ბა“, ქუთაისი, 1919, № 1, მარტი) ვკითხულობთ: „...ჩემი ოპერის „აბესალომ და ეთერის“ შეთხზვის წამახალისებელი იყო მშვენიერი ხალხური ლეგენდა „ეთერიანი“. ამ ლეგენდამ ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. ამ ოპერის წერა მე დავიწყე 1912 წელს“*.

1928—1929 წ. რუსულ ენაზე დაწერილ „ავტობიოგრაფიულ ცნობებში“ ზაქარია აღნიშნავს: „აბესალომ და ეთერზე“ ოთხი წელი ვიმუშავე...“, ხოლო რა პერიოდს მოიცავს ეს „ოთხი წელი“, ამაზედ არაფერია ნათქვამი.

ლევან ფალიაშვილის ცნობით, 1910 წლის ზაფხულში იგი ზაქარიასთან ერთად ისვენებდა წაღვერში, სადაც ზაქარია უკვე ენერგიულად მუშაობდა „აბესალომზე“. შემდეგი წლის ზაფხულიც ძმებმა ერთად გაატარეს საგარეჯოში. ექიმ ანტონ ფალიაშვილის ოჯახში, სადაც ზაქარია განაგრძობდა ოპერის წერას.

ფრიად საინტერესო ცნობას გვაწვდის ნათელა ჯავახიშვილი: „1911 წლის წერილებში ზაქარია თავის პირველს „აბესალომ და ეთერს“ უკვე იხსენიებს: „ჩემ „აბესალომ და ეთერის“ საქმისას თუ იკითხავთ, საუბედუროთ, რასაკვირველია, დროის უქონლობის გამო ვერა მიუმატე რა იმას გარდა, რომ იმ სამ სურათს, რომელიც ამ ზაფხულს დავწერე, მეორე რედაქციას ვუკეთებ და სუფთად ვწერ...“** ირკვევა, რომ 1911 წლის გაზაფხულისათვის მას უკვე დაწერილი ჰქონია ოპერის გარკვეული ნაწილი, რომელსაც 1911 წელს, „დროის უქონლობის გამო ვერა მიუმატა რა“. ამავე წლის ზაფხულს ზაქარიას დაუწერია სამი სურათი და მათ ხელახლა რედაქციასა და თეთრად გადაწერაზე უმუშავნია. ამ საბუთით ისიც მტკიცდება, რომ წინა წლის ზაფხულშიაც ზოგი რამ „აბესალომიდან“ დაწერილი ჰქონია.

1911 წლის 27 თებერვლის წერილში ზაქარია ფალიაშვილი თავის უფროს მეგობარს მელიტონ ბალანჩივაძეს მოახსენებს 1910 წელს მოსკოვში დაბეჭდილი თავისი ნამუშევრების („მრავალჟამიერ“, ორი რომანსი, საეკლესიო საგალობლები, ხალხური სიმღერების ორი კრებული) შესახებ, აწვდის ცნობებს უფროსი ძმის — ვანოსა და თავისთავის შესახებ და ბოლოს დასძენს: „შემდეგ წერილში კიდევ მოგწერ იმ რ თ უ ლ ი შ რ ო მ ი ს შესახებ, და გთხოვ დარიგებას, რომელიც მე დავიწყე და ნ ა ხ ე ვ ა რ ი თითქმის მ ზ ა დ ა ც ა მაქვს, მაგრამ ამაზე შემდეგ, ახლა კი ველი შენს პასუხს.

შენი ერთგული მეგობარი ზაქარია ფალიაშვილი“***.

(ხაზი ჩემია პ. ხ)

---

* ზ. ფალიაშვილი, „ავტობიოგრაფიული ცნობები“, „თეატრი და ცხოვრება“, ქუთაისი, 1919, № 1.

** ნ. ჯავახიშვილი. სახელოვანი მეგობრობა. „დროშა“, 1953, № 5.

*** შ. კაშმაძე, ზ. ფალიაშვილი, გვ. 49. წერილის დედანი დაცულია კაშმაძის პირად არქივში.

როგორც ვხედავთ, 1911 წლისათვის „რთული შრომა“, რომელიც ოპერის გარდა სხვა არა იქნებოდა რა, ზაქარიას უკვე დაწყებული და „ნახევარი თითქმის მზადაც“ ჰქონია. თუ დავუშვებთ, რომ ოპერის „ნახევარი“ ოდნავი გადაჭარბებაა, ამ დროისათვის ფალიაშვილს „აბესალომის“ საკმაო ნაწილი „თითქმის მზად“ ექნებოდა; იმასაც თუ მივიღებთ მხედველობაში, რომ ზაქარიას ზაფხულობით ეძლეოდა ოპერის წერის საშუალება, შეიძლება დავასკვნათ: „აბესალომის“ ჯერ ლიბრეტოზე და პარალელურად მუსიკაზე მუშაობის დაწყების თარიღად მიჩნეულ უნდა იქნეს 1909 წელი*. უფრო ადრე (1903—1908 წწ.) იგი, შესაძლოა, აპირებდა სხვა სიუჟეტზე ოპერის შეთხზვას, რამაც ზოგიერთ გაზეთს საბაბი მისცა დაებეჭდა ცნობები იმის შესახებ, რომ ზაქარია ფალიაშვილი ეროვნული ოპერის შექმნას შეუდგაო. მაგრამ 1909 წელზე ადრე „აბესალომზე“ მუშაობას ფალიაშვილი ვერ დაიწყებდა, რადგან პეტრე მირიანაშვილის მიერ „სასცენოდ დაწყობილი“ „აბესალომ და ეთერი“ (ანუ ლიბრეტო რვა სურათად) მხოლოდ 1908 წლის დამლევს გამოქვეყნდა.

თუ მირიანაშვილის მოუსვენარ ხასიათს და ეროვნული ოპერის შექმნის იდეით უსაზღვროდ გატაცებას გავითვალისწინებთ, ადვილად დავრწმუნდებით, რომ იგი მანამ არ მოეშვებოდა ზაქარიას, სანამ არ დააწყებინებდა ოპერაზე მუშაობას. ამისი „გამოცდილება“ მირიანაშვილს საკმაოდ დიდი ჰქონდა. მაგალითად, მის მიერ შედგენილი „ვეფხისტყაოსნის“ საოპერო ლიბრეტო მირიანაშვილმა ჯერ ზ. ფალიაშვილს შესთავაზა, რაზედაც კომპოზიტორმა კატეგორიული უარი განაცხადა. ამის შემდეგ მირიანაშვილმა ანდრია ყარაშვილს მიმართა. ამ სათნო ადამიანმა პეტრეს უარი ვერ უთხრა, ლიბრეტო დაიტოვა, რამდენიმე ესკიზისებური ნომერი დაწერა, მაგრამ მალე მიხვდა, რომ ამ უძნელეს თემას თავს ვერ გაართმევდა. მირიანაშვილმა ერთხანს კიდევ ადროვა ყარაშვილს, და როცა დარწმუნდა, რომ ეს უკანასკნელი ოპერის დამწერი არ იყო, „ვეფხისტყაოსნის“ ლიბრეტო მოურიდებლად ჩამოართვა და ლევან ფალიაშვილს გადასცა. ზაქარიასაც ოპერაზე მუშაობა დიდი ხნით რომ გადაედო, მირიანაშვილი მას აუცილებლად ჩამოართმევდა „აბესალომის“ ლიბრეტოს, მით უმეტეს, რომ ამ დროს (1909) მოსკოვში მცხოვრებ დიმიტრი არაყიშვილს ამავე ლიბრეტოზე ოპერის დაწერის სურვილი აღეძრა. პ. მირიანაშვილმა აცნობა არაყიშვილს — ამ თემაზე ზაქარია ფალიაშვილს უკვე დაწყებული აქვს მუშაობა. ვინ იცის, იქნებ ეს გარემოება იქცა ფალიაშვილსა და არაყიშვილს შორის „განხეთქილების ვაშლად“?

---

* შემდეგში „აბესალომი და ეთერი“ იწერება: 1910 წელს — წაღვერში, 1911 და 1913 წლებში — საგარეჯოში, 1912 წელს — სოფ. ურაველში (ბორჯომის ხეობა) და 1913 წელს — რიაზანის მახლობელ სოფ. ნიკულიჩში.

სიტყვამ მოიტანა და მინდა აქვე აღვნიშნო ერთი ფაქტი არაყიშვილის ცხოვრებიდან: ერთხელ მხცოვანი კომპოზიტორი და ამ სტრიქონების ავტორი „აბესალომ და ეთერის“ ერთ-ერთი ახალი დადგმის შემდეგ შინ ვბრუნდებოდით (მაშინ ჩვენ მეზობლად ვცხოვრობდით ლენინის ქუჩაზე, № 63). გზაზე დიმიტრი შეჩერდა, შომიბრუნდა და მითხრა: „ამ საღამოს ერთხელ კიდევ დავრწმუნდი იმაში, რომ ცხონებულმა (მხედველობაში ჰყავდა ზაქარია ფალიაშვილი) მართლაც რომ დიდებული ოპერა შექმნა. რა შესანიშნავი და სასიამოვნო მოსასმენია გუნდები, არიები და ანსამბლები. ცეკვებიც ხომ ბრწყინვალეა, მაგრამ შენ წარმოგიდგენია რა იქნებოდა, „აბესალომ და ეთერი“ რომ მე დამეწერა?!“..

თუ ყოველივე ზემოთქმულს, რეალურ ფაქტებზე დამყარებულ ცნობებს გავითვალისწინებთ, „აბესალომ და ეთერზე“ მუშაობის დაწყების თარიღად 1909 წელი უნდა მივიჩნიოთ. მაშინ ისმის კითხვა: რად დასჭირდა ფალიაშვილს ამ თარიღის სამი წლით წინ გადმოწევა და „აბესალომზე“ მუშაობის დაწყების თარიღად 1912 წლის აღიარება? ამ შემთხვევაში არ შეიძლება არ გავიზიაროთ შალვა კაშმაძის მართებული მოსაზრება, რომელიც მან თავის დოკუმენტურ-ბიოგრაფიულ ნარკვევში (გვ. 59) გამოთქვა: „იქნებ, ეს ვადების შემცირება (1909 წლის ნაცვლად — 1912 წელი. პ. ხ.). ერთგვარი „რეაბილიტირების“ ცდას წარმოადგენს საზოგადოების თვალში ავტორის თავმოყვარეობის დასაცავად?“ თვით ზ. ფალიაშვილი კი თავის „ავტობიოგრაფიულ ცნობებში“ აღნიშნავს, რომ „ეთერიანით“ გატაცებული, ოპერის წერას 1912 წელს შევუდექიო და დასძენს: „ამ ხნის განმავლობაში არაერთხელ გამიგონია უკმაყოფილება, რომ ფალიაშვილი ოპერასა სწერსო და მის გამოქვეყნებას კი აქამდე არა ეშველა რაო! და ეს ერთნაირ ეჭვსაც ბადებდა საზოგადოებაში, მაგრამ საზოგადოებამ სრულიადაც არ იცოდა ის არანორმალური პირობები, რომელშიაც მე მომიხდა ამ ვრცელი ოპერის წერა. მართალია, „აბესალომ და ეთერი“ მე ვწერე ექვსი წელიწადი, მხოლოდ ზაფხულის თვეებში, რადგანაც მე, როგორც პედაგოგს, რომელსაც ცხრა აკადემიური თვის განმავლობაში ყოველკვირეულად 40—45 გაკვეთილამდე მაქვს, ძალა არ შემწევდა სისტემატურად მთელი წელიწადი მემუშავნა და დროზედ დამესრულებინა ეს ოპერა...“* თუ ზაქარია „აბესალომზე“ მუშაობის დაწყების თარიღად 1909 წელს ახსენებდა, გამოდიოდა, რომ მან ექვსი კი არა, ცხრა წელი მოანდომა ერთი ოპერის შექმნას, რაც მას საზოგადოების თვალში სათაკილოდ მიაჩნდა. ზაქარიას ავიწყდებოდა, რომ ამ მხრივ იგი გამონაკლის არ წარმოადგენდა (მასზე

---

* ავტობიოგრაფიული ცნობები, 1919, 28 თებერვალი.

კაცილებით უფრო ადრე დაიწყეს ოპერების წერა მ. ბალანჩივაძემ, ა. ყარაშვილმა. დ. არაყიშვილმა და სხვ., მაგრამ მისგან, როგორც დასრულებულ ოსტატისაგან, მეტს მოელოდნენ. ის კი არავინ იცოდა, თუ რა მძიმე პირობებში უხდებოდა ზაქარიას მუშაობა და რამდენად შეზღუდული იყო იგი შემოქმედებისათვის საჭირო დროით!

რაც შეეხება „აბესალომ და ეთერზე" მუშაობის დასრულების თარიღს, ასეთად უნდა მივიჩნიოთ 1918 წელი, და აი რატომ: 1919 წლის 28 თებერვალს, „აბესალომ და ეთერის" პრემიერიდან ზუსტად ერთი კვირის შემდეგ, ზ. ფალიაშვილი წერს: „...ამ ორი წლის წინად უკვე მზა ოპერა, რომელსაც მხოლოდ ბალეტის დაწერაღა აკლდა, ამ ზაფხულს (ე. ი. 1918 წლის ზაფხულის თვეებში, პ. ხ.) სრულიად დავამთავრე და ერთი კვირის წინათ ხომ კიდეც წარუდგინე ფართო საზოგადოებას მოსასმენად..."* (ხაზი ჩემია პ. ხ.). ვფიქრობ, აქ ვრცელი კომენტარები საჭირო არ არის. აღვნიშნავ მხოლოდ ორ გარემოებას: 1917 წელს „აბესალომ და ეთერს" „ბალეტის დაწერაღა აკლდა". მაშასადამე ოპერა ფაქტიურად დამთავრებულად არ ჩაითვლებოდა, თუ მას ისეთი მნიშვნელოვანი საბალეტო სცენები აკლდა, როგორებიცაა „ქართული" და „მირზაია" — II მოქმედების მუსიკალური და სცენური მშვენება. მეორე: თვით კომპოზიტორი აღნიშნავს, რომ მხოლოდ 1918 წლის ზაფხულს „სრულიად დავამთავრე" ოპერაო, ესე იგი საბალეტო მუსიკაც დაუწერია. სწორედ ასეთი დასრულებული სახით წარუდგინა ფალიაშვილმა „აბესალომ და ეთერი" 1918 წლის 20 სექტემბერს თბილისის საოპერო თეატრის საგანგებოდ შეკრებილ კომისიას, რომელსაც უნდა გადაეწყვიტა ამ ოპერის დადგმის ბედი. კომისიაში შედიოდნენ: ანტრეპრენიორი ა. ლევიცკი, თეატრის კომისარი და მთავარი რეჟისორი ა. წუწუნავა, პროფესორები ნ. ჩერეპნინი, ი. აისბერგი, ნ. ნიკოლაევი, ლიტერატორი ი. ლვოვი, დირიჟორი ს. სტოლერმანი და თეატრის გამოჩენილი სოლისტები. კომისიამ ერთხმად მოიწონა „აბესალომ და ეთერის" შესანიშნავი მუსიკა, სცენო იგი ორიგინალური, „ნამდვილ ეროვნულ ნაწარმოებად" და მისი სცენური განხორციელება გადაუდებელ ამოცანად აღიარა. ამის შემდეგ თეატრის მთელი დასი ოპერის მომზადებას შეუდგა. სოლო პარტიების შესწავლას, ანსამბლებს, გუნდსა და ორკესტრს ზაქარია ფალიაშვილი ხელმძღვანელობდა.

„ჩემი გეგმით, — წერდა ფალიაშვილი, — თუ ყოველი მხარე ოპერისა: მუსიკალური, დეკორაციული, ტანისამოსის შეცვრა, ბუტაფორია და სხვა, პარალელურად და სწრაფის ნაბიჯით იქნა შესრულებული, მისი დადგმა შესაძლებელი იქნება იანვრის 14-სათვის... პირველი ქართული ორიგინალური ოპე-

* ჟურნ. „თეატრი და მუსიკა", 1919, № 1, მარტი.

·რის ·დადგმას მარტო პირადად ჩემთვის, როგორც ავტორისათვის, კი არა აქვს მნიშვნელობა, აქ თავი და თავი საზოგადოებრივი ინტერესი არის, რომ ჩვენ, ქართველები, შედარებით პატარა ერი, ხელოვნურ-კულტურულად იმდენად განვითარდით, რომ ოპერების შეთხზვაც კი მოვახერხეთ... 1918 წლის გიორგობისთვის 10"*. საკვირველი ის არის, რომ ქართული მუსიკის ყოველ დარგში თავისი თუ კოლეგის დიდსა და მცირე წარმატებას ზაქარია, პირველ ყოვლისა, განიხილავდა როგორც საზოგადოებრივი საქმის, ეროვნული კულტურის მიღწევას. ეს იყო მისი, როგორც ხელოვანისა და საზოგადო მოღვაწის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისება.

შრომისუნარიანობა არც აქამდე აკლდა ზაქარია ფალიაშვილს. ახლა კი, როდესაც მისი ᲨᲠᲐᲕᲐᲚᲘ წლის შრომა და თითქოს განუხორციელებელი ოცნება ხორცს ისხამდა, მან „აბესალომის" მომზადებაში სრულიად წარმოუდგენელი ენერგია გამოიჩინა. ამის ნათელსაყოფად საკმარისია გავეცნოთ ეთერის პარტიის პირველი შემსრულებლის, გამოჩენილი ქართველი მომღერლის ოლღა ბახუტაშვილ-შულგინას[12] მოგონებას, რომლის დედანი ინახება ზ. ფალიაშვილის სახლ-მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდში (დოკუმენტების კრებული. 1936—1965. გვ. 1—6):

„...პირველი ქართული ოპერის დადგმისათვის ვემზადებოდით. გენერალური რეპეტიციის დღისათვის განწყობილებამ კულმინაციურ წერტილს მიაღწია, მით უმეტეს, რომ ამ ოპერის ერთ-ერთი თავგამოდებული თაყვანისმცემელი — ჩვენი ქართველი სტასოვი — სულ იგივე პატივცემული ილია ელეფთერის ძე ზურაბიშვილი, რომელიც რეპეტიციებს ესწრებოდა... ქართული საზოგადოების ყველა, მისთვის მისაწვდომ, ფენებში ნერგავდა ინტერესს ამ ოპერისადმი, დაეჭვებულებთან კი ცხარე კამათში ებმებოდა.

ყველაზე მეტად არტისტები ვღელავდით. არა მარტო ყოველ მთავარ პერსონაჟთან, არამედ გუნდის ყოველ ცალკეულ წევრთანაც კი ზაქარია პეტრეს ძე ცალ-ცალკე გადიოდა პარტიებს. ზოგჯერ უაკომპანიატოროდ. თვითეულ არტისტთან ღამის 2—3 საათამდე მუშაობდა როიალთან. ფალიაშვილი სრულიად მოკლებული იყო ავტორისეულ თავმოყვარეობას..." ო. ა. შულგინამ კომპოზიტორს შესთავაზა ეთერის გამოსასვლელი არიის („დედინაცვალი") დამთავრება „მაღალი რეგისტრის გამჭვირვალე ნოტით" ნაცვლად საშუალო რეგისტრისა (პირველი ოქტავის სოლ). „ამით უფრო ცხოვრებისეულად და მართლად გადმოიცემა ეთერის სევდიანი განწყობილება", — უთქვამს გამოცდილ მომღერალს. „დიახ, ასე უკეთესია!" — უპასუხა ზაქარია პეტრეს ძემ და იქვე შეიტანა შესწორება პარტიტურაში.

---

* ზ. ბაბუნაშვილის პუბლიკაცია, გაზ. „კომუნისტი", 1956, 5 ივლისი.

1919 წლის იანვარიც დადგა. გავიდა ათი დღე, მაგრამ ოპერა მაინც მზად არ იყო. ზაქარია საშინლად ღელავდა, ნერვიულობდა. საქართველოს მწერალთა და ხელოვანთა კავშირის თავმჯდომარის კოტე მაყაშვილისადმი საქმიან წერილში ზაქარია ფალიაშვილი სთხოვდა მას და საგანგებო კომისიის წევრებს, „აბესალომი და ეთერი“, როგორც პირველი დიდი ორიგინალური ნაწარმოები, დადგმული ყოფილიყო „ყოველმხრივ ღირსეულად, რომ არა თქვან, რომ რუსული და იტალიური ოპერები უკეთ იდგმებიან საქართველოს სახელმწიფო თეატრში, ვინემ ქართულიო. და ეს რომ ასე არ მოხდეს, ამისათვის საჭიროა დეკორაციები და კოსტუმები (რამდენადაც ეს შესაძლო იქნება ამ სიძვირის და მასალის უშოვნელობის დროს) დროზედ დამზადდეს... ამასთან ერთად უნდა მოგახსენოთ, რომ მთელი არტისტები, მონაწილენი ჩემს ოპერაში, სრულიად მზადა მყავს, მხოლოდ ეხლა საჭიროა ორკესტრთან და ვუნდთან მეცადინეობა, რომელთაც ნახევარზედ თითქმის მეტი უკვე იციან. 13 იანვარი, 1919 წელი“*.

ამ მიმართვის შემდეგ „აბესალომის“ პრემიერამდე დარჩენილი 40 დღე მაქსიმალურად გამოიყენეს სპექტაკლის ავტორებმა, პირველ რიგში — ზაქარია ფალიაშვილმა.

დადგა დიდი ხნის ნანატრი პრემიერის დღე — 21 თებერვალი. დილიდანვე ყველა გაზეთი პირველ გვერდზევე იუწყებოდა: „დღეს, 21 თებერვალს, სახელმწიფო თეატრში... წარმოდგენილი იქნება პირველად ზაქარია ფალიაშვილის 5 მოქმედებიანი ქართული ორიგინალური ოპერა „აბესალომ და ეთერი“...

როლები შემდეგნაირად იყო განაწილებული:

აბესალომი	— პ. ზალიპსკი
ეთერი	— ო. ბახუტაშვილი-შულგინა
მურმანი	— ს. ინაშვილი
აბიო მეფე	— გ. ქურხული
ნათელა	— ო. მოროზოვა
მარიხი	— გრანელი
ნაანა	— ს. მანდენოვა
დედინაცვალი	— თ. გურჯი
ბელიარ-ეშმაკი	— ვ. ლორთქიფანიძე
თანდარუხი	— ა. ჭუმბურიძე

ოპერას დირიჟორობდა ზაქარია ფალიაშვილი, დადგმა ეკუთვნოდა ა. წუწუნა-

* ზ. ფალიაშვილის უცნობი წერილი კ. მაყაშვილისადმი, გამოქვეყნებულია ვიდო ბოჯგუას მიერ ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნებაში“, 1966, № 4, გვ. 80.

ვას, რეჟისორი იყო. ბელინსკი, მხატვარი — ა. ზალცმანი, ცეკვები დადგა ს. ვაკარეცმა, ხოლოს „ლეკურში“ ელო ანდრონიკაშვილი ასრულებდა.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ მუსიკას წაწყვეტების სახით ქართული საზოგადოება ჯერ კიდევ 1913 წელს გაეცნო. მაგრამ სულ სხვა იყო ის გრანდიოზული შთაბეჭდილება. რომელიც „აბესალომმა“, დასრულებული სახით მოახდინა მრავალრიცხოვან მაყურებელზე. მეორე მოქმედების შემდეგ დამსწრე აუდიტორიამ „აბესალომის“ ავტორს მხურვალე ოვაცია გაუმართა. საოპერო თეატრის, თბილისის კონსერვატორიის, ქართული დრამის და სხვა დაწესებულებათა წარმომადგენლებმა კომპოზიტორს გვირგვინები და ძვირფასი საჩუქრები მიართვეს.

უნდა ითქვას, რომ პრემიერის სრულყოფილ წარმატებას საგრძნობლად შეუშალა ხელი სასცენო ტექნიკის დაბალმა დონემ. მეტისმეტად გაჭიანურებულმა ანტრაკტებმა, ოპერის, დრამატურგიულად გაუმართლებელი მუსიკალური სცენებით გადატვირთვამ გამოიწვია სპექტაკლის უჩვეულო, ყურადღების მობეზრებელი გაჭიანურება. ოპერა საღამოს 8 საათზე დაიწყო და ღამის 2 საათამდე გასტანა! მაგრამ ყველა, ვინც კი ნამდვილად იყო დაინტერესებული ქართული პროფესიული მუსიკის გამარჯვებითა და წინსვლით, გულწრფელად ხარობდა იმის შეგნებით, რომ იმ საღამოს ეროვნული კლასიკური ოპერის დაბადების მოწმე გახდა.

პრემიერის მეორე დღიდანვე ქართულ და რუსულ ჟურნალ-გაზეთებში აურაცხელი რეცენზია. წერილი და სტატია გამოქვეყნდა. „აბესალომ და ეთერის“ პირველ რეცენზენტებსა და კრიტიკოსებს შორის საპატიო ადგილი უნდა დაეთმოს ცნობილ ქართველ საზოგადო მოღვაწეს, ლიტერატორსა და პუბლიცისტს ილია ზურაბიშვილს[13]. სამწუხაროდ, მისი ცხოვრების გზა და შემოქმედებითი მოღვაწეობა დღემდე არ არის ყოველმხრივ გაშუქებული და შეფასებული. და ეს მაშინ, როდესაც გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ილია ზურაბიშვილმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ქართული მუსიკალური კრიტიკისა და ესთეტიკის განვითარების ისტორიაში. განსაკუთრებით უდავოა მისი დიდი ღვაწლი „აბესალომ და ეთერის“ საბოლოო რედაქციის დადგენის საკითხში.

პრემიერის შემდეგ გამოქვეყნებულ წერილებსა და რეცენზიებს შორის

ყველაზე ღირსშესანიშნავი ზურაბიშვილის ვრცელი კრიტიკული სტატია გამოდგა.

„აბესალომის“ მუსიკის მაღალი შეფასებისა და მისი, როგორც პირველ ეროვნულ, ჭეშმარიტად კ ლ ა ს ი კ უ რ ოპერად აღიარებასთან ერთად. ილია ზურაბიშვილმა გამოთქვა რიგი არსებითი კრიტიკული შენიშვნებისა. ზურაბიშვილის აზრით, „აბესალომ და ეთერი“ ფორმისა და საერთო მოცულობის მხრივ გასცდა ზომიერების ფარგლებს, რის გამო ოპერა საგრძნობ შემოკლებას მოითხოვს. ამისათვის, კრიტიკოსის აზრით, მთლიანად უნდა იქნეს ამოღებული მესამე აქტის ბელიარ-ეშმაკის სცენა, ვინაიდან „მის მუსიკას არა აქვს ორგანული კავშირი ოპერის სხვა მონაწილეებთანო“ — წერს ავტორი. უმჯობესია II მოქმედებიდან პირდაპირ IV მოქმედებაზე გადასვლაო. სტატიის ავტორი მოითხოვდა აგრეთვე IV მოქმედების დიდი ანსამბლის შემოკლებას, რომელშიაც ბელიარ-ეშმაკი მონაწილეობდა.

მეხუთე (ახალი რედაქციით IV) აქტში ფალიაშვილს მოცემული ჰქონდა მურმანის ცხრა დისა და ცხრა ძმის საკმაოდ მოზრდილი ანსამბლი. ზურაბიშვილი ამ ნომრის წინააღმდეგი იყო, რადგან იგი ხელს უშლის მოქმედების განვითარებასო.

მეორე მოქმედებაში (აბიო მეფის სასახლე), რომელიც საქორწილო რიტუალს წარმოადგენს, აბესალომის და — მარიხ-ვარსკვლავი ერთმანეთის მიყოლებით ასრულებდა ორ სოლო ნომერს: „შუქურ ვარსკვლავს“ და „საყვარელო გულისა“. პირველი მათგანი შემდეგში მთლიანად იქნა გამოყენებული „დაისის“ II მოქმედებაში როგორც მაროს არია, მეორე კი, რომელიც წარმოადგენს მარიხის მხიარულ, სიცოცხლით სავსე სიმღერას, შეუცვლელი დარჩა. მართალი იყო ზურაბიშვილი, როდესაც მოითხოვდა „შუქურ ვარსკვლავის“ ამოღებას ოპერიდან, ვინაიდან „მისი კეშნური კილო როგორღაც არ შეეფერება არც მარიხის ცქრიალა ბუნებას და არც საქორწილო ზეიმს. საჭიროა პირდაპირ გადასვლა კანცონეტაზე „საყვარელო გულისა“, — აღნიშნავდა იგი.

მურმანის ცნობილი არია „ამომავალსა მზეს სწუნობს“, რომლითაც ახლა პირველი მოქმედება მთავრდება, პირვანდელ რედაქციაში სრულდებოდა მესამე მოქმედებაში. ზურაბიშვილის შეხედულებით, ამ არიის გადატანა მესამედან პირველი აქტის ბოლოს უმჯობესი იქნებოდა. ასეც მოხდა.

აბესალომისა და მურმანის ცნობილი დუეტი მეხუთე (ამჟამად IV) მოქმედებაში სრულდებოდა გუნდის რეპლიკებთან ერთად. ილია ზურაბიშვილი ამ დუეტს უაღრესად მაღალ შეფასებას აძლევს. მაგრამ აქვე დასძენს, რომ ზედმეტად მიმაჩნია გუნდის მონაწილეობა ამ სცენაშიო და ურჩევს კომპოზიტორს,

გუნდის პარტია ორკესტრში გადაიტანოს. კომპოზიტორმა ეს მითითებაც შეასრულა.

საოპერო ჟანრის ისტორიაში იშვიათია შემთხვევა, როცა კომპოზიტორი სერიოზულ ანგარიშს უწევს რეცენზენტის — მუსიკის მოყვარულის კრიტიკას, პრაქტიკულად იყენებს თითქმის ყველა მის რჩევა-დარიგებას და ა რ ს ე ბ ი თ ი ცვლილებები შეაქვს თავისი ოპერის მუსიკალურ დრამატურგიაში. მხოლოდ ერთ რამეში არ დაეთანხმა ფალიაშვილი ზურაბიშვილს — შესანიშნავი ანსამბლის — „ჩაკრულოს“ შემოკლებაში. „ჩაკრულო“ წარმოადგენს არქიტექტონულად და ჰარმონიულად იმდენად ერთიან და მხატვრულად გამართულ მუსიკალურ ნომერს, რომ იგი ან მთლიანად უნდა ამოეღო ოპერიდან (რაც დაარღვევდა ამ აქტის შინაგან პროპორციულობასა და წონასწორობას). ან ხელუხლებლივ დაეტოვებინა ისე, როგორც იგი დღეს სრულდება.

„აბესალომის“ მ ე ო თ ხ ე წარმოდგენა უკვე მიდიოდა ახალი, საგრძნობლად შეცვლილი და შესწორებული რედაქციით: ხუთი მოქმედებისა და ექვსი სურათის ნაცვლად დარჩა ოთხი მოქმედება და ხუთი სურათი*. ზურაბიშვილის კრიტიკული შენიშვნების თანახმად, ცალკეული ნომრები გადანაცვლებული, ხოლო ზედმეტი სცენები ამოღებული იქნა. ოპერის ფორმა საბოლოოდ დაიხვეწა და ჩამოყალიბდა.

რეცენზიის ავტორს შემდეგშიაც არაერთხელ მიუმართავს „აბესალომის“ გარჩევა-შეფასებისათვის. ჩემი ღრმა რწმენით, ილია ზურაბიშვილს მთელი თავისი ხანგრძლივი სიცოცხლის მანძილზე ზემოხსენებული რეცენზიის გარდა სხვა, საზოგადოებრივად სასარგებლო რომ არაფერი შეექმნა, ესეც სავსებით საკმარისი იქნებოდა მისი სახელის უკვდავსაყოფად...

ერთი პირველთაგანი, ვინც მხურვალედ გამოეხმაურა „აბესალომის“ პრემიერას, იყო ზაქარია ჩხიკვაძე. თავის ორ ვრცელ წერილში** იგი ჯერ ეხება მუსიკალური ფოლკლორის მნიშვნელობას ერის ცხოვრებაში, ხოლო შემდეგ გადადის ოპერის გარჩევაზე. ავტორი ხაზს უსვამს „აბესალომის“ მჭიდრო კავშირს ხალხურ შემოქმედებასთან.

ი. ზურაბიშვილის მსგავსად ზ. ჩხიკვაძეც აღნიშნავს გრძლიობებს, მთელი რიგი სცენებისა და აქტების გაჭიანურებას, მიუთითებს ორკესტრობის სიმძიმეზე: ამასთანავე, განსაკუთრებით გამოყოფს მეხუთე (ამჟამად IV) მოქმედებას, ცეკვა „ქართულს“ და სხვ., როგორც მხატვრულად სრულყოფილ საოპერო ნიმუშებს.

---

* ამ ბოლო ხანებში პირველი მოქმედების მეორე სურათი (დედინაცვლის სცენა) ზოგჯერ გამოტოვებულია.

** ზ. ჩხიკვაძე, ქართული ოპერა. „სახ. გაზეთი“, 1919, №№ 464 და 467.

ბოლო მოქმედების დუეტი (აბესალომი და მურმანი) ავტორს მიაჩნია შეფერადად. ოპერის მიმართ მაღალი შეფასების გასამტკიცებლად ზ. ჩხიკვაძეს ციტირებს ნ. ჩერევანინის აზრი გამოთქმული „აბესალომის“ პრემიერაზე: „ჩემი ბავშვის დიდი სიხარული იყო ქართული ოპერის მოსმენა. დიდი განძი, დიდი სიმდიდრე ჰქონიათ ქართველებს. იმით, რაც მე ვნახე და მოვისმინე, დიდი აღფრთოვანება მივიღე. უნდა გულწრფელად და სინდისის ქვეშ გითხრათ, ორივე კომპოზიტორის ნაწარმოები* სერიოზული ყურადღების ღირსია...“ წერილის დასასრულს ზ. ჩხიკვაძე ასკვნის: „ეს ხომ ნამდვილი ზეიმი იყო არა მარტო ა. ფალიაშვილისათვის, არამედ მთელი იქ დამსწრე საზოგადოებისათვის...“

იმავე 1919 წლის 7 დეკემბერს გაზეთ „სახალხო საქმეში“ გამოქვეყნდა ვინმე „გ-ი“-ს წერილი, რომელშიაც „აბესალომ და ეთერს“ ავტორი უწოდებს „ჩვენი მუსიკის ცისარტყელას“; ამბობს, რომ იგი „დასაწყისია ჩვენი მუსიკის აღორძინებისა“. განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ერთ ამბავს, რომელიც „აბესალომის“ საბალეტო სცენებს ეხება: — „აქაც რევოლუციის გზა გახსნილია და ეს საუცხოო სინაზის ბალეტი საუკეთესო მოწმეა მისი, რომ ჩვენს ხორეოგრაფიასაც ისეთი დიდი მომავალი აქვს, როგორც ჩვენს მუსიკას“ (ხაზი ჩემია. პ. ხ.) „წინასწარმეტყველებაც“ ასეთი უნდა: ოცი წელიც არ გასულა ამ წერილის გამოქვეყნების შემდეგ, რომ შეიქმნა პირველი ქართული ბალეტი — ა. ბალანჩივაძის „მთების გული“, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა ეროვნულ საბალეტო ჟანრს საქართველოში...

იგივე ავტორი წერილის დასასრულს საყურადღებო პრაქტიკულ აზრსაც გამოთქვამს: „ამ ოპერამ დაგვანახვა, რომ ზ. ფალიაშვილმა საოცრად იცის ქართული ხალხური სიმღერა და, რომ მას ძალა შესწევს სერიოზული ბევრი რამის შექმნისა. ამიტომ მისი ჩაყენება ისეთ მდგომარეობაში, რომ ის დირიჟორობით ნერვებს იფუჭებდეს (?!) და გროშიან გაკვეთილებზე სირბილით ლუკმა პურის საშოვნელად ამოდენა დროს კარგავდეს და სიცოცხლეს იმოკლებდეს, ყოვლად წარმოუდგენელია. ეს ჩვენი მთავრობის, სახელგანთქმულ კომისრისა** და საზოგადოების მხრივ პირდაპირ დანაშაულებაა...“

საქმიროებას არ მოითხოვს სხვა მრავალი რეცენზიისა და წერილის ციტირება. მთავარი ის არის, რომ ყველაში ერთხმადაა გამოხატული აღფრთოვანება და მხურვალე პატრიოტული გრძნობა, გამოწვეული „აბესალომ და ეთერის“

---

* იგულისხმება დ. არაყიშვილის ოპერაც „თქმულება შოთა რუსთაველზე“. პ. ხ.

** „სახელგანთქმულ კომისრის“ ქვეშ ავტორი გულისხმობს გამოჩენილ რეჟისორს ა. წულუკიძეს, რომელიც 1918 წელს თბილისის საოპერო თეატრის კომისრად დაინიშნა. რა უნდა ეღონა ამ მხრივ წულუკიძეს, როდესაც არც მას და არც თეატრს არავითარი სახსრები არ გააჩნდა ყოველად აუცილებელი ხარჯების გასაწევად?

სცენური განხორციელებით. მაგრამ ქება-დიდებასთან ერთად აქა-იქ გაისმოდა უკმაყოფილება და დამცინავი, გამკილავი ფრაზებიც.

ი. ზურაბიშვილი ზემომოყვანილ წერილში აღნიშნავს: „შური და ღვარძლი ხომ მატლივით მალულად ფუთფუთებს. აქა-იქ გაიგონებდით: „ეს რა ოპერაა?“ „ეს ორგანული (ე. ი. საორგანო. პ. ხ.) მუსიკაა!“, „ეს ხალხური სიმღერების არანჟიროვკაა და არა ოპერა!“ მაგრამ „შურისა და ღვარძლის“ გამოვლინების მხრივ „რეკორდი“ დაამყარა ვინმე A. B-H-მა. წერილში სათაურით „აბესალომ და ეთერი“* ავტორი, რომელმაც ელემენტარული მოქალაქეობრივი გაბედობა ვერ ჰპოვა თავის თავში და ფსევდონიმს ამოეფარა, წერდა: „ამგვარად, სახელმწიფო თეატრის სცენაზედ გამოჩნდა მეორე ქართული ოპერა“. ამასთან ძეტად ვრცელი თავისი მოცულობით“. ამ „შესავლის“ შემდეგ ავტორი უშუალოდ გადადის იმის აღწერაზე, თუ რა სიძნელეთა გადალახვა უნდებოდა ქართულ ხელოვნებას, ვიდრე მას ყურადღების ღირსად სცნობდნენ. ბაგალითისათვის მოჰყავს დ. არაყიშვილის ოპერა და დაწვრილებით აღწერს მის თავგადასავალს. უშუალოდ ამის შემდეგ ავტორი მლიქვნელურად მიმართავს „იმათ (ე. ი. მენშევიკურ მთავრობას. პ. ხ.), ვისგანაც დამოკიდებულია ჩვენი კულტურის არსებობა და განვითარება“, იმ იმედით, რომ ჯეროვანი ყურადღება მიექცევა ეროვნული მუსიკის მოღვაწეებს“...

ამის შემდეგ რეცენზენტი თავს ესხმის ქართველ კომპოზიტორებს და საყვედურს გამოთქვამს იმის გამო, რომ ისინი „სხვებისაგან (?) განსხვავებით, თავის მოღვაწეობას პირდაპირ ოპერის წერით იწყებენ ნაცვლად იმისა, რომ წინასწარ მოსამზადებელი მუშაობა ჩაატარონ რომანსების, გუნდებისა და სხვადასხვა კამერული ნაწარმოებების შექმნის სახით“. კომპოზიტორებს შორის, რომელთაც „გაბედეს“ და ხელი მოჰკიდეს ოპერის წერას, ავტორი ასახელებს მ. ბალანჩივაძეს, დ. არაყიშვილს, ზ. ფალიაშვილს, ა. ყარაშვილს, ი. ჯაბადარს და „კიდევ ერთ ვიღაც დოლიძეს“***. ლანძღავს მათ, ბრალს სდებს დილეტანტიზმში, „ოპერის შექმნისადმი მსუბუქ დამოკიდებულებაში“ და სხვ. ქართველი კომპოზიტორების „დამუშავების“ შემდეგ „მრისხანე“ ავტორს გაფთრებული იერიში ზ. ფალიაშვილზე გადააქვს. რა მომაკვდინებელი ცოდვები არ აღმოუჩინა მან „აბესალომის“ ავტორს: თურმე, ნუ იტყვით, ხუთმოქმედე-

---

* იხ. A. B-H. „Абесалом и Этери“, გაზეთი „გრუზია“, 1919, 25 თებერვალი.

** „პირველის“ ქვეშ ავტორი გულისხმობს დ. არაყიშვილის ლირიკულ ოპერას „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, რომლის პრემიერა შედგა იმავე წლის 5 თებერვალს.

*** ამ „ვიღაც დოლიძის“ ქვეშ ავტორი გულისხმობს საბჭოთა კავშირში და მის საზღვრებს გარეთ სახელგანთქმულ კომპოზიტორ ვიქტორ დოლიძეს, რომელმაც შექმნა ბრწყინვალე, ძარად უჭკნობი კომიკური ოპერა „ქეთო და კოტე“...

ბიანი ოპერის შექმნით მას „ხარისათვის რქაში ჩაუვლია ხელი“; რომ ზაქარიას არ გააჩნია სათანადო „ბაგაჟი“. თუ ფალიაშვილის მუშაობას, წერს რეცენზენტი, „მკვეთრად დავყოფთ ორ ნაწილად, ასე ვთქვათ, ტვინისეულად (мозговую) და შემოქმედებით-მხატვრულად, დავინახავთ, რომ პირველი ჭარბობს მეორეს. არსებითად, შემოქმედებითი მხარე თითქმის სრულიად არა ჩანს, მხოლოდ ერთადერთი მუშაობა ტვინისა“. გარდა ცეკვებისა და საქორწილო გუნდისა რეცენზიის ავტორს ვერაფერი შეუნიშნავს ისეთი, რომ ღირსი იყოს ყურადღებისა. ფალიაშვილი თურმე ხალხური სიმღერების დამუშავებას თავს ვერ ართმევს, და თუ მოჰკიდა ხელი — აფუჭებს, როგორც, მაგალითად, „ჩაკრულოს“. ის-ის იყო გამოჰყო ცეკვები, მაგრამ ორი პწკარის შემდეგ იმათაც ლაფი გადაასხა: „ნუთუ მთელს საქართველოში არ შეიძლებოდა უფრო საინტერესო მასალის მოძებნა? რუბინშტეინსაც კი გაცილებით უფრო საინტერესო მოტივები აქვს*, ხოლო ავტორი ხომ მთელი თავისი სიცოცხლე საქართველოში ცხოვრობს? მაგრამ რაც ავტორს არ ეცალა იმას ვერც მოვთხოვთ, არა აქვს ღვთაებრივი ნაპერწკალი...“

რეცენზენტი განაგრძობს: „ყურადღებას იპყრობს აგრეთვე ოპერის ფორმა. რა არ გინდათ აქ არ იყოს — არიები, დუეტები, ტრიოები, კვინტეტები და კვარტეტები, აკლია მხოლოდ სექსტეტები და სეპტეტები და ა. შ. მაშინ გვექნებოდა ვოკალური ფორმების მთლიანი კომპლექტი. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ეს კი არ არის უბედურება, არამედ უბედურებაა ის, რომ მათი მუსიკა მოსაწყენია...“ ავტორი არ უარყოფს ზაქარიას სამაგალითო შრომისუნარიანობას. „ჩვენ გვაქვს საქმე კომპოზიტორთან არა წყალობათა ღვთისითა, არამედ პროფესიონალ-მუსიკოსთან, რომელსაც შეთვისებული აქვს სამუსიკო და საორკესტრო ტექნიკის საიდუმლოებანი“.

სპექტაკლის ცალკეულ მხარეთა ზერელე მიმოხილვის შემდეგ რეცენზენტი წერს: „პირველი წარმოდგენა დაიწყო რვას რომ 20 წუთი აკლდა, დამთავრდა ღამის ორ საათს რომ ჩარეკა აკლდა. თუ მეორეჯერაც იგი ასე გაჭიანურდა, იმას, რაც ჩვენ ვთქვით, უნდა დავსძინოთ: ოპერა თვით მოუღებს თავის თავს ბოლოს“.

ეს რეცენზია, როგორც მაგალითი ავყიობისა და არაკეთილმოსურნეობისა, შემთხვევითი მოვლენა როდია. რეცენზიის „სტილი“ აშკარად ამჟღავნებს მათი დამწერის პიროვნებას, A. B-H-ს ფსევდონიმის ქვეშ რომ იმალება. იგი გამოყენებული იქნა ბრმა იარაღად იმათ მიერ, ვინც განვითარების გზაზე მდგომ ქართულ სამუსიკო ხელოვნებისადმი მტრულად იყო განწყობილი. ამ შემთხვე-

* უნდა ვიგულისხმოთ ა. რუბინშტეინის ოპერა „დემონი“. პ. ხ.

ვაში მნიშვნელოვანია ის, რომ ზაქარია ფალიაშვილისა და მის თანამედროვე ქართველ მუსიკალურ მოღვაწეთა ცხოვრებისა და მოღვაწეობის გზა სრულებითაც არ ყოფილა ია და ვარდით მოფენილი! მათ უხდებოდათ მრავალი დაბრკოლების გადალახვა, ვიდრე დასახულ მიზნებს მიაღწევდნენ.

„აბესალომ და ეთერის" პრემიერას ბევრი ავტორიტეტული პიროვნება გამოეხმაურა. აკაკი ფაღავა მის მიერ გამოქვეყნებულ წერილში აღფრთოვანებით ეგებება პირველი ქართული ოპერების — „აბესალომ და ეთერის" და „თქმულება შოთა რუსთაველზე" — გამოჩენას თბილისის თეატრის სცენაზე. აქვე გამოთქვამს აზრს იმის შესახებ, რომ „აბესალომ და ეთერს" ესაჭიროება საგრძნობი გადამუშავება, ცალკეული სცენების შესწორება და შემოკლება. წერილის დასასრულს იგი ასკვნის: „ერთი რამ უეჭველია: ქართულმა სასცენო ხელოვნებამ ამ ოპერებით დიდი დღეობა გადაიხადა და ეს დღეობა თავდებია მომავალი დიდი დღესასწაულისა!.."*

ი. მუჟდლიშვილი აღფრთოვანებით ეგებება „აბესალომის" პრემიერას, მაღალ შეფასებას აძლევს მის მუსიკას და დასძენს: „დიდი მომავალი აქვს ქართულ მუსიკას!"

დ. მაჭავარიანი თავის წერილში შეეხო „მშვენიერ ეროვნულ ჰანგებს", „აუარებელ მასალას" („რაც შემოკლებას მოითხოვს") და „ლიტმოტივის არსებობას".**

ზაქარია ფალიაშვილის პირმშო თანდათანობით მყარ ფესვებს იდგამდა თბილისის საოპერო სცენაზე. პრემიერის შემდეგ აბესალომის პარტიის შემსრულებლად გამოვიდა ვანო სარაჯიშვილი, რომელმაც ერთბაშად წამოსწია ამ პარტიის მუსიკალური და ეროვნული ღირსებანი. მალე „აბესალომის" მუსიკალური ხელმძღვანელობა ხელთ აიღო კომპოზიტორის ძმამ, სახელგანთქმულმა დირიჟორმა ვანო ფალიაშვილმა. ამის შემდეგ სულ სხვაგვარად აჟღერდა ოპერის პარტიტურა...

რაც დრო გადიოდა, „აბესალომის" წარმატება დღითი დღე იზრდებოდა. ამ ნაწარმოებმა ღირსეული ადგილი დაიკავა მდიდარი საშემსრულებლო ტრადიციების მქონე თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე. 1919 წლის 21 აპრილს „აბესალომი" დაიდგა საოპერო გუნდის, ხოლო სამი დღის შემდეგ — თვით ზ. ფალიაშვილის საბენეფისოდ.

„აბესალომის" წარმატების ამბავი ელვისებური სისწრაფით მოედო მთელ საქართველოს. ყველას სურდა ოპერის მოსმენა და მისი ავტორის ხილვა. ხალხის ამ ბუნებრივი სურვილის დაკმაყოფილების მიზნით, მსახიობმა იუზა ზარ-

---

* ჟურნ. „თეატრი და მუსიკა", № 1. ქუთაისი, 1919. გვ. 9—10.

** იქვე, გვ. 54.

დალიშვილმა შეადგინა მომღერალთა პატარა ანსამბლი ვ. სარაჯიშვილის, ს. ინაშვილის და მ. ა. ვიშემირსკაიას შემადგენლობით. 1919 წლის 20 ივნისს ეს ანსამბლი ქ. გორიდან საგასტროლოდ დასავლეთ საქართველოსკენ — ქუთაისს, ფოთსა და ბათუმს გაემგზავრა. ფორტეპიანოს პარტიას ზაქარია ფალიაშვილი ასრულებდა. მკითხველი ადვილად წარმოიდგენს კონცერტებზე დამსწრე აუდიტორიის უსაზღვრო სიხარულსა და აღფრთოვანებას, რომლითაც იგი საყვარელი მომღერლების და სასიქადულო კომპოზიტორის გამოსვლებს ეგებებოდა.

თბილისში ა. სუმბათაშვილ-იუჟინის ჩამოსვლასთან დაკავშირებით 1922 წლის 6 დეკემბერს გაიმართა „აბესალომ და ეთერის" საზეიმო წარმოდგენა, რომელზედაც განსაკუთრებით გამოიჩინეს თავი ვ. სარაჯიშვილმა, ს. ინაშვილმა, ვანო ფალიაშვილმა და ახალი დეკორაციების ავტორმა მხატვარმა ვ. სიდამონ-ერისთავმა.

როგორც იტყვიან, დრო საუკეთესო გამოცდაა მხატვრული ნაწარმოების ავკარგიანობისა. ეს ბრწყინვალედ დაამტკიცა „აბესალომ და ეთერმა". 1923 წელს გაიმართა ამ ოპერის მ ე ა ს ე წარმოდგენა. ამ დიდ ეროვნულ მოვლენასთან დაკავშირებით მელიტონ ბალანჩივაძე წერდა: „...რაც მეტს უკვირდებით ამ ოპერას, მით უფრო რწმუნდებით, რომ მას აქვს უაღრესად ქართული ხასიათი, ნამდვილი მუსიკალური ტექნიკით დამშვენებული... „აბესალომის" მუსიკა მშვენიერია და ჩვენი კულტურისათვის წარმოადგენს დიდ განძს". ს. ახმეტელი წერდა: „...სიმღერა ქართველი ხალხისა — სიმბოლოა მისი მარადისობისა. „აბესალომ და ეთერი" ფალიაშვილისა — მნათობი გზაა ამ მარადისობისაკენ"...

„მეასე წარმოდგენა ოთხი სეზონის განმავლობაში! ეს მართლაც ეროვნული დღესასწაულია... საქართველოს მუსიკის ახალი ერა ამ ოპერით დაიწყო... ჩვენც, რუსებმაც შეეიყვარეთ ეს ოპერა წრფელი და მხურვალე სიყვარულით, გვესმოდა რა მასში მშვენიერი საქართველოს ხალხის მგზნებარე სულის გამოძახილი" (პროფ. ს. ჩემოდანოვი). დასასრულ, რეცენზიათა შორის მინდა მოვიტანო გენიალური ქართველი ხელოვანის, აგზნებული სულის მქონე ადამიანის — კოტე მარჯანიშვილის ცნობილი წერილიც:

„დიდი დღესასწაულია!
დღესასწაული ნამდვილი ხელოვნებისა!
დღესასწაული კულტურული გამარჯვებისა!
სარკმელია ევროპისაკენ!

გასაოცარი ლეგენდაა, სამშობლო ქვეყნის ჰანგებით მოსევადებული, ევროპული ოსტატობით შემუშავებული. მელანდება და მგონია, ხორცს ისხამს

ჩვენი მესიანობა ხელოვნებაში, მსოფლიო ხელოვნებაში. მრწამს, საქართველო, ორი დიდი დამოუკიდებელი კულტურის საზღვარზე მდგარი — აღმოსავლეთის გასაოცარი სულიერი სინოყიერისა და ევროპის გასაოცარივე ოსტატობისა. — თვის არსებაში ამყნობს ამ ორ კულტურას და ოდესმე მისცემს ქვეყნიერებას იმპულსს ხელოვნების აღორძინების ახალი ეპოქის შექმნისათვის, ახალი ფორმებისა და მათი ახალივე აზრით აღვსილობისათვის.

დიდება პიონერს, ამ გზით მავალს, დიდება კომპოზიტორ ზაქარია ფალიაშვილს!

„აბესალომის“ გარჩევა მე არ შემიძლიან ჯერ ერთი იმიტომ, რომ მუსიკოსი არა ვარ; მეორედ და უმთავრესად იმიტომ, რომ მოტრფიალეს არ ძალუძს თავისი სატრფოს ავკარგის აწონ-დაწონა. მე კი ნამდვილი ტრფიალი ვარ „ეთერისა“.

სამწუხაროდ, „ეთერი“ მითია, არც მუსიკაა შენივთული რამ და ამიტომ არ შემიძლიან მათ ჩემის ბაგით შეეეხო.

სამაგიეროდ, სულითა და გულით ვეამბორები ზაქარია ფალიაშვილს“.

ოთხი სეზონის განმავლობაში ასი წარმოდგენა, მაგრამ როგორი ასი? ნიადაგ ხალხით გაჭედილი დარბაზი. ათასობით მსურველი — ერთხელ მაინც იხილოს სცენაზე ხალხური ლეგენდის გმირები, დატკბეს ეროვნული ჰანგებით, „მარგალიტის მძივივით“ ერთმანეთზე რომ ააგო ფალიაშვილის დიდმა ნიჭმა.

კიდევ ექვსმა წელმა განვლო და 1928—1929 საოპერო სეზონის დასასრულს „აბესალომ და ეთერი“ დაიდგა. ეს ერთდროულად ამ უკვდავი ქმნილების პრემიერის ათი წლისთავიც იყო და მ ე ო რ ა ს ე წარმოდგენაც. დადგმა კ. მარჯანიშვილსა და ს. ახმეტელს ეკუთვნოდა, მხატვრობა დ. შევარდნაძეს. ცეკვები დადგა ს. სერგეევმა, დირიჟორობდა ვანო ფალიაშვილი, მეორე მოქმედება კი თვით ავტორს — ზაქარია ფალიაშვილს მიჰყავდა.

აბესალომს ნიკო ქუმსიაშვილი ასრულებდა, მურმანს — ს. ინაშვილი და ქაშაქაშვილი. ეთერს — მ. ბრეხმან-შტენგელი. მ. მრავალი, ო. გილბერტი და ჰ. დანელიანი, მარიხს — მ. ბლანკმანი და ს. გაბაშიძე. გაზეთები ამჯერადაც სავსე იყო რეცენზიებით, ავტორისა და შემსრულებელთა ქება-დიდებით. შემდგომში „აბესალომით“ სეზონის გახსნა და „დაისით“ მისი დახურვა წლების მანძილზე ტრადიციად იქცა.

ოციანი წლების შემდეგ „აბესალომი“ თბილისის სცენაზე ექვსი ახალი და ორი განახლებული სახით დაიდგა. მიუხედავად იმისა, რომ ახალ დადგმებში ცალკეული მომენტები სადავოდ იყო მიჩნეული, ყოველ მათგანს მაინც შემოჰქონდა რაღაც ახალი „აბესალომ და ეთერის“ მუსიკალურ-სცენურ ინტერპრეტაციაში.

ამ ოპერის ანალიზს ქვემოთ შევეხები. აქ მხოლოდ აღვნიშნავ, რომ „აბესალომის“ სახით ეროვნულ პროფესიულ მუსიკას მტკიცე საძირკველი ჩაეყარა, რომელზედაც შემდეგში ქართული სამუსიკო ხელოვნების ბრწყინვალე ნაგებობა აღიმართა.

მეოთხე პერიოდი ფრიად ნაყოფიერი გამოდგა ზაქარია ფალიაშვილის ცხოვრებაში. თვრამეტი წლის მანძილზე (1903—1921) დაუცხრომელი მუშაობის შედეგად მან ბევრი რამის გაკეთება შეძლო მუსიკალური პედაგოგიკის, ფოლკლორისტიკის და საშემსრულებლო-საკონცერტო მოღვაწეობის სფეროში. ამას უნდა დავუმატოთ ისიც, რომ ზაქარია დროდადრო გამოდიოდა როგორც რეცენზენტი და თავის შინაარსიან წერილებს რევოლუციამდელ პრესაში აქვეყნებდა. ზ. ფალიაშვილის კალამს ეკუთვნის რიგი კრიტიკული სტატიებისა რუსული და უცხოური სამუსიკო კულტურის წარმომადგენლებისა და მნიშვნელოვანი მოვლენების შესახებ. ამ მხრივ განსაკუთრებით შეღეგიანია 1908 წელი, როდესაც მან გაზეთ „ზაკავკაზსკოე ობოზრენიეში“ (20, 23 სექტემბერი, 29 ოქტომბერი, 5,29 ნოემბერი) და იმავე წლის „ამირანში“ საყურადღებო რეცენზიები გამოაქვეყნა.

მეოთხე პერიოდის მნიშვნელოვან მიღწევას ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ წარმოადგენს.

„აბესალომის“ არნახული წარმატება ზაქარია ფალიაშვილისათვის. შემდგომი შემოქმედებითი გაქანების მძლავრ სტიმულად იქცა. ამის დამამტკიცებელ საბუთს წარმოადგენს 1919 წლის 28 თებერვალს დაწერილი „ავტობიოგრაფიული ცნობების“ ბოლო აბზაცი, სადაც ვკითხულობთ: „...რაც შეეხება პროგრამას ჩემის შემდგომი მუშაობისას, ვფიქრობ, თუ ძალა შემწევს და არაფერი დაბრკოლება არ გადამეღობა წინ, შეუდგე წერას ა ხ ა ლ ი ს ა შ უ ა ლ ო ზ ო მ ი ს ქ ა რ თ უ ლ ო პ ე რ ი ს ა ს. მასალა ამისათვის დიდი მომეპოვება, რ ა მ დ ე ნ ი მ ე ს ი უ ჟ ე ტ ი ქართულის ცხოვრებიდან უკვე დასახული მაქვს, ლიბრეტოს შედგენასაც ბევრნი დამპირდნენ და იმედიც მაქვს ეს ჩემი მიზანი ა ხ ლ ო მ ო მ ა ვ ა ლ შ ი განვახორციელო...“ (ხაზი ჩემია. პ. ხ.). როგორც ამ „ცნობებიდან“ ირკვევა, ზაქარია ფალიაშვილს, ჯერ კიდევ „აბესალომის“ პრემიერამდე საკმაოდ დიდი ხნით ადრე, მიზნად დაუსახავს ახალი ოპერის შექმნა. საამისოდ მას ოპერის სასიუჟეტო მასალა უძებნია და მომავალ ლიბრეტისტებთანაც უწარმოებია მოლაპარაკება. ბოლოს თავისი არჩევანი ვალერიან გუნიას მიერ შედგენილ ლიბრეტოზე შეაჩერა. ვ. გუნიამ ლიბრეტოს საფუძვლად თავისივე პიესა „ორთა მიჯნური“ (ანუ „ღამის თევაზე“) გამოიყენა. ავტორმა ეს პიესა ოდნავ გადაამუშავა, გალექსა და ცალკეულ ადგილებში აკაკი წერეთლის, ვაჟას, ნ. ბარათაშვილის და სხვათა ლექსები ჩაურთო.

ლიბრეტოში მოქმედება პირობით ისტორიულ ფონზეა გადაშლილი. მასში მკვეთრადაა გამოხატული მტრისაგან სამშობლოს დაცვის თემა. მძლავრი პატრიოტული გრძნობა. დრამატურგიის ამ საყურადღებო ხაზის პარალელურად გადაიშლება სამი გმირის — მაროს, მალხაზისა და კიაზოს — სატრფიალო დრამა. ზაქარია ფალიაშვილის ყურადღება ყველაზე მეტად ამ ლირიკულ-სატრფიალო ხაზმა მიიზიდა.

ლიბრეტოს პირველად, გარდა „ორთა მიჯნურისა“ და „ღამისთევისა“, სათაურად „მზის ჩასვლაც“ ჰქონდა. მაგრამ გუნიაც და ფალიაშვილიც გრძნობდნენ, რომ ასეთი დასახელებანი არ უხდება მომავალ ოპერას. ნაპოვნი იქნა მოხდენილი სიტყვა „დაისი“, რომელიც საბოლოოდ დაიმკვიდრა ფალიაშვილის მეორე ოპერამ.

1919 წელს ზაქარია ფალიაშვილს მუსიკალური მოღვაწეობის 25 წლისთავის აღსანიშნავი იუბილე გაუმართეს. ამავე თარიღთან დაკავშირებით თბილისის კონსერვატორიის სამხატვრო საბჭომ 1919 წლის 12 აპრილის სხდომაზე ზაქარია ფალიაშვილს პროფესორის წოდება მიანიჭა. ერისათვის სასარგებლო შრომის დაფასებამ ზაქარიას ფრთები შეასხა და გაუორკეცა ახალი ეროვნული ოპერის შექმნის სურვილი. ამის ერთ-ერთ რეალურ საფუძველს ის დიდი მასალაც წარმოადგენდა, რომელიც ფალიაშვილს „აბესალომის“ საგრძნობი გადამუშავების შემდეგ დარჩა.

1920 წლის ზაფხულის თვეებში, აბასთუმანში ყოფნისას, ზაქარია ფალიაშვილმა „დაისზე“ მუშაობა დაიწყო.

*
* *

ზაქარია ფალიაშვილის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის მ ე ხ უ თ ე და უკანასკნელი პერიოდი 1921—1933 წლებს მოიცავს. ეს წლები აღინიშნა კომპოზიტორის ინტენსიური შემოქმედებითი მუშაობით და წინა პერიოდში ჩაფიქრებული გეგმების განხორციელებით.

1921 წელს საქართველოს პოლიტიკური და საზოგადოებრივ-კულტურული ცხოვრების ყველა სფეროში მომხდარი გარდატეხის შედეგად ქართულ საბჭოთა სამუსიკო ხელოვნებას, განვითარების შეუზღუდველ შესაძლებლობებთან ერთად, ფრიად რთული და მრავალმხრივი ამოცანები დაესახა. 20-იანი წლების დასაწყისიდან რესპუბლიკაში გაიშალა მუსიკალურ-საზოგადოებრივი საქმიანობა. მუსიკალური ხელოვნება მძლავრად იდგამდა ფესვებს მშრომელთა მასებში. მუსიკის სხვადასხვა დარგისადმი მისწრაფება დღითი დღე იზდე-

ბოდა. საკონცერტო მუშაობას გეგმაზომიერი, ორგანიზებული ხასიათი მიეცა. ხალხური შემოქმედება და მუსიკალური თვითმოქმედება ფართო გაქანებას ჰპოვებდა.

1921 წლის თებერვლიდან ძირფესვიანად შეიცვალა თბილისის საოპერო თეატრის მუშაობა. თეატრის სახელმწიფო ბიუჯეტზე გადაყვანამ საგრძნობლად შეუწყო ხელი ჩვენში საოპერო და საბალეტო ხელოვნების გაფურჩქვნას. ამიერიდან თეატრის მთავარ საზრუნავს შეადგენდა არა ფინანსური მხარე, არამედ რეპერტუარის გამდიდრება ახალი ქართული ოპერებითა და ბალეტებით, დასის შევსება დახელოვნებული ეროვნული საშემსრულებლო ძალებით.

აღსრულდა ზ. ფალიაშვილის დიდი ხნის ოცნება: კონსერვატორია სახელმწიფო სასწავლო დაწესებულებად იქცა. 1921 წელს დაარსებულ იქნა თბილისის მეორე კონსერვატორია და რამდენიმე სკოლა და სასწავლებელი როგორც თბილისში, ისე რაიონულ ცენტრებში. ეს და სხვა მნიშვნელოვანი სახელმწიფოებრივი ღონისძიებანი ხორცს ვერ შეისხამდა და ნაყოფს ვერ გამოიღებდა, რომ ეროვნული სამუსიკო კულტურის განვითარებას იმთავითვე სათავეში არ ჩადგომოდნენ დიდი ცოდნისა და პრაქტიკული გამოცდილების მქონე საზოგადო მოღვაწენი, რომელთა შორის პირველი ზაქარია ფალიაშვილი იყო. საბჭოთა მთავრობის დადგენილებით მას და მის თანამედროვეებს: მ. ბალანჩივაძეს, დ. არაყიშვილს, ა. ყარაშვილს და კ. ფოცხვერაშვილს ყოველთვიური სახელმწიფო დახმარება დაენიშნა.

1922 წელს ზ. ფალიაშვილი თბილისის კონსერვატორიის დირექტორად დანიშნეს. ადმინისტრაციულ მუშაობასთან ერთად იგი პედაგოგიურ მოღვაწეობასაც ეწეოდა, მაგრამ არა ისეთი უზომო დატვირთვით, როგორც წინათ. ახლა მისი მთავარი საზრუნავი შემოქმედება იყო.

1922 წელს ზაქარია ფალიაშვილი ქუთაისს მიავლინეს ადგილობრივი სამუსიკო სასწავლებლის მუშაობის გასაცნობად და საჭირო მეთოდური ხასიათის დახმარების აღმოსაჩენად. იმ დღეებში ქუთაისის რკინიგზის მუშათა კლუბში, სადაც მთავარ რეჟისორად მ. ბალანჩივაძის უმცროსი ძმა — ვასო ბალანჩივაძე მუშაობდა, დიდი წარმატებით იდგმებოდა კოსტაიდის (კ. თავბერიძე) სახუმარო პიესა „სანჩო და პანჩო". პიესის თანმხლებ მუსიკაში გამოყენებული იყო ქართული სოფლური და ქალაქური სიმღერები.

რუთა ბეროძის ცნობით,* ფალიაშვილმა ავტორს, კ. თავბერიძეს, პიესის ტექსტი სთხოვა, რომლის საფუძველზე ოპერეტის დაწერა განიზრახა. ორსურათიანი მუსიკალური სკეტჩი „სანჩო და პანჩო" ქალაქურ ჰანგებზე აგებული

* ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება", 1961 № 7.

რვა მუსიკალური ნომრითურთ 1928 წლამდე იდგმებოდა ქუთაისში. კომპოზიტორის ძმას — ლევან ფალიაშვილს მიაჩნია, რომ მუსიკა არა ზაქარიას, არამედ პოლიკარპე ფალიაშვილს ეკუთვნის. ამ საკითხს ქართული მუსიკალური კომედიის ისტორიის მომავალი მკვლევარნი გააშუქებენ. ჩვენთვის კი ამ ფაქტს ის მნიშვნელობა აქვს, რომ ირკვევა ზაქარიას სერიოზული განზრახვა — შექმნას „ქართული ოპერეტის პირველი მერცხალი". მოგვიანებით გამოქვეყნებული ცნობის თანახმად, ფალიაშვილი აპირებდა კომიკური ოპერის დაწერას შალვა დადიანის პიესის — „გუშინდელნის" სიუჟეტის მიხედვით.* მაგრამ ზ. ფალიაშვილის შემოქმედებითი გეგმების კონკრეტულ გამოხატულებას წარმოადგენდა „დაისი", რომელმაც მთლიანად დაიპყრო კომპოზიტორის გულისყური და ენერგია.

1921—1922 წლების ზაფხულის თვეები მან აბასთუმანში გაატარა, სადაც განსაკუთრებული ინტენსიობით განაგრძობდა 1920 წელს დაწყებულ მუშაობას ოპერის პარტიტურაზე.

შ. კაშმაძის ცნობით, „ამ წლებში აბასთუმნის კურორტის გამგე იყო ექიმი გრიგოლ ონისიმეს ძე მეძმარიაშვილი. იქვე, ერთ-ერთ სანატორიუმში. მუშაობდა ზაქარიას ყოფილი მოწაფე სათავადაზნაურო გიმნაზიაში ექიმი ზაქარია ნიკოლოზის ძე მაისურაძე... ამ ორმა ექიმმა მას ყოველგვარი პირობები შეუქმნეს მუშაობისათვის: ცალკე ოთახი დაუთმეს და უმაღლეს ორგანოთა მითითებით აგვისტოს დამლევამდე გაუგრძელეს სანატორიუმში ყოფნის ვადა... აბასთუმანში თავმოყრილი იყო რამდენიმე როიალი. არც ერთი მათგანი არ ვარგოდა. ზაქარია ფალიაშვილმა ერთი მაინც ამოირჩია; ამოიღო სხვა როიალებიდან სიმები, აუბა, თავისი ხელით ააწყო და აამუშავა. ამ სამი თვის განმავლობაში დაიწერა აქ „დაისის" მეორე აქტი"**.

გულითადი მეგობრობა, რომელიც ზაქარიასა და ორ ბრწყინვალე მომღერალს ვანო სარაჯიშვილსა და სანდრო ინაშვილს შორის დამყარდა, „დაისზე" მუშაობის პერიოდში კიდევ უფრო განმტკიცდა. კომპოზიტორი მათ აცნობდა მალხაზისა და კიაზოს პარტიებს და იზიარებდა მეგობართა ზოგიერთ პროფესიულ შენიშვნას. არსებობს აზრი, რომ მალხაზის არია „თავო ჩემო". რომლითაც მთავრდება ოპერის პირველი მოქმედება, ფალიაშვილმა თითქოს ვანო სარაჯიშვილის დაჟინებული მოთხოვნით დაამუშავა და შეიტანა „დაისის" პარტიტურაში. მაგრამ ამაზე ქვემოთ გვექნება საუბარი.

„აბესალომის" შემდეგ „დაისის" მუსიკალური დრამატურგიის ინტონაციური და ჰარმონიული სფეროს და საოპერო ფორმების გადაწყვეტის თავისე-

* გაზ. „ზარია ვოსტოკა", 1938, 8 ოქტომბერი.
** შ. კაშმაძე, ზ. ფალიაშვილი, გვ. 76.

ბურება განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს. ამის შესახებ გარკვეულ პასუხს თვით კომპოზიტორი იძლევა თავის მეტად საგულისხმო წერილში, როშელიც მომყავს მცირედი შემოკლებით:

„... „დაისისა“ და „აბესალომის“ მუსიკის ერთმანეთთან შედარება და პარალელის გაკეთება ზოგიერთ მუსიკოსთა და მუსიკის მოყვარულთა მიერ, ჩემის შეხედულებით, შემცდარი აზრია, რადგანაც „აბესალომი“ არის პირველი ცდა ქართული მუსიკის ჰარმონიზაციისა და ისე როგორც ჰარმონიზაციის, ისეც მუსიკალური ფორმების მხრივ, მჭიდროდ და ვიწრო ფარგლებში არის ჩამოყალიბებული.

რაც შეეხება „დაისს“, აქ იგივე ქართული მელოდიები და ამ უკანასკნელთა კოლორიტზე საკუთრივ შეთხზული მუსიკა ჩამოყალიბებულია ევროპულ მუსიკის უფრო ფართო ფარგლებსა და ფორმებში, რაც ჩემი ღრმა რწმენით, აუცილებლივ ამოცანად უნდა ჰქონდეს დაყენებული ყოველ ქართველ მუსიკოს-კომპოზიტორს. ამის გამოა, რომ, როცა მე „დაისსა“ ვწერდი, სრულიად შეგნებულად გადავუხვიე იმ სტილს წერისას, რომლითაც მე ვხელმძღვანელობდი „აბესალომის“ შეთხზვის დროს. ამითი მე ის არ მინდა ვთქვა, რომ „დაისი“ „აბესალომსა“ სჯობდეს და სხვა... არა, მე „აბესალომს“, როგორც ნამდვილი ქართული მუსიკის გამომეტყველს, დიდ მნიშვნელობას ვაძლევ და შესაძლებელია მაგისდაგვარი დიდი ნაწარმოების შეთხზვა მე თითონვე გამიძნელდეს და მერეც ვეღარ დავწერო. მე ის მიყვარს და ვეტრფიალები არა მარტო ისე, როგორც ჩემს პირმშოს. არა — ვიმეორებ, ისე, როგორც საუკეთესო ნიმუშს ქართული ხალხური სიმღერებისას ევროპიული თეორიის კანონებზედ დამყარებულს. მაგრამ, თუ ეს შეცდომად არ ჩამითვალეს, შე „დაისის“ წერის დროს დავრწმუნდი, რომ იმ სტილით წერა ქართული მუსიკისა და მომეტებულად — ოპერისა, როგორც „აბესალომი“ (საკუთრივ ფორმების მხრივ), შეუძლებელია, რადგანაც შესაძლოა ამ ფორმებში ნაწარმოებებმა ეთნოგრაფიულ-მეცნიერული ხასიათი მიიღოს, რაც ყოველად შეუწყნარებელია იმ მუსიკალური ფორმისათვის, როგორიც არის ოპერა.

ოპერის („დაისის“) შესავალი დაწერილია როგორც სიმფონიური ნაწარმოები. შესდგება ორი თემისაგან. პირველი მათგანი გობოი ,ინგლისური რქა* და კლარნეტი — ერთად გადახლართული, მოგვაგონებს დილის საარს (მეც ეს მქონდა მხედველობაში). მეორე თემა გამოანგარიშებული მქონდა ბოლო მოქმედებაში მალხაზის სიკვდილის წინ, მისი მუსიკალური ეპიზოდისათვის —

---

* იგულისხმება ინგლისური ქარახსა. პ. ხ.

...გშორდები მარო“ და სხვა. შემდეგ დიდი მაესტოსო მთელი ორკესტრისა არის იგივე პირველი თემა (საარი), ოღონდ ბუმბერაზულად შემუშავებული, ოოძელიც ოპერის დასასრულს მეორდება როგორც დამახასიათებელი დღესასწაულის გათავებისა.

პირველი დუეტი მაროსა და ნინოსი* დაწერილია სამ მეოთხედზე და მოგვაგონებს ლეკურის დაგვარ მუსიკას. აქ უპირატესი ადგილი ორკესტრს უკავია. მალხაზის გამომსახველი არია — „ჩემი ბედის ვარსკვლავი ხარ“ შეთხზულია „ურმულის“ დაგვარ სიმღერაზედ, სადაც ყოველი წინადადების ბოლოში მთები (გუნდი) ბანს აძლევს. მაროსა და მალხაზის დუეტი „ქალო რად შეკრთი“ — ეს თავისუფალი თხზულება არის.

მლოცველთ გუნდი, სვანური, ნახევრად რელიგიოზური გუნდია („კაპელა“), თუმცა სიტყვები სრულიად არ შეეხამება ამ სიმღერას („სიყვარულმა დამწვა“). იუმორული შაირები ჩემი საკუთარი თხზულება არის, რაჭული შაირების კოლორიტზე დამყარებული.

გურული ფერხული არის ერთი ვარიანტთაგანი გურული ფერხულებისა, რომლის შუაგულში არის ჩართული ნინოს და ცანგალას რეჩიტატივი, სრულიად რიტმულად დამყარებული. პატარა ლეკური საკუთარი თხზულებაა ჩემი... „სულო ბოროტო“ — კიაზოს არია საკუთარი თხზულებაა ჩემი. კიაზოს და ცანგალას დუეტში — „დამისხი, დამალევინე“ მე მხედველობაში მქონდა შეზარხოშებული მოქმედნი პირნი, მუსიკა კი დაწერილია ქალაქური მუსიკის ზეგავლენით... „დაისი“ არის ტიპიური ოპერა არიების, დუეტებისა და ანსამბლების დმთავრებული ფორმებით. ქართული ჰანგების გვერდით იქ გვხვდება აღმოსავლური ნომრებიც.

ოპერაში ყურადღება აქვს მიქცეული სიმღერის პარტიებს. ამ პარტიებს ჰისწრაფებაც აქვთ და შესაძლებლობაც გააჩნიათ, გაფართოვდნენ და დრამატული ძალა მოიხვეჭონ, და ეს თვისებები განსაკუთრებით მიმზიდველს ხდიან ოპერას ვოკალისტებისათვის“...**

დაკვირვებული მკითხველი ადვილად შეამჩნევს იმ განსხვავებას, რომელსაც ფალიაშვილი თავის ორ ოპერას შორის ხედავს. „აბესალომს“ იგი „ნამდვილი ქართული მუსიკის გამომეტყველად“ თვლის და განიხილავს „ევროპული თეორიის კანონებზედ დამყარებულ ქართული ხალხური სიმღერების (!) საუკეთესო ნიმუშად“. ამასთან, ერთი სიტყვაც არ არის ნათქვამი იმის შესახებ, რომ მან „აბესალომის“ სახით მონუმენტური ფორმის საოპერო ნაწარმოები შექმნა.

---

* იგულისხმება ნანო. პ. ხ.

** იხ. საქ. თეატრალური მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდი, საქმე № 1.

„დაისის“ ხელნაწერ კლავირზე ფალიაშვილის წარწერა გვამცნობს, რომ ოპერა მას დაუმთავრებია აბასთუმანში 1923 წლის 9 აგვისტოს, იმავე წლის შემოდგომითვე თბილისის საოპერო თეატრის საუკეთესო ძალები ჩაება ახალი ოპერის მომზადებაში. ყველას მოედო „დაისის“ დამდგმელის — კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედებითი ცეცხლი. მისი მარჯვენა ხელი რეჟისორი კ. ანდრონიკაშვილი იყო. მზადდებოდა დეკორაციები და კოსტიუმები მხატვარ ვ. სიდამონ-ერისთავის ესკიზების მიხედვით. საბალეტო ნომრებზე ქორეოგრაფი მ. დისკოვსკი მუშაობდა, მას ილიკო სუხიშვილი ეხმარებოდა. ი. სუხიშვილმა, ლილი გვარამაძესთან ერთად, „ლეკურის“ უზადო შესრულების კლასიკური ნიმუში მოგვცა. განსაკუთრებული გულისხმიერებით და გატაცებით ამზადებდა სოლო, საანსამბლო, საგუნდო და საორკესტრო პარტიებს ვანო ფალიაშვილი, რომელიც „დაისის“ შექმნის პროცესში თავისი რჩევითა და შენიშვნებით ეხმარებოდა ზაქარიას.

„დაისის“ პრემიერისათვის მთავარი როლები შემდეგნაირად განაწილდა:

მარო — ე. პოპოვა

მალხაზი — ვ. სარაჯიშვილი

ნანო — ბ. ნეიმანი

კიაზო — ი. კრიჟანოვსკი

ცანგალა — ლ. ისეცკი

ტიტო — დ. თუმანიშვილი

კიაზოს პარტია სანდრო ინაშვილს უნდა ემღერა, მაგრამ იგი ამ დროს შემოქმედებითი მივლინებით იტალიაში იმყოფებოდა. ორი რუსი მომღერლის — ე. პოპოვასა და კ. კრიჟანოვსკის სანაქებოდ უნდა ითქვას, რომ მათ ავტორისა და დამსწრე საზოგადოების გულწრფელი მადლობა დაიმსახურეს განსაკუთრებული მონდომებისა და „დიდი ენერგიის დახარჯვისათვის“, რათა სავსებით დაუფლებოდნენ თავის პარტიებში ქართული სიტყვების ზუსტ, ბუნებრივ გამოთქმას. აქვე უნდა აღინიშნოს პირველ ხანებში მაროს პარტიის შესანიშნავი შემსრულებელი, გამოჩენილი სომეხი მომღერალი ქალი ჰაიკანუშ დანიელიანი, რომელმაც სახელი გაითქვა აგრეთვე დიმიტრი არაყიშვილის რომანსების დახვეწილი შესრულებით.

ქართველი საზოგადოებრიობა მოუთმენლად ელოდა „დაისის“ პრემიერას. ყველას აინტერესებდა, რა მხატვრულ ღირებულებას წარმოადგენდა „დაისი“ და რამდენად განსხვავდებოდა იგი დიად „აბესალომისაგან“. ამ ინტერესს აღვივებდა სპექტაკლის მონაწილეთა მიერ „დაისის“ მუსიკის მაღალი შეფასება.

პრემიერამდე სამი დღით ადრე გაზეთ „ქართულ სიტყვაში“ (1923, 16 დეკემბერი) გამოქვეყნდა ილია ზურაბიშვილის ვრცელი წერილი. ი. ზურაბიშვი–

ლი ამ შემთხვევაშიაც მუსიკალური კრიტიკის მაღალ მოთხოვნილებებს უპასუხებდა. წერილის გამოქვეყნებამდე იგი დღენიადაგ თეატრში იყო, ოპერის რეპეტიციებს ესწრებოდა, კარგად გაერკვა „დაისის "მუსიკის არსში და მხოლოდ ამის შემდეგ მისცა თავის თავს უფლება გამოეთქვა გარკვეული აზრი ფალიაშვილის ახალი ქმნილების შესახებ.

წერილს იგი „დაისის" ლიბრეტოს განხილვით იწყებს და აღნიშნავს, რომ „დრამა საღამო ჟამს იწყება, ვითარდება ღამით და თავდება განთიადზე". ლიბრეტისტს იგი უქებს დროის ამ მოკლე მონაკვეთში გაშლილ დრამატულ ეფექტებს, სცენურ სიტუაციებს, მაგრამ იწუნებს პოეტურ ტექსტს. ადარებს რა ერთმანეთს „აბესალომსა" და „დაისს", ზურაბიშვილი აღნიშნავს: „მთლიანად რომ ავიღოთ, „აბესალომი" ქანდაკებასავით გამოკვეთილი ქმნილებაა, რომლის ყოველი მოხაზულობა ქართულია, თავისებური... ეს ორი ოპერა საერთო სახის მთლიანობით ერთი მეორეს ვერ შეეწონება..."

იხილავს რა მთელ ოპერას, აქა-იქ აღნიშნავს ცალკეული ეპიზოდების გაკიანურებულ ან ეკლექტიკურ ხასიათს, თუმცა იქვე დასძენს, რომ კომპოზიტორმა თავისი დიდი ნიჭის წყალობით შეძლო ამ აშკარა ნაკლოვანებათა დაჩრდილვა ემოციური და კოლორიტულად მძლავრი ბგერითი ტალღებით. თავის შინაარსიან წერილს, რომელიც, ცალკეულ სადავო ადგილებს გარდა, პირუთვნელი კრიტიკის მაგალითს წარმოადგენს, ილია ზურაბიშვილი შემდეგი სიტყვებით ამთავრებს:

„ჩვენი საერთო დასკვნა „დაისის" შესახებ ასეთია: „დაისი" დიდი მოვლენაა ჩვენი მუსიკალური კულტურისათვის და თუმცა ღირსებით იგი „აბესალომს" ჩამოუვარდება, მაგრამ ფართო მასებისათვის უფრო მისაწვდომია თავისი სცენიური მოძრაობით და მუსიკალური ჰანგების სიმარტივით. სამაგიეროდ, „დაისში" კომპოზიტორმა გვიჩვენა ახალი მხარე თავისი ნიჭისა — იუმორი, კომიზმი და ხალხის სულიერი აღძვრის იშვიათი ნიმუში მოგვცა... და ვათავებთ იმით, რომ ჩვენს მხრით დიდ ვაშას მოვახსენებთ ზაქარია ფალიაშვილს, დანარჩენი — საზოგადოების საქმეა".

პრემიერამდე ერთი კვირით ადრე ყველა ბილეთი გაყიდული იყო. ქართული მუსიკის ბედით დაინტერესებული საზოგადოებრიობა მზარდმა მღელვარებამ მოიცვა. სხვებზე მეტად თვით „დაისის" ავტორი ღელავდა. ამას მოწმობს კომპოზიტორის დიდი მეგობრის — ნადეჟდა ივანეს ასულ ბუზოღლის მოგონება:

„1923 წლის 19 დეკემბერი — „დაისის" პირველი შესრულების თარიღი — სამუდამოდ აღიბეჭდა ჩემს მეხსიერებაში...

თეატრში რაღაც განსაკუთრებულად აღგზნებული განწყობილება სუფევ-

და. გაისმოდა საუბრის ნაწყვეტები, თავშეკავებული სიცილი, ორკესტრში საკრავების აწყობის ხმები. უცბად მთელი ეს ხმაური შეწყდა. სადირიჟორო პულტთან ივანე ფალიაშვილი დადგა. ხელის აქნევა და... გაისმა უვერტიურა. უვერტიურის დამთავრებისთანავე მჭუხარე ტაშმა იგრიალა.

დაიწყო პირველი მოქმედება.

მხურვალე აპლოდისმენტები ფარავს მალხაზის არიის („თავო ჩემო") დასკვნით აკორდებს. ამ პარტიის შემსრულებელი, შეუდარებელი ვანო სარაჯიშვილი, იძულებულია სამჯერ გაიმეოროს არია.

მეორე მოქმედებას წილად ხვდა არაჩვეულებრივი წარმატება. ამ აქტის ფინალი დიადი და გრანდიოზული იყო როგორც შინაარსით, ისე გარეგნული გაფორმებით...

აღფრთოვანებულმა აუდიტორიამ გამოიძახა ავტორი, მაგრამ იგი დიდ ხანს არ ჩანდა. ბოლოს ზაქარია და ივანე სცენაზე ავიდნენ. შეძახილებსა და ტაშის გრიალს დასასრული არ უჩანდა. ძმებმა გადაკოცნეს ერთმანეთი.

მესამე აქტიც დიდის წარმატებით ჩატარდა. არაერთხელ გამოიძახეს ავტორი. მასთან მიდიოდა ყველა: მეცნიერნი, მწერლები, მხატვრები, მუსიკოსები, მსახიობები,ნაცნობ-მეგობრები და უცნობი ადამიანებიც კი და აღელვებით ულოცავდნენ ოპერის დიდ წარმატებას. თეატრიდან გამოსვლისას ახალგაზრდობამ ზაქარიას ოვაცია მოუწყო...

ზაქარიას თვალებში ბრწყინავდა ცრემლები სიხარულისა და ბედნიერებისა, რასაც იგი იმ მომენტში მთელის გულწრფელობით განიცდიდა.

ასე დამთავრდა „დაისის" პრემიერა...

მოგვიანოდ ჩემს შეკითხვაზე, — არის თუ არა იგი კმაყოფილი, — ზაქარია პეტრეს ძემ მიპასუხა:

„ჯერ ადრეა ამაზედ ლაპარაკი. პირველი წარმოდგენის წარმატება, როგორც წესი, ჩვეულებრივი მოვლენაა. მაგრამ ეს კიდევ არ მოწმობს ოპერის მემდგომ წარმატებას. ვნახოთ, როგორ ჩატარდება შემდგომი სპექტაკლები და მაშინ ვილაპარაკოთ მის ღირსებაზე".

თუ როგორ მიმდინარეობდა „დაისის" შემდგომი წარმოდგენები კომპოზიტორის სიცოცხლისა და მისი გარდაცვალების შემდეგ, ეს კარგად იცის ჩვენმა მუსიკალურმა საზოგადოებრიობამ!.."*

„დაისის" პრემიერის შემდეგ აურაცხელი რეცენზია და წერილი გამოქვეყნდა. ფალიაშვილის ეს ოპერაც ქართული მუსიკის დიდ მორიგ გამარჯვებად იქნა აღიარებული. ეს იყო ეროვნული ხელოვნების დღესასწაული.

---

* ამ მოგონებათა ხელნაწერი, დათარიღებული 1943 წლის 18 ოქტომბრით, ინახება ნ. ი. ბუზოღლის პირად არქივში.

ერთ-ერთი პირველი რეცენზია „დაისის“ პრემიერის შესახებ ისევ ილია ზურაბიშვილს ეკუთვნის*. ამჯერად იგი მხოლოდ ზოგადად შეეხო ოპერის მუსიკას, დადგმისა და შესრულების ღირსებებს და არსებითად არაფერი დაუმატა იმას, რაც მან პრემიერამდე გამოქვეყნებულ წერილში აღნიშნა.

1924 წლის იანვრის ჟურნალ „სახიობაში“ დაიბეჭდა ია კარგარეთელის ვრცელი წერილი, რომელშიც ავტორი იწუნებს „დაისის“ ლიბრეტოს („ცოტაა სადრამო განცდები“), მაგრამ მაღალ შეფასებას აძლევს მუსიკას, ოპერის ფორმას და ასკვნის, რომ „დაისი“ სარეპერტუარო ოპერად გარდაიქცევაო“.

ცნობილი საბჭოთა კომპოზიტორი, დირიჟორი და პედაგოგი ანტონ ალექსანდრეს ძე ეიხენვალდი (1875—1952), რომელიც „დაისის“ პირველ წარმოდგენას დაესწრო, ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრებაში“ (1924, № 13) წერდა: „...უკანასკნელი 5—6 წლის განმავლობაში ჩვენში არ შექმნილა არც ერთი დიდი მუსიკალური ნაწარმოები, რის შედეგადაც განმტკიცდა აზრი, რომ სსრკ-ში მუსიკალური შემოქმედება გაიყინა და ჩაკვდა. მაგრამ მოვისმინე რა ზაქარია ფალიაშვილის ახალი ოპერა „დაისი“, მე დავრწმუნდი საწინააღმდეგოში: ყოველ შემთხვევაში, საქართველოში არ შეიძლება არსებობდეს ასეთი შეხედულება.

ხალხური სიუჟეტით და ხალხური ჰანგებით შთაგონებულმა ზაქარია ფალიაშვილმა შექმნა მშვენიერი ოპერა, რომლის მუსიკა გხიბლავთ თავისი სიახლით ,ბრწყინავს ნაციონალური კოლორიტის სილამაზით და თავისი გულწრფელობით იპყრობს მსმენელს.

პატივი და დიდება ზაქარია ფალიაშვილს ასეთი შესანიშნავი ნაწარმოების შექმნისათვის“...

მართლაც, „დაისის“ ავტორს დღემდე არ მოჰკლებია პატივი და დიდება. რაც დრო გადის მისი მხატვრული მემკვიდრეობა მზარდ აღიარებას პოულობს ჩვენში და უცხოეთის ქვეყნებშიაც.

უკვდავების მწვერვალებისაკენ

ზაქარია ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ და „დაისი“ მტკიცედ დამკვიდრდნენ თბილისის საოპერო თეატრის კლასიკურ რეპერტუარში. მას შემდეგ, რაც მუსიკის მოყვარულთა წრეებში დაცხრა „აბესალომისა“ და „დაისის“ პრემიერებით გამოწვეული საყოველთაო აჟიოტაჟი, ამ ოპერების მრავალგზის მოსმენასთან ერთად იზრდებოდა შეხედულება მათ მაღალ იდეურ-მხატვრულ ღირსებებზე.

---

* გაზ. „ქართული სიტყვა“, 1923, № 6, 23 დეკემბერი.

იმათ შორის, ვინც დიდად აფასებდა „აბესალომის“ მუსიკას, იყო ზ. ფალიაშვილის ყოფილი მასწავლებელი და უფროსი მეგობარი მ. მ. იპოლიტოვ-ივანოვი. თბილისში უკანასკნელად ყოფნისას, 1924 წლის გაზაფხულზე, იპოლიტოვ-ივანოვმა წერილი გაუგზავნა რსფსრ განათლების სახალხო კომისარს ა. ლუნაჩარსკის, რომელშიაც გამოთქვა აზრი რუსეთის საოპერო თეატრებში „აბესალომის“ დადგმის შესახებ. როგორც ჩანს, ამ წერილისა და ლუნაჩარსკის განკარგულების საფუძველზე მოსკოვში იმავე წლის მაისში შედგა საგანგებო კომისია, რომელშიც შედიოდნენ: მ. იპოლიტოვ-ივანოვი, დირიჟორები ი. სუკი და ნ. გოლოვანოვი, პიანისტი ა. გოლდენვეიზერი, პროფ. ს. ჩემოდანოვი, ა. წუწუნავა და სხვ. ზაქარია ფალიაშვილის თანდასწრებით კომისიამ მოისმინა „აბესალომის“ მუსიკა (ფორტეპიანოზე შესრულებით) და ერთხმად დაადგინა: „ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ მიჩნეულ იქნეს მაღალმხატვრულ ნაწარმოებად და დაიდგას საბჭოთა კავშირის საოპერო სცენებზე: ჯერ ლენინგრადში (ყოფ. მარინეს თეატრში), შემდეგ კი მოსკოვში, ოდესაში, კიევსა და ხარკოვში. რაც შეეხება შემსრულებლებს, მიზანშეწონილად ჩათვალეს თბილისის საოპერო თეატრის სოლისტების, გუნდის ,ბალეტისა და ორკესტრის მოწვევა ვანო ფალიაშვილის მეთაურობით, ვინაიდან ისინი, „ყოველ ეპვს გარეშე, სხვა ორკესტრსა და სხვა მომღერლებზე უკეთ შესძლებენ ქართული მელოდიების, ქართული ოპერის დამახასიათებელი კოლორიტის გადმოცემას და მიწოდებას რუსი საზოგადოებისათვის. არ შეიძლება აგრეთვე ბჰედველობაში არ იქნეს მიღებული ლინგვისტიკური მოსაზრებანიც: ქართული ოპერის მშობლიურ ენაზე შესრულება მიანიჭებს სპექტაკლს იმ ერთობლიობას, რაც ვერ იქნება მიღწეული ამა თუ იმ პერსონაჟის მიერ სხვა ენაზე შესრულებითო...“

ეს ფაქტი იმ მხრივ არის საინტერესო, რომ „აბესალომ და ეთერმა“ ჯერ კიდევ 1924 წელს მიიპყრო რუსეთის მაღალპროფესიული მუსიკოსების ყურადღება და ამ ოპერის დადგმის საკითხი რუსეთის და უკრაინის ქალაქებში მსჯელობის საგნად იქცა. სამწუხაროდ, ამ მსჯელობას, სხვადასხვა მიზეზის გამო, რეალური შედეგი არ მოჰყოლია. მაგრამ ამით ერთგვარად მაინც მომზადდა ნიადაგი მომავალში მოსკოვის საოპერო სცენაზე „აბესალომის“ დადგმისათვის, რაც მოგვიანებით (1939 წელს) ბრწყინვალედ განხორციელდა.

20-ანი წლების დამლევს წამოიჭრა საკითხი „აბესალომ და ეთერის“ პარიზში დადგმის შესახებ. ფალიაშვილის სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა. ამ სიხარულს ქართველი საზოგადოებრიობაც იზიარებდა.

1928 წლის 9 აპრილს კომპოზიტორმა საქ. სახალხო კომისართა საბჭოს მიმართა განცხადებით, რომელშიაც იგი ეხება მის მიწერ-მოწერას პარიზში

ძცხოვრებ ნ. ჩერეპნინთან, პროფ. ჰარტმანთან, „გრანდ-ოპერის“ სოლისტ მი-შელ დარიალსა (მიხეილ ნანობაშვილი) და ანტრეპრენიორ ალექსი წერეთელ-თან. „ზემოხსენებული პირები, — წერდა ფალიაშვილი, — დიდ დახმარებას ძპირდებიან იქ ქართული მუსიკის პოპულარიზაციის საქმეში. ქართული მუსი-კა, როგორც ერთ-ერთი თავისებური სახე აღმოსავლური მუსიკისა, ეჭვს გა-რეშეა, თვალსაჩინო წვლილს შეიტანს მსოფლიო მუსიკაში, თუკი იგი მიაღ-წევს ევროპის ხელოვნების კარამდე. ამისათვის კი საჭიროა ფართო პოპულა-რიზაცია. ეს საქმე სახელმწიფო სახსრით უნდა გაკეთდეს... ის, ვინც მთავრო-ბის დავალებით წავა იქ, რასაკვირველია, თავის მუშაობას ამ სფეროში მარ-ტოოდენ საკუთარი ნაწარმოებებით ვერ შემოფარგლავს; მან თან უნდა წაიღოს სხვა ჩვენი კომპოზიტორების ნაწარმოებები და იმავე ენერგიით და გამჭრიახობით გაუკეთოს მათ პოპულარიზაცია, როგორც საკუთარ ნაწარმოებებს“* (ხაზი ჩემია. პ. ხ.).

ამავე საკითხზე საინტერესო ცნობას გვაწვდის პარიზში მცხოვრები თა-ნამემამულე იოსებ გოგოლაშვილი. ეხება რა ალექსი წერეთლის მოღვაწეობას პარიზში, ი .გოგოლაშვილი წერს: „საფრანგეთში მას მეტად დიდი ღვაწლი მიუძღვის რუსული მუსიკალური (ხელოვნების) პროპაგანდის საქმეში. მისი ჭყალობით და ხელმძღვანელობით შესდგა საოპერო დასი და „შან ზელიზეს“** თეატრში რუსულ საოპერო სეზონს რამდენიმე წელი უხელმძღვანელა. დადგა „თავადი იგორი“, „პიკის ქალი“, „ევგენი ონეგინი“ და სხვა რუსული ოპერები. განზრახული ჰქონდა ზაქარია ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ დად-გმაც. შევადგინეთ კიდევაც დამხმარე კომიტეტი და ვთხოვეთ ზაქარიას „პარ-ტიტურა“. მისგან მივიღეთ პასუხი, — მე თვითონ ვაპირებ ჩამოსვლას პა-რიზში და საჭირო მასალებს ჩამოგიტანთო. ჩვენი განზრახვა ვერ განვახორცი-ელეთ ზაქარია ფალიაშვილის გარდაცვალების გამო. თვითონ ალექსი წერე-თელიც მეტად დაღლილი და დასუსტებული იყო და მეტად შეწუხებული მისი დედის გარდაცვალების გამო. მალე თვითონაც გარდაიცვალა...“*** რა თქმა უნ-და, ვეებერთელა ოპერის — „აბესალომის“ პარიზში ღირსეულად დადგმა ად-ვილი საქმე არ იყო. იგი დიდ დროსა და საგრძნობ თანხებს მოითხოვდა. ზაქა-

---

* უშანგი ბახტაძის პუბლიკაცია, ზ. ფალიაშვილის სახლ-მუზეუმის ბიოგრაფიული მა-სალა, საქმე № 3.

** „შან ზელიზე“ (ფრ.), „ელიზეუმის მინდვრები“ (ბერძნული მითოლოგიით ნეტარ სულთა სამყარო) — ასე ეწოდება პარიზის ერთ-ერთ ცენტრალურ ქუჩას, რომელზედაც განლაგებულია საფრანგეთის პრეზიდენტის რეზიდენცია, ბანკები, ცნობილი გაზეთების რედაქ-ციები, თეატრები, მდიდრული სასახლეები და სხვ. (პ. ხ.).

*** გაზ. „სამშობლო“, 1970, 23 თებერვალი.

რიას ოცნება არ განხორციელებულა, მაგრამ მას ისიც ახარებდა, რომ „აბესალომის“ შესახებ პარიზი ალაპარაკდა.

„აბესალომი“ ავტორის სიცოცხლეშივე უკრაინის იმდროინდელ დედაქალაქ ხარკოვში დაიდგა. „აბესალომის“ დადგმა რეჟისორ ა. ფალავას დაევალა. ამასთან დაკავშირებით ზ. ფალიაშვილმა საქართველოს სსრ სახალხო განათლების კომისარს შემდეგი განცხადებით მიმართა:

„... თქვენც კარგად იცით, თუ რა დიდი კულტურული და პოლიტიკური მნიშვნელობა აქვს „აბესალომ და ეთერის“ დადგმას იმისთანა დიდ ცენტრში, როგორიც არის ხარკოვი. თუ იქ ღირსეულად დაიდგა ეს ოპერა, ის ხმას მისცემს ჩვენი კავშირის უფრო დიდ ცენტრებსაც, მოსკოვს და ლენინგრადსაც.

ამ დღეებში ,როგორც თქვენ მოგეხსენებათ, ტფილისში ხარკოვიდან ჩამოვიდნენ იქაური ოპერის დირექტორი ამხ. რიბაკი და რეჟისორი კარგალსკი, რომელთაც მოლაპარაკება გამართეს შესახებ „აბესალომის“ დადგმისა უკრაინაში და „ტარას ბულბასი“ ტფილისში. ეე საჭიროდ მიმაჩნია, რომ ის კულტურული გაცვლა იქაც და აქაც, ორივე ალაგს, მაქსიმალური გამარჯვებით დამთავრდეს. ამიტომ ვიმედოვნებ, რომ ჩემს განცხადებას ღირესეულ ყურადღებას მიაქცევთ და დაიცავთ ამ დიად საქმის ინტერესებსაც და პირადად ჩემსასაც. რომლებიც ამჟამად მამხნევებენ, მაღელვებენ და მალაპარაკებენ. კომპოზიტორი ზაქ. ფალიაშვილი. 1931 წ. აპრილის 2, ქ. ტფილისი“*.

კ. ცაგარლისა და ო. ვარავას მიერ უკრაინულ ენაზე თარგმნილი „აბესალომ და ეთერის“ ხარკოვისეული პრემიერა შედგა 1931 წლის 18 ოქტომბერს. ა. ფალავას დადგმისა და ს. ნადარეიშვილის მხატვრული გაფორმების პირობითობის მიუხედავად, ოპერა მაინც დიდი წარმატებით ჩატარდა. სპექტაკლს დირიჟორობდნენ ი. ვეისენბერგი და ზ. ფალიაშვილი. ცეკვები დადგა დ. ჯავრიშვილმა. დიდი მუშაობა ჩაატარა მ. კვალიაშვილმაც. მეორე მოქმედების შემდეგ ზ. ფალიაშვილს მთელმა დასმა და დამსწრე საზოგადოებამ საზეიმო შეხვედრა მოუწყო. მისალმებებით გამოვიდნენ უკრაინის სსრ განათლების სახალხო კომისარი, მუსიკალურ და თეატრალურ საზოგადოებათა წარმომადგენლები, გამოჩენილი მოღვაწენი. კომპოზიტორის სახელზე 50-მდე მისალოცი დეპეშა მოვიდა თბილისიდან, მოსკოვიდან და სხვა ცენტრალური ქალაქებიდან. მეორე დღეს უკრაინის გაზეთებში აუარება რეცენზია და წერილი გამოქვეყნდა.

1937 წლის მარტში იმავე სცენაზე განახლებული დადგმით (რეჟისორი დავიდოვი) წარმატებით შესრულდა „აბესალომ და ეთერი“. ამჯერად აბესალო-

---

* საქ. თეატრალური მუზეუმი, ფონდი 1, საქმე № 33.

ძის პარტიას თბილისელებისათვის ცნობილი მომღერალი ი. ს. კიპორენკო-დამანსკი მღეროდა.

არა მარტო ზ. ფალიაშვილის „აბესალომისა“ და მასთან ერთად „დაისის“, არამედ რევოლუციის შემდგომი პერიოდის მთელი ქართული სამუსიკო ხელოვნების მიღწევათა მნიშვნელოვან გამოცდას წარმოადგენდა 1937 წლის იანვარში მოსკოვში გამართული ქართული ხელოვნების პირველი დეკადა. მკითხველმა კარგად იცის, თუ როგორი ზარ-ზეიმით ჩატარდა ეს დეკადა. მის წარმატებას ტონი მისცა „დაისმა“, რომლითაც დაიწყო საგასტროლო სპექტაკლები. მას მოჰყვა მ. ბალანჩივაძის „დარეჯან ცბიერი“ და ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე“, ხოლო „აბესალომმა“ მთელ დეკადას გვირგვინი დაადგა. სადეკადო დღეებმა წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა საბჭოთა კავშირის დედაქალაქის მაყურებელზე. მოსკოვის დიდი თეატრის ვეებერთელა დარბაზში საზეიმო განწყობილება სუფევდა. სპექტაკლისა თუ კონცერტის ყოველი მონაწილე მძლავრ სულიერ აღმავლობას განიცდიდა. დეკადის წარმატებამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა.

რიცხვმრავალ წერილებსა და რეცენზიებს შორის, რომლებიც იმ დღეებში საბჭოთა პრესაში გამოქვეყნდა, მოვიყვან ამონაწერს ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს წერილიდან:

„ძნელია გადაფასება ისეთი სპექტაკლების მნიშვნელობისა, რომლებიც გვიჩვენა მოსკოვში თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრმა. ასეთი სპექტაკლები არამარტო დიდ ესთეტიკურ სიამოვნებას გვანიჭებენ, არამედ წარმოადგენენ სერიოზულ ბიძგს სამუსიკო ხელოვნების გაღრმავებისათვის, საზოგადოდ მთელი ჩვენი საბჭოთა ხელოვნების გაღრმავებისათვის.

განა ბევრმა ჩვენთაგანმა იცოდა, რომ საქართველოში არსებობს ასეთი საოპერო თეატრი და, რომ მასში ესოდენ ნათლადაა ასახული ხალხური სიმღერები და ხალხური ცეკვა? მე ჯერ მეგონა, რომ მიკერძოებით ვმსჯელობ, რომ გატაცებას ვეძლევი. რომ, როგორც კავკასიაში დაბადებული, თბილისის აღზრდილი, ვემორჩილები ჩემში სამუდამოდ დარჩენილ ბავშვობისა და სიყრმის ემოციებს. მაგრამ არა საქართველოს მელოდიების მომხიბვლელობა, ქართველი ხალხის პლასტიკურობა — ყოველივე, როგორც ვხედავ, იპყრობს ჩვენს მაყურებელს...“

მაღალი შეფასება, რომელიც ქართული ხელოვნების პირველმა დეკადამ დაიმსახურა, აშკარად მეტყველებდა ეროვნული კულტურის მძლავრ აღმავლობაზე.

ქართული სამუსიკო ხელოვნების ამ ბრწყინვალე გამარჯვებაში უდიდესი დამსახურება „აბესალომსა“ და „დაისს“ მიუძღვოდა. ამიტომ შემთხვევითი

როდია, რომ თბილისის საოპერო თეატრს ამ ნაწარმოებთა ავტორის — ზაქარია ფალიაშვილის სახელი მიენიჭა (1937).

მოსკოვში სხვადასხვა ეროვნებათა მრავალი საოპერო და საბალეტო ნაწარმოები შესრულებულა, ღირსეული დაფასებაც დაუმსახურებიათ, მაგრამ მათ შორის ერთეულებს თუ სწვევია „აბესალომ და ეთერის“ ბედი: ეს ოპერა დიდი თეატრის ინიციატივით დაიდგა მოსკოვში და ეს დადგმა საბჭოთა საოპერო ხელოვნების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა.

ოპერის დადგმის სამზადისს 1937—1938 წწ. სეზონში შეუდგნენ. გამოიყო დამდგმელი ჯგუფი რეჟისორების რ. სიმონოვისა და მ. კვალიაშვილის, დირიჟორ ა. მელიქ-ფაშაევის და მხატვარ ვ. რინდინის შემადგენლობით. დეტალურად განიხილეს და ყოველმხრივ მოიფიქრეს მთელი სპექტაკლის გეგმა. ისე როგორც შ. აღსაბაძის მიერ დადგმულ სადეკადო სპექტაკლში, ახლაც „აბესალომის“ მოქმედების ხანად მიიჩნიეს XI—XIII საუკუნეების საქართველო. ამასთან დაკავშირებით, დაწვრილებით იქნა შესწავლილი ამ ბრწყინვალე ეპოქის ძველი ქართული ხელოვნების სულიერი და მატერიალური კულტურის ძეგლები, მათი დამახასიათებელი ნიშანთვისებანი. სპექტაკლის დეკორაციულ გაფორმებაზე მუშაობისას არაერთხელ მიუმართავთ საკონსულტაციოდ აკადემიკოს ივანე ჯავახიშვილისათვის.

დამდგმელის რთულ, მაგრამ მადლიან ამოცანად რუბენ სიმონოვს იმ „უმაღლესი უბრალოების მომხიბვლელობის შენარჩუნება“ მიაჩნდა, რომლითაც ეგზომ მდიდარია ფალიაშვილის ოპერა. „სოვეტსკი არტისტის“* (1939, 17 ივნისი) კორესპოდენტთან საუბარში სიმონოვმა განაცხადა: „სევდიანმა დასასრულმა (გმირთა სიკვდილი) მსმენელში თითქოს ჭმუნვა, პესიმისტური განწყობილება უნდა გამოიწვიოს, მაგრამ კლასიკურ ტრაგიკულ ნაწარმოებთა საიდუმლოება სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ გმირთა სიკვდილი მსმენელში ბადებს არა დაღვრემილობას, არა უიმედობას, არამედ ცხოვრების ოპტიმისტურ პათოსს, ადამიანისადმი მტკიცე რწმენას. საბოლოო ჯამში ამ სპექტაკლით მე მინდა მსმენელში გამოვიწვიო ეს ოპტიმიზმი, ეს რწმენა და სიხარული, რომლითაც, როგორც ყოველი ჭეშმარიტად ხალხური ქმნილება, აღსავსეა „აბესალომ და ეთერი“ მიუხედავად თავისი ტრაგიკული სიუჟეტისა...“ ამ ნიჭიერმა ხელოვანმა თავის დადგმაში ბრწყინვალედ განახორციელა ეს ფრიად საყურადღებო შეხედულება „აბესალომ და ეთერის“ მაღალი იდეურ-ეთიკური შინაარსის შესახებ.

ოპერის პარტიტურაზე დიდი მუშაობა ჩაატარა გამოჩენილმა დირიჟორმა

---

* მოსკოვის დიდი თეატრის კოლექტივის გაზეთი.

ალექსანდრე მელიქ-ფაშაევმა. იგი ჯერ კიდევ თბილისის კონსერვატორიის სტუდენტად ყოფნისას დაუახლოვდა ზაქარია ფალიაშვილს, მასთან ერთად ხშირად გამოსულა კონცერტებში როგორც პიანისტი-აკომპანიატორი. მელიქ-ფაშაევი ახალგაზრდობაშივე კარგად იცნობდა „აბესალომსა“ და „დაისს“, ასე რომ, დიდ თეატრში „აბესალომ და ეთერის“ დადგმას იგი სავსებით მომზადებული შეხვდა.

მთავარი როლების შემსრულებლებად გამოყვეს ცნობილი საბჭოთა მომღერლები: ნ. ხანაევი, მ. ბოლშაკოვი (აბესალომი), ვ. კრუგლიკოვა, ნ. შპილერი (ეთერი), პ. სელივანოვი, დ. გამრეკელი, გ. ვორობიოვი, ვ. პოლიტკოვსკი (მურმანი), ე. ბოროვსკაია (მარიხი), მ. სოლოვიოვი (აბიო) და სხვ.

ცეკვების დადგმა ეკუთვნოდა დ. ჯავრიშვილს. გუნდები მოამზადა მთავარმა ხორმაისტერმა მ. კუპერმა და ლოტბარმა მ. შორინმა.

მართლაც რომ დაუვიწყარია დიდი თეატრის ეს დადგმა: გრანდიოზული სცენები, ბრწყინვალე დეკორაციული გაფორმება, ჩინებული კოსტიუმები, ელფეროვანი ცეკვები და, რაც მთავარია, რუს მომღერალთა მიერ თავიანთი როლების ქართველური ბუნების შეგრძნობა, მონუმენტური გუნდებისა და ორკესტრის განსაცვიფრებლად მწყობრი, ნიუანსებით მდიდარი შესრულება. მოხდენილად განლაგებულმა მიზანსცენებმა, ღრმად გააზრებულმა რეჟისორულმა ხერხებმა ხელი შეუწყო მთელი სპექტაკლის დინამიზაციას, რაც, პირველ ყოვლისა, „აბესალომის“ მუსიკის არსიდან გამომდინარეობდა. ეს იყო კლასიკური ნიმუში ოპერის, როგორც სინთეზური ხელოვნების, გამოვლინებისა, ვინაიდან აშკარად იგრძნობოდა სპექტაკლის ყველა ელემენტის მტკიცე ურთიერთ კავშირი და ერთობლიობა.

„აბესალომ და ეთერის“ დიდი თეატრის სცენაზე დადგმამ ფართო გამოხმაურება ჰპოვა ცენტრალურ პრესაში. ვრცელი წერილები გამოაქვეყნეს ი. შაპორინმა („პრავდა“), ვ. ვინოგრადოვმა („იზვესტია“), ვ. გოროდეცკიმ („კომსომოლსკაია პრავდა“), მ. გრინბერგმა („ლიტერატურნაია გაზეტა“), ა. პეტროვმა და ა. შაევრდიანმა („სოვეტსკოე ისკუსტვო“). იმავე სპექტაკლს საინტერესო, შინაარსიანი წერილები უძღვნეს აგრეთვე შ. ასლანიშვილმა და ა. თაყაიშვილმა. ყველა ავტორი, გარდა დადგმის ბრწყინვალებისა, ერთხმად აღნიშნავდა „აბესალომ და ეთერის“ მუსიკის ღირსებებს: „მართლაც და გენიალური ნაწარმოებია“; „მსოფლიო საოპერო ხელოვნების მარგალიტია“; „ამ ოპერას საბჭოთა მუსიკალურ ცხოვრებაში ჯანსაღი და ახალი ნაკადი შეაქვს“; „აბესალომ და ეთერი“ თამამად შეიძლება მიეკუთვნოს მსოფლიო კლასიკურ ოპერათა საუკეთესო ნიმუშებს; „აბესალომ და ეთერის“ დადგმით დიდი თეატრი დაადგა მისი სსრკ ხალხთა თეატრად გადაქცევის გზას“ და სხვ.

„აბესალომ და ეთერის“ ეს გამარჯვება მსოფლიო მნიშვნელობის საოპერო თეატრის სცენაზე იყო ქართული მუსიკის გამარჯვება, ზაქარია ფალიაშვილის დიდი ნიჭის ტრიუმფი. ერთადერთი რაც დასანანია ამ დღესასწაულში, ეს ის, რომ „აბესალომის“ ავტორს არ დასცალდა თავისი მუსიკალური პირმშოს გრანდიოზული წარმატებით დატკბობა...

1939 წლის შემდეგ* „აბესალომი“ საქართველოს ფარგლებს გარეთ აღარ დადგმულა. რაც შეეხება „დაისს“, მას „აბესალომზე“ უკეთესი ბედი ეწია. პირველი ქალაქი, სადაც ქართული ხელოვნების პირველი დეკადის შემდეგ დაიდგა „დაისი“, იყო სარატოვი. ამ დადგმის შესახებ მ. სოკოლსკი აღნიშნავდა:

„ჩვენი ქვეყნის სამუსიკო ხელოვნების მშვენიერ ბაღში სრულიად სხვადასხვა ჯიშისა და კულტურის მსხმოიარე ხეები და ყვავილები ხარობს. მცხუნვარე საქართველოს სურნელოვანი ყვავილი — ოპერა „დაისი“ — ჩვენ სხვა ნიადაგზე გადმოვნერგეთ, იგი ახალ კულტურაზე „დავამყენით“. სიხარულით შეიძლება ითქვას, რომ სარატოველების გაბედულმა ცდამ ჩინებული ნაყოფი გამოიღო, რომ „დაისმა“ შესანიშნავად გაიხარა ახალ ნიადაგზე. ამაშია „დაისის“ სარატოვში დადგმის უდიდესი პოლიტიკური და მხატვრული მნიშვნელობა...“** ამას ისიც უნდა დავუმატოთ, რომ „დაისის“, როგორც ცნობილი ნაწარმოების, პირველად რუსულ ენაზე ახმოვანება დეკადისა და მსგავს ღონისძიებებთან დაკავშირების გარეშე, ფალიაშვილის ამ ოპერის ეკვმიუტანელ მუსიკალურ-დრამატურგიულ ღირსებებზე მიუთითებდა. სწორედ ამან გაწაპირობა „დაისის“ პოპულარობა.

სარატოვს შემდეგ „დაისი“ დაიდგა საბჭოთა კავშირის ისეთ კულტურულ ცენტრებში, როგორებიცაა: კიევი (1938), ოდესა (1941), ალმა-ათა (1943), ერევანი (1943), ნოვოსიბირსკი (1950), გორკი (1950), ბაქო (1956) და კვლავ სარატოვი (1964). მალხაზის, მაროს, კიაზოს, ცანგალას და სხვათა პარტიები, გარდა ქართულისა და რუსულისა, აჟღერდა უკრაინულ, ყაზახურ, სომხურ და აზერბაიჯანულ ენებზე. „დაისი“ ისეთივე სარეპერტუარო ოპერა გახდა, როგორც სახელმოხვეჭილი უცხოური და რუსული კლასიკური საოპერო ნაწარმოებები.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს თბილისის საოპერო თეატრის გასტროლები პოლონეთსა და გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის ქალაქებში (1969), რომელთა წარმატება ქართული სამუსიკო ხელოვნების ზეიმად იქცა. ამ ზეიმის „ლაიტმოტივს“ ზაქარია ფალიაშვილის „დაისი“ წარმოადგენდა. მან უცხოური აუდიტორიის საყოველთაო მოწონება დაიმსახურა. იქვე გადაწყდა „და-

---

* წინამდებარე მონოგრაფიის შექმნამდე, ე. ი. 1971 წლამდე.

** მ. სოკოლსკი. „დაისი“ სარატოვში. „სოვეტსკოე ისკუსტვო“, 1937, 17 მაისი.

ისის“ პოლონურ და გერმანულ ენებზე შესრულების საკითხი. ყოველივე ეს საუკეთესო დამამტკიცებელი სიბუთია ამ ეროვნული ოპერის ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობის მხატვრულ ნაწარმოებად აღიარებისა. „აბესალომ და ეთერის“ და „დაისის“ მზარდი წარმატება საწინდარია იმისა, რომ ჩვენი ერის სასიქადულო და საამაყო ქმნილებანი ახლო მომავალში თავის ასპარეზად მსოფლიოს სხვა საოპერო სცენებსაც გაიხდიან!..

ამასთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ აღინიშნოს ის დიდი მნიშვნელობა, რაც ამა თუ იმ მუსიკალური ნაწარმოების შესწავლისა და პოპულარიზაციის საქმეში მისი კლავირისა და პარტიტურის სახით გამოცემას ენიჭება. ამით მუსიკოს-შემსრულებელთა და კომპოზიტორის შემოქმედების მკვლევართა ფართო ფენებს უაღრესად საჭირო მასალა ეძლევათ. სწორედ ამ მოსაზრებით ხელმძღვანელობდა საქართველოს სსრ განათლების კომისარიატი, როდესაც 1935 წლის დამლევს პოეტ რიურიკ ივნევს წინადადება მისცა რუსულ ენაზე ეთარგმნა „აბესალომ და ეთერის“ ტექსტი. ივნევს თარგმანში ეხმარებოდნენ თანაავტორები — ა. ყანჩელი და მ. კვალიაშვილი. ფრანგული თარგმანის ავტორია ელისაბედ ორბელიანი.

პროფესორმა შალვა ასლანიშვილმა — „აბესალომ და ეთერის“ კლავირის პირველმა რედაქტორმა — კოლოსალური შრომა გასწია: ხელნაწერის სახით არსებული ავტორისეული კლავირებისა და პარტიტურების დეტალური ანალიზის საფუძველზე საბოლოოდ ჩამოაყალიბა და დაადგინა ოპერის კლავირი იმ სახით, რა სახითაც იგი გამოიცა თბილისში 1941 წელს. „დაისის“ კლავირი კი პირველად 1949 წელს გამოქვეყნდა (რუსული თარგმანი ეკუთნის რ. ივნევს და მ. კვალიაშვილს). ამ გამოცემას ახასიათებდა მთელი რიგი ნაკლოვანებები და ხარვეზები, რაც თავიდან იქნა აცილებული კლავირის მეორე გამოცემის რედაქტორის, დირიჟორ ვახტანგ ფალიაშვილის მიერ. იგი დიდი პასუხისმგებლობის გრძნობით მოეკიდა „დაისის“ კლავირისა და პარტიტურის დასაბეჭდად მომზადების საკითხს*.

„აბესალომ და ეთერის“ პირველი ნაბეჭდი კლავირი სულ მოკლე დროში გაიყიდა. კვლავ წამოიჭრა საკითხი ამ კლავირის ხელახალი გამოცემის შესახებ, რაც 1961 წელს იქნა განხორციელებული, ხოლო 1964 წელს კი გამოიცა „აბესალომის“ პარტიტურა. ამგვარად, ზაქარია ფალიაშვილის ამ ორმა სახელოვანმა ოპერამ ნაბეჭდი კლავირისა და პარტიტურის სახე მიიღო.

---

* ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. არჩილ მშველიძის კრიტიკული წერილი: „დაისის“ კლავირისა და პარტიტურის გამოცემის გამო, „ლიტერატურული გაზეთი“, 1962, 18 მაისი.

„აბესალომ და ეთერის“, „დაისის“ და „ლატავრას“ სოლო და საანსამბლო ნომრების დიდი ნაწილი შევიდა ჩემს მიერ გამოცემულ კრებულში*.

ჩამოთვლაც კი ძნელია ზ. ფალიაშვილის ყველა იმ ნაწარმოებისა, რომლებიც მთლიანი თუ საოპერო ნაწყვეტების სახით უდიდესი წარმატებით სრულდება ჩვენში, საბჭოთა კავშირში და საზღვარგარეთ. მის შემოქმედებასთან დაკავშირებით იწერება სადიპლომო, საკანდიდატო და სადოქტორო შრომები და დისერტაციები.

ზაქარია ფალიაშვილმა დიდი ხანია დაიმკვიდრა უკვდავება. მისი „აბესალომ და ეთერი“ და „დაისი“ ამომავალი მზის სხივებივით თანდათან ეფინება მუსიკალურ სამყაროს...

იუბილე. „საზეიმო კანტატა“. „ლატავრა“

1925 წლის 12 აპრილს თბილისის საოპერო თეატრის შენობაში დიდ ქართველ კომპოზიტორს ზაქარია ფალიაშვილს საზეიმო ვითარებაში გადაუხადეს მუსიკალური მოღვაწეობის 30 წლის აღსანიშნავი იუბილე. მისი ამ მოღვაწეობის დასაწყისად მიიჩნიეს 1895 წელი, როდესაც ზაქარია ფალიაშვილი — ჯერ კიდევ თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის მოწაფე — სათავეში ჩაუდგა მის მიერ ჩამოყალიბებულ გუნდს და შეუდგა მუსიკალურ-საგანმანათლებლო კონცერტების გამართვას რკინიგზელთა წრეებში და „ავჭალის სახალხო აუდიტორიაში“.

საიუბილეო კომისიამ, რომლის შემადგენლობაში შედიოდნენ: კომპოზიტორები — მ. ბალანჩივაძე, მ. იპოლიტოვ-ივანოვი, დირიჟორები — ივ. ფალიაშვილი და ს. სტოლერმანი, მომღერალი ქალი — ე. პოპოვა, პოეტები — კოტე მაყაშვილი ,ა. აბაშელი, ტ. ტაბიძე, ი. გრიშაშვილი, მეცნიერი — შ. ნუცუბიძე, რეჟისორები — კ. მარჯანიშვილი და ს. ახმეტელი, საოპერო ორკესტრის სოლისტი — ზაქარიას დიდი მეგობარი ემილ კაპელნიცკი და სხვები, მნიშვნელოვანი მოსამზადებელი მუშაობა ჩაატარა.

საიუბილეო საღამო, რომელსაც რიცხვმრავალი საზოგადოება დაესწრო, „აბესალომ და ეთერის“ III აქტით დაიწყო. ამას მოჰყვა იმავე ოპერის ფინალი და „დაისის“ პირველი მოქმედება. საოპერო პარტიებს ასრულებდნენ: პოპოვა, მრავალი, ბოგომოლოვა, გაბაშიძე, თუმანიშვილი, ვენაძე, ქუმსიაშვილი, ქარცივაძე, ისეცკი და სხვები. დირიჟორობდნენ ვანო ფალიაშვილი და სამუელ სტოლერმანი. დასასრულ გაიმართა საზეიმო განყოფილება. სცენის ცენტრში

* პ. ხუჭუა, ქართული მუსიკის კლასიკოსები, რჩეული, თბილისი, 1960, საქ. მუსფონდი

ამაღლებულ ადგილას იდგა ზაქარია ფალიაშვილის ყვავილებით შემკული ბიუსტი, შესრულებული მ. ჭიაურელის მიერ. მხატვრული გემოვნებით მორთულ სცენაზე, გარდა საიუბილეო კომისიის წევრებისა, ისხდნენ ადგილობრივი და სხვადასხვა საბჭოთა რესპუბლიკიდან ჩამოსული საპატიო სტუმრები. ღვაწლმოსილი კომპოზიტორის სცენაზე გამოჩენას აუდიტორია ფეხზე ადგომით და მხურვალე ტაშისცემით შეეგება.

სიტყვა მისალმებისათვის მიეცა რუსეთის საოპერო ხელოვნების გამოჩენილ წარმომადგენელს, ბრწყინვალე ორატორს და თბილისელთა საყვარელ მომღერალს ლეონიდ სობინოვს, რომელმაც აღნიშნა ზაქარია ფალიაშვილის განუსაზღვრელი ღვაწლი ქართული სამუსიკო კულტურის წინაშე. დამსწრეთ ოვაცია გაუმართეს სომხური მუსიკის კლასიკოსს, ფალიაშვილის დიდ მეგობარს, ალექსანდრე სპენდიაროვს. მანაც დააპირა სიტყვის თქმა, ნელი ხმით დაიწყო, მაგრამ აღელდა, ხელი ჩაიქნია და გადაეხვია იუბილარს.

ზაქარია ფალიაშვილის ფასდაუდებელ ღვაწლზე ილაპარაკეს: მ. ბალანჩივაძემ, დ. კლდიაშვილმა, კ. მარჯანიშვილმა, ს. ეელახოვმა, შ. ნუცუბიძემ, ტ. ტაბიძემ, ა. ფაღავამ, ა. ვასაძემ, ა. ჭუმბურიძემ.

ორატორი ორატორს ცვლიდა. მოძმე რესპუბლიკებიდან, მოსკოვის, ლენინგრადის, სომხეთის და აზერბაიჯანის კონსერვატორიებისა და სამუსიკო დაწესებულებებისაგან მიღებულ რიცხვმრავალ მოსალოც დეპეშებს შორის იყო მ. იპოლიტოვ-ივანოვის მიმართვა:

„ძვირფასო ზ ა ქ ა რ ი ა პ ე ტ რ ე ს ძ ე ვ!

მხურვალედ გესალმები შენი იუბილეს დღეს და ვნანობ, რომ ავადმყოფობამ საშუალება არ მომცა პირადად მეთქვა ეს შენთვის. „აბესალომის“ დადგმის დღე სამარადისოდ დარჩება ეროვნული ქართული ოპერის ჩასახვის დღედ და ეს ისტორიული მომენტი შენს სახელთანაა დაკავშირებული. როგორი სახეცვლილებაც არ უნდა განიცადოს ქართულმა ოპერამ თავის შემდგომ განვითარებაში, ეროვნული ოპერის ფუძისდებაში მაინც ზაქარია ფალიაშვილის სახელს პირველი ადგილი მიენიჭება და მე მიხარია, რომ ეს ადგილი დაიკავა აღზრდილმა თბილისის სამუსიკო სასწავლებლისა და მოსკოვის კონსერვატორიისა, რომელნიც ნიადაგ ერთგულად იღწვოდნენ სამუსიკო განათლებისათვის კავკასიაში... შენი საიუბილეო ზეიმის სამახსოვროდ მიიღე შენი ძველი მეგობრისაგან ვაგნერის „პარსიფალის“ პარტიტურა. გთხოვ მეტი და მეტი წერო. ხელოვანი მხოლოდ მუდმივი და განუწყვეტელი შრომით შეიქმნება“.

საქართველოს სსრ განათლების სახალხო კომისარიატთან არსებული ხელოვნების მთავარი კომიტეტის თავმჯდომარემ დრამატურგმა იოსებ გედევანიშვილმა გამოაცხადა მთავრობის დადგენილება ზაქარია ფალიაშვილისათვის

რესპუბლიკის სახალხო არტისტის წოდების მინიჭებისა და ამიერკავკასიისა და საქართველოს სახკომსაბჭოების მიერ მისთვის ფულადი ჯილდოს გადაცემის შესახებ. ამ ცნობამ დამსწრე საზოგადოების მხურვალე ოვაცია გამოიწვია.

ზ. ფალიაშვილის იუბილესთან დაკავშირებულ მთელ რიგ ღონისძიებათა შორის დადგინდა აგრეთვე თბილისის კონსერვატორიის საკონცერტო დარბაზში იუბილარის პორტრეტის მოთავსება.

საპასუხო სიტყვაში ზაქარია ფალიაშვილმა მადლობა გადაუხადა დამსწრეთ მისდამი დიდი პატივისცემისათვის და მოკლედ მოჭრა: „როგორც მოგეხსენებათ, მე სიტყვის ოსტატი არა ვარ. ამიტომ, ჩემს მაგიერ, ვთხოვ გამოვიდნენ პოპოვა, ვოლჩანეცკაია, მრავალი და ქუმსიაშვილი!..“ მართლაც, ამ მომღერალთა საკონცერტო გამოსვლით დამთავრდა ეს საიუბილეო საღამო, რომელიც ამავე დროს ზაქარიას მიმართ ქართველი ხალხის მადლობასაც გამოხატავდა.

იმ დღეებში, იუბილესთან დაკავშირებით, მრავალი წერილი და სტატია გამოქვეყნდა. ვფიქრობ, რომ ამ წერილების ძირითადი აზრი მოკლედ, მაგრამ მთამბეჭდავად, გამოხატა ილია ზურაბიშვილმა, რომელიც აღნიშნავდა:

„... ზაქარია ფალიაშვილი პირველი მიმრქმელია ქართული მუსიკისა. აი ხელოვანი, რომელიც თვითეულ ძარღვის ხვეულში, თვითეული სისხლის წვეთის თამაშში ჰგრძნობს ქართული მელოდიის სიტურფეს და მომხიბვლელობის ძალას... ზაქარია ფალიაშვილმა ჩვენი ქვეყნის კულტურაში შექმნა მთელი ეპოქა...“*

იუბილეს დღისათვის ზაქარია ფალიაშვილი 53 წელს იყო მიღწეული, მაგრამ მას არ აკლდა არც შემოქმედებითი ენერგია, არც პედაგოგიური და საზოგადოებრივი მოღვაწეობისადმი სწრაფვა. მისი ღვაწლის საყოველთაოდ აღიარებამ და ღირსეულმა დაფასებამ, დიდი კმაყოფილების გრძნობასთან ერთად, მასში გააორკეცა სურვილი ემსახუროს საყვარელ ხელოვნებას.

პირველ ყოვლისა ზაქარია გაიტაცა კიდევ ერთი — მესამე ოპერის შექმნის იდეამ. ამასთან დაკავშირებით იგი მთელ რიგ სიუჟეტებს ეცნობოდა, იწუნებდა, ახალ თემებს ეძებდა. ასეთ ყოფაში იყო, როდესაც ერთ ფრიად საინტერესო საქმეს მოჰკიდა ხელი.

როგორც საქართველოს სახ. თეატრალური მუზეუმის დოკუმენტებიდან ჩანს (ფონდი № 1), კინოამხანაგობა „მეჟრაბპომ-რუსის“ ამიერკავკასიის განყოფილებამ 1926 წლის 12 იანვარს ზაქარია ფალიაშვილს მიმართა წინადადე-

---

* ჟურნ. „ხელოვნება“, 1925, № 15.

ბით, რათა მას „შეედგინა მუსიკა კინოფილმის „დინა ძაძუსათვის“. კომპოზიტორი კისრულობდა ვალდებულებას ნაწილი მუსიკისა წარმოედგინა საორკესტრო პარტიტურის, ხოლო დანარჩენი ნაწილი — კლავირის სახით. ამას გარდა, ხელშეკრულების თანახმად, კინოამხანაგობას ფალიაშვილის მიერ „დინა ძაძუსათვის“ საგანგებოდ დაწერილი მუსიკის შესრულების მონოპოლური უფლება ეძლეოდა. 1926 წლის 5 თებერვალს ამიერკავკასიის განყოფილებამ ოფიციალურ მიმართვაში დაადასტურა ფალიაშვილისაგან ამ კინოსურათისათვის დაწერილი მუსიკის სანოტო მასალის მიღება 35 ნომრის რაოდენობით, ამათგან 11 პარტიტურის, ხოლო 24 ნომერი კლავირის სახით (საორკესტრო ინსტრუმენტების იქვე აღნიშვნით). ეს სანოტო მასალა დღემდე ჩვენთვის უცნობია, მაგრამ მთავარი ის არის, რომ ფალიაშვილმა ეს შეკვეთა მიიღო და თავისი ვალდებულება შეასრულა კიდეც. ეს ფაქტი იმას მოწმობს, რომ ზაქარია ფალიაშვილი იყო პირველი ქართველი კომპოზიტორი, რომელმაც ახალგაზრდა საბჭოთა კინემატოგრაფიასთან შემოქმედებითი კავშირი დაამყარა.

დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის ათი წლისთავთან დაკავშირებით საქართველოში, ისე როგორც მთელ საბჭოთა კავშირში, ფართოდ გაიშალა წინასწარი მოსამზადებელი მუშაობა. მრავალი ღონისძიება დაისახა ამ მნიშვნელოვანი თარიღის აღსანიშნავად. რესპუბლიკის ხელმძღვანელი ორგანოების მიერ ზაქარია ფალიაშვილს დაევალა „საზეიმო კანტატის“ დაწერა. კანტატის ტექსტი სანდრო შანშიაშვილმა შეადგინა. ამ „საზეიმო კანტატის“ შესახებ კომპოზიტორი თავის ავტობიოგრაფიულ ცნობებში წერს შემდეგს:

„ეს საპროგრამო ფორმის დიდი სიმფონიური ნაწარმოებია (მისი მუსიკა შერეული ტიპისაა) დიდი სიმფონიური და სამხედრო ორკესტრისა, სოლისტებისა და შერეული გუნდისათვის, რომელშიაც გარდა ქართული ხალხური თემებისა ორი რევოლუციური ჰიმნია — ინტერნაციონალი და მარსელიოზა; კონტრაპუნქტულად ერთმანეთზე გადახლართულნი, ორგანულად შედუღებულნი, ისინი ერთ ცოცხალ ჩუქურთმად მოედინებიან. იგი შესდგება 3 ნაწილისაგან: 1) სამეფო რეჟიმი, 2) ახალი ერა და 3) აპოთეოზი. პირველად (კანტატა) შესრულებული იქნა 1927 წლის 10 ოქტომბერს საქართველოს სახკომსაბჭოს სასახლის წინ გაერთიანებული ორკესტრების, გუნდებისა და სოლისტების მიერ და აგრეთვე აკადემიურ საოპერო თეატრში უდიდესი წარმატებით, და დღემდე სრულდება იგი ყველა ზეიმებსა და სიმფონურ კონცერტებზე შეუნელებელის წარმატებით...“*

როგორც მ. ბალანჩივაძის კანტატა „დიდება ზაჰესს“, ისე ზ. ფალიაშვილის

---

* ზ. ფალიაშვილი ,ავტობიოგრაფიული ცნობები (ხელნაწერი), საქ. თეატრალური მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდი, № 4919.

ეს „საზეიმო კანტატა“ ქართულ მუსიკაში ამ ჟანრის პირველ, საყურადღებო ნიმუშს წარმოადგენს. ამას გარდა, ეს კანტატები წარმოშობის მხრივ განეკუთვნებიან ეგრეთწოდებულ „საშემთხვევო მუსიკის“ („Okassionsmusik“) დარგს, ხოლო თავისი პლაკატურობით და გაძლიერებული ხმოვანებით ქართული პლენერული (ღია ჰაერზე შესასრულებელი) მუსიკის პირველ ნიმუშებს წარმოადგენენ.

როგორც ჩანს, ზაქარია ფალიაშვილს „დინა ძაძუსათვის“ განკუთვნილი საგანგებო მუსიკის შექმნისა და კანტატაზე მუშაობის დროს პარალელურად ინტენსიურად უმუშავნია ოპერა „ლატავრაზედაც“. ამას მოწმობს ავტორის წარწერა „ლატავრას“ პირველი კლავირის თავფურცელზე, რითაც ირკვევა, რომ ეს ოპერა მას დაუმთავრებია აბასთუმანში 1927 წლის 13 სექტემბერს, ე. წ. „საზეიმო კანტატის“ შესრულებამდე ორი თვით ადრე.

„ლატავრას“* პრემიერა შედგა 1928 წლის 16 მარტს. ოპერა დადგა სანდრო ახმეტელმა. დირიჟორობდა ვანო ფალიაშვილი, კოსტიუმების ესკიზები და სპექტაკლის დეკორაციული გაფორმება ეკუთვნოდა ირაკლი გამრეკელს. ქართული საზოგადოებრიობა განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენდა ამ ოპერის სცენური განხორციელებისადმი. ეს გასაგებიცაა, ვინაიდან „აბესალომისა“ და „დაისის“ შემდეგ ზაქარია ფალიაშვილისაგან მოელოდნენ კიდევ ერთ სანუკვარ ნაწარმოებს, რომელიც ღირსეულ ადგილს დაიკავებდა წინა ორი ოპერის გვერდით. მაგრამ მოლოდინი არ გამართლდა. მსმენელნი ძალაუნებურად ადარებდნენ ამ ოპერას დიდებულ „აბესალომსა“ და „დაისს“ და გამოჰქონდათ „ლატავრასათვის“ აშკარად არასასარგებლო, მაგრამ მართებული დასკვნები.

ქართულმა პრესამ მეტად თავშეკავებული რეცენზიები გამოაქვეყნა. ოთხი სპექტაკლის შემდეგ „ლატავრა“ მოიხსნა რეპერტუარიდან.

რა იყო მიზეზი „ლატავრას“ წარუმატებლობისა? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა არც თუ ისე ძნელია. პირველ ყოვლისა უნდა აღინიშნოს „ლატავრას“ ლიბრეტოს დრამატურგიული სისუსტე, მთელი რიგი სცენების სტატიკურობა. მოქმედ პირთა სიჭარბე მათი მხატვრული სახეების ერთფეროვნებასთან ერთად. პოეტის და დრამატურგის ს. შანშიაშვილის გმირულმა პიესამ, რომელსაც საკმაო წარმატება ჰქონდა დრამატული თეატრის სცენაზე, ოპერაში, ლიბრეტოს სახით, დაკარგა ის შინაგანი დაძაბულობა და მკვეთრი იერსახე, რაც მას ახასიათებდა. გარდა ამისა, მოქმედების ეპოქა განუსაზღვრელი, ხოლო მოქმედების ადგილი გაურკვეველი იყო („პირობითი აზია“ და „პირობითი საქართველო“).

---

* „ლატავრა“, ისე როგორც „დაისი“, კომპოზიტორმა თავის ახალ მეგობარს, ნადეჟდა ივანეს ასულ ბუზოღლის უძღვნა.

„ლატავრას“ პირვანდელი რედაქციის შინაარსი მოკლედ შემდეგია:

აზიის მრისხანე მფლობელს — ენგიჩარ-ხანს ბოროტ გენიად ევლინება მზეთუნახავ ლატავრას სამეფოდან გაძევებული ინკუბუსი — ოქროს და კაპიტალის (?!) წარმომადგენელი. პირადი ინტერესებიდან გამომდინარე, ინკუბუსი ურჩევს ენგიჩარს დაიპყროს ლატავრას სამეფო, ხოლო თვით ლატავრა ხასად გაიხადოს. ენგიჩარი ელჩებს მიუგზავნის ლატავრას. მათთან ერთად მიემგზავრება ინკუბუსიც, რომელიც ცდილობს „იდეალურ“ სამეფოში ხალხის უკმაყოფილება შექმნას და ამით აიძულოს ლატავრა, დათანხმდეს ენგიჩარის წინადადებაზე. მაგრამ ელჩებს სამარცხვინოდ გააძევებენ. იწყება ომი, რომელშიაც თავს ისახელებს სამი ძმა: გურამი, რატი და ბექარი. ინკუბუსი ხლართავს ინტრიგის ქსელს, რომელშიაც გაებმება რაინდი რატი. იგი გადაუდგება ლატავრას და გადადის მტრის მხარეზე. ქვეყნის უხუცესნი და მსაჯულნი ცდილობენ გამოარკვიონ თავზე დამტყდარი უბედურების მიზეზი. ასეთად ისინი მიიჩნევენ ლატავრას, რომლისათვის იბრძვიან ენგიჩარი და სამი ძმა — რაინდი. მაცნე აუწყებს, რომ ენგიჩარის ჯარი აოხრებს ქვეყანას და რომ რატიმ ბრძოლის დროს მოკლა თავისი ძმა ბექარი. გამარჯვებულ ენგიჩარს პურ-მარილით ეგებება ინკუბუსი. გურამის გადარჩენის მიზნით ლატავრა ნებდება ენგიჩარს. რატის უმტყუნა ბედმა. მხოლოდ ახლა მიხვდება იგი თავის დიდ დანაშაულს მშობლიური ქვეყნისა და ხალხის წინაშე. ლატავრას გამზრდელი ნენო სათავეში ჩაუდგება შეთქმულებას დამპყრობლის წინააღმდეგ. შეთქმულთა რიგებშია რატიც. ენგიჩარის ნაცვალი შეეცდება სისხლში ჩაახშოს შეთქმულება, მაგრამ ნენო მოჰკლავს მას და აღმართავს აჯანყების დროშას.

ლატავრა იტანჯება ენგიჩართან ტყვეობაში. ამაოდ ცდილობს ენგიჩარი მისი გულის მონადირებას. მაშინ იგი გადაწყვეტს წამებით დაიყოლიოს ურჩი ქალი, მაგრამ ამ დროს მის სასახლეში შემოიჭრება აჯანყებულთა რაზმი ნენოს მეთაურობით. ენგიჩარი იარაღს იძრობს, მაგრამ „გვიანღაა, მის ტირანიას. ისე როგორ კაპიტალის ძალას (!!) ბოლო ეღება...“

ასე მთავრდება „ლატავრა“.

არანაკლებ სავალალო იყო ისიც, რომ „ლატავრას“ მუსიკალური ენა, მიუხედავად ცალკეული (განსაკუთრებით საგუნდო) ეპიზოდების მხატვრული ღირსებისა, ეროვნული მთლიანობის მხრივ ვერ იდგა მაღალი მოთხოვნილების სიმაღლეზე. ამ ოპერაში კომპოზიტორმა თითქმის მთლიანად გამოიყენა მუსიკალური მასალა, რომელიც მას „აბესალომ და ეთერის“ საფუძვლიანი შემოკლების შედეგად დარჩა. თუ ნაწილი ამ მასალისა მოხდენილად „მოერგო“ „დაისის“ ცალკეულ გმირებს (მაგალითად, მარიხის არია გადაეცა „დაისის“ ერთ-ერთ მთავარ მოქმედ პირს — მაროს, „შუქურვარსკვლავის“ სახით) და სცენურ სი-

ტუაციებს ,ამასვე ვერ ვიტყვით „ლატავრაზე". მიუხედავად ამისა ,ისეთი სოლო, საანსამბლო და საგუნდო ნაწყვეტები ამ ოპერიდან, როგორებიცაა: მგზავრული („დელი დელა") „დიდება ლატავრას", ლატავრასი და ქალთა გუნდის ანსამბლი, განსაკუთრებით ნენოს არია და ინკუბუსის კუპლეტები, აგრეთვე რატის არია (II მოქმედება), გმირული პათოსით და პატრიოტული გრძნობით გაჯერებული გუნდები (II, IV და V მოქმედებაში) — არ არიან მხატვრულ ინტერესს მოკლებულნი.

მონუმენტური „აბესალომისა" და ხალხის ყოფაცხოვრებასთან მჭიდროდ დაკავშირებული „დაისისაგან" განსხვავებით ფალიაშვილს განზრახული ჰქონდა, ერთი მხრივ — გმირულ-პატრიოტული, ხოლო მეორე მხრივ — სოციალურ-პოლიტიკური შინაარსის მქონე ოპერის შექმნა. პირველი მოტივი გასაგებია. რაც შეეხება მეორეს, უნდა ითქვას, რომ კომპოზიტორს ინკუბუსის სახით წარმოდგენილი ჰყავდა საფინანსო კაპიტლის (!) ვერაგული შეღწევა როგორც ლატავრას „იდეალურ" წყობილებაში (სადაც გამეფებულია ხალხის ხელისუფლება), ისე აზიის მრისხანე მფლობელის სამყაროში. ეს იყო ღიმილის მომგვრელი მიამიტი „სოციოლოგიზირება", რაც, რა თქმა უნდა, ვერ პოვებდა ლოგიკურად გამართულ მუსიკალურ გადაჭრას. ზაქარია კი დარწმუნებული იყო „ლატავრას" მხატვრულ ღირსებებში. მთავარ სახელოვნო კომიტეტისადმი მიმართულ მის განცხადებაში (1929, 10 ივლისი) ნათქვამია: „მიუხედავად იმისა, რომ ჩემი ხუთმოქმედებიანი ქართული ოპერა „ლატავრა", რომელიც შარშან სარეპერტუარო კომისიის მიერ მოხსნილი იქნა ტფილისის აკადემიურ საოპერო თეატრის რეპერტუარიდამ და შემდეგ ჩემი განცხადებისა, ცეკა აგიტპრობის მიერ ხელახლად ნება დართული იყო, მაინც არ არის შეტანილი მომავალ ოპერის სეზონის რეპერტუარში. ამისათვის დაბეჯითებით გთხოვთ გამოარკვიოთ ნამდვილი მიზეზი „ლატავრას" რეპერტუარში შეუტანლობისა და ამის შემდეგ დაუყოვნებლივ მაცნობეთ". პასუხად ამ განცხადებისა ვკითხულობთ ა. ფაღავას რეზოლუციას: „მთავარხელოვნებას არა აქვს საბუთი „ლატავრას" ნებართვისა. ჩვენის ცნობებით, ოპერა, დღეს არსებული ლიბრეტოთი, მიუღებლათაა ცნობილი".

ფალიაშვილმა „ლატავრაში" მთელი რიგი ცვლილებების შეტანა სცადა. მას არა ერთხელ აღუძრავს საკითხი ამ ოპერის ახალი რედაქციით დადგმის შესახებ, მაგრამ ამაოდ. არ შეიძლება ავტორს არ სცოდნოდა ძირითადი მიზეზები „ლატავრას" წარუმატებლობისა. მაგრამ იგი ამ შემთხვევაში იქცეოდა ისე, როგორც მეტი წილი მრავალშვილიანი მშობლებისა, რომლებთაც განსაკუთრებული, სიბრალულნარევი სიყვარულით უყვართ სწორედ ის ბავშვი, რომელიც რაიმე ფიზიკური ნაკლით გამოირჩევა. ისე გარდაიცვალა ზაქარია ფა-

ლიაშვილი, რომ იგი „ლატავრას“ მეორე, ა. წუწუნავას მიერ განხორციელებულ დადგმას აღარ მოსწრებია. ეს ოპერა ხელმეორედ დაიდგა 1937 წელს, შემოდგომაზე, ოქტომბრის რევოლუციის ოცი წლისთავის აღსანიშნავად. მაგრამ ვერც ამ დადგმაში იქნა დაძლეული პირველი რედაქციისათვის დამახასიათებელი ნაკლოვანებები. ისინი საგრძნობლად გამოსწორდა „ლატავრას“ საბოლოო რედაქციაში, რაზედაც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

უკანასკნელი დღეები

არ შეიძლება ითქვას, რომ ზაქარია ჯანმრთელი ადამიანი იყო. მართალია, იშვიათად ავადმყოფობდა, მაგრამ დროდადრო უქეიფობას უჩიოდა. გაფაციცებით ადევნებდა თვალს აშკარა და წარმოდგენილ ტკივილებს. ვაჟის უეცარმა გარდაცვალებამ, რომელიც მას მთელს ქვეყანას ერჩია, საგრძნობლად შეასუსტა ზაქარიას ჯანმრთელობა, შეარყია მისი ნერვული სისტემა. 30-ანი წლების დასაწყისიდან იგი ხშირად ავადმყოფობდა. ექიმებმა დიდხანს ვერ გამოარკვიეს მისი ფიზიკური მდგომარეობის გაუარესების მიზეზი. მხოლოდ 1931 წლის ბოლოს დადგინდა, რომ ზაქარია ფალიაშვილი დაავადებულია თირკმელზედა ჯირკვლის კიბოთი. საშინელი ავადმყოფობა კატასტროფული სისწრაფით ვითარდებოდა და ზაქარია საკმაოდ ხანგრძლივი დროით ლოგინად ჩააგდო. ზოგჯერ ფიზიკური ტკივილები უფრო ადვილი ასატანი იყო, ვიდრე სულიერი ტანჯვა. ასე მაგალითად, რეჟისორ ა. წუწუნავას მიერ „დაისის“ განახლებული დადგმის პრემიერას ლოგინად ჩავარდნილი ავტორი ვერ ესწრებოდა, მაგრამ მთელი თავისი სულითა და გულით, გრძნობებითა და ფიქრებით „დაისის“ პრემიერაზე იყო. შეუძლებელია აუღელვებლად წაკითხვა იმ წერილისა, რომელიც ზაქარიამ წუწუნავას მიწერა „დაისის“ ახალი დადგმის პრემიერის დღეს — 1932 წლის 24 დეკემბერს. ქვემოთ მომყავს ამ წერილის ტექსტი ზუსტად იმ სახით, რა სახითაც იგი საქ. თეატრულურ მუზეუმშია დაცული:

„ძვირფასო მეგობარო ალექსანდრე რაჟდენის ძეო!

სწორედ ცხრა წლის წინად — 1923 წ. დეკემბრის 23-ში პირველად დაიდგა ტფ. ოპერის სცენაზე ჩემი ოპ. „დაისი“. ამ ხნის განმავლობაში ის დადგმული იყო ასჯერ მეტად და, რომ გავიხსენე ის დღე „პრემიერისა“ და დღევანდელი დღე და ის განცდანი, რომლის მოწამეც ჩემმა ავადმყოფობამ დღესა მყო, საშინლად ავღელდი, რომ მოკლებული ვარ საშუალებას, ამ საერთო ქართული კულტურის ზეიმს დავესწრო და თანაზიარი ვიყო თქვენთან ერთად ამ ზეიმისა, მაგრამ ერთი რამ მაიმედოვნებს, რომ დღევანდელი დადგმა იმისთანა ნიჭიერ ხელოვანთა ხელშია, როგორც შენა და ჩემი ძმა ვანო ხართ, რომ გამარჯვება 100%-ით ეჭვს გარეშეა. მე ეს მჯერა და ნურც ნაადრევად ჩაშითვლი თუ წინდაწინვე გისურვებ და გილოცავ გამარჯვებას.

სხვათა შორის, აქვე მინდა დავსძინო, რომ ამრიგი გამარჯვების ტაროსი ამავე სეზონშივე გადავიდეს გაუგებრობის გამო გაძევებულს და მერე კი ცნობილს ჩემს „ლატავრაზედ“.

ძმაო ალიოშა, დღეს, ლოგინში მწოლიარე, განუსაზღვრელ მადლობის მეტს ვერას გეტყვი. ისე იფიქრედ, რომ ვითომ დღეს მეც თქვენთანა ვარ თეატრში და ვუმზერ ამ არაჩვეულებრივ ნიჭიერ გაშუქებას ჩემი „დაისისას“, რომლის პირველობაც შენ გეკუთვნის!

ეხლა ეს ორიოდე სიტყვა ეცადე გააგებინო ყველა მათ, ვინც დიდი შრომა და ენერგია მოანდომა „დაისის“ დადგმის საქმეში.

Дорогие товарищи по искусству!

Неожиданная болезнь лишает меня (некстати) присутствовать вместе с Вами на торжественном спектакле моего детища «Даиси». Но зная Ваше, без исключения, доброжелательное, ко мне и к моим операм, отношение, я чувствую себя вполне спокойным, что Вы и на этот раз постараетесь создать успех сегодняшнему спектаклю.

Поэтому разрешите мне выразить свою исключительную благодарность за всю проделанную работу: Всем артистам, участвующим в спектакле, всем членам хора во главе с маэстро Бельским, балету с его руководителями т. т. Сухишвили и Бархударова, талантливому художнику С. Вирсаладзе и всем без исключения цехам, положившим колосальный труд своей неустанной работой.

Еще раз спасибо!

Уважающий и благодарный Зах. Палиашвили.

მაშ გისურვებთ გამარჯვებას.

შენი ერთგული და მუდამ მადლიერი

ზაქ. ფალიაშვილი“

რამდენიმე ხნის შემდეგ მდგომარეობა ოდნავ გაუმჯობესდა. ზაქარია ფეხზე წამოდგა და კვლავ თავის სამუშაო მაგიდას მიაშურა. ახლის შექმნაზე ლაპარაკი ზედმეტი იყო. იგი მხოლოდ ძველ ნამუშევრებს ათვალიერებდა და ალაგ-ალაგ მცირედი შესწორებები შეჰქონდა. დაძაბულ შრომას მიჩვეულ ხელოვანს ვერ წარმოედგინა უმოქმედობა. ზაქარიას ძმები — ექიმები ანტონ და ნიკოლოზ ფალიაშვილები დარწმუნებულნი იყვნენ, რომ უოპერაციოდ მისი გამოჯანმრთელება შეუძლებელია. ეს უაღრესი სიფრთხილით აცნობეს ზაქარიას, როგორც იქნა დაიყოლიეს და გადაწყვიტეს: კარგად რომ დათბება, ლენინგრადს გაემგზავრონ.

1933 წლის გაზაფხულია. ლენინგრადის კონსერვატორიაში მოსწავლე ქართველ სტუდენტებსა და ასპირანტებს შორის ხმა დაირხა — ზაქარია ფალიაშვილი ჩამოვიდა და პერვუხინის სახელობის საავადმყოფოშია მოთავსე-

ბულიო. რიგ-რიგობით ვნახულობდით. ფერმკრთალი იყო. მაგრამ გამოჯანმრთელების იმედს არ ჰკარგავდა.

— ბადავწყვიტე ოპერაციის გაკეთება. აქ ისეთი ჯადოსანი ქირურგია, როგორიცაა იუსტინე ჯანელიძე[15]. ამბობენ, მკვდარსაც კი გააცოცხლებსო! — გვითხრა ზაქარიამ.

ოპერაციისათვის მზადებას რამდენიმე დღე მოუნდა. სხვა ქართველ სტუდენტებთან ერთად, მე და ლუარსაბ იაშვილი დღეგამოშვებით ვნახულობდით მას, საუბრით ვართობდით. თავის მხრივ ზაქარიას აინტერესებდა ქართველი მუსიკოს-სტუდენტების მეცადინეობის პირობები, თითოეულის წარმატებანი, საოპერო სპექტაკლებსა და სიმფონიურ კონცერტებზე ჩვენი დასწრება და სხვა.

— აბა, თქვენ იცით, როგორ იყოჩაღებთ! მაქსიმალურად გამოიყენეთ ლენინგრადში ყოფნა. დაეუფლეთ ცოდნას და განათლებულ მუსიკოსებად დაუბრუნდით სამშობლოს. დღეს დიდად საჭიროა ჩვენში ასეთი სპეციალისტები! — გვითხრა ერთხელ ზაქარიამ.

ოპერაციის დღეც დადგა. ყველანი ვღელავდით.

ჩვენს შეკითხვებზე, თუ როგორია ავადმყოფის მდგომარეობა, ჯანელიძემ გვიპასუხა.

— უიმედო! რამდენიმე თვის სიცოცხლე-ღა დარჩენია!..

ორიოდე დღის შემდეგ ნება დაგვრთეს გვენახა ავადმყოფი. გაოცებული დავრჩით ზაქარიას მხნეობით და მხიარული განწყობილებით.

— აკი გითხარით, რომ ჯანელიძე ჯადოქარია-მეთქი? — მხნედ გვაუწყა მან.

ზაფხულის თვეები ზაქარიამ ლოგინში მწოლიარემ გაატარა. მისი მდგომარეობა დღითი დღე უარესდებოდა.

შემოდგომა დადგა. საოპერო თეატრში სეზონი გაიხსნა. ჩვეულებისამებრ, სხვა ოპერებთან ერთად, „აბესალომ და ეთერის“ და „დაისის“ წარმოდგენები იმართებოდა.

„სიკვდილამდე რამდენიმე დღით ადრე, — იგონებს ნ. ტყეშელაშვილი, — ზაქარიამ ინატრა: ერთი კიდევ მომასმენია „აბესალომ და ეთერი“. მართლაც, ასე მოხდა. შეუერთეს რადიო. ზაქარია სმენად იქცა. ჯერ სიხარული იყო სახეზე, უცებ ტკივილები იგრძნო... გამორთეს რადიო... ზაქარია ძლივს მოაბრუნეს...“* ამის შემდეგ დიდხანს აღარ უცოცხლია. 1933 წლის 6 ოქტომბერს, საღამოს 5 საათზე, ზაქარია ფალიაშვილი გარდაიცვალა.

---

* ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1939, № 4.

ეს ამბავი გლოვის ზარივით მოედო მთელ საქართველოს. მთელ საბჭოთა კავშირს. საიდან არ მოდიოდა სამძიმრის დეპეშები. მთავრობის დადგენილებით შედგა დამკრძალავი კომისია დ. არაყიშვილის, კ. მეღვინეთუხუცესის, კ. ფოცხვერაშვილის, გ. კილაძის, გ. კოკელაძის, ი. ფალიაშვილის, ა. წუწუნავას, ს. ახმეტელის, ა. ხოფერიას, ს. ინაშვილის, უ. ჩხეიძის და სხვათა შემადგენლობით. ზაქარიას ნეშტი ბინიდან კონსერვატორიის დარბაზში გადმოასვენეს. 10 ოქტომბერს დილიდანვე დაიწყო ხალხის გამოთხოვება საყვარელ კომპოზიტორთან. ხუთ საათზე სამოქალაქო პანაშვიდი გაიმართა. სამგლოვიარო მუსიკას ასრულებდა ორკესტრი ევგენი მიქელაძის დირიჟორობით.

ექვს საათზე გრანდიოზული სამგლოვიარო პროცესია საოპერო თეატრისაკენ დაიძრა. გამოსათხოვარი სიტყვების შემდეგ, რომლებიც წარმოთქვეს საქართველოს და მოძმე რესპუბლიკების მუსიკალურ ორგანიზაციათა წარმომადგენლებმა, ზაქარია ფალიაშვილის ნეშტი მშობლიურ მიწას მიაბარეს. იგი დაასაფლავეს საოპერო თეატრის ბაღში, თავისი დიდი მეგობრის — ვანო სარაჯიშვილის გვერდით.

ზ. ფალიაშვილის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით საქართველოს ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის 1933 წლის 9 ოქტომბრის დადგენილების თანახმად თბილისის ერთ-ერთ ქუჩას და მეორე სამუსიკო სასწავლებელს ზ. ფალიაშვილის სახელი მიენიჭა; თბილისის კონსერვატორიაში მისი სახელობის ხუთი, ხოლო ლენინგრადის კონსერვატორიაში ერთი გაძლიერებული სტიპენდია დადგინდა. იმავე დადგენილებით ფალიაშვილის „დაისი", „ლატავრა" და რომანსები სახელმწიფო საკუთრებად იქნა გამოცხადებული. საავტორო უფლება ამ ნაწარმოებებზე გადაეცა თბილისის კონსერვატორიას ზ. ფალიაშვილის სახელობის ფონდის შესაქმნელად.

სომხეთის სსრ განათლების სახალხო კომისარიატის დადგენილებით ერევნის კონსერვატორიასა და ლენინაკანის სამუსიკო სასწავლებელს გამოეყო ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის თითო სტიპენდია. ერევნის კონსერვატორიის სიმფონიურმა ორკესტრმა ჩაატარა კონცერტების ციკლი ფალიაშვილის შემოქმედების ფართო მასებში პოპულარიზაციის მიზნით.

1933 წლის 12 ნოემბერს ხელოვნების სასახლეში საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირმა მოაწყო ზ. ფალიაშვილის ხსოვნის აღსანიშნავი საღამო, რომელზედაც ქართველი კომპოზიტორის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ ვრცელი და შინაარსიანი მოხსენებით გამოვიდა პროფესორი შალვა ასლანიშვილი. ასეთივე საღამო გაიმართა მწერალთა კავშირის სახლში, რომელშიაც მონაწილეობა მიიღეს ა. არსენიშვილმა, პ. მირიანაშვილმა, ნ. ცომაიამ და ნ. ქუმსიაშვილმა.

მოგვიანებით ზ. ფალიაშვილის სახელი მიენიჭა თბილისის სამუსიკო სკოლა-ათწლედს და მოსკოვის ერთ-ერთ ქუჩას.

შემდეგშიაც არაერთხელ ჩატარებულა ზ. ფალიაშვილის დაბადებიდან 75, 80 და 90 წლისთავის და გარდაცვალებიდან 25 და 30 წლის აღსანიშნავი საიუბილეო და მისი სახელის მოსაგონარი საღამოები.

1959 წელს ბაქრაძის ქუჩაზე, სახლში, სადაც 1915-დან 1933 წლამდე ცხოვრობდა დიდი კომპოზიტორი, დაარსდა ზ. ფალიაშვილის სახლ-მუზეუმი. აქ დაცულია კომპოზიტორის ახლობლების, მეგობრებისა და სხვადასხვა დაწესებულებისაგან შეძენილი ან საჩუქრად მიღებული საკმაოდ დიდი რაოდენობა პირადი ნივთებისა: ბინის მოწყობილობა, წიგნები, იკონოგრაფიული მასალა, ხელნაწერები. ამჟამად სახლ-მუზეუმის საერთო ფონდი, რომელიც სისტემატურად მდიდრდება სხვადასხვა სახის მასალით ზ. ფალიაშვილის შესახებ, 4000 ერთეულზე მეტს ითვლის.

ზ. ფალიაშვილის სახლ-მუზეუმის სტაციონალურ ექსპოზიციას, რომელიც ნათელ წარმოდგენას იძლევა ფალიაშვილის ცხოვრების და მრავალმხრივი მოღვაწეობის შესახებ, აურაცხელი მნახველი ეცნობა. მათ შორის არიან უცხოელი სტუმრებიც. დროდადრო აქ ეწყობა შეხვედრები, რომლებშიც ქართველ მუსიკოსებთან ერთად მონაწილეობენ მოძმე საბჭოთა რესპუბლიკებისა და უცხოეთის მუსიკალური საზოგადოებრიობის წარმომადგენლები.

სახლ-მუზეუმის დირექტორის ვ. ჩინჩალაძის ინიციატივითა და თაოსნობით ქ. ქუთაისში, იმ სახლში, რომელშიც ზ. ფალიაშვილი დაიბადა, მოეწყო ზაქარიას ბავშვობისა და სიყრმის პერიოდის ამსახველი სტაციონალური ექსპოზიცია, აგრეთვე მოსკოვში, მ. ი. გლინკას სახელობის სსრკ მუსიკალური კულტურის მუზეუმში ერთი კუთხე ზაქარია ფალიაშვილისადმი მიძღვნილ ექსპოზიციას დაეთმო.

შ ე მ ო ქ მ ე დ ე ბ ა

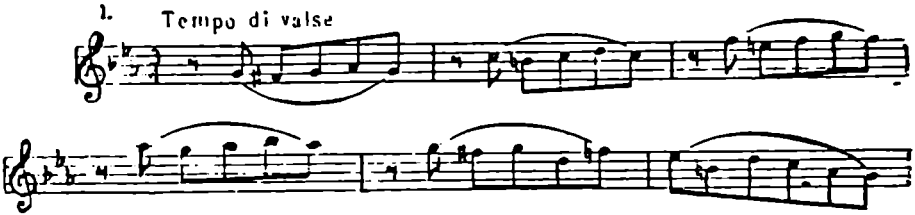
თბილისსა და მოსკოვში სწავლის წლებში (1895 — 1903) ზ. ფალიაშვილის მიერ შექმნილი მესა და ინსტრუმენტული პიესები დადასტურებაა იმისა, რომ ძველი ქუთაისის ეროვნულ საყოფაცხოვრებო მუსიკას, ისე როგორც აღნიაშვილის გუნდში ყოფნას, აშკარად გამოხატული გავლენა ზაქარიას ამ პერიოდის მუსიკალურ ნაწარმოებებზე არ მოუხდენია. თავისი პირველი პიესებით (ვალსი, გავოტი, სონატა და სხვა) მან ერთგვარი ხარკი მოუხადა იმ დროს მოდურ სალონურ მუსიკას, რასაც შემდეგში აღარ დაბრუნებია. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ფალიაშვილი საფუძვლიანად გაეცნო საქართველოს ხალხურ სასიმღერო სიმდიდრეს, ღრმად ჩაწვდა და შ ე ი ს ი ს ხ ლ ხ ო რ ც ა ამ სიმღერების თ ვ ი თ მ ყ ო ფ ი ეროვნული თვისებები და, როგორც დასრულებულმა კომპოზიტორმა — პროფესიონალმა, მოგვცა მათი მხატვრულად დამუშავების ბრწყინვალე ნიმუშები, მასში საბოლოოდ ჩამოყალიბდა წმინდა ეროვნული მუსიკალური აზროვნების საფუძვლები. ამაში უეჭველი დამსახურება მიუძღვის არა მარტო ზაქარიას, იშვიათი შემოქმედებითი ნიჭით დაჯილდოებულ ხელოვანს, არამედ ქართული სამუსიკო ფოლკლორის ცხოველმყოფელი ზეგავლენის ძალასაც. სწორედ ამ დროს იჩინა თავი ზაქარიას მეხსიერებაში ღრმად აღბეჭდილმა ბავშვობისა და სიყრმის მუსიკალურმა შთაბეჭდილებებმა, რომელთა შორის შესამჩნევი ადგილი ეროვნულ სამუსიკო ხელოვნებას ჰქონდა განკუთვნილი.

ზემოხსენებულის დასადასტურებლად შევეხებით ფალიაშვილის ზოგიერთ ადრინდელ ნაწარმოებს და იმ მრავალმხრივ საყურადღებო გზას, რომელიც ზაქარიამ „აბესალომის“ შექმნამდე განვლო.

მოსკოვს გამგზავრებამდე ფალიაშვილმა ლათინურ ტექსტზე დაწერა ტრადიციული მესა დო მინორი. ეს არის ტიპიური საგუნდო ნაწარმოები ინსტრუმენტული (ორგანის) თანხლებით. მესაში კომპოზიტორს გამოყენებული აქვს ზოგადევროპული პოლიფონიისა და ჰარმონიის ხერხები; აქ არ არის

არავითარი სიახლე და ორიგინალობა. მეტიც, ეს მესა შეიძლება განხილულ-იქნეს არა როგორც რელიგიური ფორმით გამოხატული მხატვრული სამუსიკო ნაწარმოები, არამედ წმინდა პრაქტიკული დანიშნულების მქონე უპრეტენზიო საეკლესიო მუსიკის ნიმუში. მესის ნაწილებს შორის შეიძლება აღინიშნოს Et incarnatus („და ჩაისახა"), რომელიც იწყება ჰარმონიულად საინტერესო შესავლით და Sanctus („წმიდა არს"), რომელიც ამ საზეიმო ნაწილისათვის უჩვეულო ტემპშია (Andante) გადმოცემული.

ზ. ფალიაშვილის სახლ-მუზეუმში დაცულ ხელნაწერებს შორის ვხვდებით ავტორის მიერ 1902-03 სასწავლო წლით დათარიღებულ ნაწარმოებთა დედნებს (საინვენტარო № 1058). მათ შორის არის ვალსი, გავოტი და საფორტეპიანო სონატის პირველი (დაუმთავრებელი) ნაწილი. ზოვი მათვანი მოსკოვში გამგზავრებამდეა დაწერილი ვალსი წარმოადგენს ჩვეულებრივი სალონური ტიპის საფორტეპიანო ნაწარმოებს: ამას მოწმობს ორიგინალობას მოკლებული მთავარი თემა:



ასეთ სტილშია დაწერილი მთელი პიესა, რომელიც მეორე თემის გატარების შემდეგ წყდება.

სამნაწილიანი ფორმით დაწერილი გავოტი ვალსზე უფრო სუსტია. შედარებით უკეთეს შთაბეჭდილებას ტოვებს საფორტეპიანო სონატა ლა მინორი. საკმაოდ დინამიკურია ექსპოზიცია, აგებული ენერგიულ, მოტორული ხასიათის მთავარ და მღერადი დამხმარე პარტიის მონაცვლეობაზე. დამუშავება იწყება Des-dur-ში, მთავარი პარტიის მასალაზე, რომელშიც აქტიურ როლს დამხმარე პარტიის მოტივური ელემენტებიც ასრულებენ. ეს დაუმთავრებელი სონატა მენდელსონის, შოპენის და ჩაიკოვსკის მუსიკის იმდენად ძლიერ ზეგავლენას განიცდის, რომ სრულებით გამოთიშავს ავტორის მეობას. იგივე ითქმის ფალიაშვილის საფორტეპიანო „ანდანტეზედაც" (რე მაჟორი), რომელიც წარმოადგენს სამნაწილიან ფორმას ვარიაციულობის ელემენტებით როგორც ამ პიესის პირველი თემა:

ისე მეორე თემაც (დომინანტურ ტონალობაში) რუსული სანტიმენტალურ-სალონური მუსიკის სტილშია დაწერილი. ეს „ანდანტე" მოგვაგონებს ცნობილ ვალსს ვ. რებიკოვის ოპერა „ნაძვის ხიდან".

განცალკევებით დგას ფალიაშვილის სტუდენტობის წლების საკლასო ნამუშევარი — ორმაგი ფუგა (1902, რე მინორი), რომლის დასასრულს ს. ი. ტანეევის ხელით დასმულია ნიშანი 5. საკმაო ოსტატობით დაწერილი ეს ნაწარმოები ნათლად მეტყველებს ტანეევთან პირველი ორი წლის (1900 — 1902) მეცადინეობის ნაყოფიერებას.

ზაქარია ფალიაშვილის ეროვნული მუსიკალური აზროვნების თანდათანობითი ჩამოყალიბება და განვითარება 900-ანი წლებიდან იწყება. ეს პროცესი მჭიდროდაა დაკავშირებული ზაქარიას ფოლკლორულ შემკრებლობით მოღვაწეობასთან, რომელსაც იგი 1901 წელს, ჯერ კიდევ მოსკოვის კონსერვატორიის სტუდენტად ყოფნისას იწყებს და მზარდი ინტენსივობით განაგრძობს წლების მანძილზე.

საქმე ის არის, რომ ხალხური სიმღერების მარტოოდენ შეგროვება და ჩაწერა (რაც კარგ სმენასა და საჭირო თეორიულ მომზადებას მოითხოვს) საკმარისი როდია იმისათვის, რომ ხალხურ სიმღერათა შემკრებს ქართული მუსიკალური აზროვნება განუვითარდეს. შეიძლება მრავალი ქართველი და უცხო ტომის მუსიკოსი დავასახელოთ, რომელნიც გულმოდგინედ ჰკრეფდნენ და იწერდნენ ქართულ ხალხურ სიმღერებს, მაგრამ ამის გამო არც ერთი მათგანი ქართულად მოაზროვნე კომპოზიტორი არ გამხდარა. სულ სხვაა ზაქარია ფალიაშვილის მაგალითი უტყუარი შემოქმედებითი ნიჭით დაჯილდოებულმა კომპოზიტორმა, თეორიული ცოდნით აღჭურვილმა მუსიკოს-პროფესიონალმა არა მარტო შეაგროვა ხალხური სასიმღერო შემოქმედების ნიმუშები, არა მარტო გადაიტანა ისინი ჯერ ფონოგრაფის ლილვაკებზე და გაშიფვრის შემდეგ სანოტო ქაღალდზე, არამედ, რაც მთავარია, მან მთელი არსებით შეიგრძნო ქართული ხალხური სიმღერის ეროვნული ბუნება, მისი თავისთავადობა, გაერკვა ამ სიმღერის მელოდიურ-ინტონაციურ, კილო-ჰარმონიულ და მრავალხმიანობის უმაგალითო თვისებათა იშვიათობაში, მათ შინაარსობრივ, მხატვრულ და ესთეტიკურ ღირებულებაში.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია ისიც, რომ საქართველოს სხვადასხვა კუთხე-

ში ჩატარებული საფოლკლორო ექსპედიციების დროს ამა თუ იმ ხალხურ სიმღერას ზაქარია ფალიაშვილი იწერდა უშუალოდ ადგილობრივ სოფლელებისაგან, ამ სიმღერათა სანიმუშო შემსრულებლებისაგან. მან ღრმად აღიქვა ხალხური სიმღერის შესრულების ბუნებრივი სტილი, მელიზმატიკური ჩუქურთმების ორგანული კავშირი მთავარ მელოდიასთან და სხვა. ამასთანავე, მასზე ემოციურად ძლიერ გავლენას ახდენდა საქართველოს მდიდარი ბუნების მომაჯადოებელი სილამაზე. ქართველი ხალხის ცხოვრებისეული სიბრძნე, შრომისმოყვარეობა, ხელგაშლილობა, მდიდარი პოეტური და მუსიკალური ნიჭი, ძვირფას მარგალიტებად დაფრქვეული ხალხურ სიმღერებსა, თქმულებებსა, ზღაპრებსა და ლეგენდებში. რისი მოწმე არ ყოფილა ზაქარია ამ მოგზაურობათა დროს: გლეხების დაძაბული შრომისა და ლაღი, დარბაისლური ნადიმისა. საქორწილო და სამგლოვიარო რიტუალებისა, ხატობის დღესასწაულისა და ენამახვილ მოშაირეთა შერკინებისა. ფალიაშვილის წინაშე ფართოდ გაღაიშალა მშობლიური მხარე, წარმოდგენილი ბუნებისა და ქართველი ხალხის სულიერი სიმდიდრის განსაცვიფრებელ მონაპოვართა ერთობლიობაში. ამას ზედ ერთვოდა საქართველოს წარსული დიდების უსიტყვო მოწმეთა — ტაძრების, ციხე-კოშკების და სასახლეთა ნანგრევების გაცნობით წარმოქმნილი მდიდარი შთაბეჭდილებანი.

ფალიაშვილი მიხვდა, რომ მის მიერ ღრმად შეთვისებული მუსიკალური თეორიის ყველა წესი როდი მიუდგება ქართულ სამუსიკო ფოლკლორს. „მუსიკის თეორიის შესწავლა, — წერდა ფალიაშვილი, — სხვა საქმეა და სახალხო სიმღერების ჰარმონიზაცია კიდევ სულ სხვა. კომპოზიტორი უეჭველად უნდა მომზადებული იყოს თეორიულად, ზედმიწევნით უნდა ქონდეს შესწავლილი თეორიის საერთო კანონები, სოლო პრაქტიკულად რაც უფრო მეტს ივარჯიშებს და ჩაუკვირდება თავის საკუთარ ან სხვა ხალხის სიმღერებს, მით უფრო ადვილად შეიგნებს ყოველგვარ მუსიკას და შეთხზვაც აღარ გაუჭირდება“. იმავე წერილში ზაქარია ეხება ქართული ხალხური სიმღერის ერთ-ერთ უნიკალურ თვისებას — სამხმიანობას; პირადმა . სმენითმა გამოცდილებამ, ფონოგრაფით ჩაწერილ სიმღერათა გაშიფრვამ და საშემსრულებლო პრაქტიკამ (ქართული გუნდების ხელმძღვანელობა), ისე როგორც პირველმა შემოქმედებითმა ცდებმა (ადრინდელი რომანსები, ხალხურ სიმღერათა დამუშავებანი), ფალიაშვილი დაარწმუნა იმაში, რომ „რამდენადაც ქართული ხალხური სიმღერა უფრო მრავალხმიანია, იმდენად უფრო ძნელია როგორც შესათხზავად, ისე შესასრულებლადაც, მაგრამ სმენისათვის სასიამოვნოა. როცა კომპოზიტორი იღებს შესამუშავებლად რომელსამე ხალხურ სიმღერასა,

იგი ცდილობს, ჰანგის გარდა, მტკიცედ დაიცვას ხალხური კილო; ამ პირობის შესასრულებლად კი ერთსა და ორხმიან სიმღერებს უფრო ნაკლები მნიშვნელობა აქვს კომპოზიტორისათვის, ვიდრე სამხმიანს, რადგან სამხმიანი ჰარმონია მუსიკაში უფრო ნორმალურია და მეტ მასალას აძლევს კომპოზიტორს, რომ შეუცდომლად შეასრულოს თავისი მოვალეობა — ხალხური კილო დაიცვას"*.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ჩვენი მრავალხმიანი ხალხური სიმღერა არაჩვეულებრივად მდიდარია მელოდიკითა და კილო-ჰარმონიულად, რის გამო იგი ერთგვარ სიძნელეებს უქმნის ეროვნულ კომპოზიტორებს. სამუსიკო ფოლკლორის ამ თვისებებს პროფესიულ შემოქმედებაში სერიოზული ანგარიში უნდა გაეწიოს. წინააღმდეგ შემთხვევაში საქმე გვექნება ნაწარმოებებთან, რომელთა მხატვრული დონე „ნედლი მასალის" სახით გამოყენებულ ხალხურ სიმღერებზე უფრო დაბალი აღმოჩნდება. სწორედ ამას მიუხვდა ფალიაშვილი, რომელიც „სცდილობდა, ჰანგის გარდა, მტკიცედ დაეცვა ხალხური კილო", ხალხური სიმღერების მრავალხმიანობა, მეტრულ-რიტმული ნაირფეროვნება, ეპიკური სიდიადე, სილაღე, მოხდენილობა და ფაქიზი ლირიკულობა. ამას გარდა, ქართველი ხალხის სულიერ სამყაროში, მის ყოფა-ცხოვრებაში, მსოფლშეგრძნებასა და წარსულ დროთა სიდიადეში ღრმად შეღწევამ, ხალხური სასიმღერო განძის ემოციურად აღქმამ და გრძნობებით შეცნობილის რაციონალურად გააზრება-განზოგადებამ ხელი შეუწყო ზაქარია ფალიაშვილის ეროვნულ კომპოზიტორად ჩამოყალიბებას. ხალხური სიმღერა მისთვის „სესხების წყაროს" კი არა, რეალური სინამდვილის მხატვრულად აღქმისა და მუსიკალურ სახეებში გარდაქმნის საშუალებას წარმოადგენდა. ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით მკითხველი ადვილად მიხვდება, თუ რაოდენ გიგანტური მუშაობის ჩატარება მოუხდა ზაქარია ფალიაშვილს, რათა არა მარტო დაუფლებოდა კომპოზიციის თეორიას, არამედ, რაც მთავარია, დაეხვეწა თავისი მუსიკალური მეტყველება და ნამდვილი ეროვნული მუსიკალური აზროვნება განეკითარებინა. ნაწილობრივ ამით აიხსნება ხანგრძლივი თავშეკავება და ეროვნული კულტურის წინაშე უდიდესი პასუხისმგებლობა, რამაც ფალიაშვილს გარკვეულ დრომდე არ მისცა უფლება ხელი მოეკიდა დიდი ფორმის ნაწარმოების შექმნისათვის.

მაგრამ იყო კიდევ მეორე მიზეზი, რაც ფალიაშვილმა ციტირებულ წერილში გამოხატა. იცავს რა აზრს კომპოზიტორების მიერ „ხალხურ კილოთა" ზუსტად დაცვის აუცილებლობის შესახებ, იგი აღნიშნავს:

---

* გაზ. „ამირანი", 1908, № 150.

„ეს საქმე მეტად პირნათლად შეასრულეს იტალიელმა და გერმანელმა მუსიკოსებმა... ამ მხრივ არც რუსეთის მუსიკოსები ჩამოუვარდებიან მათ. სწორედ ამათ შეიმუშავეს სახალხო სიმღერების ჰარმონიზაციის წესიც. ყურადღების ღირსია განსაკუთრებით ის, რომ ზემოაღნიშნულმა მოღვაწეებმა პირდაპირ დიდი სამუსიკო ნაწარმოებების წერასაც კი არ მიჰყვეს ხელი, არამედ ჯერ სახალხო სიმღერების შეგროვება დაიწყეს, შემდეგ პატარ-პატარა მუსიკალური თხზულებები შექმნეს ერთ-ორ ხმისათვის და ზოგჯერ დიდ გუნდისათვის. მერე ეს ხმები ორკესტრისათვის შეიმუშავეს და როცა ამგვარ გამოცდილებით წერის ტექნიკა განავითარეს, მაშინ აღარც ოპერებისა და სიმფონიების შეთხზვა გაუჭირდათ...“*

წერილის ეს ნაწილი საინტერესოა იმ მხრივ, რომ იგი ფალიაშვილის მკვეთრად გამოხატულ შემოქმედებითს გეგმას წარმოადგენს. სახალხო სიმღერების შეგროვება, მცირე ფორმის მუსიკალური პიესების შექმნა („ზოგჯერ დიდ გუნდისათვისაც“), სიმღერების დამუშავება გუნდისა და ორკესტრისათვის, ოპერის შეთხზვა — აი ის თანმიმდევრული ეტაპები, რომლებიც განვლო კომპოზიტორმა, ვიდრე „აბესალომის“ წერას შეუდგებოდა. ეს „სქემა“ არ შეიძლება ჩაითვალოს ნორმატიულად და მაშასადამე სავალდებულოდ ყოველი საოპერო კომპოზიტორისათვის. ვერდიმ, ბიზემ, პუჩინიმ, რიმსკი-კორსაკოვმა და სხვებმა თავისი შემოქმედება ფაქტიურად ოპერების წერით დაიწყეს. დიდი ნიჭის გარდა მათ ამ მომენტისათვის საკმარისი პროფესიული ცოდნაც გააჩნდათ და წინამორბედ ეროვნულ კომპოზიტორთა მდიდარი საოპერო მემკვიდრეობის გამოყენებაც შეეძლოთ. ზაქარია ფალიაშვილის ღირსებად უნდა მივიჩნიოთ ის, რომ ოპერის შექმნას იგი უდიდესი პასუხისმგებლობის გრძნობით შეუდგა.

მთელი რევოლუციამდელი ქართველი საზოგადოებრიობა დიდ იმედებს ამყარებდა ფალიაშვილზე, როგორც მომავალი ეროვნული ოპერების ავტორზე, და სწორედ მისგან მოელოდა თავისი ამ სანუკვარი ოცნების განხორციელებას. მაგრამ ზაქარიამ მანამ არ მოჰკიდა ხელი ოპერაზე მუშაობას, ვიდრე არ დარწმუნდა იმაში, რომ სავსებით მომწიფებულია ეროვნული ოპერის შექმნისათვის. ამ რწმენის საფუძველს კი მის მიერ 1901 წლიდან დაწყებული ნაირსახოვანი და ფრიად ნაყოფიერი მუშაობა წარმოადგენდა. ფალიაშვილის მიერ შემუშავებული „სქემის“ პირველ ეტაპს — ხალხური სიმღერების შეკრებას, ჩაწერასა და ნოტებზე გადაღებას — ზემოთ შევეხეთ. მეორე ეტაპია „მცირე ფორმის მუსიკალური პიესების შექმნა ერთ-ორ ხმისათვის და ზოგჯერ

* გაზ. „ამირანი“, 1908, № 150.

დიდ ეუნდისათვისაც". აქედან გამომდინარე, პირველ რიგში განვიხილოთ ზაქარია ფალიაშვილის რომანსები და საგუნდო ნაწარმოებები.

რომანსები

ზაქარია ფალიაშვილის ადრინდელი ნაწარმოებებია რომანსები „ახალ აღნაგო სულო" და „ნანა შვილო". ისინი ერთდროულადაა შექმნილი (1903) და ერთადაცაა გამოცემული მოსკოვში 1904 წელს.

წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების გამგეობისადმი მიმართულ თხოვნაში ზ. ფალიაშვილი „ახალ აღნაგო სულოს" შესახებ აღნიშნავდა: „ხელმოკლეობის გამო იძულებული ვარ მივმართო და ვთხოვო გამგეობას, რომ მან იკისროს და გამოსცეს ეს ქართული „რომანსი", ქართულ სახალხო ჰანგზე დაწერილი ჩემგნით... ეს ის რომანსი არის, რომელიც შეასრულა ბ. ევლახიშვილმა ორკესტრის აკომპანემენტით გავლილი წლის, 1903 წ. 18 დეკემბერს ქ. შ. წ.-კ. გ. საზოგადოების მიერ გამართულ კონცერტზე. იმედი მაქვს, რომ გამგეობა უყურადღებოდ არ სტოვებს ზემოხსენებულს ჩემს თხოვნას და ამით ერთ ნაწარმოებს კიდევ შესძენს ისედაც დაჩაგრულს რეპერტუარს ქართული სამუსიკო ლიტერატურისას. ეს სიმღერა იქნება პირველი ცდა, როგორც სახალხო ჰანგი, ხელოვნურად შემუშავებული მუსიკალური ფორმით".* ფალიაშვილის ეს თხოვნა დააკმაყოფილეს, გამოიყო სამოცი მანეთი და ამ თანხით 1904 წელს მოსკოვში (ვ. გროსეს ლითოგრაფიაში) გამოიცა „ახალ აღნაგო სულო" და „ნანა შვილო".

„ახალ აღნაგო სულოს" საფუძვლად დაედო დიმიტრი თუმანიშვილის ლექსი და ამ ლექსით შთაგონებული თავის დროზე ფრიად პოპულარული თბილისური ქალაქური ხალხური სიმღერა**. რომანსი კუპლეტური ფორმისაა. ძირითადი მელოდიის მესამედ გატარებისას კომპოზიტორი აფართოებს მის საერთო მოცულობას, ნაირფეროვნება შეაქვს რომანსის ჰარმონიაში. ქრომატული სვლები და სპეციფიკური მელიზმატიკური სამკაულები აშკარად მეტყველებენ ამ პიესის ქალაქურ ლირიკულ-სატრფიალო სიმღერებთან, განსაკუთრებით კი საყოფაცხოვრებო. რომანსებთან მჭიდრო კავშირზე.

„ახალ აღნაგო სულოსთან" ერთად გამოცემული „ნანა, შვილო" (იგივე „ქართული ნანა") დაწერილია ილია ჭავჭავაძის პატრიოტულ ლექსზე („ნანა,

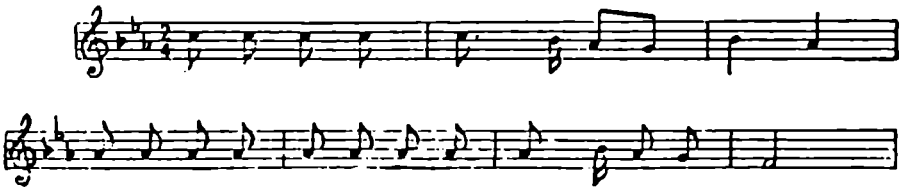
---

* ზ. ფალიაშვილის სახლ-მუზეუმის ხელნაწერთა განყოფილება, მასალები ზაქარია ფალიაშვილის შესახებ. № 4.

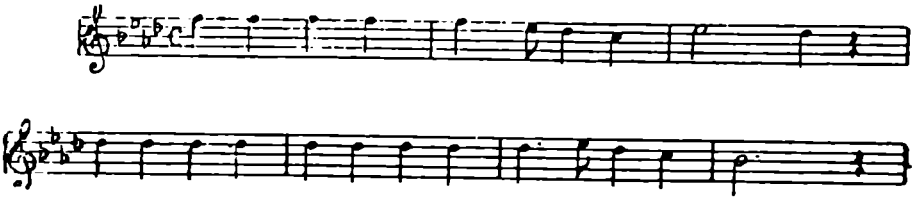
** ეს სიმღერა. „ახალოს" სახელწოდებით, რუსი პოეტის ი. ნ. პოლონსკის გარდა, მოხსენებული აქვს დიდ პუშკინს „არზრუმს მოგზაურობაში".

ჰვილო, ნანინა, ნეტა რამ შეგაშინა"). ამ რომანსის კილო-მელოდიურ საფუძველს წარმოადგენს გურული ხალხური სიმღერა „ნეტამცა მომკლაცა". ჩაწერილი დ. არაყიშვილის მიერ*. უნდა აღინიშნოს, რომ ფალიაშვილის „ქართული ნანა", მიძღვნილი პროფესორ ი. ჯავახიშვილისადმი, წარმოადგენს არა იმდენად ორიგინალურ ნაწარმოებს, რამდენადაც ხალხური სიმღერის მხატვრული დამუშავების სამაგალითო ნიმუშს. ამაში ადვილად დავრწმუნდებით, თუ ხალხურ ჰანგს და ზაქარიას ნაწარმოების მელოდიურ ხაზს ერთმანეთს შევადარებთ:

„ნეტამცა მომკლაცა"



„ქართული ნანა"



განსხვავება მათ შორის კილოსა და რიტმულ ზომაშია: ფა ეოლიური შეცვლილია სი-ბემოლ ეოლიურით, ხოლო $\frac{2}{4}$ — $\frac{4}{4}$ -ით. რომანსში გამოყენებული საორგანო პუნქტი ნაწარმოებს ხალხური ნანებისათვის დამახასიათებელ სიმშვიდეს ანიჭებს. საფორტეპიანო თანხლებაში აქა-იქ გვხვდება ევროპული ჰარმონიისათვის დამახასიათებელი სვლები, მაგრამ მთელ პიესას წმინდა ეროვნული ელფერი აქვს. ამ მხრივ ფალიაშვილის ეს ქმნილება პირველი მნიშვნელოვანი ნიმუშია ქართული რომანსისა, რომელიც სავსებით თავისუფალია რევო-

---

* Д. И. Аракишвили, Народная песня западной Грузии. Гурийские песни, т. II. Москва, 1908

ლუციამდელი ეროვნული სარომანსო ლირიკისათვის დამახასიათებელი ნათესაობისაგან ქალაქურ სასიმღერო ფოლკლორთან.

ზ. ფალიაშვილის შემოქმედებითი სტილის დადგენაში ეს რომანსი ფრიად მნიშვნელოვანია. მასში ბევრი რამ არის ისეთი, რაც ინტონაციურად, რიტმულად და ჰარმონიულად უშუალოდ ენათესავება კომპოზიტორის მოგვიანო ნაწარმოებებს, პირველ ყოვლისა „აბესალომ და ეთერის“ მუსიკალურ ენას. ამას მოწმობს სპეციფიკური საკანდანსო მიმოქცევანი რომანსის 12-13, 16-19 და 26-27 ტაქტებში; ვოკალური მელოდიის („არ უხატავს მაგ შენ თვალსო“) სა ფორტეპიანო თანხლებაში გატარებული აღმავალი სვლა:

რაც მოგვაგონებს აბესალომის არიის დასაწყისს („ძვირფასო ეთერ, დაგკარგე“, III მოქ.).

ასე, 1903 წლიდან შექმნილ ნაწარმოებებში თანდათანობით იწრთობოდა და ყალიბდებოდა მუსიკალური გამომსახველობის ისეთი ელემენტები, რომლებიც შემდეგში, განვითარებული სახით, ზაქარია ფალიაშვილის ხელწერის საფუძვლად იქცნენ.

მნიშვნელოვანი განსხვავება ამ ორ ადრინდელ ნაწარმოებს შორის არ გამორჩენია ეროვნული მუსიკის მიმართ მახვილი სმენის მქონე მელიტონ ბალანჩივაძეს. თავის საპასუხო წერილში (1911 წ. 26 მარტი) მელიტონი წერდა ზაქარიას: „ნანა შვილო“ მეტად მოსაწონია. მე მგონია, ეს რომანსი შესაფერ ალაგს დაიჭერს კონცერტის პროგრამაში. რუსულადაც მშვენივრად არის თარგმნილი. ამას ვერ ვიტყვი „ახალ აღნაგო სულოს“ შესახებ. როგორც ეტყობა, საცადისი არ დაგიკლია, კარგად რომ გამოსულიყო, რუსულად ხომ სულ საჯაყოდ გამოდის...“

რომანსი „მიყვარდა“ შექმნილია ი. გრიშაშვილის ტექსტზე. ნაწარმოები ეძღვნა კომპოზიტორის ძმას ივანე ფალიაშვილს. რომანსში გადმოცემულია გაუზიარებელი სიყვარულით, სატრფოს ღალატით გამოწვეული მძიმე სულიერი განწყობილება, იმედგაცრუება. ამით აიხსნება რომანსის ერთიანი ემოციური ტონუსი, რაც სხვადასხვა გამომსახველი საშუალებით არის მიღწეული. ფორმის სამნაწილიანობა (ABA) კომპოზიტორს საშუალებას აძლევს კიდურა ნაწილების ზუსტი განმეორებით და ფა ეოლიური კილოს განმტკიცებით შექმნას ერთიანი ფსიქოლოგიური განწყობილება. ოთხჯერ იწყება წინადადებები

მაღალ რეგისტრში, მაგრამ მელოდიური ხაზი ოთხჯერვე დაბალი ტონიკური ნოტით მთავრდება, რაც ხაზს უსვამს დეპრესიულობის, უიმედობის გამოხატულებას.

შუა (B) ნაწილში კილოთა ცვალებადობა, მაჟორულ-მინორულ შეფარდებათა მონაცვლეობა, საფორტეპიანო თანხლებაში ბანების სვლების გააქტივება, ტემპის აჩქარება (piu animato) და კულმინაციური ნოტის (ლა-ბემოლი) მიღწევა მკვეთრ კონტრასტს ქმნის კიდურა ნაწილების მიმართ, მაგრამ ვერ ცვლის მათ საერთო სევდიან ხასიათს. ამ განწყობილების მხატვრულად დამაჯერებელი გადმოცემით განხილული რომანსი საგრძნობლად გამოირჩევა ფალიაშვილის კამერულ ნაწარმოებებს შორის.

სატრფიალო ლირიკის მაგალითებია აგრეთვე „რისთვის მიყვარხარ?“ და „ნუ თვალთმაქცობ“. პირველი მათგანი აგებულია ი. ჭავჭავაძის თანამოსახელე ლექსზე. მიძღვნილია ზაქარიას ახლო მეგობრის ნადეჟდა ივანეს ასულ ბუზოღლისადმი.

რომანსი „რისთვის მიყვარხარ?“ დაწერილია დო ეოლიურში ამაღლებული VII საფეხურით. ეს მთელს ნაწარმოებს იმ „აღმოსავლურ“ ხასიათს ანიჭებს, რაც ესოდენ დამახასიათებელია ძველი თბილისის ქალაქური სამუსიკო ფოლკლორის ერთ-ერთი შტოსათვის. სწორედ კილოს ასეთი წყობა, ფრიად სახასიათო მელოდიური სვლები გადიდებული სეკუნდის ინტერვალით, ხშირი საკადანსო მიმოქცევა სუბდომინანტის შემდეგ მაჟორულ დომინანტაზე გადასვლით და საკმაოდ საგრძნობი ელემენტი იმპროვიზაციულობისა (რაც გამომდინარეობს ავტორის მითითებებიდან: ad libitum — ნებისმიერად), ფერმატოები, ტემპის ხშირი ცვლა და სხვა ელემენტები არ ტოვებს იმაში, რომ ეს რომანსი ვანეკუთვნება ძველ თბილისურ სატრფიალო შინაარსის მქონე სიმღერებს. ფუნქციური როდია ინტონაციური კავშირი კიაზოს „სულო ბოროტოს“ ინსტრუმენტულ თანხლებასა და ამ რომანსის ვოკალურ ხაზს შორის (სიტყვებზე: „მისთვის მიყვარხარ, რომ ცრემლსა ჰბადავს ჩემს თვალში ეს სიყვარული“) და აგრეთვე ამ რომანსის 25—28 ტაქტების მსგავსება ცანგალას სიმღერის („ღვინოვ, კახურო“) მესამე და მეოთხე ფრაზასთან. სხვათა შორის, აღინიშნება ისიც, რომ ამ რომანსის კილო-ინტონაციური ბუნება არსებითად არ განსხვავდება დ. არაყიშვილის მიერ რევოლუციამდელ პერიოდში დაწერილ მთელი რიგი „აღმოსავლური“ რომანსების მუსიკალური ენისაგან. მთავარი აქ არა გადიდებული სეკუნდის ხშირი გამოყენებაა, არამედ ის კილო-ჰარმონიული, მელოდიური და საკანდანსო მიმოქცევანი, რაც ფალიაშვილის ამ რომანსს ახასიათებს და თან ანათესავებს არაყიშვილის რომანსთან „ვარდ-ყვავილთა სამეფოს მოდი“.

ფორმის მხრივ „რისთვის მიყვარხარ?“ უახლოვდება სამნაწილიანობას. კიდურა ნაწილების საზღვრებს შემოფარგლავს რომანსის ცხრატაქტიანი საფორტეპიანო შესავალი. თუმცა პირველი და მესამე ნაწილის ტაქტების რაოდენობისა და კილოს საფეხურთა სხვაობის, ამავე დროს თვით რომანსის მელოდიური ხაზის სხვადასხვაობის გამო მხოლოდ პირობითად შეიძლება მივაკუთვნოთ ეს ნაწარმოები სამნაწილიან (ABA) ფორმას. სხვა საკითხია, თუ რამდენად შეესატყვისება ამ რომანსის მუსიკალური ენა ილია ჭავჭავაძის პოეტური მეტყველების არსს. ასეთი მუსიკა უფრო მოუხდებოდა ჰაზირას, ეთიმ გურჯის ან მსგავს ქალაქური ხალხურ პოეტთა ნაწარმოებებს. მაგრამ თავისთავად, ჭავჭავაძის ლექსთან შედარების გარეშე, „რისთვის მიყვარხარ?“ ძველებური ქალაქური ხალხური სატრფიალო სიმღერის საყურადღებო ნიმუშს წარმოადგენს.

„ნუ თვალთმაქცობ“ დაწერილია ი. გრიშაშვილის ტექსტზე. ავტორის მინიშნებით იგი უნდა სრულდებოდეს ზომიერად ჩქარ ტემპში. scherzando ანუ მხიარულად, იუმორით. სწორედ ეს განსაზღვრავს მთელი რომანსის ემოციურ სფეროს, გამორჩეულს სილაღით და სიკეკლუცით.

ალბათ ამით აიხსნება რომანსის ვოკალური ხაზის მიმსგავსება მესტვირისეებურ შაირებთან, რაც გამოიხატება შემდეგში: თითო ფრაზა შემოიფარგლება ორტაქტიანობით, ლექსის ყოველი მარცვალი გამოყოფილია ცალკეული (მერვედი) ნოტით (გარდა კადანსისა); ფორმის მხრივ რომანსი წარმოადგენს ვარირებულ კუპლეტს. საფორტეპიანო თანხლება მოგვაგონებს გუდასტვირის ხმოვანებას, თუმცა იგი ისე აშკარად არ ჟღერს როგორც „დაისში“ (ცანგალას შაირები).

რომანსი „ნუ თვალთმაქცობ“, მიძღვნილი ი. ფალიაშვილისადმი, ვოკალური ხაზის ზოგიერთი მიმოქცევით და საკადანსო ბრუნვით „აბესალომის“ მუსიკას მოგვაგონებს (მარიხის კანცონეტა, ნაანას დუეტის კადანსური სვლები). რაც შეეხება ნაწარმოების ემოციურ მხარეს, იგი ტექსტის შინაარსს კი არ შეესაბამება, არამედ იმ კოკეტი, ცვალებადი ხასიათის ქალს, რომელსაც პოეტი მიმართავს. სწორედ ამაშია რომანსის ერთგვარი თავისებურება.

ნ. ბუზოღლისადმი მიძღვნილი „ნანა“ შექმნილია დიდი რუსი პოეტის მ. ლერმონტოვის ცნობილ ლექსზე „Колыбельная песня“. რომანსი დაწერილია რუსულ ტექსტზე. იგი დღემდე გამოუქვეყნებელია. როგორც ჩანს, ფალიაშვილს არ მიაჩნდა საჭიროდ მისი გამოცემა, ვინაიდან „ნანას“ ინტონაციური და კილო-ჰარმონიული აღნაგობა, მიუხედავად რომანსში არაერთგზის გატარებული „ქართული კადანსებისა“, ტრადიციულ რუსულ რომანსს უფრო ენათესავება, ვიდრე ეროვნულ სარომანსო ლირიკას.

6. ბუზოღლისადმია მიძღვნილი აგრეთვე რუსული რომანსი „Пойми хоть раз“, პოეტ ს. ნადსონის ტექსტზე.

ზ. ფალიაშვილის შვიდი რომანსიდან უდავო მხატვრული ღირებულების მქონეა „ქართული ნანა“ და „მიყვარდა“, რომლებშიც პოეტური ტექსტი შესატყვის მუსიკალურ გამოხატულებას პოულობს. საერთოდ კი უნდა ითქვას, რომ ფართო მასშტაბებით მოაზროვნე მუსიკოსს საორმანსო ლირიკის სფერო ისე არ იზიდავდა, როგორც მსხვილი ფორმები, განსაკუთრებით — საოპერო და საგუნდო სიმღერის ჟანრები.

ზემოაღნიშნული რვა ხალხური სიმღერის გარდა, რომლებიც ზაქარიას გუნდისა და ორკესტრისათვის დაამუშავა, აღსანიშნავია „მრავალჟამიერი“ (1908), მიძღვნილი აკაკი წერეთლის პოეტური მოღვაწეობის 50 წლისთავისადმი. „მრავალჟამიერის“ ტექსტი, რომელიც პეტრე მირიანაშვილს ეკუთვნის, პოეტური ღირსებით ვერ დაიკვეხნის. სამაგიეროდ, მასში მთელი გულწრფელობითა და გამოთქმის უშუალობითაა გამოხატული დიდი პოეტისადმი უსაზღვრო სიყვარულისა და პატრიოტიზმის გრძნობა.

„მრავალჟამიერი“ იწყება საზეიმო ხასიათის საორკესტრო შესავლით. შემდგომი ოთხი ტაქტი ეთმობა დამწყებს (პირველი ტენორი), რომლის სოლო პარტია გადადის გუნდის ხმოვანებაში. ამ სამხმიანი გუნდის ხმოვანება ენათესავება ქართლ-კახურ სუფრულ სიმღერებს, მაგრამ ჟღერადობის გაძლიერების მიზნით ხმები გაორმაგებულია. იგივე ითქმის ორკესტრზედაც, რომლის სიმებიანი კვინტეტი და ხის ჩასაბერი საკრავები აორმაგებენ და ამით ძალას მატებენ საგუნდო ფაქტურას. ნათელი, მიქსოლიდიური კილო, მაესტოზური რიტმი, დინამიკა, ტალღისებური აზვირთება (mF-დან FF-მდე) და ლაღი ქართლ-კახური სუფრული სიმღერის ხალხურ-ეროვნული კოლორიტის მტკიცე დაცვა მკვეთრად გამოყოფს ამ პიესას ფალიაშვილის ადრინდელ ნაწარმოებებს შორის. „მრავალჟამიერში“, თავისებურად გააზრებულ ამ „სადიდებელ სიმღერაში“, ერთგვარი წინასწარი განსვრეტაა „აბესალომის“ გრანდიოზული საგუნდო მასივებისა (განსაკუთრებით II მოქმედება).

1970 წელს საქართველოს მუსფონდმა გამოსცა ზ. ფალიაშვილის საბავშვო სიმღერების კრებული. როგორც ამ კრებულის რედაქტორი ვ. ფალიაშვილი აღნიშნავს, „სიმღერები დაწერილია სხვადასხვა დროს, ხოლო 1922 წელს ავტორმა შეკრიბა ეს სიმღერები და კრებული შემდეგნაირად დაასათაურა: „ქართული ხალხური სიმღერები დაბალ და საშუალო სასწავლებელში სახმარებლად“.

კრებულში შესულია 15 საგუნდო პიესა, აქედან ორხმიანი — რვა, ხოლო სამხმიანი — შვიდი სიმღერა. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ კრებულში შესუ-

ლი სიმღერების მეტ ნაწილს ზაქარია სასკოლო გუნდებთან მეცადინეობის დროს იყენებდა.

სიმღერათა უმრავლესობა წარმოადგენს მხატვრული ღირსების მქონე საგუნდო მინიატიურებს. ასეთებია, მაგალითად: „დანამა („ჟუჟუნა წვიმას“ ჰანგზე), „გლესავ და გლესავ, ნამგალო“, „ნანი ნანა“, (რომლის ხალხური მელოდია ცირას ერთ-ერთი ნანას სახით მ. ბალანჩივაძემ გამოიყენა „დარეჯან ცბიერში“), ქალაქური სიმღერის მსგავსი „ზამთარი“, „ცანგალა“, „გაფრინდი, შავო მერცხალო“ და „დელი ოდელი ოდელა“. ფალიაშვილის, როგორც ნიჭიერი ლოტბარის გამოცდილება იმაშიაც ჩანს, რომ საბავშვო სიმღერები თუმცა ოდნავ გაადვილებული სახითაა წარმოდგენილი, მაგრამ მათში მტკიცედაა დაცული ეროვნული ხალხური სიმღერებისათვის დამახასიათებელი მრავალხმიანობა (უმთავრესად სამხმიანობა), პირველი ხმის და მოძახილის ფუნქციები. დამახასიათებელი კადანსური მიმოქცევანი (VII—I, I—II და ა. შ.). თითქმის ყველა სიმღერა, სამის გარდა, იწყება მოკლე საფორტეპიანო შესავლით. მეტი ნაწილი სიმღერებისა აგებულია ხალხურ (სოფლურ და ქალაქურ) ჰანგებზე. როგორც ვ. ფალიაშვილი აღნიშნავს, აქ გამოყენებულია ს. მამალაძის („ცა ფირუზ“) და დ. არაყიშვილის („კარგ მასპინძელს დავესტუმრე“) ჩანაწერი მელოდიები, ხოლო დანარჩენი საკუთრივ ფალიაშვილის მიერაა შექმნილი. ბოლო სიმღერა („აკაკის საიუბილეო“) წარმოადგენს წერეთლისადმი მიძღვნილი „მრავალჟამიერის“ გაადვილებულ ვარიანტს.

ხელნაწერის სახით არსებობს აგრეთვე ზ. ფალიაშვილის მიერ შედგენილი „სახალხო ქართული და რუსული საბავშვო სიმღერების კრებული“.

ეს კრებული, რომელიც კომპოზიტორმა თავისი მეგობრების ვაჟებს — მიხეილ და ალექსი ბუზოღლებს უძღვნა (1922 წლის 16 აპრილს), შედგება ათი სიმღერისაგან: „ქართული იავნანო“, „დანამა“, „შობის ხის სიმღერა“, „საცეკვაო“, „მირზაია“, „ზამთარი“, „დაჭერილი ჩიტი“, „ჩიტი ჩემი ფანჯრის ზემოთ“ და „სამშობლო“ (ყარაშვილისა). ნაწილი ამ სიმღერებისა („იავნანო“, „დანამა“, „ზამთარი“) შევიდა ზემოხსენებულ 15 საბავშვო სიმღერის კრებულში.

რაც შეეხება „ელეგიას“ სიმებიანი ორკესტრისათვის (არსებობს მისი საფორტეპიანო ტრანსკრიფციაც), რემინორულ პრელუდიას და სამხმიან დომინორულ ფუგას ფორტეპიანოსათვის, საფორტეპიანო ტრანსკრიფციებს „იავნანოსა“ და ქალაქური სიმღერის („გული მიწუხს, სულიც მასთან ღონდება“) მელოდიებზე, ეს ნაწარმოებები კიდევ ერთხელ ადასტურებენ იმ აზრს, რომ კამერული ინსტრუმენტული მუსიკა არ იყო ის სფერო, რომელშიაც ზაქარია ფალიაშვილის ნიჭს სრულყოფილი გამოვლინება შეძლებოდა. იგივე ითქმის

საორკესტრო მუსიკის შესახებაც, რომლისადმი მიდრეკილება არ ახასიათებდა „აბესალომის“ ავტორს. ამის მაგალითია ორიოდე, ისიც არაორიგინალური პიესა: ზემოხსენებული „იავნანო“ სიმფონიური ორკესტრისათვის და ექვსნაწილიანი „ქართული სიუიტა“ შემდგარი შემდეგი ნაწილებისაგან: „აზბაკ მაან“, „სანადირო“ და „დაჭრილის სიმღერა“ (აფხაზური ხალხური სიმღერები, ორკესტრისათვის გადაღებული ზ. ფალიაშვილის მიერ), „იავნანო“, „ურმული“ და „რაჭული სახუმარო“ (ქართული ხალხური სიმღერები, ორკესტრისათვის დამუშავებული ივ. ფალიაშვილის მიერ).

„ქართული სიუიტა“ თავის დროზე საკმაო წარმატებით სრულდებოდა თბილისში, საქართველოს სხვა ქალაქებში და, გარდა ამისა, ბაქოში, კისლოვოდსკსა და ხარკოვში. დღეს ეს სიუიტა მხოლოდ ისტორიული მნიშვნელობის მქონეა, როგორც ქრონოლოგიურად ერთ-ერთი ადრინდელი ნაწარმოები ქართული საორკესტრო მუსიკისა.

ყველა ის ნაწარმოები, რომლებიც ზემოთ აღინიშნა, დაწერილია სხვადასხვა დროს. ნაწილი შექმნილია „აბესალომამდე“, რაც მათ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს კომპოზიტორის შემოქმედებითი სტილის შემუშავებისა და დადგენის პროცესში. ამ მხრივ მკვეთრად გამოირჩევა ფალიაშვილის მიერ გუნდისა და ორკესტრისათვის დამუშავებული 8 ქართული ხალხური სიმღერა, რომანსი „ქართული ნანა “და სხვა. რაც შეეხება დანარჩენ ნაწარმოებებს, შექმნილთ „დაისამდე“ და „დაისის შემდეგ, ისინი, როგორც ჟანრულობის თვალსაზრისით, ისე მუსიკალური ენის მხრივ საკმაოდ საყურადღებო მოვლენას წარმოადგენენ, რადგან მათ ფონზე კიდევ უფრო მკაფიოდ და თვალცხადლივ ვლინდება ზაქარია ფალიაშვილის ორი დიდებული ქმნილების — „აბესალომ და ეთერისა“ და „დაისის “მაღალმხატვრული ღირსებები და მათი კოლოსალური როლი ქართული პროფესიული მუსიკის ინტენსიური განვითარების პროცესში.

„აბესალომ და ეთერი“

მსოფლიო ეპიკურ პოეტურ შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი აქვს განკუთვნილი ტრაგიკულად შეწყვეტილ მხურვალე სიყვარულის თემას. ამ თემაზე შექმნილია იშვიათი სილამაზის, შინაგანი კეთილშობილებისა და მომხიბვლელობის მქონე ნაწარმოებები, რომელთა თვითმყოფადი იერი გამომდინარეობს მათი შემქმნელი ხალხის ცხოვრებისეული პირობების, ტემპერამენტის,

მსოფლშეგრძნებისა და მხატვრულ-პოეტური აზროვნების თავისებურებებიდან. ამიტომაა, რომ ყოველი ლეგენდა თუ საგა, თქმულება თუ ზღაპარი, გამომხატველი ერთიდა იმავე იდეის — სიყვარულის უძლეველი ძალისა, სიუჟეტის მხრივ სრულიად განსხვავებულ ქმნილებას წარმოადგენს.

მიუხედავად ამისა, ერთმანეთისაგან ვეებერთელა მანძილით დაშორებულ ამა თუ იმ ხალხთა ლეგენდებსა და თქმულებებში ადვილად შეიძლება ვპოვოთ ერთმანეთის მსგავსი სიუჟეტური დეტალები, როგორიცაა: სიყვარულის გრძნობის უეცარი („ერთი ნახვით") ჩასახვა; გამოჩენა მესამე პირისა, რომელიც ანგრევს შეყვარებულთა ბედნიერებას და ღუპავს მათ; ერთი სატრფოს სიკვდილით მეორის ნებაყოფლობითი სიკვდილის გამოწვევა, რათა სიკვდილის შემდეგ მაინც ერთად იყვნენ; დაღუპულ სატრფოთა საფლავებზე აღმოცენება ყვავილებისა, რომელთა შეერთებას ხელს უშლის ეკალი, ამოსული მათ შუა დამარხულ მოშურნეს საფლავზე და სხვა. ამ მხრივ „ეთერიანს" ბევრი რამ აქვს საერთო სხვა ხალხთა ეპიკურ თქმულებებთან. ჩვენ არას ვიტყვით ეპოსის ისეთ ცნობილ შედევრზე, როგორიცაა: „ტრისტანი და იზოლდა", ან თემატიკა „რომეო და ჯულიეტასი", „ფრანჩესკა და რიმინისა", „ლეილი და მეჯნუნის", „ფარხადი და შირინისა", ვინაიდან მათი სიუჟეტები საყოველთაოდაა ცნობილი, მაგრამ ამათთან ერთად არ შეიძლება არ აღინიშნოს ხალხური ლეგენდები: „ტაჰირი და ზუჰრა", უნგრული „კადარ კატა"* („კატია კადარი") და ინდური თქმულება „სიკვდილი სიყვარულისაგან" ცნობილ ინდურ თქმულებათა კრებულიდან „ვეტალაფანჯავინშიატიკა" („ვეტალას ოცდახუთი მოთხრობა"). ამათში ბევრი რამ არის საერთო „ეთერიანის" სიუჟეტურ დეტალებთან, რომელთა აღწერას აქ არ შევუდგებით.

მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ლეგენდათა და თქმულებათა სიუჟეტური ხაზების მსგავსება მიუთითებს იმაზე, რომ ყველა ქვეყნის ხალხი სიყვარულს აღიქვამს, როგორც უძლიერეს ადამიანურ გრძნობას და გულითად თანაგრძნობას გამოხატავს შეყვარებულთა დაუმსახურებელი ტანჯვა-წამებისადმი. ამით იქმნებოდა ერთგვარი კვარცხლბეკი, რომელზედაც ხალხი აღმართავდა სიყვარულის გრძნობისადმი ერთგულთა ხელთუქმნელ ძეგლს. ერთ-ერთ ასეთ ძეგლს, რომელსაც შეიძლება საპატიო ადგილი განეკუთვნოს მსოფლიო მნიშვნელობის ხალხურ პოეტურ ეპოსში, წარმოადგენს უკვდავი ლეგენდა „ეთერიანი". იგი წარმოშობილია არა როგორც შედეგი „სიუჟეტთა მიგრაციისა",

---

* „კადარ კატა" დაამუშავა ცნობილმა უნგრელმა კომპოზიტორმა ბელა ბარტოკმა. მან ხელუხლებლივ დატოვა კუპლეტური ფორმის უბრალო ხალხური მელოდია, მაგრამ. ამავე დროს, შეტად გამომსახველი, ვარიაციული ფორმის საფორტეპიანო თანხლება მიუწერა:

„ან სესხებისა“, როგორც ამას პროფესორი ა. ნ. ვესელოვსკი ამტკიცებდა*, არამედ ეს არის ქართველი ხალხის მსოფლშეგრძნების ანარეკლი, გამოხატულება მისი დამოკიდებულებისა სიყვარულის, სიკვდილ-სიცოცხლისა და ადამიანის მოქმედების ზნეობრივი ნორმებისადმი.

თუ რაოდენ დიდი იყო ქართველი ხალხის ინტერესი ამ საკითხისადმი, მოწმობს თუნდაც „ეთერიანის“ ვარიანტები, თავისებური „რედაქციები“. ასე მაგალითად, ცნობილია „ეთერიანის“ ვარიანტები, ჩაწერილი და დამუშავებული პ. უმიკაშვილის, თ. რაზიკაშვილის, დ. ხიზანიშვილის, ვ. კოტეტიშვილის (ხელნაწერი), პ. მირიანაშვილის და სხვათა მიერ. უკანასკნელმა, სხვებისაგან განსხვავებით, ხალხური ლეგენდის პროზაული ტექსტის მეტი ნაწილი ლექსად გადაამუშავა. აბესალომ და ეთერის ტრაგიკული სიყვარულის მხატვრული ინტერპრეტაციის შესანიშნავ ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ ვაჟა ფშაველას პოემა „ეთერი“.

მდიდარი და ნაირფეროვანია ქართული ეპიკურ-პოეტური ფოლკლორი. მასში მნიშვნელოვანი ადგილი აქვს დათმობილი სატრფიალო ლირიკასა და გმირულ ეპოსს. ამ უკანასკნელის საუკეთესო ნიმუშებში (პირველყოველისა „ამირანიანში“) ქართველმა ხალხმა შეაქო ვაჟკაცური ძალა, გულადობა, ერთგული მეგობრობა, სამშობლოს თავისუფლებისა და ბედნიერებისათვის თავის დადებისათვის მზადყოფნა. რაც შეეხება ლირიკულ და ლირიკულ-ეპიკურ ნაწარმოებებს, მათ შორის აზროვნების სიღრმით, იდეური მიმართებითა და პოეტური სახეების სიმდიდრით გამოირჩევა ხალხური ლეგენდა „ეთერიანი“. ამაღლებული სატრფიალო-რომანტიკული საწყისი მასში მოხდენილადაა შერწყმული ყოველდღიურობასთან, ჟანრულ-ყოფაცხოვრებით დეტალებთან. „ეთერიანის“ ტექსტის ანალიზი გვარწმუნებს იმაში, რომ ლეგენდაში ადგილი აქვს შემდეგის თანაარსებობას: მითოლოგიური და ზღაპრულობის ელემენტები შეთავსებულია რეალურ ყოფასთან, წარმართობისა—ქრისტიანობასთან, რიტუალური და საწესჩვეულებო — უბრალო ცხოვრებისეულ ფაქტებთან, პროზისა — პოეზიასთან, ეპიკური თხრობისა — გადმოცემის დიალოგურ ფორმასთან. როგორც ჩანს, წარმართობის დროს ჩასახული „ეთერიანი“ ჟამთა ვითარებაში განუწყვეტლივ განიცდიდა ცალკეული სიუჟეტური დეტალების სახეცვლას, პოეტური სახეების და ფორმის დახვეწას და სრულყოფას.

ქართულ ხალხურ პოეზიასა, ლეგენდებსა და თქმულებებში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა სიყვარულის, როგორც მძლავრი გრძნობისა და, ამასთანავე, პოეტური შთაგონების უშრეტი წყაროს თემას. ხალხს უთქვამს:

---

* А. Н. Веселовский. «Западное влияние в новой русской литературе». Петербург. 1882.

„სიყვარული ღონით ვეფხვი და ლომია.
ვისაც შეპბმია, სულ ყველა, ვით კატა დაუმონია,
იმისი შეპბმელი მტერი ჯერ არვის გაუგონია“*.

სიყვარული, როგორც უნაზესი გრძნობა, ხალხის აზრით, შეიძლება ჩაისახოს ნაზი სულის, წმინდა გულის და მაღალზნეობრივი თვისებების მქონე არსებაში. ქალი, როგორც სიყვარულის საგანი, დაჯილდოებული უნდა იყოს ისეთი მაღალი ფიზიკური და სულიერი თვისებებით, რომ იმსახურებდეს შედარებას „ამომავალ მზესთან“, „უკვდავების წყაროსთან“, „ორთავე თვალის სინათლესთან“ და ა. შ. მამაკაციც ქალის შესაფერისი უნდა იყოს: თვალტანადი, ვაჟკაცურად „პირბაკმიანი“ და თან „ლომგულოვანი“, სულგრძელი, კაცთმოყვარე და სუსტთა დამცველი. ორთავენი შორს უნდა იდგნენ ბოროტებისა, ცბიერებისა, ღალატისა და ცხოვრებისეული წვრილმანებისაგან. მხოლოდ ასეთ ქალ-ვაჟთა მიმართ ამეღავნებს ხალხი თავის სიმპათიას, თანაგრძნობას, იზიარებს მათ სიხარულსა და სულიერ ტანჯვას.

სიყვარულის ყოვლისშემძლე ძალის მკვეთრად გამოვლინების მიზნით ლეგენდის მთავარ მოქმედ პირებად ხალხმა შეგნებულად გამოიყვანა ორი, პოლარულად საწინააღმდეგო სოციალური ფენების წარმომადგენელი — უფლისწული აბესალომი და ღარიბი გლეხის ქალი ეთერი. პირველია რაინდი, მომავალი მეფე, ახალგაზრდობაშივე მოსილი ძალაუფლებით, ძლიერებით, საყოველთაო მოწიწებითა და მორჩილებით გარემოცული; მეორე — გლეხის ოჯახშიაც კი ყოველგვარ უფლებას მოკლებული, ბოროტი დედინაცვლის მონა-მორჩილი, ცხოვრების მიერ დაჩაგრული ობოლი ქალი.

აბესალომისა და ეთერის ტრაგედიის მთავარი მიზეზი სოციალური უთანასწორობა როდია. სიყვარულზე ქართველი ხალხი სულ სხვა წარმოდგენისაა. „ეთერიანში“ ნათქვამია:

დედოფლად ქალის მონახვა
გლეხგვარშიაც შეიძლების.
დარბაზშიაც, მიწურშიაც
ტურფა სწორად იპოვნების.

თედო რაზიკაშვილის მიერ ჩაწერილ ერთ ზღაპარში („აასხი, გულო!“) მოთხრობილია მეფისწულზე, რომელმაც ტყეში გლეხის ლამაზი ქალი იპოვა და ცოლად წამოიყვანა. არაბის ქალმა უფლისწულის სატრფოს გზაში თვალები დასთხარა და წყალში ჩააგდო, მის ნაცვლად კი თავისი ქალი მიჰგვარა. მთელ რიგ პერიპეტიების შემდეგ ბოროტება დასჯილ იქნა, ხოლო ახალგაზრდების სიყვარული კეთილად დასრულდა. მაღალ და დაბალ წოდებათა წარმომადგენ-

* ვ. ბარნოვი. ქართული სიტყვიერების ისტორიის გაკვეთილები. თბილისი, 1919, გვ. 75.

ლებს შორის სიყვარულისა და ბედნიერების სხვა მსგავსი მაგალითებიც შეიძ-ლება მოვიყვანოთ. იმავე „ეთერიანში“ არც ერთი დეტალით, არც ერთი შტრი-ხით არ არის მინიშნებული, თითქოს აბესალომისა და ეთერის უბედურების მიზეზი მათი სოციალური უთანასწორობა იყოს. პირიქით, ეთერისადმი სიყვა-რულით შეპყრობილი აბესალომიც და სამეფო კარიც (აბიო მეფე, ნათია დე-დოფალი, აბესალომის და მარიხი) — ყველა ეთერის ფიზიკური სილამაზითაა მოხიბლული. იგი ყველას თანატოლად მიაჩნია. მურმანიც, უფლისწულის უახ-ლოესი მეგობარი, ამაყი რაინდი, დიდებულ კარისკაცთა წრის წარმომადგე-ნელი, ამ უბრალო გლეხის ქალისადმი უსაზღვრო სიყვარულის კრძნობითაა შეპყრობილი. ყველაზე ძლიერი, აბესალომისა და ეთერის განშორების ტრა-გიზმით აღსავსე სცენა გამოწვეულია არა წოდებრივი უთანასწორობით, არამედ დედოფალ ეთერის „უკურნებელი“ სენით („ვარდი შეგვექნა ყვითელ სოსა-ნი“). არა აბიო და ნათელა, მარიხვარსკვლავი ან თანდარუხი, მურმანი ან დი-დებულნი, არამედ თ ვ ი თ ე თ ე რ ი პ ი რ ვ ე ლ ი მოითხოვს აბესალომთან განშორებას:

მეფეო, გითხრა. არ ღირს ვარ დედოფლად გოგო დავბრძანდე.
გამიშვი, ველად გავიპრა, ნადირის მსგავსად ვიარო.
ვით ვიყავ წინეთ ტანჯული — იმავე სახით ვიარო!

მძიმედ დაავადებული ეთერის ამ თხოვნას უერთდება აბესალომის ნათესაობა, კარისკაცნი და მთელი ხალხი. გულზე ალმოდებულ აბესალომს სხვა არაფერი დარჩენია, თუ არა თანხმობა ეთერის თხოვნაზე:

რადგანაც ჩემს მზესაც სწადიან
მით უფრო მიეყევ ნებასა! —

ალმოხდება აბესალომს და მხოლოდ ამის შემდეგ საჯაროდ აცხადებს:

ჰა. ეს გინდათ ქალი ეთერი
თავს ოქროსგვირგვინოსანი?

ეთერი მიჰყავს მურმანს.

ხალხურ ლეგენდაში მარიხვარსკვლავი და სეფექალნი სინანულს გამოთ-ქვამენ ეთერის სასახლიდან წასვლის გამო, მაგრამ თავს იმით ინუგეშებენ, რომ:

ეგება გამჩნს ეგ სწადდეს.
რად მოკვდეს აქ დარჩენითა?
იქნებ თვალით ცვლავ იხილოთ
ეთერი საღი ჩენითა.

აბესალომისა და ეთერის ბედნიერება დაინგრა. მურმანმა თავის საწადელს მიაღწია. ამჯერად გაიმარჯვა ვეზირში განსახიერებულმა შურმა და ბოროტებამ! სწორედ ამაშია „ეთერიანის" დრამატურგიის ერთ-ერთი მთავარი მამოძრავებელი ძალა: როგორც კი აბესალომსა და ეთერს შორის სიყვარულის გრძნობა წარმოიშობა, იმავე მომენტში მურმანში შურის გრძნობა ჩაისახება:

მურმან შურმან აიტანა,
აკვდებოდა თავის გულსა:
გულში ცეცხლი ენთებოდა,
ვერ იქრობდა მის ალმურსა.

ამიერიდან შური, გადაულახავ ვნებად ქცეული, წარმართავს მურმანის ყოველ ფიქრსა და მოქმედებას. ამას თვით მურმანიც აღიარებს თავის „მონოლოგში" ბელიარ-ეშმაკთან შეხვედრის წინ:

დეე შურმა გაიმარჯვოს,
შეიგინოს სიყვარული,
ვინცა მიმწევს საწადელსა,
მან მიიღოს ჩემი სული.

მაგრამ მურმანის (როგორც ყოველგვარი ბოროტების) გამარჯვება ხანმოკლეა. აბესალომისა და ეთერის სიყვარული ეშმაკურ ხრიკებსა და სიკვდილზე უფრო ძლიერი აღმოჩნდება.

ლეგენდის ფინალში ამ იდეის საბოლოო განმტკიცებამდე ხალხი პოეტურ ფორმებში, სხვადასხვა რაკურსით ახდენს: სინათლისა და ბნელეთის, კეთილისა და ბოროტის, გულგაშლილობისა და გულღვარძლიანობის, სიყვარულისა და შურის დაპირისპირებებს. ყოველივე ეს მოცემულია არა როგორც ურთიერთის გამოთიშვა, არამედ როგორც ურთიერთშეპირობება, რაშიაც აშკარად შეიმჩნევა ქართველი ხალხის მხატვრული აზროვნების დიალექტიკურობა.

თუმცა ს ი ყ ვ ა რ უ ლ ი წითელი ზოლივით გასდევს მთელს „ეთერიანს", მაგრამ, ამავე დროს, ლეგენდა მდიდარია ფრიად მნიშვნელოვანი დეტალებით, რომლებიც ერთგვარ წარმოდგენას იძლევა ჩვენი ქვეყნის შორეული წარსულის მატერიალური და სულიერი ცხოვრების ზოგიერთ მხარეზე. ასე მაგალითად, „ეთერიანის" მირიანაშვილისეულ (გალექსილ) ვარიანტში აბესალომისა და ეთერის დაგვირგვინებასთან დაკავშირებული დარბაზობა, როგორც რიტუალი, საკმაოდ დაწვრილებითაა აღწერილი, რაც ინტერესს მოკლებული არ იქნება „აბესალომ და ეთერის" დამდგმელ რეჟისორთა და ქორეოგრაფებისათვის.

პოლიტიკური ძლიერების ხანაში არაერთი სახელმწიფო სთხოვდა საქართველოს შემოსეულ მტრებთან ბრძოლაში დახმარებას. ეს მომენტი შემდეგ-

ნაირად არის ასახული „ეთერიანში“ (აბესალომი ავალებს მურმანს !ახიფათო ლაშქრობას):

ინდოეთის მეფე, მურმან.
გეთხოვს საომრად შეელასაო.
 გასწი ლაშქრით, გვასახელე,
ჯარის უქმად ყოლასაო.

ლეგენდაში ხშირად გვხვდება გმირთა ფიცი, როგორც საწინდარი პირგაუტეხელობისა. საინტერესოა, რომ ფიცშიაც არის განსხვავება. ასე მაგალითად, აბესალომის ფიცი რაინდული ხასიათისა:

ომში ხმალამოღებულსა
ვადაშიმც გადამიტყდება,
ბარად ცხენ გაჭენებულსა
ავქანდაც ჩამომიწყდება.
იალბუზის მინდორ-ველში
ქარიშხალიც ამიტყდება,
 ურწყულსა ალაგსა წყალი
ზღვა იყვეს, ამომიშრება...
ქვის ჭალას ვფიცავ თუ გავტეხ (ფიცს)
 ოჯახიმც დამეღუპება.

და შემდეგ:

არა წყალ-წისქვილ-ქვიშამა,
არ შევირცხვინო პირია.

ეთერის, როგორც გლეხი ქალის, ფიცი სულ სხვაგვარი, წმინდა კლეხურია:

ამ პურმა და ამ მარილმა,
ამ ღვინომა ვაზისამა,
სახნისმა და საკვეთელმა
გაწეულმა ხარისამა,
ამ წყალმა და ამ წისქვილმა
ზედ მოფენილმა მზისამა,
შენს მეტ არავინ მინდა,
ფიცმა რა ჰქნას ქალისამა?

ესე იგი, ამაზედ უფრო მტკიცე სხვა რა ფიცი სთქვას გლეხის ქალმაო?

მურმანი სხვაგვარად იფიცებს:

წყალ, წისქვილ, ქვიშა არ დავიფიცო,
ისედაც შეეძლებ სატრფოს დახსნასა.

ესე იგი, ტყუილუბრალოდ რად უნდა დავიფიცო ასეთი საფიცარი, როცა ისე-დაც მივაღწევ ჩემს საწადელს და ეთერი ჩემი იქნებაო.

შემთხვევითი როდია, რომ „ეთერიანში“, ნაცვლად ქრისტიანული ფიცისა: „ღმერთმანი“, „ღმერთს გეფიცები“, „სული წამიწყდეს“, „ღმერთი გამიწყრეს, თუ...“, „წმინდა ჯვრის მადლმა“, „ღმერთმა ხვალინდელი დღე არ გამითენოს“ და ა. შ., გვხვდება „ქვის“, „წყლის“, „წისქვილის“ და „ქვიშის“ მოტივები. ცნობილია, რომ წარმართობის ხანაში ადგილი ჰქონდა პოლითეიზმს, ანუ მრავალღმერთიანობას, ბუნების ძალთა, ცხოველთა და ცალკეულ, არსებობისათვის აუცილებელ საგანთა გაღმერთებას. ერთ-ერთი ასეთი სათაყვანებელი საგანი იყო წ ყ ა ლ ი, ყოველი ცოცხალი არსების მასაზრდოებელი. წყალს ხშირად ჯადოსნურ თვისებებს მიაწერდნენ. ერთ-ერთი ასეთი წყაროს ღირაჯი და მცველია „ამირანიანის“ გმირი იამან-კაცი. როსტომმა რომ თავისი ვაჟი ზურაბი სასიკვდილოდ დასჭრა, მან ქექევაზ ხელმწიფეს უკვდავების წყალი სთხოვა. აბესალომიც სიკვდილის წინ მურმანს, ინდოეთს ლაშქრობის გარდა, ცხრაწყაროზე წასვლას და იქედან უკვდავების წყლის მოტანას ავალებს. ასეთივე კულტად იყო მიჩნეული წისქვილი, ურომლისოდ ადამიანი მარცვალს ვერ დაფქვავდა და პურს ვერ გამოაცხობდა. ამას გარდა, წისქვილიც წყალთან იყო დაკავშირებული, ვინაიდან უწყლოდ წისქვილი არ ამუშავდებოდა. რაც შეეხება ქვას (ქვიშას), ცნობილია, რომ უძველეს დროში ძველ ქალაქებში, შინამრეწველობის და აღებ-მიცემობის ცენტრებში აღმართული იყო ქვის დიდი გათლილი ლოდი, რომელსაც „სამართლის ქვა“ ეწოდებოდა. მომჩივანი ამ ქვაზე ხელს დაადებდა და ამით ფიცს სდებდა, რომ იგი მხოლოდ სიმართლეს ამბობდა*.

ქრისტიანობის უდავო ზეგავლენითაა წარმოშობილი სამყაროს ორად დაყოფა: სააქაოდ და საიქაოდ. ეს მოტივი ქართულ ზღაპრებშიაც გვხვდება:

მთას ურემი ავიტანე,
წამოვიდა გორებითა,
აქ სიცოცხლით დამიძეხით,
საიქიოს — ცხონებითა.

---

* იხ. ზ. პიპინაძის „ქართული კათოლიკენი ყველა ასპარეზზე და ზოგი რამ წერილები დასავლეთ საქართველოზე“, თბილისი, 1905.

იგივე მოტივს ვხვდებით „ეთერიანის“ დასასრულშიაც, აბესალომისა და ეთერის შესანდობარის სახით:

„მათი სული, ქვეყნად ერთი,
ტანჯული და წამებული,
ზეცაშიაც ერთი იყვეს,
მიენიჭოს სიხარული“.

„აბესალომის“ დასკვნითი (ქორალური) გუნდიც ამ სიტყვებზეა აგებული. მსგავსი დეტალები შეიძლება მრავლად მოვიტანოთ, მაგრამ ზემოთქმულითაც ნათლად მტკიცდება „ეთერიანის“ მდიდარი შინაარსი, ამ შინაარსის ნაირფეროვნება, მისი მხატვრული და შემეცნებითი ღირებულება. ცხადია, რომ „ეთერიანში“ მოტანილი ცნობები ქართველი ხალხის ისტორიისათვის დოკუმენტურ მასალად არ გამოდგება, მაგრამ არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ ეს ცნობები ბევრი რამის მანიშნებელიცაა. ამდენად, მას შეიძლება ქართველი ხალხის წარსული ცხოვრების მხატვრულ-პოეტური ფორმით გადმოცემული „საყოფაცხოვრებო ენციკლოპედია“ ვუწოდოთ.

პეტრე მირიანაშვილის დამსახურება იმაშია, რომ მან „ეთერიანის“ მრავალ ვარიანტს შორის ყველაზე მთლიანი, სიუჟეტურად გამართული ვარიანტი შეარჩია, ლეგენდის ზოგიერთი ადგილისა და გმირთა ცალკეული ფრაზების გადანაცვლება მოახდინა და ამ სახით გამოაქვეყნა იგი ჟურნალ „ფასკუნჯის“ 1908 წლის 21 დეკემბრის ნომერში სათაურით: „აბესალომ და ეთერი, ძველი ხალხური თქმულება ლექსად, რვა სურათად. შეკრებილი და სასცენოდ დაწყობილი პეტრე მირიანაშვილის მიერ.“ სწორედ ეს შრომა დაედო საფუძვლად ზ. ფალიაშვილის მომავალი ოპერის „აბესალომ და ეთერის“ ლიბრეტოს. ბოგვიანებით, ჯერ 1927 და ხელმეორედ 1938 წელს, მირიანაშვილმა განმეორებით გამოსცა „აბესალომ და ეთერი“, რომელიც წარმოადგენს „ეთერიანის“ უკანასკნელ, ლექსად გადმოცემულ ვარიანტს.

პეტრე მირიანაშვილმა, ვიდრე იგი „აბესალომ და ეთერის“ ლიბრეტოს შეადგენდა, საფუძვლიანად შეისწავლა „ეთერიანის“ — ამ თვალსაჩინო ხალხური ლეგენდის პირველწყაროები. მან პროზაული ტექსტი გალექსა, ნაწარმოებს სტრუქტურული მთლიანობა მიანიჭა და ამით მომავალ ოპერას ორიგინალური ლიბრეტო შეუქმნა. მართებულად მოიქცა მირიანაშვილი, როდესაც ლიბრეტოში ადგილი არ დაუთმო „ეთერიანის“ საკმაოდ ვრცელ „წინაისტორიას“* და პირველი მოქმედება უშუალოდ ნადირობის სცენით დაიწყო. ამ

* ეთერის ჯადოსნური ჩასახვა მამის კანში; ორბის მიერ ჩვილი ეთერის მოტაცება და ხის წვერზე აღზრდა; ღარიბი მეწისქვილის მიერ ეთერის შვილად აყვანა; მამობილის გარდაცვალების შემდეგ ეთერის დევნა ბოროტი დედინაცვლის მიერ; აბესალომის მიერ ეთერის სილამაზის ამბავის შეტყობა და სხვა.

სცენის ტექსტი („ავთანდილ გადინადირა“) ლიბრეტისტმა გმირული ეპოსიდან („ტარიელიანი“) ისესხა. მსგავს ლიტერატურულ ნასესხობათა და „ეთერიანის“ ცალკეულ ეპიზოდებში ტექსტუალურ გადანაცვლებათა შედეგად მნიშვნელოვნად გამდიდრდა და გაიმართა მომავალი ოპერის ლიბრეტო. მაგალითად, „ეთერიანის“ ერთ-ერთ ვარიანტში მარიხი მოუთხრობს ეთერს მძიმედ დაავადებული აბესალომის შესახებ. ამას რომ ეთერი შეიტყობს, შევა ბაღში, ჭადრის ქვეშ ჩამოჯდება, ბევრს იტირებს და დაღლილს იქვე ჩაეძინება. მარიხვარსკვლავი მიაგნებს ეთერს და ეტყვის:

მე ბანი-ბან დაგეძებდი,
შენ ბაღჩის ბოლოს გეძინა.
ოქროსა ღილი გაგეხსნა,
ბროლის გულ-მკერდი გეჩინა.

ეს სიტყვები, ოდნავ შეცვლილი სახით, ლიბრეტისტმა აბესელომს გადასცა (ეთერთან პირველი შეხვედრის სცენა), რის გამო ამ ტაეპს მეტი შინაარსიანობა მიენიჭა.

სასახლის ლხინზე თამადად არჩეული ამირსპასალარი თანდარუხი „ჩაკრულოს“ დასაწყისში შემდეგი სიტყვებით მიმართავს აბიოს:

მეფეო, შენსა გვირგვინსა
ოთხკუთხივ ჯვარი სწერია....

ეს სიტყვები ნასესხებია ხალხური საქორწილო სიმღერიდან, რომელსაც ასრულებდნენ ახალჯვარდაწერილი ნეფე-დედოფლის შინ დაბრუნებისას:

მეფეო, შენსა გვირგვინსა
ოთხკუთხივ ჯვარი სწერია
ვერც არა მტერმა იხარა,
ნურც ოდეს გაუხარია. და ა. შ.*

„ეთერიანში“, აბიოს სასახლეში ზეიმის დროს, მარიხვარსკვლავი ამბობს:

მიბედნიერე ზეცაო,
ჩემი ძმა, ჩემი რძალია.
დღეგრძელ პყავ, პნახონ სიბერე.
აშორე ავი თვალია.

„აბესალომში“ იგივე სიტყვები, ოდნავ შეცვლილი სახით, განკუთვნილი აქვს თანდარუხს:

---

* ვ. კოტეტიშვილი, ხალხური პოეზია, 1934, გვ. 78.

გვიბედნიერე, ზენარო,
ჩვენი მეფე. ჩვენი რძალია.
მოგვეცეწარი მათ სიბერეს,
აშორე ავი თვალია.

არაერთი მსგავსი მაგალითის მოყვანა შეიძლება, რაც პ. მირიანაშვილის მიერ „აბესალომის“ ლიბრეტოზე ჩატარებულ ნაყოფიერ მუშაობაზე მიუთითებს.

ცნობილ ხალხურ ლეგენდებს, საგებსა და თქმულებებს ახასიათებს რეალურ-საყოფაცხოვრებო და ჯადოსნურ-ზღაპრული ელემენტების ერთობლიობა. ასეთებია, მაგალითად, საგები და ლეგენდები მფრინავი ჰოლანდიელის. ტანჰოიზერის, ლოენგრინის, თავისუფალი მსროლელის („ფრაიშიუტცი“), ჰანს ჰაილინგის, უნდინას, ფაუსტის და სხვათა შესახებ, რომელთა სიუჟეტები საფუძვლად დაედო რ. ვაგნერის, კ. ვებერის, ჰ. მარშნერის, ე. ა. ჰოფმანის, შ. გუნოს და სხვათა თანამოსახელე ოპერების ლიბრეტოებს. იგივე ითქმის ს. პუშკინის ზღაპრულ სიუჟეტზე აგებულ მ. გლინკას „რუსლან და ლიუდმილაზე“, ნ. რიმსკი-კორსაკოვის „თოვლის ქალზე“ და სხვა. „აბესალომ და ეთერის“ ლიბრეტოს პირველ ვარიანტშიაც არის არარეალური პერსონაჟი — ბელიარ-ეშმაკი, რომელსაც მურმანი დედის სულის ფასად გამოართმევს მაჯუნს, რათა ეთერს ჯერ სენი შეჰყაროს, ხოლო აბესალომთან განშორების შემდეგ განკურნოს იგი. მურმანის შეხვედრა ბელიარ-ეშმაკთან ოპერის პირველი ვარიანტის მესამე მოქმედებაში ხდებოდა. ეს აქტი სცენურად და მუსიკალურად საგრძნობლად ჩამოუვარდებოდა დანარჩენ აქტებს. სამი წარმოდგენის შემდეგ მთელი ეს მესამე მოქმედება ამოღებულ იქნა, რითაც „აბესალომი“ მთლიანად განთავისუფლდა „ჯადოსნური“ სცენისაგან; დარჩა მხოლოდ მურმანის მიერ ეთერისათვის „ჯადოსნური ნობათის“ ჩუქების უმნიშვნელო ეპიზოდი, რომელიც არავითარ გავლენას არ ახდენს ოპერის რეალისტურ არსზე.

შეიძლება ითქვას, რომ „ეთერიანის“ — ამ ხალხური ეპიკური ქმნილების თვისებებმა საგრძნობლად განაპირობა „აბესალომ და ეთერის“ ჟანრობრივი და სტილისტური თავისებურებანი, სიუჟეტური ხაზის გახსნის დინჯი, თხრობითი ხასიათი, ფორმის მონუმენტურობა და მთელი ნაწარმოების ხალასი ხალხურ-ეროვნული სახე. ლიბრეტოს დრამატურგიის სიმარტივე და მომხიბველი მიამიტობა, გმირთა სკულპტურულად გამოძერწილი სახეები, გრანდიოზული მასშტაბის მასობრივი (საგუნდო) სცენები პირდაპირ შეესატყვისება ხალხური გმირულ-ეპიკური ლეგენდებისა და თქმულებების მონუმენტურ სტატიკას.

არ შეიძლება ლიბრეტოს ნაკლად არ ჩაითვალოს ერთი ფრიად მნიშვნე-

ლოვანი გარემოება: მასში ნათლად არაა მოცემული ბრწყინვალე მეორე მოქმედების საზეიმო განწყობილებიდან გლოვით აღსავსე მესამე მოქმედებაში ერთბაშად გადასვლის მიზეზი. რამდენადაც ბრწყინვალე კაშკაში მეორე აქტი ბუნებრივი გაგრძელებაა პირველისა (ეთერის დაწინდვა — საქორწილო ზეიმი), იმდენად მესამე მოქმედებაში გადაშლილი მთავარ გმირთა ტრაგედია ლოგიკურ გაგრძელებასა და დაბოლოებას ფინალურ აქტში პოულობს. მაგრამ ამ ორ ემოციურ სფეროს შორის კავშირი მეტად პირობითია. ამ შემთხვევაში მსმენელს, რომელიც პირველად ესწრება „აბესალომის“ წარმოდგენას, „ეთერიანის“ შინაარსის გაცნობა ან საგანგებო პროგრამის წაკითხვა თუ დაეხმარება*.

„აბესალომის“ ლიბრეტოს წმინდა ტექსტუალური მხარე თანაბარი ღირსების მქონე როდია. ლიბრეტოში გამოყენებული ხალხური წარმოშობის ლექსთწყობა მომხიბვლელი და უზადოა. პ. მირიანაშვილის მიერ გალექსილი ეპიზოდების უმრავლესობა კი მოიკოჭლებს პოეტურობის, მხატვრული ღირებულების მხრივ. რად ღირს, თუნდაც, მარიხვარსკვლავის კანცონეტის ტექსტი („საყვარელო გულისა“, II მოქმ.):

...ვინ გნახოს, რომ არ ათრთოლდეს,
რომ არ იგრძნოს თავის ვნება,
არ დაგეუბაფოს ფირცხლავ,
არ მოიპოოს შვება და ა. შ.

ეს სიტყვები ავხორცულ სიყვარულში გამობრძმედილ ქალს უფრო შეეფერება, ვიდრე მარიხს — ამ ნორჩ, უმანკო არსებას, რომელიც ეთერისადმი მიმართვაში (IV მოქმ.) თავის თავზე ამბობს: „მე, პატარა გამომგზავნეს, მოვალ პარკის ცერცვივითა“**.

სიძნელეს არ წარმოადგენს იმის დადგენა, რომ „აბესალომ და ეთერი“ თავისი მუსიკალურ-დრამატურგიული თვისებების გამო, ორატორიულ ჟანრს ენათესავება. ეს აზრი გამოთქმულია შ. ასლანიშვილის, ვლ. დონაძის, გრ. ჩხიკვაძის, ნ. ჭიაურელისა და სხვათა შრომებში. შ. ასლანიშვილმა ამ ოპერას Abessalomspassion***-იც კი უწოდა.

---

* მურმანის მიერ ეთერისადმი ნობათის გადაცემას და თანდართულ სიტყვებს — „ეხლა ჩემია მის თავი, ნობათი შეჰყრის ვნებასა...“ საგრძნობი გარკვეულობა ამ საკითხში არ შეაქვს.

** „აბესალომის“ ლიბრეტოს ტექსტის საგრძნობ ხარვეზებს პირველად კომპოზიტორი ა. ანდრიაშვილი შეეხო თავის ვრცელ და შინაარსიან წერილში (გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1952, 14 მარტი). აღსანიშნავია აგრეთვე ნ. ჭიაურელის მოსაზრებანი, მოტანილი მის სადისერტაციო შრომაში.

*** Abessalomspassion — „აბესალომის ვნებანი“ (აბესალომის ტანჯვანი), მსგავსად ი. ს. ბახის ორატორიის მონათესავე „მათეს“ და „იონეს ვნებანისა“.

„აბესალომის“ ყოველი მოქმედება მართლაც რომ ფრესკული ფერწერის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მათ შორის ემოციურად განსაკუთრებით მთლიანი, მუსიკალური ფაქტურით მონოლითურია II და III მოქმედებები, რაც ოპერის კიდურა აქტების შესახებ არ ითქმის. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, I და IV აქტები, დანარჩენ მოქმედებებთან ერთად, არ არღვევენ ოპერის საერთო ჟანრულ ხასიათს და, რაც მთავარია, მუსიკის სტილისტურ მთლიანობას.

„აბესალომ და ეთერის“ ჟანრული რაობის დადგენისას ჩვენ ვხედებით სრულიად განსხვავებულ, ზოგჯერ ერთმანეთის საწინააღმდეგო მოსაზრებებს. ამ ნაწარმოებს განიხილავენ როგორც ზღაპრულ ან დრამატულ ოპერას, ან ოპერა-ტრაგედიას. საქმე ის არის, რომ ამ შემთხვევაში ითვალისწინებენ „აბესალომში“ მოქმედ გმირთა ლირიკულ განწყობილებას, დრამატულად დაძაბულ ფსიქოლოგიურ განცდებს ან მონუმენტურ ტრაგედიულ სცენებს. ყოველივე ეს გადმოიცემა არა იმდენად ოპერისათვის, რამდენადაც ორატორიისათვის დამახასიათებელი ეპიკური აუჩქარებლობით, ფართო სუნთქვით და სიდიადით.

საოპერო ნაწარმოების ამა თუ იმ ჟანრისადმი მიკუთვნებისას უნდა გამოვდიოდეთ არა იქიდან, თუ რამდენია მასში ლირიკული სცენა ან იღუპებიან თუ არა ცალკეული გმირები, არამედ მუსიკალური დრამატურგიის ისეთივე თვისებებიდან, როგორიც ახასიათებს, მაგალითად, ჩაიკოვსკის „ევგენი ონეგინს“, მასნეს „ვერთერს“ და გუნოს „ფაუსტს“ (როგორც ლირიკულ ოპერებს), ან მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვსა“ და ვერდის „ოტელოს“ (როგორც ოპერა-ტრაგედიებს). ამ საკითხის გარკვევისას, ბოლოს და ბოლოს, თვით ზ. ფალიაშვილის აზრსაც უნდა გაეწიოს ანგარიში, რომლის მიხედვით „აბესალომი“ წარმოადგენს „ოპერა-ლეგენდას“*. ერთადერთი, რაც ამ განსაზღვრას შეიძლება დაემატოს, ისაა, რომ „აბესალომ და ეთერი“ წარმოადგენს ორატორიული ტიპის ოპერა-ლეგენდას. ასეთ განსაზღვრას საფუძვლად უდევს როგორც „აბესალომ და ეთერის“ ძირითადი იდეური არსი და მისი თავისებური სიუჟეტური განვითარება ცალკეულ აქტებში, ისე მოქმედ პირთა შინაგანი ცხოვრების მხატვრულად განზოგადებული გამოხატულების თავისთავადობა, მთელი ნაწარმოების მუსიკალური სტილის განსხვავებული ბუნება. ამასთანავე, გასათვალისწინებელია ცალკეული ტრადიციული საოპერო ფორმების — არიების, ანსამბლებისა და გუნდების ხვედრითი წონა „აბესალომის“ მუსიკალურ დრამატურგიაში და ამ უკანასკნელის განვითარების თავისებურებანი.

ზედმეტია ლაპარაკი იმაზე, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მუსიკალური ნაწარმოების ძირითადი, წამყვანი იდეის შინაარსობრივი მხარის დად-

---

* იხ. ზ. ფალიაშვილი, „ავტობიოგრაფიული ცნობები“, 1927, სახ. თეატრ. მუზ. ხელ. ფონდი.

გენას საზოგადოდ, კერძოდ — საოპერო ქმნილებაში. ამ შემთხვევაში იდეის არსი, მასშტაბურობა და მისი განვითარების ხერხები განსაზღვრავს არა მარტო მთელი ნაწარმოების ჟანრული კუთვნილების საკითხს, არამედ ოპერის მთავარი პერსონაჟების შინაგან ბუნებას, მათ სცენურ მოქმედებას და ურთიერთდამოკიდებულებას. ამ მხრივ „აბესალომ და ეთერის" ძირითად იდეას, როგორც ეს არაერთხელ აღინიშნა, წარმოადგენს ყოვლისშემძლე სიყვარულის ძალა.

მრავალრიცხოვან ქართულ და სხვა ხალხთა ზღაპრებსა და თქმულებებში სიყვარულის გრძნობით შეპყრობილი არსებანი მრავალ სიძნელეთა გადალახვის შემდეგ შეერთდებიან და ბედნიერად ამთავრებენ თავისი ცხოვრების გზას. შედარებით მეტია მაგალითები შეყვარებულთა ხანმოკლე ბედნიერებისა. ასეთია „ეთერიანი", რომელშიაც აბესალომისა და ეთერის ამაღლებული სიყვარულის ტრაგიკული დასასრული გამოწვეულია არა სოციალური უთანასწორობით, არა რაღაც ბედისწერის ჩარევით, არამედ სიყვარულის ემოციით ალმოდებულ ადამიანებში ამ გრძნობით წარმოქმნილ ფსიქოლოგიურ და ზნეობრივ მხარეთა კონფლიქტური დაპირისპირებით.

ქართველმა ხალხმა „ეთერიანში" სიყვარულის გრძნობისადმი განსხვავებული მიდგომა გამოიჩინა: ერთია, როდესაც სიყვარული მაღალი ბუნების ადამიანს კიდევ უფრო აამაღლებს, სულიერად გაამდიდრებს; მეორე მხრივ სიყვარული სულმოკლე ადამიანს, რომელიც ვერ სძლევს თავის თავში სიყვარულით გამოწვეულ მეშურნეობას ბედნიერი მეტოქის (ისიც — ახლო მეგობრის) მიმართ, ზნეობრივად დასცემს, დააკნინებს, მის ვაჟკაცობასა და კეთილშობილებას ნიადაგს გამოაცლის. პირველის განსახიერებაა გლეხის ქალი ეთერი და უფლისწული აბესალომი. მეორესი — რაინდი და ძლიერი ფეოდალი მურმანი.

აბესალომი, ეთერი და მურმანი, როგორც ლეგენდის გმირები, წარმოადგენენ არა ლ ე გ ე ნ დ ა რ უ ლ, ე. ი. არნახულ პერსონაჟებს, ან აბსტრაგირებულ ფიგურებს, არამედ ნამდვილ მ ი წ ი ე რ ადამიანებს. ამასთან, ისინი წარმოგვიდგებიან კონკრეტულ პერსონაჟებად, რომელთა მეოხებით მხატვრულად განზოგადებული სახით გადმოცემულია ხალხური სიბრძნე, ქართველი ხალხის მაღალი ეთიკურ-ფილოსოფიური იდეები. ამაშია ამ პერსონაჟების უჩვეულობა, ამაღლებულობა, მათი მუსიკალური სახეების ორიგინალობა და უბერებლობა.

აბესალომი ტიპური განსახიერებაა სულიერი კეთილშობილებისა. რაინდული შემართებისა. მის მომხიბვლელ პიროვნებაში ბუნებრივადაა შერწყმული გმირული სულისკვეთება და გარემოს პოეტური აღქმა. შეუზღუდველი ქა-

ლაუფლების მქონე აბესალომი, უფლისწული და მეფე, არასდროს არ იყენებს ამ ძალას თავისი მიზნების მისაღწევად.*

აბესალომს პირველი დანახვისთანავე გაიტაცებს ეთერის სილამაზე. გულწრფელად, წმინდა ახალგაზრდული უშუალობით მიმართავს იგი ეთერს, ეფიცება თავისი გრძნობის სიწმინდესა და სიმტკიცეში. რაინდულ სულისკვეთებასთან ერთად მას ტარიელისებური გრძნობიერებაც ახასიათებს:

დაგინახე, მყის აეტირდი,
კურცხლავ ცრემლი დამედინა.—

ეტყვის ეთერს აბესალომი.

ეხება რა „ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა მსგავს სიტუაციებს, ცნობილი მეცნიერი, აკადემიკოსი ავლიპ ზურაბიშვილი აღნიშნავს: „ცრემლი არ არის ადამიანის სუბიექტური სამყაროს მარტივად ამსახველი სარკე. იგი დაკავშირებულია ღრმა და რთულ ემოციურ ძვრებთან“**. სწორედ ასეთი „ღრმა და რთული ემოციური ძვრა“ განიცადა აბესალომმა ეთერთან პირველსავე შეხვედრის მომენტში. ეს არ იყო ახალგაზრდა ადამიანში ლამაზი ქალით თუმცა ძლიერი, მაგრამ მაინც წუთიერი გატაცების მაჩვენებელი. სიყვარულის ემოციამ აბესალომის არსებაში სულიერ ძალთა იმდენად ძლიერი დაძაბულობა გამოიწვია, რომ იგი „ცრემლთა დენით“ გამოიხატა. ეს კი გმირის არა სისუსტის, არამედ მისი „განცდების კოლოსალური დაძაბვის გამოხატულებაა, რის შემდეგ იგი აღწევს სულიერი და ფიზიკური ძალების უდიდეს მობილიზებას შექმნილ სიტუაციაზე რეაგირებისათვის“.*** ეს „რეაგირება“ იმით გამოიხატა, რომ აბესალომმა მტკიცედ გადაწყვიტა ეთერის ცოლად შერთვა და მარადიული ერთგულების ფიცი დასდო.

აბესალომის და ეთერის ბედნიერება ხანმოკლე გამოდგა. „ეთერიანის“ მიხედვით, დაავადებულ ეთერთან განშორების აზრი აბესალომს პირველად ბელიარ-ეშმაკმა მიაწოდა. ოპერაში კი განშორება თვით ეთერმა ითხოვა. ასეა თუ ისე, აბესალომი განშორდება საყვარელ არსებას, რითაც ძალაუნებურად სტეხს ფიცს. უნებლიედ ფიცის გატეხა კი, ისე როგორც მიცემული სიტყვის შეუსრულებლობა, ქართველი ხალხის მორალური კოდექსის მიხედვით, ადამიანში მძიმე სულიერ ტანჯვას იწვევდა, რაც ეთერთან განშორებით გამოწვეულ სიმწარესთან ერთად გულზე ლოდივით დააწვა აბესალომს.

---

* გამონაკლისს შეადგენს ოპერის IV მოქმედების დუეტი, რაზედაც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

** ა. ზურაბაშვილი, ფსიქოლოგიური ნარკვევები, 1970, გვ. 30.

*** იქვე, გვ. 28—29.

აბესალომი გვიან მიხვდა, თუ ვინ იყო მიზეზი ეთერთან განშორებისა:

ზეცამ მოკითხოს, ვისგანაც
დაგვატყდა თავსა ეს ვნება.

ეტყვის სასიკვდილოდ განწირული აბესალომი მის სანახავად მოსულ ეთერს. მაგრამ აბესალომს, მბრძანებელ მეფესა და სულით კეთილშობილ რაინდს, თავის დამცირებად მიაჩნია მურმანთან „ურთიერთობის გარკვევა". მხოლოდ ერთხელ და უკანასკნელად გამოიჩენს აბესალომი მეფურ ნებისყოფას და ძალაუფლებას, როდესაც უღირს ვეზირს ინდოეთს სალაშქროდ გამგზავრებას და თან უკვდავების წყლის მოტანას უბრძანებს. მეფის თვალში მას იმდენად დაკარგული აქვს ადამიანური, ვაჟკაცური ღირსება, რომ აბესალომი ეთერს ასე მიმართავს: „ცოცხალს მურმანსა ვეზირსა მე გირჩევნოდე მკვდარიას!"..

აბესალომის ღირსეული წყვილია ეთერი. უბრალო გლეხის ქალი, სიღარიბესა და ტანჯვა-ვაებაში გაზრდილი „ობოლ-ოხერი", ქართველმა ხალხმა უფლისწულის სოციალურ დონემდე აიყვანა და დედოფლის სამოსით შემოსა. აბესალომმა რომ არაფრად მიიჩნია ეთერის მდაბიო წარმოშობა, ეს გასაკვირი არაა: ნამდვილი სიყვარულისათვის სოციალური ბარიერი არ არსებობს, მაგრამ ფრიად ნიშანდობლივია, რომ აბესალომის ახლობლებმა — დედ-მამამ, დამ და მთელმა სამეფო კარმა ეთერი მიიღო და შეიყვარა ისე, როგორც მიიღებდა და შეიყვარებდა თავისივე, მაღალი წრიდან გამოსულ ქალს. შეიძლება ითქვას მეტიც: ყოფილ მწყემს ქალს, ქმარგაშორებულსა და მძიმედ დაავადებულ ეთერს მურმანის მშობლები და ცხრა-ცხრა და-ძმაც სიყვარულსა და პატივისცემას არ აკლებენ. ახლადშეძენილი რძლის შესახებ ნაანა (მურმანის დედა) ამბობს:

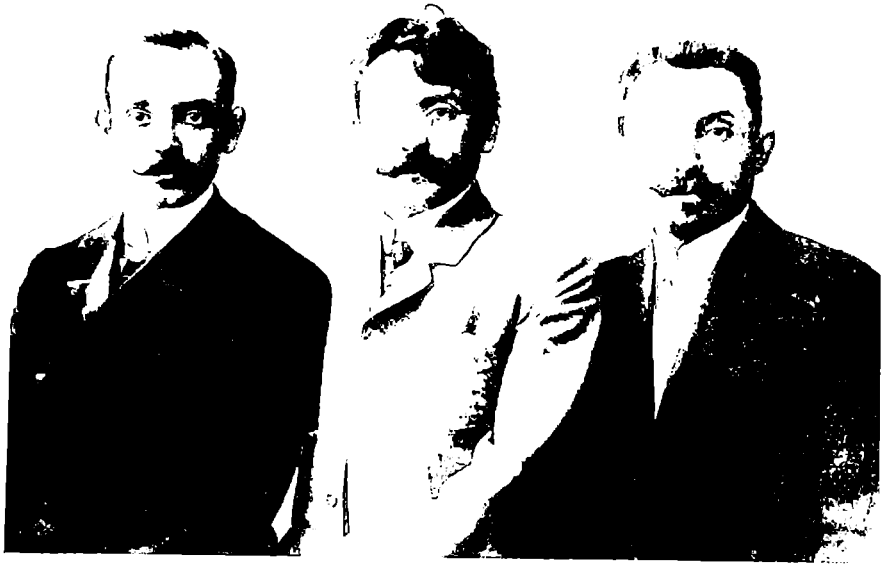
ქალია, ქვეყნის თვალია.
რაო, თუ ჭოხში მოსული?
მაგიერ დედოფლად მჯდარა.
დღეს ჩემთან რძლად შემოსული.

მაღალი ფეოდალური წრის წარმომადგენელთა მხრივ ეთერისადმი ასეთი დამოკიდებულება მის მიმართ ყოველგვარ სიტყვიერ ქება-დიდებაზე უფრო მეტყველია. ეთერმა ეს დაიმსახურა არამარტო გარეგნული მოხდენილობით, ფიზიკური სიტურფით, არამედ, რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, თავისი ს უ ლ ი ე რ ი ს ი ლ ა მ ა ზ ი თ. ეთერის მაღალზნეობრივ ბუნებაზე მოწმობს თუნდაც ის ფაქტი, რომ აბესალომთან პირველი შეხვედრისას იგი არ იზიარებს „სიყვარულისაგან გახელებული" უფლისწულის მგზნებარე

ზ. ფალიაშვილი. 1914 წ.

პეტრე მირიანაშვილი

ზაქარიას სამეშაო კაბინეტი



სამი ძმა — ლოტბა. პოლიკარპე, ივანე და ზაქარია ფალიაშვილები

მუშათა ცენტრალური კლუბი

№ 123

ქართული საოპერო სტუდია

შაბათს 12 ივნისს 1920 წელს

აბესალომ და ეთერი

ზ. ჯ. ფალიაშვილისა

ქართულ ხალხურის სასიმღერეოს კაპელის მიერ

„აბესალომ და ეთერის“ აფიშა. თბილისი, 1920 წ.

მელიტონ ბალანჩივაძე

დიმიტრი არაყიშვილი

ნიკო სულხანიშვილი

ვიქტორ დოლიძე

ვალერიან გუნია

„დაისის“ კლავირის პირველი გვერდი. ხელნაწერი

ფინალური სცენა „დაისიდან“

კონსტანტინე ცაგარელი

ფალიაშვილთა მუსიკალური ოჯახი.
პირველ რიგში (მარცხნიდან): პოლიკარპე, ქანა და ლეონიდა.
მეორე რიგში: ზაქარია და ივანე

ზ. ფალიაშვილი თბილისის კონსერვატორიის პროფე-
სორ-პედაგოგთა შორის. 30-იანი წლების დასაწყისი

Цена 10 коп.

Государственный Ордена ЛЕНИНА Академический Большой Театр Союза ССР

25 декабря 1939 года

АБЕСАЛОМ И ЭТЕРИ

Опера в 4 действиях и 5 картинах, музыка З. Палиашвили
Русский текст Р. Ивнева

Абно .	. **А. А. Яхонтов**
Абесалом	. **Н. С. ХАНАЕВ**, нар. арт. РСФСР
Нателла .	**В. М. Шевченко**
Мариха .	. **Е. М. Боровская**
Этери .	. **Е. Д. Кругликова**, засл. арт. РСФСР
Мурман .	. **П. И. Селиванов**
Наана	. **О. А. Седых**
Тандарух	. **Н. Н. ОЗЕРОВ**, нар. арт. РСФСР
Мачеха . . .	. **М. Н. Лепина**
Шифер Абесалома — придворный .	. **И. З. Долгий**
Царедворец .	**А. К. Минеев**

В танцах участвуют: **Н. Б. Подгорецкая, Н. Г. Конюс, А. А. Царман**

Дирижер—**Г. Ф. Зимин**
Постановка **Р. Н. Симонова**, кар. арт. РСФСР
Режиссер-сопостановщик **М. Г. Квалиашвили**
Художник—**В. Ф. Рындин**, засл. арт. РСФСР
Балетмейстер—**Д. Л. Джавришвили**, засл. деят. иск.
Гл. хормейстер—**М. А. Купер**
Хормейстер—**М. Ю. Шорин**

Начало спектакля в 7 ч. 30 м. веч.

Окончание в 11 ч. 20 м. веч.

Мособлгорлит В 12-506-20 Зак. 2051 Тир. 1000.

Тип. ГАБТ, Петровский пер., 6

„აბესალომ და ეთერის“ პროგრამა. მოსკოვი, დიდი თეატრი, 1939 წ.

ბ. ფალიაშვილის ძეგლი. მოქანდაკე თავაძე

ზ. ფალიაშვილის ბიუსტი

გრძნობას და წმინდა გლეხური სიფრთხილით არ სწამს ნამდვილი სიყვარულის შესაძლებლობა მასსა და დიდებულს შორის. მას არ ხიბლავს არც ძვირფასი ხელმანდილი, არც ჯორ-ცხენები, არც სხვა რამ განძი, რაშიც იგი არ გაცვლის ქალის ნამუსსა და პატიოსნებას. მხოლოდ უფლისწულის მტკიცე სიტყვისა და მხურვალე ფიცის შემდეგ დარწმუნდება ეთერი ვაჟის ერთგულებაში, ენდობა მას და თანხმდება ცოლობაზე.

ლეგენდის მიხედვით ეთერი აბესალომთან განშორების შემდეგ სამი წელი ჰყავდა მურმანს ცოლად თავის ბროლის კოშკში. აქ იგი დედოფალივით ცხოვრობდა. არც პატივი აკლდა და არც დიდება. მაგრამ მურმანისაკენ, როგორც სატრფოსა და ცოლს, პირი არ უბრუნებია. პირიქით, იგი დღენიადაგ აბესალომზე ფიქრობდა და მისდამი ერთგულებას მტკიცედ იცავდა:

მიჯნურო, თუ შენი გული
კიდევ იგონებს ჩემს ტკბობას,
შენთანამც მოვკვდე, არ დავსდევ,
მით ვპოვებ შენთან ერთობას.

როგორც ვხედავთ, ეთერი აბესალომთან განშორების შემდეგაც, თუნდაც საკუთარი სიცოცხლის ფასად, მასთან შეერთებაზე ოცნებობდა. ასე რომ, ოპერის ფინალში გმირი ქალის თვითმკვლელობა შედეგია არა აფექტის, არამედ წინასწარ გააზრებული გადაწყვეტილებისა, რაც კიდევ უფრო აღამაღლებს ეთერს ზნეობრივად. ამ მხრივ იგი ენათესავება ნესტან-დარეჯანს, რომელმაც ტარიელის შესახებ თქვა:

მას მკვდარსა ვნახავ მოვკვდები, მე სიკვდილითა ორითა*

ოპერის მთავარ პერსონაჟებს შორის ეთერი ყველაზე მეტად უახლოვდება იდეალურ არსებას. მისი სიყვარული მტკიცე, ძლიერი და შეუცვლელია. არასდროს არ სცილდება ეთიკურად წმინდა, ამაღლებული გრძნობის ფარგლებს. მის სიყვარულს არაფერი აქვს საერთო მგრძნობელობასა და ვნებიანობასთან. თავისი სინაზით, სულიერი სიფაქიზით ეთერი ემსგავსება გოეთეს „Das ewig Weibliche"-ს („მარად ქალურს"), რის მხატვრულად განზოგადებულ განსახიერებას დიდი პოეტის მარგარიტა („ფაუსტი"), კ. ვებერის ევრიანტა, რ. ვაგნერის სენტა („მფრინავი ჰოლანდიელი") და ელისაბედი („ტანჰოიზერი") წარმოადგენს. ეთერი, შედარებით სხვა გმირებთან, სცენურად ნაკლებად ქმედითი ფიგურაა. ჩვეულებრივი მიწიერი არსება, როგორიცაა ეთერი თავის

---

* ე. ი. უსატრფოდ ყოფნა ერთი სიკვდილია, ხოლო ბუნებრივი, ვარდუკალი სიკვდილი — მეორე.

პირველ გამოსვლაში, მისი მდიდარი და ლამაზი სულიერი თვისებების თანდა-თანობითი გამოვლინების შედეგად ზნეობრივი სიწმინდის, სიყვარულში ერთ-გულებისა და „მარად ქალურის“ მიმზიდველ სიმბოლოდ გადაიქცევა.

აბესალომი და ეთერი — ეს სულიერად ამაღლებული არსებანი — ხალ-ხმა ამაღლებული სიყვარულის ღირსად სცნო. იგივე არ ითქმის ოპერის მესა-მე გმირზე — მურმანზე.

მურმანს ჩვეულებრივად განიხილავენ როგორც „ბოროტების განსახიერე-ბას“. მეტიც, იგი თითქოს „საბედისწერო საწყისის“ მატარებელიცაა, ვინაიდან თავის მეობას მხოლოდ უზნეობასა და ბოროტებაში ავლენს. მიუხედავად იმისა, რომ მურმანი აბესალომისა და ეთერის უბედურების ერთადერთი მიზე-ზია, იგი თვით წარმოადგენს ტრაგიკულ ფიგურას. მურმანის ტრაგედიულობა მასში მომხდარი მძლავრი ფსიქოლოგიური ძვრების შედეგია, ხოლო ეს ძვრე-ბი თავის მხრივ გამოწვეულია სიყვარულის მძლავრი ემოციით.

მურმანი თავისი სოციალური წარმოშობითა და მდგომარეობით მაღალ ფეოდალურ წრეს მიეკუთვნება იგი სიყრმიდანვე დაახლოებული იყო აბიო მეფის კართან და უფლისწულ აბესალომის განუყრელ მეგობრად ითვლებოდა. ისინი ერთად ნადირობდნენ, ერთად ხელოვნდებოდნენ იარაღის ხმარებაში და ერთად ერთობოდნენ. რაინდული სილაღე, ვაჟკაცობა და გულუხვობა არც მურმანს აკლდა. წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი ვერ იქნებოდა აბესალომის უახ-ლოესი მეგობარი. მაგრამ მოხდა აბესალომისა და ეთერის საბედისწერო შეხვედრა. უფლისწულს სიყვარულის ალი მოეკიდა. მურმანიც მოაჯადოვა ეთერის სილამაზემ. რა არის დასაძრახი იმაში, რომ ორი რაინდი ერთდრო-ულად შეიპყრო ერთი და იმავე ქალისადმი სიყვარულმა? მურმანს შეეძლო თა-ვის თავში ჩაეხშო ეთერისადმი სიყვარულით გამოწვეული მძლავრი ემოცია და ამით რაინდული მეგობრობისათვის არ ეღალატნა. მეგობრობის ასეთ მაღალზნე-ობრივ მოვალეობაზე ჰეტყველებს რუსთაველის პოემა:

> სამი არის მოყვრისაგან მოყვრობისა გამოჩენა:
> პირველ, ნდომა სიახლისა, სიშორისა ვერ მოთმენა,
> მიცემა და ა რ ა ს შ უ რ ი, ჩუქებისა არ მოწყენა,
> გავლენა და მოხმარება, მისად რგებად ველთა რბენა.

მე განზრახ გავუსვი ხაზი სიტყვებს „არას შური“ როგორც ნამდვილი, რაინდულად სულგრძელი ადამიანის ერთ-ერთ დამახასიათებელ თვისებას. მე-ორე მხრივ, მურმანი რომ უფლისწულის თანატოლი ყოფილიყო, შესაძლოა თავისი გრძნობა ეთერის მიმართ არ დაემალა, აბესალომისათვის მეტოქეობა გაეწია და საჭიროების შემთხვევაში მეტოქე რაინდულ ორთაბრძოლაშიაც გა-მოეწვია. მაგრამ ვასალი მურმანი მოკლებულია ამ უფლებას თავისი ბატონის

მიმართ. აკი აღმოხდება გულმოკლულ მურმანს: „რატომ არა ვარ მეც მეფეო!“.. მ დ გ ო მ ა რ ე ო ბ ი თ რაინდმა ვერ გამოიჩინა ზ ნ ე ო ბ რ ი ვ ი რაინდობა. სიყვარულმა მასში ადამიანის ღირსების დამამცირებელი გრძნობა — შური გაღვიძა. ამის შესახებ „ეთერიანში“ ვკითხულობთ:

მურმან შურმან აიტანა,
აკვდებოდა თავის გულსა.
გულში ცეცხლი ენთებოდა,
ვერ იქრობდა მის ალმურსა.

შური, როგორც უკიდურესი ეგოიზმისა და ავადმყოფური პატივმოყვარეობის მახინჯი ნაყოფი, შეიძლება იმდენად დიდ ბოროტ ძალად იქცეს, რომ სიყვარულსა და სიკეთეს საგრძნობი ზიანი მიაყენოს. ამას გრძნობს მურმანი და ამბობს:

კაცსა გულუხვსა, ეხლა შემექმნა
გული ხარბი და გაუძღომელიო.

მაგრამ მურმანი არ წარმოადგენს იმ სრულყოფილ პიროვნებას, რომელსაც მოეთხოვება სწორი ორიენტაციის აღება უეცრად შექმნილ ფსიქოლოგიურად რთულ სიტუაციაში. მან ვერ ჰპოვა საკმაო ძალა იმისათვის, რათა თავის თავში ალმოეფხვრა შური, მტრობა — პატარა კაცის დამახასიათებელი თვისებები. ამიტომაც ვაჟკაცისათვის შეუფერებელ ბილწ, უზნეო საშუალებით მოპოვებულ პირად ბედნიერებას მან ანაცვალა მეგობრობა, სულიერი სისპეტაკე და ვაჟკაცის სახელი.

ქართველმა ხალხმა „ეთერიანში“ ეს აზრიც გაატარა, რომ სიმდიდრე, მატერიალური კეთილდღეობა, პრივილეგიური წოდებრივი მდგომარეობა და ძალაუფლება სრულიადაც არ გულისხმობს ადამიანში მაღალეთიკური ღირსების არსებობასაც. მურმანმა თავისი შურით, ორპირობითა და მზაკვრობით სძლია აბესალომს. მაგრამ მურმანის ეს გამარჯვება მისი ზნეობრივი დამარცხებაც იყო. ამიტომ ხალხმა არ სცნო იგი ეთერის საპასუხო სიყვარულის ღირსად. სწორედ ამაშია „ეთერიანის“ იდეური შინაარსის კიდევ ერთი გამოვლინება: ამაღლებულ სიყვარულზე უფლება აქვს მხოლოდ დიდბუნებოვან პიროვნებას; ფლიდი, გაიძვერა, შურიანი და ბოროტი ადამიანი ასეთ სიყვარულს ვერასდროს ვერ დაიმსახურებს.

სიყვარულის გრძნობა ავლენს ადამიანში ღრმად დაფარულ, გარეგნულად შეუმჩნეველ ფსიქიკურ და ეთიკურ თვისებებს. „ეთერიანსა“ და „აბესალომ და ეთერში“ სიყვარულის მძლავრმა ემოციამ წარმოშვა მორალური სრულყოფის პრობლემა. ამ პრობლემის კონკრეტული გადაწყვეტა კი სიყვარულისა და შურის, სიკეთისა და ბოროტების, სულმოკლეობისა და სულგრძელობის,

მაღალზნეობრივისა და ამორალურის კონტრასტულ დაპირისპირებაში გამოვლინდა. ამიტომაა, რომ მუსიკალურ დრამატურგიაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება კონტრასტული აქტების, სცენების, ეპიზოდებისა და გმირთა განსხვავებული მუსიკალური სახეების მუსიკალურ გამომსახველ საშუალებათა მონაცვლეობას. ამასთანავე, „აბესალომ და ეთერის“ მუსიკალური ნაკადი — ეს თავისებური „მრავალფეროვნებათა ერთობლიობა“, არ კარგავს მისთვის დამახასიათებელ მთლიანობას, სიდიადესა და მონოლითობას. ამ მხრივ „აბესალომის“ მუსიკა მოგვაგონებს თვალუწვდენ ზღვის სივრეცს, რომლის დინჯად მოძრავი ზედაპირის ქვეშ დიდი სიღრმე და მძლავრი შინაგანი მდინარება იგრძნობა.

პირველი მოქმედება

„აბესალომ და ეთერი“ იწყება მოკლე საორკესტრო შესავლით, რომელიც მოქმედების დაწყებამდე ქმნის მთელი ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელ მუსიკალურ ატმოსფეროს, გარკვეულ ემოციურ ტალღაზე განაწყობს მსმენელს. ორკესტრის ხმოვანებაში კომპოზიტორი გამოჰყოფს განსაკუთრებული შინაარსის მქონე მომენტებს.

ლიტავრების ჩუმი ხმოვანების შემდეგ (პირველი ტაქტი) სიმებიან კვინტეტში გაისმის ქორალური ხასიათის თემა. იგი მთლიანადაა ნასესხები ოპერის დასკვნითი სცენიდან, რომელშიაც გუნდი აბესალომისა და ეთერის სიკვდილის შემდეგ ასრულებს მოკლე საგალობელს სიტყვებზე:

მათი სული, ქვეყნად ერთი,
ტანჯული და წამებული,
ზეცაშიაც ერთად იყვეს,
მიენიჭოს სიხარული.

ოპერის ასეთი საორკესტრო ხმოვანებით დაწყებას ორგვარი დანიშნულება აქვს. ერთი მხრივ, კომპოზიტორი მუსიკალურ თაღს უქმნის მთელ ნაწარმოებს და ამით აერთიანებს მის დასაწყისსა და დაბოლოებას. მეორე მხრივ, შესავლის დინჯი, აუჩქარებელი და, რაც მთავარია, თ ხ რ ო ბ ი თ ი ხასიათი დასაწყისშივე ხაზს უსვამს „აბესალომ და ეთერის“ როგორც ო პ ე რ ა - ლ ე გ ე ნ დ ი ს ნიშანთვისებას. იგივე ითქმის შესავალზე საერთოდ.

მეცხრე ტაქტიდან, I და II ვიოლინოების ტრემოლოს ფონზე, სოლო კლარნეტი ასრულებს ქალური სინაზით გამორჩეულ მეორე თემას, რომელიც მთლიანად ოპერის ფინალიდან არის აღებული, კერძოდ, ეთერის ფრაზიდან სიტყვებზე:

ველარ დავთმე ჭირთა თმენა,
უშენოდ არა მაქვს ლხენა.

ეს თემა საწყისი თემის მიმართ ქმნის არა იმდენად ემოციურს, რამდენადაც ტემბრალურ კონტრასტს (სიმებიანთა კვინტეტის ნაცვლად — კლარნეტის სოლო; გუნდური ფაქტურის ნაცვლად — მონოდია).

შესავლის მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენს მესამე თემა, რომელიც პირველად ფლეიტისა და ინგლისური ქარახსის, ხოლო მეორედ — ჩელოსა და კლარნეტის პარტიაში ტარდება. ეს თემა კომპოზიტორის იშვიათი შემოქმედებითი მონაპოვარია. იგი წარმოადგენს ოპერის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ლაიტმოტივს, რომელიც აბესალომისა და ეთერის უიღბლო სიყვარულს გამოხატავს. რაოდენ შთამბეჭდავია ამ ნათელი სევდით მონისლულ თემაში ასახული ოდნავ შესამჩნევი შინაგანი თრთოლვა, ბოროტი ზრახვებით გამოწვეული განწირულობა სულისა!..

მესამე თემის დასასრულს ერთხელ კიდევ გაისმის ქორალური თემის ბოლო სამი ტაქტი, რაც ჰობოის სოლოთი მთავრდება. ეს ეპიზოდი მოგვაგონებს სახალხო მთქმელის ან რაიმე ფსიქოლოგიურად რთული ნაწარმოების ავტორის ბოლოსიტყვაობას, მსგავსად შექსპირისა, რომელმაც თავისი „რომეო და ჯულიეტა“ შემდეგი სიტყვებით დაამთავრა:

ქვეყანაზე არ არსებობს უფრო სევდიანი ამბავი,
ვიდრე ამბავი რომეო და ჯულიეტასი.

„აბესალომის“ მოკლე შესავალი ფრიად მნიშვნელოვანია შინაარსობრივად და წმინდა მუსიკალური თვალსაზრისით. ეს ეხება უმთავრესად პირველ თემას, რომლის ქორალური წყობა უშუალოდ გამომდინარეობს ქართლ-კახური სიმღერა-საგალობლების სამხმიანი აღნაგობისა და კილო-ინტონაციური თავისებურებებისაგან. შვიდიოდე ტაქტისაგან შემდგარი თემა შეიძლება მივიჩნიოთ ერთგვარ მარცვლად. კომპოზიტორის მიერ შესანიშნავად მიგნებულ ერთ-ერთ „მუსიკალურ ატომულ“, რომლის ფართოდ გაშლა-გამოყენებამ საგრძნობი როლი შეასრულა არა მარტო ზ. ფალიაშვილის, არამედ საერთოდ ქართული ეროვნული პროფესიული მუსიკალური ენის შემუშავებაში. რაც შეეხება „უიღბლო სიყვარულის“ ლაიტმოტივს, იგი სხვაზე მეტად განიცდის საორგანო მუსიკის ზეგავლენას. ამას მოწმობს თემის საწყისი მოტივის ჯერ აღმავალი, ხოლო მეოთხე ტაქტიდან — დაღმავალი სეკვენციური მოძრაობა, დაყრდნობილი უძრავ საორგანო პუნქტზე (ნოტი რე ჰობოისა და I ვალტორნის პარტიაში) და ოქტავების ოსტინატურ სვლაზე (ჩელოებსა და კონტრაბასებში). მაკრამ როგორც ამ შემთხვევაში, ისე შესავლის პირველ თემაშიც ყურადღებას იპყრობს მუსი-

ჟალურ წინადადებათა ასიმეტრიულობა (შვიდტაქტიანობა), რაც მკვეთრად განსხვავდება კლასიკური სიმეტრიულობისაგან (ოთხ-რვატაქტიანობა). მუსიკალური სახეების წარმოქმნისას ფალიაშვილი ტაქტობრივ წყობაში ხშირად იყენებს ასიმეტრიას, რაც ფრიად დამახასიათებელია ქართული ხალხური სიმღერისათვის.

ფარდის ახდისას კულისებს უკან გაისმის მონადირეთა სიმღერა. აქ პირველად ვლინდება მკაფიო კონტრასტულობის პრინციპი, კერძოდ: ორკესტრის ეღერადობა შეცვლილია საგუნდო ხმოვანებით (ყოველგვარი თანხლების გარეშე); ნელი ტემპის (Largo) ნაცვლად მოცემულია ჩქარი ტემპი; ხოლო ქორალური თემით შექმნილი განწყობილების (molto religioso) ნაცვლად — მარშისებური ენერგიულობა. იდეურად და ემოციურად განზოგადებულ შესავლის მუსიკას უპირისპირდება ჟანრული მომენტი. მონადირეთა გუნდი ეთერის გამოსასვლელი არიის ერთგვარ „ნეიტრალურ ფონს“ უნდა წარმოადგენდეს. მაგრამ ეს ეპიზოდი, განსაკუთრებით მისი განმეორებისას, აბესალომისა და მურმანის არაპირდაპირ დახასიათებადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. საქმე ის არის, რომ ნადირობა მონადირისაგან მოითხოვს ფიზიკურ ძალას, გამძლეობას, გამბედაობას, იარაღის მოხერხებულად ხმარებას. უფლისწულ აბესალომისა და მისი ვეზირის ერთობლივი ნადირობა ერთ-ერთი მაჩვენებელია მათი მტკიცე მეგობრობისა და ერთმანეთისადმი უსაზღვრო ნდობისა.

მონადირეთა გუნდი ხალასი ხალხური სიმღერის შთაბეჭდილებას ტოვებს. „მას ვერ გამოარჩევთ ხალხური სიმღერებისაგან, რადგან იგი აგებულია ქართლ-კახური მრავალხმიანობის ტიპიურ ჰარმონია-მელოდიკის საფუძველზე და ინტონაციურად ახლო ენათესავება ხალხურ სიმღერას“ — წერს ეროვნული სამუსიკო ფოლკლორის მკვლევარი პროფ. გრ. ჩხიკვაძე.*

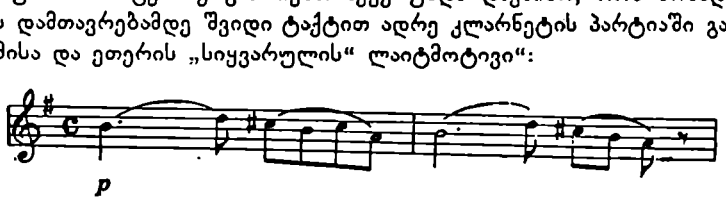
მონადირეთა ეს სიმღერა ჯერ თითქოს შორიდან მოისმის. მეორედ გატარების შემდეგ გუნდის ხმოვანება მიწყდება. ეთერის არიაზე გადასვლას კომპოზიტორი იძლევა კილოური და რიტმული მოდულაციის მეოხებით. ეთერის გამოსასვლელი არია თავისი აღნაგობით (ვარირებული კუპლეტური ფორმა), ვოკალური ხაზის მელიზმური სამკაულით და ეოლიური კილოთი (სოლ ნოტიდან) არსებითად წარმოადგენს ხალხური ხასიათის ცალფა სიმღერას. ეს კვადრატული (რვატაქტიანი) იამბური წყობის მელოდია თავისი მიამიტურობითა და ბისადავით დედინაცვალთან ეთერის უღიმღამო, ერთფეროვან ცხოვრებას ესადაგება. პირველი სტროფის განმეორების შემდეგ საორკესტრო თანხლება, უძრავი ბანის მიუხედავად, თანდათან რთულდება: სიმებიან კვინტეტს ემატე-

* გრ. ჩხიკვაძე, ზაქარია ფალიაშვილი და ხალხურობის პრობლემა, გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1944, № 19.

ბა ხის ჩასაბერ საკრავთა ხმოვანება; თანხლების პარტიაში ხშირდება აღმავალი და დაღმავალი ქრომატული სვლები; სიტყვებზე: „ვეღირსებოდე ერთი ბედ-იღბალს, განვშორდებოდე ჩემ დედინაცვალს“ ჩქარდება ტემპი; პირველი ვიოლინოები, ჰობოი, ფლეიტა და კლარნეტი, ვოკალურ მელოდიასთან უნისონში, აძლიერებენ ეთერის წუთიერი ოცნებით გამოწვეული სულიერი მოძრაობის გამოხატულებას. მაგრამ „ბედ-იღბლის“ იმედი მყისვე ქრება და საბრალო ქალი ისევ თავის სევდა-ვარამის ამარა რჩება.

ამ ერთ პატარა ნაწყვეტში ზაქარია ფალიაშვილმა ღარიბი, იმედგაწყვეტილი ქალიშვილის რეალისტური ფსიქოლოგიური პორტრეტი დაგვიხატა. არიის მუსიკა ეთერის სულიერ განწყობილებას გადმოგვცემს და ამასთან ერთად მის ქალურ სინაზეს, მოხდენილი სხეულის პლასტიკურ მოძრაობასაც ასახავს.

უკანასკნელი ტაქტების პიანისიმოზე დამთავრებისთანავე კვლავ გაისმის მონადირეთა სიმღერა. ამჯერად გუნდის პარტია არსებითად იგივე რჩება, მაგრამ სიმებიანი კვინტეტის ხმოვანებას კომპოზიტორი თანდათანობით ამატებს ორკესტრის ჯერ ხის, შემდეგ სპილენძის სასულე ინსტრუმენტებს, ამახვილებს საორკესტრო ფაქტურას დასავლეთ საქართველოს ხალხური (ლაშქრული, მხედრული და მაყრული) სიმღერებისათვის დამახასიათებელი მეტრულ-რიტმული მიმოქცევებით (განსაკუთრებით ბანებში) და ხმოვანების თანდათანობითი დაჭირხნით მძლავრ ეფექტს აღწევს, მაგრამ საქმე მარტო ხმოვანების გაძლიერებაში როდია. ამ საგუნდო ეპიზოდიდანაც ჩანს, თუ რამდენად განვითარებული ჰქონდა კომპოზიტორს საოპერო სცენური გრძნობა. საგუნდო-საორკესტრო ფაქტურის მზარდი დინამიზაცია ამ შემთხვევაში მან იმ მიზნით გამოიყენა, რომ მუსიკალურად გადმოეცა მონადირეთა და მათთან ერთად აბესალომისა და მურმანის სცენაზე გამოჩენა. აქვე უნდა დავძინო, რომ მონადირეთა სიმღერის დამთავრებამდე შვიდი ტაქტით ადრე კლარნეტის პარტიაში გაივლის აბესალომისა და ეთერის „სიყვარულის“ ლაიტმოტივი“:



რომელსაც მნიშვნელოვანი ადგილი აქვს დათმობილი ოპერის მუსიკალურ დრამატურგიაში. საინტერესოა, რომ ეს მოტივი ზუსტად ემთხვევა აბესალომის მელოდიას მისი პირველი არიიდან სიტყვებზე: „ეგ ლამაზი გიშრის თმანი ვარდისებურ პირს გეფინა“ (ციფრი 8*). ამ ლაიტმოტივის გაგრძელება მომდევნო

* აქაც და შემდეგშიც გამოყენებულია 1964 წ. გამოცემული „აბესალომ და ეთერის“ პარტიტურაში მიღებული ნუმერაცია.

ხუთ ტაქტში ამზადებს გადასვლას აბესალომის, ეთერისა და მურმანის სცენაში. მკვეთრად ხაზგასმული დომინანტის (E) შემდეგ მთელ ორკესტრში განმტკიცდება ლა მაჟორი — ყველაზე ნათელი, ბრწყინვალე და გასხივოსნებული ტონალობა. მსოფლიო კლასიკურ მუსიკაში შეიძლება დავასახელოთ აურაცხელი მაგალითი იმიხა, თუ რამდენად დაკავშირებულია ეს ტონალობა სილაღესთან, მზის შუქთან, ბრწყინვალებასთან, ცალკეული ადამიანებისა და მასების მხიარულ, ოპტიმისტურ სულიერ განწყობილებასთან. ფალიაშვილმაც, რომელიც ოსტატურად ფლობდა ჰარმონიულ ხერხებს, ტონალობათა სემანტიკას, ანუ მათ დამახასიათებელ ემოციურ შინაარსს, ეთერის მომაჯადოებელი სილამაზით დატყვევებული აბესალომის უსაზღვრო სიხარული და ჭაბუკური აღფრთოვანება გამოხატა ლა მაჟორით და მასთან ორკესტრის მთელი შემადგენლობის ორტაქტიანი აკორდული „შეძახილით“.

აბესალომში სიყვარულის გრძნობის ფეთქება ასახულია გმირის გამოსასვლელ არიოზოში: „მე ბანი-ბანად გეძებდი“. ამ არიოზოთი იწყება საკმაოდ დიდი, გმირთა შინაგანი განცდების მხრივ რთული სცენა (4). ოპერის დრამატურგიაში ეს სცენა წარმოადგენს კვანძის შეკვრას, ვინაიდან აქ პირველად უპირისპირდება ერთმანეთს ორი ანტაგონისტური ძალა — სიყვარული და შური, განსახიერებული აბესალომისა და მურმანის მიერ. აბესალომის ეთერისადმი მგზნებარე სიყვარულის ჩასახვასთან ერთად მასსა და მურმანს შორის წყდება მეგობრობის ძაფი.

აბესალომის გამოსასვლელი არიოზო მელოდიისა და ფორმის მხრივ მეტად თავისებურია თავისი ინტონაციური ბუნებით და იმპროვიზაციულობით. იგი ენათესავება ძველ ქართულ ქალაქურ სატრფიალო სიმღერებს, რასაც მოწმობს: მოტივური და საკადანსო მიმოქცევანი, ჰარმონიული საფუძვლის I-დან II (მინორულ) საფეხურზე გადანაცვლება, სამწილადი ზომა და გიტარისებური თუ არფისებური თანხლება (არფის ფუნქცია ხაზგასმულია ორკესტრში). არიოზო ფორმის მხრივ სამნაწილიანია, რომლის შუა ნაწილი („ეგ ლამაზი გიშრის თმანი“) კიდურა ნაწილების მიმართ აშკარად გამოხატულ კონტრასტს წარმოადგენს. ინტონაციურად არიოზოს შუა ნაწილი ხალხურ სოფლურ სიმღერას უახლოვდება; იონიური კილო ეოლიურით (fis-დან) იცვლება; თანხლებაში არფის ნაცვლად, სიმებიანებთან ერთად, გაისმის ჰობოისა და ფაგოტების ტემბრი. ეს მელოდია, როგორც აღვნიშნე, წარმოადგენს აბესალომისა და ეთერის „სიყვარულის ლაიტმოტივს“. არიოზოს პირველი ნაწილის გამეორების ბოლოს დასკვნითი კადანსის ნაცვლად გაისმის მურმანის ფრაზა: „კაცსა გულუხვსა...“

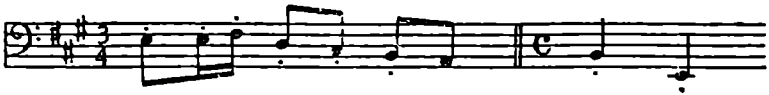
ეს ნაწყვეტი იმით არის საინტერესო, რომ კომპოზიტორი აბესალომის მძლავრი სულიერი აღგზნების გადმოსაცემად მიმართავს ასიმეტრიულობას (A —14 ტაქტი, B —7 ტაქტი, A_1 —5 ტაქტი), ცვლის საორკესტრო თანხლების ფაქტურას, მეტრს ($^3/_4$, $^4/_4$, $^3/_4$) და ინტონაციურ ბუნებას. ეს პატარა მაგალითი ოპერის დასაწყისშივე ნათლად მოწმობს ფალიაშვილის როგორც ფსიქოლოგ-რეალისტის მიმართებას. ამის უფრო რთულ მაგალითებს არაერთხელ შევხვდებით მთელი ოპერის მანძილზე.

მურმანის პირველივე გამოსვლა ახასიათებს მას როგორც ბრგე, ნებისყოფის მქონე ადამიანს. მან არც კი დააცალა აბესალომს ფრაზის დამთავრება და ჯიქურ შემოიჭრა მეგობრის ლირიკულ განცდათა სფეროში. უმალვე წყდება პოეტური სიფაქიზით გამორჩეული საორკესტრო თანხლება, რომლის ადგილს კლარნეტების, ფაგოტების, ვალტორნებისა და სიმებიანი კვინტეტის დაძაბული ჟღერადობა იკავებს. იცვლება რიტმი, ტემპი (Andante-ს მაგიერ agitato). ჰარმონია და საორკესტრო ფაქტურა (მეოთხედებით სვლის ნაცვლად მეთექვსმეტედების სწრაფი მონაცვლეობა). მურმანი მძლავრმა ღელვამ შეიპყრო. მას აბესალომზე ნაკლები ძალით არ შეუყვარდა ეთერი, მაგრამ გრძნობს, რომ იგი ვერც ამ გატაცებას ჩაახშობს თავის გულში (რომელიც ახლა „შეექმნა ხარბი და გაუძღომელი"), და ვერც „მტანჯველ სევდას" აიცილებს თავიდან. ყურადღებას იპყრობს ერთი ფსიქოლოგიური შტრიხი: მურმანს არ სურს თავისი სულიერი განწყობილება აგრძნობინოს აბესალომსა და ეთერს. ამიტომ გარეგნულად იგი არ კარგავს ვაჟკაცისათვის შესაფერის სიდინჯეს და თავშეკავებას. მაგრამ მას „გასცემს" ორკესტრი, რომელიც მსმენელს ამცნობს მურმანის გულში დანთებულ ცეცხლს.

ჰობოის პარტიაში (ციფრი 9) გაისმის „ნათელი სიყვარულის" ლაიტმოტივი, რასაც მოჰყვება აბესალომისა და ეთერის პატარა დიალოგი: აბესალომი საჩუქრად სთავაზობს ხელმანდილს და ბედაურს. ეთერი საჩუქრის მიღებაზე უარს ამბობს, რაც მურმანის ირონიულ რეპლიკას იწვევს:

> მანდილით და კაზმულ ცხენით
> დაყვავება სადა თქმულა?
> ტურფა ეძებს ლომ-გმირ მიჯნურს,
> მხოლოდ მისგან მოხიბლულა.

ეთერის სიტყვების წინ: „შენ ხარ დიდი, დიდებული" ორკესტრში გაიელის აბესალომ-უფლისწულის „დიდებულების" ლაიტმოტივი (ციფრი 11), რომელსაც ჩელოები და კონტრაბასები ასრულებენ დაბალ რეგისტრში:



ეს სვლა, ფაგოტების დამატებით, კვლავ ეთერის პარტიის თანხლებაში გაისმის სიტყვების: „შენ (ე. ი. დიდებულო) შენი ქმნა“ წინ. იგივე ლაიტმოტივი არაერთხელ გვხვდება სხვა აქტებშიაც.

თითქმის მთელი ეს საანსამბლო სცენა მიმდინარეობს აბესალომისა და ეთერის „ნათელი სიყვარულის“ ლაიტმოტივსა* და მის მოტივურ-ვარიაციული განვითარების ფონზე. ამ მხრივ ფალიაშვილმა მაღალი პოლიფონიური ოსტატობის გარდა მასალის მოტივურ-თემატური და ვარიაციული დამუშავების ტექნიკაც გამოამჟღავნა. კომპოზიტორმა ამ გზით ჩინებულად შეძლო ცალკეული სცენებისა და ეპიზოდების ერთ მთლიან, ფართოდ გაშლილ პლასტებად შეკვრა.

აბესალომის ფიცს („არა, წყალ-წისქვილ, ქვიშამა“) და ეთერის ყოყმანს („შენ აისრულო წადილი“) უერთდება მურმანის ფრაზა („კაცსა გულუხვსა“), რომელსაც საგრძნობი მღელვარება შეაქვს ტერცეტში. მურმანის ამავე ფრაზის თანხლება (პარტ. გვ. 40—41) აქ საგრძნობლად გაძლიერებულია. ორკესტრის შემადგენლობას ემატება ფლეიტები, საყვირები და ლიტავრები. აღსანიშნავია, რომ ტერცეტის დამთავრებისთანავე, კლარნეტის პარტიიდან მოყოლებული (ციფრი 10), მთელ ორკესტრში გატარებული „ნათელი სიყვარულის“ ლაიტმოტივი პირველად განიცდის მოტივურ-ინტონაციურ ცვლილებებს: იგი კარკავს სილაღეს, უბრალოებას, მელოდიურ უშუალობას და უფრო დაძაბული ხდება. აბესალომისა და ეთერის სიყვარულს თითქოს ავის მომასწავებელი შავი ღრუბელი გადაეფარა. ამას გვანიშნებს მურმანის მტკიცე გადაწყვეტილება: „ულვაშ შერცხვენილ, ჯაბანი ვიყო, თუ ვერ ვეწიო შენ დაჯაბნასა!“. მურმანის პირველივე ფრაზის დასაწყისი („წყალ-წისქვილ ქვიშამაც“) აგებულია წმინდა ქართულ ინტონაციურ მიმოქცევაზე და შემცირებულ სეპტაკორდზე. ეს მელოდიური მიმოქცევა და მისი ჰარმონიული თანხლება (ვალტორნებსა და ფაგოტებში) ერთგვარ კონტრასტივით შეიჭრება სტილისტურად ერთიან მუსიკალურ ნაკადში, ისევე, როგორც მურმანის განზრახვა ხელი შეუშალოს ეთერისა და აბესალომის მომავალ ბედნიერებას. ორკესტრის მთელი შემადგენლობის წყვეტილი, მძაფრად ხაზგასმული აკორდები და მოკლე მოტივები ამჟ-

* „აბესალომ და ეთერში“ მთელი რიგი ლაიტმოტივების არსებობას და მათ ოსტატურად გამოყენების საკითხს პირველად ნ. ჭიაურელი შეეხო შრომაში: „ზ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესლომ და ეთერის“ საშემსრულებლო ექსპოზიცია“, 1965. თუმცა შეიძლება არ დაეთანხმოთ ლაიტმოტივთა, რაოდენობასა და მათ დასახელებას, მაგრამ ავტორის ეს აზრი საერთოდ საინტერესოა.

ღავნებენ მურმანის მტკიცე ხასიათს, შეუპოვრობას და ბოროტი განზრახვის სიმტკიცეს. ტრიოლების სწრაფი ნაკადი ენერგიულად ამთავრებს ორკესტრის ხმოვანებას.

პირველი მოქმედების მეორე სურათი წარმოადგენს ეთერის დედინაცვლის კარ-მიდამოს. თორმეტტაქტიანი ნელი საორკესტრო პრელუდია მთლიანად აგებულია ეთერის აბესალომისადმი მიმართვის მუსიკალურ მასალაზე (ციფრი 11, „შენ ხარ დიდი დიდებული...“). ჰარმონიულად, პოლიფონიურად და ტემბრალურად განვითარებული ეს საორკესტრო ნაწყვეტი გამოხატავს ეთერის რთულ სულიერ განწყობილებას. მას აგონდება აბესალომთან შეხვედრა, იმედის ის ნათელი შუქი, რომელმაც გაიელვა მის შავბნელ ცხოვრებაში და კიდევ უფრო მძიმედ აგრძნობინა უმწეო მდგომარეობა.

დიალოგი ეთერსა და დედინაცვალს შორის ნაკლებად საინტერესოა მუსიკალური თვალსაზრისით. გამონაკლისს შეადგენს დედინაცვლის სიანჩხლისა და ბოროტების გამომჟღავნება, განსაკუთრებით ეთერის გაბედული პასუხის შემდეგ: „არა, მე იმ ფურს აღარ გავყვები!“ ამ სიტყვებით გაკაპასებული, ბრაზმორეული დედინაცვლის მოკლე, წყვეტილი ფრაზები („არ წახვალ? ლაფი დამასხი, თუ არ გათრიო თმებითა“ და სხვა), გაძლიერებული ასეთივე მოკლე, ხაზგასმული საორკესტრო თანხლებით, დამაჯერებლად გადმოგვცემს ამ სულით მახინჯი დედაკაცის ბუნებას. მარტოდ დარჩენილი ეთერი კვლავ ეძლევა სანუკვარ ოცნებას („ნეტავი ვინმე გამოჩნდებოდეს“), რომელიც მას ახლა კიდევ უფრო განუხორციელებლად მიაჩნია, ვიდრე აბესალომთან შეხვედრამდე. ტონალობის ნახევარი ტონით ამაღლებით (g-ს ნაცვლად gis) ამ ნაწყვეტს (ეთერის გამოსასვლელი არია) აღნიშნულ სიტუაციაში მეტი ჰაეროვნება და, ამავე დროს, ნათელი სევდის ხასიათი ენიჭება. საბრალო ქალის უიმედობაზე მეტყველებს ისიც, რომ ნაწყვეტს ამთავრებს არა ეთერი, არამედ ორკესტრი. ამ სცენით თითქოს ჩაიკეტა პირველი მოქმედების ერთი წრე. ეთერი ისეთივე ობოლი და უპატრონო დარჩა, როგორიც იყო. აბესალომთან შეხვედრამ მხოლოდ წამიერად მოჰფინა ნათელი მის სულსა და გულს.

აბესალომის დაბრუნებას მკვეთრი გარდატეხა შეაქვს მეორე სურათის დრამატურგიაში. სცენაზე უფლისწულის ხელმეორედ გამოჩენა ისეთივე ოსტატობითაა მომზადებული როგორც მისი პირველი გამოსვლა. ორკესტრში (პირველი ვიოლინოებისა და ალტების პარტიაში) გაისმის მსუბუქი, საცეკვაო ხასიათის სკერცოზული თემა, რომელიც თანდათანობით ორკესტრის სხვა საკრავებსაც გადაეცემა. ამ პატარა საორკესტრო ინტერმედიას ორმაგი ფუნქცია აკისრია: მან მოახლოებულ ცხენოსანთა სვლის სურათიც უნდა გამოხატოს და, ამავე დროს, გადმოსცეს სიხარულის გრძნობით მოცული აბესალომის სულიერი განწყობილება. აბესალომის გამოსვლა ამჯერადაც ისეთივე მუსიკალური სა-

შუალებითაა მომზადებული (მთელი ორკესტრის მძლავრი „დარტყმა“) როგორც პირველი მისი გამოჩენა. აბესალომის მიმართვა სატრფოსადმი: „ეთერო! შენსა ღალატსა“... გაცილებით უფრო აღგზნებული და აღფრთოვანებული, ვიდრე პირველი შეხვედრისას, რომლითაც იგი ეთერს თავის ერთგულებაში არწმუნებს, ამჯერად გამოხატულია არა საყოფაცხოვრებო ინტონაციებით, არამედ ხალასი ეროვნული კილო-მელოდიური მიმოქცევებით. საორკესტრო პარტიაც საგრძნობლად გართულებული და გააქტივებულია.

ეთერი რწმუნდება უფლისწულის გულწრფელობასა და მისი გადაწყვეტილების სიმტკიცეში. მაგრამ ვიდრე იგი აბესალომს ნდობასა და მორჩილებას განუცხადებდეს, რაც სიყვარულის გრძნობის გაზიარებას ნიშნავს, ორკესტრში გაისმის მათი „უბედო სიყვარულის“ ლაიტმოტივი. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს რაღაც უხილავი აჩრდილი ბედნიერ წყვილს მათი სიყვარულის ტრაგიკულ დასასრულს უწინასწარმეტყველებს. აღსანიშნავია, რომ „ნათელი სიყვარულის“ ლაიტმოტივი ეთერის პარტიაში პირველად ამ სცენაში გაისმის; აქამდე იგი მხოლოდ აბესალომს განეკუთვნებოდა.

არაჩვეულებრივად სასიხარულო ხასიათი აქვს აბესალომისა და ეთერის დუეტს, რომელიც კვლავ გასხივოსნებულ ლა მაჟორში ხმოვანებს. ეს არის პირველი და უკანასკნელი გამოვლინება ამ ორი გმირის ერთმანეთით უსაზღვროდ გატაცებისა. ეს ჰიმნია სიყვარულისა, რომელიც ორივე სატრფოს აღამაღლებს, ფრთებს შეასხამს და ერთ არსებად გადააქცევს. ამას გარდა, ეს დუეტი მთელი პირველი მოქმედების კულმინაციური მომენტია. მასში განმტკიცდება დრამატურგიის სატრფიალო ხაზი. და ისევ კონტრასტი: აბესალომისა და ეთერის ღრმა ემოციურ დუეტს უშუალოდ მოსდევს მურმანის არია „ამომავალსა ჰზეს სწუნობს“. ფალიაშვილს რომ სდომოდა მურმანის გამოყვანა როგორც „ბოროტების განსახიერებისა“ (მსგავსად იაგოსი — ვერდის „ოტელოში“, კასპარისა — ვებერის „თავისუფალ მსროლელში“, რაინდ ტელრამუნდისა — ვაგნერის „ლეონგრინში“ ან რიმსკი-კორსაკოვის უკვდავი კაშჩეისა), იგი გამონახავდა უფრო მძაფრ, მკვეთრ მუსიკალურ საშუალებებს, ვიდრე მურმანის არიაში გამოიყენა.

ყურადღებას იპყრობს არიის საკმაოდ ვრცელი, ნელი ტემპის (Andante) საორკესტრო შესავალი. იგი იწყება ჩელოებისა და კონტრაბასების დაბალ რეგისტრში ქორალისმაგვარი თემით. მეხუთე ტაქტიდან ზედიზედ ემატება დანარჩენი ხემიანი, ხის და სპილენძის ჩასაბერი ინსტრუმენტები. კულმინაციის შემდეგ საორკესტრო ხმოვანება თანდათანობით კლებულობს და პრელუდია მთავრდება დომინანტურ საფეხურზე (სი მაჟორში) აკორდული ჟღერადობით. მურმანის არია სამნაწილიანია. პირველ და მესამე ნაწილში მურმანი

ეთერის სიტურფეს ადარებს მზეს და თან სწუხს, რომ არ არის მეფე. კიდურა ნაწილების (A და A_1) მელოდიური ხაზი ვოკალში თითქმის უცვლელია (ადგილი აქვს მხოლოდ ნაწილობრივ ოქტავურ გადანაცვლებას და საკანდანსო ფრაზის განმეორებას), შუა ნაწილში (B) კი შეიმჩნევა ტემპის აჩქარება, ტონალობათა ცვალებადობა, ვოკალურ ხაზში მზარდი მღელვარება და საორკესტრო თანხლების გაძლიერება. ამით კომპოზიტორი გადმოსცემს მურმანში ეთერისადმი სიყვარულით გამოწვეულ გრძნობათა აბობოქრებას. მურმანი მზად არის მიიღოს ტანჯვა, გაუმწარდეს მას ცხოვრება, სულიც კი არ დაიშუროს, „ოღონდ ეთერსა შევტრფოდე, მისი მეტი სხვა არ ვისურვოო". არიის კულმინაციურ მომენტს სიტყვებზე: „ვწუხვარ, არა ვარ მეც მეფე!" ფალიაშვილი ამზადებს როგორც მელოდიურად, ისე საორკესტრო ხმოვანების თანდათანობითი გაძლიერებით და რიტმიკის გამახვილებით. ვოკალური მელოდია მაღალი რეგისტრიდან ნელ-ნელა ეშვება ოქტავით ქვემოთ. დასკვნითი ოთხი ტაქტი განკუთვნილი აქვს ორკესტრს. მთელი ორკესტრის შესრულებით მაქსიმალური სიმძლავრით (სამ ფორტეზე) გაისმის მთელტონიანი გამის დაღმავალი სვლა, რითაც კომპოზიტორი ელფეროვნად გადმოსცემს მურმანის სულიერ სიმწარესა და მისი გადაწყვეტილების უცილებლობას. ბოლო ორ ტაქტს კი (სიმებიანი კვინტეტი და ვალტორნები) შეაქვს სიმშვიდე. ასეთი არიით, რომელიც ამაღლებული ხასიათის მუსიკალურ თემატიკაზეა აგებული, შეიძლებოდა მაღალკეთილშობილური გმირის დახასიათებაც. ამით ერთხელ კიდევ მტკიცდება ის აზრი, რომ მურმანი არა ბედისწერის ან ბოროტების განსახიერებაა, არამედ ჩვენს წინაშეა სულიერად და ზნეობრივად წონასწორობადაკარგული ვაჟკაცი. სიყვარულმა და მეგობრის ბედნიერებამ იგი შურით აღავსო, შურმა კი ოდესღაც გულუხვი რაინდი დააბრმავა, გონება გაუხშო და საშინელი ბოროტების გზაზე დააყენა. ამ არიამ, რომლითაც მთავრდება მთელი პირველი მოქმედება, შესაძლოა წამით მსმენელში მურმანისადმი სინანულის გრძნობაც გამოიწვიოს, მაგრამ მისი საქციელის გამართლება — არასოდეს.

მეორე მოქმედება

მეორე მოქმედება აბიო მეფის მდიდრულ სასახლეში მიმდინარეობს. პირველ აქტს არსებითად ახასიათებს ფართოდ გადაშლილი ლირიკულობა. მონადირეთა ჟანრული ხასიათის საგუნდო ნომრის გარდა მასში გაბატონებულია არიის, არიოზოს, რეჩიტატივის, დუეტისა და ტერცერტის ტრადიციული საოპერო ფორმები. გარდა ამისა, პირველ მოქმედებაში ხდება დრამატურგიული

კვანძის შეკვრა და სამი მთავარი გმირის მუსიკალური სახეების გამოკვეთა. მეორე აქტი კი თავისი გრანდიოზული საგუნდო და საბალეტო ეპიზოდებით, მთელი მუსიკალური ნაკადის ბაროკოს სტილისებურად მდიდრულ, მძლავრ ხმოვანებაში გადაზრდით მკვეთრად უპირისპირდება პირველ მოქმედებას. ამას გარდა, მეორე მოქმედება თავისი მდიდრული დეკორაციული მორთულობით, სიდიადითა და ზეაწეულობით, მეტნაკლები დამაჯერებლობით მიგვითითებს მოქმედების დროზე, რომელიც „აბესალომ და ეთერის" ორი სანიმუშო დადგმის ავტორთა* მიერ პირობითად განსაზღვრულია XII—XIII საუკუნეებით. ამავე აზრისაა ნ. ჭიაურელი, რომელიც აღნიშნავს: „...ოპერაში ასახული დროის ტიპიური ნიშნები უფლებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ ოპერა „აბესალომ და ეთერი" რუსთაველის ეპოქის ამსახველი ნაწარმოებებია"**. ასეა თუ ისე, „აბესალომის" მეორე აქტი წარმოგვიდგება როგორც ფეოდალური საქართველოს „ოქროს ხანის" სიდიადის მუსიკალური განსახიერება.

მეორე მოქმედება იწყება ორკესტრის საზეიმო ხმოვანებით. სპილენძის ჩასაბერ საკრავთა ენერგიულ, მოძახილის მსგავს, მარშისებურ ხმოვანებას მესამე ტაქტიდან ორკესტრის დანარჩენი საკრავები უერთდება. თემის მეორედ გატარების შემდეგ ჩაერთვება გუნდი. ზაქარია ფალიაშვილის მაღალმა საგუნდო და პოლიფონიურმა ოსტატობამ პირველად მთელი სისრულით და მასშტაბურობით ამ საგუნდო ნომერში იჩინა თავი. კომპაქტურ კონტრაპუნქტულ აღნაგობასთან ერთად კომპოზიტორი იყენებს კანონისებურ სვლას (სიტყვებიდან „ანთავისუფლა მონები"). სიტყვებიდან: „აკურთხე, ღმერთო, აბიო მეფე" (ციფრი 35) იცვლება მეტრი, ტემპი, პოლიფონიურობას ცვლის გუნდის აკორდული წყობა. ეს საგუნდო ნომერი, რომელიც ხალხურ სადიდებელ სიმღერათა („დიდება") ბუნებიდან გამომდინარეობს, ერთიანი საზეიმო ტონუსის დაცვასთან ერთად გვანცვიფრებს თავისი ფაქტურული ნაირფეროვნებით. ორკესტრი ჩვეულებრივად გუნდთან ერთად უნისონში ხმოვანებს. მაგრამ ზოგჯერ, როდესაც გუნდის ხმოვანება აკორდულ წყობაზეა აგებული, ამ დროს გუნდის თანმხლები ორკესტრის ცალკეული ჯგუფები პოლიფონიურად ჟღერენ და პირიქით: გუნდის პოლიფონიურ ფაქტურას ორკესტრის აკორდული წყობა უპირისპირდება.

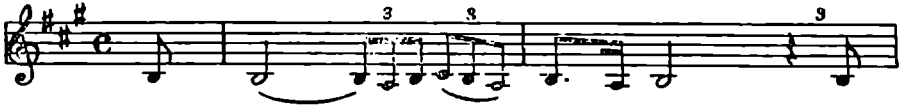
---

* მხედველობაში მაქვს „აბესალომ და ეთერი"-ს 1936-37 სეზონის დადგმა (დირიჟორი ე. მიქელაძე, რეჟისორი შ. აღსაბაძე და მხატვარი ი. გამრეკელი) და მოსკოვის დიდი თეატრის დადგმა 1939-40 სეზონში (დირიჟორი ა. მელიქ-ფაშაევი, რეჟისორი-დამდგმელი რ. სიმონოვი და მხატვარი ვ. რინდინი).

** ნ. ჭიაურელი, ზ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერის" საშემსრულებლო ექსპოზიცია, ავტორეფერატი, კიევი, 1965, გვ. 7.

მეფე-დედოფლის სადიდებელი გუნდი გარდა პირდაპირი დანიშნულებისა საგანგებო ფუნქციასაც ასრულებს: იგი ქმნის მეორე მოქმედების ამაღლებული საზეიმო-რიტუალური განწყობილების ატმოსფეროს. მთელი აქტის ეს ამაღლებულობა და ეპიკური სიდიადე წარმოდგენილია არა როგორც ერთიანი მონაკვეთი, არამედ ტალღისებურად აღმავალ-დაღმავალი კონტრასტული ბგერითი ფენების მონაცვლეობა.

სადიდებელი გუნდის შემდეგ იწყება საქორწილო სვლა. ჯვარდაწერილი აბესალომისა და ეთერის სცენაზე გამოჩენამდე ჩელოების, კონტრაბასებისა და ლიტავრების პარტიაში მეოთხედებით ოსტინატური სვლის ფონზე გაისმის ვალტორნის სოლო:



ფანფარული ხასიათის ეს თემა წარმოადგენს აბესალომის „მეფური ძლიერების ლაიტმოტივს". აღნიშნული ლაიტმოტივი ახალ ასპექტში გვიხატავს აბესალომს: ამ აქტში, მეფედ ტახტზე კურთხევის შემდეგ, მის გულღია, მზიურ სახეს სამეფო ძალაუფლებაც ემატება.

გრანდიოზული საქორწილო სცენის მთელი საორკესტრო შესავალი ამ ახალი ლაიტმოტივის რიტმულ-ინტონაციურ მიმოქცევათა განვითარებაზეა აგებული. ოსტატურად აქვს ფალიაშვილს გააზრებული ამ შესავლის საორკესტრო ხმოვანება, რომელიც თანდათანობით იკრებს ძალასა და ელფეროვნებას. ხმოვანი ტალღის მძლავრი აღმავლობის მომენტში ჩაერთვება გუნდი („არალალი"). რომელიც თავისი წყობით წარმოადგენს პოპულარულ ქართულ ხალხურ პატრიოტულ სიმღერას („ქართველო, ხელი ხმალს იკარ!"). ერთი შეხედვით, აქ საქმე გვაქვს ფოლკლორული მასალის ციტირებასთან. ნაწილობრივ ეს ასეცაა, ვინაიდან ამ სიმღერის ფაქტურა, უმნიშვნელო შტრიხების დამატების გარდა, უცვლელად ხმოვანებს მთელ სცენაში. მაგრამ, ამავე დროს, ეს სიმღერა ფალიაშვილმა ისეთი ოსტატობით გამოიყენა, ისეთი განვითარებული ფორმითა და ტემბრალური „გარემოცვით" წარმოგვიდგინა, რომ მსმენელი მას აღიქვამს როგორც კომპოზიტორის ორიგინალურ ქმნილებას და, ამასთანავე, განიხილავს როგორც საქორწილო რიტუალური სვლის ბუნებრივ გამოხატულებას.

მეორე მოქმედების „საქორწილო სვლა", საორკესტრო შესავლის გარდა. აგებულია ხუთნაწილიანი რონდოს ფორმით (ABA_1CA_2), რომლის რეფრენი წარმოადგენს სიმღერას „ქართველო, ხელი ხმალს იკარ". ეს სიმღერა პირველ

რეფრენში (A) მეორდება ხუთჯერ, მეორე და მესამეში კი ორ-ორჯერ. აქედან, პირველ რეფრენში „ჰარალალო“ გაისმის ჯერ უთანხლებოდ (საორკესტრო შესავლისადმი მკვეთრი კონტრასტის შექმნის მიზნით), ხოლო ოთხ დანარჩენ გატარებისას გუნდს თანდათან უერთდება ინსტრუმენტთა ჯგუფები (სიმებიანი, ხის და სპილენძის ჩასაბერი საკრავები). მეორე და მესამე რეფრენში იგივე სიმღერა მოცემულია გუნდისა და ორკესტრის გაძლიერებულ ხმოვანებაში. რაც შეეხება რონდოს მეორე (B) და მეოთხე (C) ნაწილებს, ისინი, გარდა ფაქტურული განსხვავებისა, დრამატურგიულად სხვადასხვა როლს ასრულებენ. ასე მაგალითად, Festivo-დან აბესალომსა და ეთერს ესალმება არა მთელი გუნდი, არამედ მხოლოდ სოპრანოები და ალტები. ვალტორნებში ამ დროს გაისმის აბესალომის „ძალაუფლების ლაიტმოტივი“. მეორე კუპლეტი (C), რომელიც მოკლე საორკესტრო ინტერმედიით იწყება (ციფრი 42) პირველთან შედარებით უფრო გაშლილია. იგი შეიცავს აბიოს მიერ აბესალომისა და ეთერის დალოცვას („გაბედნიეროთ უფალმა“) და ახალ საგუნდო ეპიზოდს („მეფესა და დედოფალსა ვერავინ ბადლობს დღეს ამ ქვეყნად“), რაც ახალგაზრდების განდიდებითა და „ვაშას“ შეძახილებით მთავრდება. ერთი და იმავე მასალის სხვადასხვა პლანში მოცემა და, ამასთანავე, რეფრენისაგან განსხვავებული კუპლეტების მონაცვლეობა ქმნის ნაირფეროვნებასა და მუსიკალური ფაქტურის თავისებური განვითარების შთაბეჭდილებას. საზეიმო გუნდის დამთავრებისთანავე ფლეიტისა და ჰობოის პარტიაში მსუბუქი ჩრდილივით გაიელვებს „უბედო სიყვარულის“ ლაიტმოტივის საწყისი ორი ტაქტი, როგორც მუსიკალურად გამოთქმული Memento mori!*

ვოკალური კვინტეტი (აბესალომი, ეთერი, მარიხი, ნათელა და აბიო) თავისი მიამიტობით და გრძნობათა გამოთქმის უშუალობით, მუსიკალური ფაქტურისა და ფორმის სისადავითაც გამოირჩევა. ამას მოწმობს მარტივი ჰომოფონიური აღნაგობა, კვადრატულობა (ორტაქტიანი თემის რვაჯერ გატარება) და მსუბუქი საორკესტრო თანხლება. წინა საგუნდო სცენის შემდეგ ეს კვინტეტი („ღმერთმა კარგად აგვისრულოს“) მოხდენილად გამოყენებული ლირიკული განდგომის შთაბეჭდილებას ტოვებს. როგორც კი კვინტეტი დაასრულებს უკანასკნელ წინადადებას „არ შევძულდეთ (შესძულდეთ) ბოლომდისინ და ტრფობითაც ვიყვნეთ (იყვნეთ) მტკიცედ“, — ჰობოისა და პირველ ვიოლინოებში, შემდეგ ფლეიტასა და კლარნეტის პარტიებში გაივლის აბესალომისა და ეთერის მელოდიურად და რიტმულად ტრანსფორმირებული „ნათელი სიყვარულის“ ლაიტმოტივი. იქვე ფლეიტა, ინგლისური ქარახსა და კლარნეტი თითქოს ფარულად აუწყებენ აბიო მეფისა და მისი ახლობლების სურვილის

* ლათ. „გახსოვდეს სიკვდილი!“

ამაოებას, ვინაიდან ამ დროს გაისმის „უბედო სიყვარულის“ ლაიტმოტივის ინტონაციური მიმოქცევანი. მაგრამ სევდიანი ეღერადობა, რომელიც გაკვრით გაიელის ორკესტრში ,გავლენას არ ახდენს მუსიკის მსვლელობაზე, ორკესტრის ეღერადობა თანდათან იზრდება და ამზადებს საქორწილო გუნდის შედგარ შეძახილს (ციფრი 84). „თამადა დაგვისახელე, მწყალობელო მეფევ!“ ხედმიყოლებით მღერიან ჯერ ტენორები, მათ შემდეგ ბანები, ჩაერთვებიან სოპრანოები და ალტები; დაბოლოს, გაერთიანებული გუნდი მიმართავს მეფეს: „ღვინო გვწყურიან, ზეიმი გვიცდის!“ ხმების ამგვარი გამოყენებით კომპოზიტორი ქმნის მასობრივი სცენის ცოხცალ, რეალისტურ სურათს. გარდა ამისა, სწორედ ამ გუნდის გამოსვლას შეაქვს სცენაში საგრძნობი გარდატეხა: საქორწილო ცერემონიალი საქორწილო ნადიმში გადაიზრდება.

თამადად მეფე ასახელებს თანდარუხს. ამ პატარა ეპიზოდშიაც კომპოზიტორი იჩენს საოპერო პერსონაჟების მუსიკალურ-პორტრეტული დახასიათების უნარს. აბიო მეფის მოკლე არიოზული რეჩიტატივი აღსავსეა შინაგანი სიდიადით, მეფური თავდაჭერილობითა და საკუთარი ძლიერების შეგრძნებით. ამას ხელს უწყობს ვოკალური ხაზის დინჯი, მდორე სვლა, ოთხწილადი ზომა და ორკესტრის (სიმებიანი კვინტეტი, ხის ჩასაბერნი და ვალტორნები) ბმოვანება. თანდარუხის სოლო კი მნიშვნელოვნად განსხვავდება აბიოს პარტიისაგან. იგი წარმოადგენს ქართული რეჩიტატივის მისაბაძ მაგალითს. ლაღად, რიტმულად შეუზღუდველად (tempo rubato, $^3/_4$-სა და $^4/_4$-ის ხშირი მონაცვლეობა) ხმოვანებს თანდარუხის სიტყვები: „შენი წყალობა, მეფედ-მეფეო ,ნუ მომიშალოს ზეცისა ძალმა“ და სხვა. მთავარსარდლის მიერ აბიოს ძიმართ სიყვარულისა და ღრმა პატივისცემის გრძნობის გამოხატვის შემდეგ იგი ზეცას თხოვს აბესალომისა და ეთერის ბედნიერებას (ციფრი 51). ნეფედედოფლის სადღეგრძელოს მოჰყვება საზეიმო „მრავალჟამიერი“, რომელიც გრანდიოზულ „ჩაკრულოში“ გადაიზრდება.

სუფრული სიმღერა „ჩაკრულო“, ქართველი ხალხის მუსიკალური გენიის ეს ბრწყინვალე გამოხატულება, ფალიაშვილმა თითქმის ხელუხლებლივ ჩართო მეორე მოქმედებაში. კომპოზიტორს არ შეუცვლია მასში არც ინტონაციური, რიტმული, კილო-ჰარმონიული და არც ქართული ხალხური მრავალხმიანობის დამახასიათებელი თვისებები. მან მხოლოდ პირველი ხმა ორ შემსრულებელს — მარიხვარსკვლავსა და „სტუმარს“ გაუნაწილა. ამასთან დაკავშირებით, პირველი ხმა ზოგჯერ გაორმაგებულია მარიხის მიერ. თანდარუხის პარტიაში მეშვიდე და ბოლო სამ ტაქტში ჩამატებულია: პირველ შემთხვევაში — ერთი მოკლე ფრაზა, ბოლოს კი — დასკვნითი საკადანსო სვლა. მაგრამ მთავარი ერთია: „ჩაკრულო“ ფალიაშვილმა იმ მიზნით გამოიყენა, რომ აბესალომისა და

ეთერის შეერთებით გამოწვეული სიხარულისა და ბედნიერებისათვის ღირსეული გვირგვინი დაედგა. ამაში გვარწმუნებს „ჩაკრულომდე“ ორი ტაქტით ადრე ჰობოისა და კლარნეტის პარტიებში მკაფიოდ გატარებული „ნათელი სიყვარულის“ ლაიტმოტივი. ამ შემთხვევაში აღნიშნულ ლაიტმოტივს, შინაარსობრივი მნიშვნელობის გარდა, ის ფუნქციაც ევალება, რომ „ჩაკრულო“ მის წინამორბედ გუნდთან („მრავალჟამიერ“) დააკავშიროს და ამით ხელი შეუწყოს მასობრივი საზეიმო განწყობილების გაძლიერებას.

ქართულ ხალხურ სიმღერებს შორის „ჩაკრულოს“ განსაკუთრებული ადგილი უკავია. იგი გამოირჩევა არაჩვეულებრივად რთული აღნაგობით, ხმათა მოძრაობის სილაღით, კილო-ჰარმონიული მრავალფეროვნებით. პროფ. შ. ასლანიშვილი, რომელმაც „ჩაკრულოს“ სანიმუშო ანალიზი მოგვცა, აღნიშნავს, რომ ამ სიმღერის „მოდულაციური გეგმა კილოების სეკუნდებით აღმავალ თანამიმდევრობას შეიცავს“. დასკვნის სახით იგი აღწერს „ჩაკრულოს“ ძირითად თვისებებს, როგორიცაა: „დახვეწილი მოდულაციური გეგმა, სამნაწილიანი ფორმა (ABA), ერთიანი უწყვეტი განვითარება, რაც მას მონოლითურობას ანიჭებს, მოტივების ლაპიდარობა თემატიურ მასალაში და ამაღლებული კილო, რაც მთელ სიმღერას ჰიმნის ხასიათს აძლევს, ყოველივე ეს გვაფიქრებინებს, რომ „ჩაკრულო“ შექმნილი უნდა იყოს ქართული მუსიკალური კულტურის უდიდესი განვითარების პერიოდში“.* მხოლოდ ფალიაშვილის მდიდარ შემოქმედებით ინტუიციას შეეძლო კომპოზიტორისათვის ეკარნახა „ჩაკრულოს“ — ქართული სამუსიკო ფოლკლორის ამ თვალმარგალიტის — საჭირო მომენტში უცვლელი სახით გამოყენება.

„ჩაკრულოს“ შემდეგ მურმანის გამოსვლა მძაფრ მუსიკალურ და ემოციურ დისონანსად მოჩანს. ერთბაშად მუქდება ჰარმონია, საორკესტრო ჟღერადობა კარგავს ტემბრალურ ელფეროვნებას, მუსიკაში შეიჭრება მოუსვენრობა, გადმოცემული მოულოდნელი ფორტეებითა და სფორცანდოებით. მურმანის ორპირობაზე მეტყველებს მისი გამოსვლის გაორებული ხასიათი: აბესალომისადმი მიმართვაში („მეც აქ გახლავარ, მეფეო“) მისი ვოკალური ხაზი, თავის თანხლებითურთ, ხმოვანებს დინჯად, მდორედ. მაგრამ სიტყვებიდან „ეხლა ჩემია ეთერი“ ერთბაშად იცვლება ტემპი, ვოკალური ხაზი მიიმართება ქრომატულად ზევით, ორკესტრში ჭარბობს წყვეტილი აკორდები; მურმანის ფრაზის დაბოლოება, მთელი ორკესტრის მკვეთრად ხაზგასმულ ჟღერადობასთან ერთად (ციფრი 59), გადმოსცემს გმირის გადაწყვეტილების გარდუვალობას. წუთიერად შექმნილ პირქუშ განწყობილებაში კონტრასტულად გაის-

* შ. ასლანიშვილი, ქართლ-კახეთის ხალხური საგუნდო სიმღერების ჰარმონია, თბილისი, 1950, გვ. 140—141.

მის მარიხვარსკვლავის კანცონეტა („საყვარელო გულისა"), რომელიც ინტონაციურად მხიარულ ხალხურ ცალფა სიმღერებს მოგვაგონებს, მაგრამ არსებითად ფალიაშვილის ორიგინალურ ქმნილებას წარმოადგენს. კანცონეტის მელოდია შედგება ეოლიური კილოს (ლადან) ორი 5-5 ტაქტიანი ფრაზისაგან, რომელთაგან პირველი მაჟორული, ხოლო მეორე — მინორული ხასიათისაა. ეს თემა მეორდება თერთმეტჯერ, რაც კუპლეტურ ფორმას ქმნის. მაგრამ მასში შესანიშნავადაა დაძლეული ერთფეროვნება. აღსანიშნავია საკომპოზიციო ხერხები, რომლითაც ფალიაშვილი ალამაზებს, აჩუქურთმებს და ანვითარებს ამ უბრალო მელოდიას და ამით ვარირებული კუპლეტის მაღალმხატვრულ ნიმუშს იძლევა. კანცონეტის მელოდია ინტონაციურ, ტონალურ და სტრუქტურულ ცვლილებებს განიცდის. ამას ზედ ერთვის საორკესტრო თანხლების ხშირი ცვალებადობა: იგი ხან ჩონგურივით ჟღერს, ხან გამჭვირვალე ტემბრალურ ბადეს უქმნის მელოდიას. სამკუთხედი და ტამბურინო (დაირა) ორკესტრის ხმოვანებას ტემბრალურ პეწს მატებს, ხუთტაქტიანი ფრაზების ცვალებადობა მოქნილობას და სიკეკლუცეს ანიჭებს კუპლეტურ მელოდიას. მისი უკანასკნელი (მეთერთმეტე) გატარება ფლეიტებსა, კლარნეტებსა და პირველ ვიოლინოებში, მარიხის დასკვნით ნოტთან (მეორე ოქტავის ლა) ერთად, მჩქეფარე სკერცოზული ხასიათის მუსიკით ამთავრებს მთელ ამ ნომერს. მურმანის გამოსვლის შემდეგ, რამაც საერთო მხიარულებაში დაძაბულობა და მომავალი ტრაგედიული აქტის ერთგვარი წინაგრძნობის ელემენტი შეიტანა, მარიხის კანცონეტა თავისი ნათელი, უდარდელი ხასიათით აღადგენს მეორე აქტის ერთიან ემოციურ ტონუსს. ამას მოწმობს გუნდის შეძახილები („ვაშა"), თანდარუხის მიმართვა აბიოსადმი და მომდევნო „მრავალჟამიერი", რომელიც ბრწყინვალე ბალეტში გადადის.

„აბესალომ და ეთერის" ბალეტი, რომელიც შედგება „ქართულისა" და „მირზაიასაგან", წარმოადგენს ფართოდ გაშლილ რთულ სამნაწილიან ფორმას (ABA). გარდა თავისთავადი მაღალი მხატვრული ღირებულებისა, „აბესალომის" ცეკვები გარკვეულ დრამატურგიულ ფუნქციასაც ასრულებენ; თავისი ბრწყინვალებითა და ელფეროვნებით ისინი ღირსეულად აგვირგვინებენ მეორე მოქმედებას.

ზაქარია ფალიაშვილმა ხალხური სიმღერის და საცეკვაო ჰანგების გამოყენებისა და დამუშავებისას განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია მათ ინტონაციურ და რიტმულ თავისებურებებს. ამავე დროს, მას უყურადღებოდ არ გამორჩენია საცეკვაო მუსიკის ტემბრალური მხარე, რაც გამოვლინებას პოულობს ფლეიტების, ჰობოების, დიპლიპიტოს და დაირის გამოყენებაში.

საბალეტო სცენა იწყება „ქართულით" (რომელსაც წინათ „ლეკურს" უწო-

დებდნენ). იგი დაწერილია $^{6}/_{8}$ზომაში, მაგრამ არსებითად ხმოვანებს როგორც $^{2}/_{4}$ (ტრიოლებით). შესავალ ტაქტებში კომპოზიტორი მკვეთრად მოხაზავს ამ ცეკვის დამახასიათებელ რიტმულ საფუძველს. აქვე თანდათან ისახება საცეკვაო მელოდიის ინტონაციური კონტურები. საკუთრივ „ქართულის" მთავარი თემის გამოჩენამდე კომპოზიტორი შესავლის 22 ტაქტის მანძილზე იძლევა მზარდ გაქანებას, მხოლოდ ამის შემდეგ (ციფრი 71) იწყება „ქართულის" მელოდია ფლეიტების შესრულებით, რაც სალამურის ხმოვანებას მოგვაგონებს. მეცხრე ტაქტიდან ფლეიტებს უერთდება ჰობოები. აქედან მოყოლებული „ქართულის" შესრულებაში თანმიმდევრულად ჩაებმება ორკესტრის სხვა საკრავებიც. პირველ მსუბუქ საცეკვაო თემას ცვლის ბრგე, ვაჟკაცური მეორე თემა, რომელსაც გარდა I და II ვიოლინოებისა და კლარნეტებისა ასრულებს ორი მანდოლინაც*. მოცარტის „დონ ჟუანის" შემდეგ ეს იშვიათი შემთხვევაა საოპერო მუსიკაში მანდოლინის გამოყენებისა. „აბესალომში" მანდოლინის ჩართვა იმით უნდა აიხსნას, რომ ამ ინსტრუმენტის ტემბრი თარის ტემბრს უახლოვდება.

„ქართული" მთავრდება პირველი თემის გაძლიერებული ხმოვანებით. ტონალური და რიტმული მოდულაციის შემდეგ იწყება მეორე ცეკვა — „მირზაია". „ქართულიდან" „მირზაიაზე" გადასვლა კომპოზიტორმა სამაგალითოდ განახორციელა. თუ ცეკვა „ქართულში" ნათლად ჩანს ხალხურ-ეროვნული რიტმულ-მელოდიური თვისებები, ასევე მკაფიოდაა „მირზაიაში" მოცემული აღმოსავლური კოლორიტი. გარეგნულად ამაზე მიუთითებს საცეკვაო სამწილადი ზომა ($^{3}/_{8}$), პიკანტური, გრაციოზული რიტმი, ჰობოისა და მანდოლინის ტემბრი.

ძველად მაღალი წოდების წრეებსა და სამეფო კარზე ხალასი ეროვნული მუსიკის გარდა ხშირად სრულდებოდა აღმოსავლური სატრფიალო ლირიკისა და ცეკვების რიცხვმრავალი ნიმუში. ფალიაშვილის „მირზაია" ერთ-ერთი საყურადღებო მაგალითია აღმოსავლური (ირანულ-არაბული) და მეზობელ ხალხთა (სომხეთი, აზერბაიჯანი) მუსიკის ქართულ ეროვნულ ნიადაგზე გადმონერგვისა**. „მირზაია", ისე როგორც „ქართული", იზრდება და ვითარდება ორკესტრის ინსტრუმენტთა თანდათანობითი ჩართვით და ხმოვანების გაძლიერებით. კულმინაციის შემდეგ (ციფრი 77) ქალური სინაზითა და გრაციოზულობით გამორჩეული „მირზაიას" ხმოვანება ნელ-ნელა წყნარდება, მიიბნიდება,

---

* დიდი ხანია მანდოლინები არ გამოიყენება „აბესალომის" საბალეტო მუსიკის შესრულებისას.

** ეს საკითხი განსაკუთრებული ყურადღებისა და ღრმა მეცნიერული კვლევა-ძიების ღირსია, რასაც დღემდე საჭირო მასშტაბით ჩვენს მუსიკათმცოდნეობაში ადგილი არ ჰქონია.

რათა ადგილი დაუთმოს ისევ „ქართულს“. ენერგიული კოდა ღირსეულად ამთავრებს ამ კაშკაშა საბალეტო სცენას და მეორე მოქმედებას მთლიანად.

როგორც პირველ, ისე განსაკუთრებით მეორე მოქმედებაში წარმოგვესახება სიხარულითა და ბედნიერებით გასხივოსნებული სამყარო. აქ ჩაისახა აბესალომისა და ეთერის ამაღლებული სიყვარული. აქ მოხდა მათი ოცნებების განხორციელება და მდიდრული, საქორწილო ზეიმით დაგვირგვინება.

მეორე მოქმედება „გრანდ-ოპერისებური“ გრანდიოზული სანახაობა როდია, რომელმაც უნდა გაართოს მსმენელი მისი ყურადღების მხიარულ განწყობილებათა სფეროში გადართვით. მეორე აქტის მნიშვნელობა არც თუ მხოლოდ გარკვეული დრამატურგიული ფუნქციის შესრულებით განისაზღვრება. აშკარად იგრძნობა, რომ კომპოზიტორს საფუძვლიანად ჰქონდა შესწავლილი ძველი ქართული საქორწილო წეს-ჩვეულებები, რომლებიც სცილდებოდა ოჯახური ზეიმის ფარგლებს და საუკუნოვანი ტრადიციების მქონე რიტუალში გადაიზრდებოდა. ამ რიტუალის თანახმად, ქალ-ვაჟისა და მათი ახლობლების წინასწარი მოლაპარაკების შემდეგ ინიშნებოდა ქორწინების ვადა, უმთავრესად შემოდგომით ან ზამთრის დასაწყისში (მოსავლის მოწევის შემდეგ). დიდი ყურადღება ექცეოდა ნეფე-დედოფლის მორთულობას. მთელ ცერემონიალს წარმოადგენდა საპატარძლოს ოჯახიდან დედოფლის გამოცილება და სასიძოს ოჯახში მოყვანა. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ქონდა საქორწილო ლხინს, რომელიც ზოგჯერ რამდენიმე დღე გრძელდებოდა. იგი გულისხმობდა არა მარტო ჭამა-სმას, ნეფე-დედოფლის, მათი ახლობლებისა და სტუმრების დალოცვა-დღეგრძელებას, არამედ „საქორწილო თამაშსაც“: საქორწილო ზეიმის დროს იმართებოდა ცეკვა-თამაში, ორმაგი გუნდების გალობა, მეშაირეთა და მელექსეთა შეჯიბრებანი და სხვა. ამიტომაა, რომ „აბესალომის“ მეორე აქტი გვანცვიფრებს არა მარტო მუსიკის მაღალი ხარისხით, არამედ ძველებური რიტუალის ცხოვრებისეული, მხატვრულად დამაჯერებელი გადმოცემითაც.

მესამე მოქმედება

„ლხენა დასრულდა ნაღველ-სიმწარით“ — ასე მოთქვამს მესამე აქტში გუნდი აბესალომის გოდებით სავსე არიის შემდეგ. და მართლაც, მხიარულებისა და ზეიმის შემდეგ ოპერის დრამატურგია ერთბაშად ტრაგიკული ხაზით წარიმართება. მურმანის ბოროტი განზრახვა — დააშოროს ერთმანეთს აბესალომი და ეთერი და ამით ბოლო მოუღოს მათ ბედნიერებას, მესამე აქტში ხორციელდება. ოპერის მთავარი პერსონაჟების სცენურ მოქმედებას არც მეორე აქტში ჰქონდა აქტიური ხასიათი. ამას მით უმეტეს არ ვხვდებით მე-

სამეში, რომელშიაც წამყვანი როლი გუნდს აქვს დაკისრებული. მაგრამ რამდენად სტატიურია მესამე აქტი სცენური მოქმედების მხრივ, იმდენად დინამიკურია იგი ცალკეულ გმირთა და მასის მძიმე სულიერი განწყობილების გადმოცემის მხრივ.

მოქმედება იწყება აბესალომის ცნობილი არიით („ვეძებდი ბედსა"),[16] რომელსაც წინ უძღვის მოკლე საორკესტრო შესავალი წმინდა ქართული კადანსით. თვით არია ორნაწილიანია, რომლის პირველი ნაწილი თავისი აღნაგობით მღერად არიოზულ რეჩიტატივს უახლოვდება. მელოდიური ხაზი ზემო რეგისტრიდან თანდათან ქვემოთ ეშვება. ფრიგიული კილო პირქუშ საორკესტრო თანხლებასთან ერთად მკაფიოდ გადმოსცემს სულდამძიმებული აბესალომის სევდიან განწყობილებას. მისთვის „მზე ბნელა". იგი მზად არის ეთერის კეთილდღეობას საკუთარი სიცოცხლე შესწიროს.

პირველი ნაწილის დაძაბულ მომენტში („თავსა ვგრძნობ ობლად") ვოკალური ხაზი მეორე ოქტავის სოლით იწყება, მაგრამ ისიც, მსგავსად დასაწყისისა, უღონოდ ქვევით ეშვება. ურმულისებური კადენციის შემდეგ იწყება საკუთრივ არია („ძვირფასო ეთერ"). მისი შესრულების ხასიათზე (con dolore — სევდიანად მწუხარედ) თვით კომპოზიტორი მიუთითებს. მართლაც, კლასიკურ საოპერო ლიტერატურაში იშვიათად ვპოვებთ მსგავს მაგალითს არიისა, რომელშიაც ესოდენი სიღრმით და ემოციური ძალით იყოს გადმოცემული სულიერი ობლობით გამოწვეული კაეშანი.

არიის ეს ნაწილი იწყება მოკლე საორკესტრო შესავლით. ჰობოის, ფაგოტისა და ინგლისური ქარახსის სოლო პარტიებში გაისმის არიის საწყისი მოტივი. თვით არია ფორმის მხრივ რთული არ არის. იგი შედგება ორი კუპლეტისა (AA) და მისამღერისაგან („ოჰ, თავო ბედშავო"). მაგრამ ვოკალური ხაზის აღმავალი მოძრაობა, რაც უკან დაქანებით მთავრდება, კილოების ხშირი ცვალებადობა (gis ეოლიური, იგივე, ამაღლებული VI საფეხურით; დორიული, h იონური), ტემპის, აგოგიკის და საორკესტრო ტემბრების მოხდენილი გამოყენება — ყოველივე ეს დიდ ემოციურ ძალას მატებს აბესალომის არიას. მასზე, ყოველგვარ ეჭვს გარეშე, უშუალო გავლენა იქონია ვერისტების, განსაკუთრებით — პუჩინის საკომპოზიციო ხერხებმა. ამას მოწმობს აბესალომის პარტიის ცალკეულ ინტონაციურ მიმოქცევათა მსგავსება* კავარადოსის („ტოსკა") მესამე მოქმედების არიასთან („ბრწყინავდნენ ვარსკვლავნი") და არიის კულმინაციურ მომენტში („ეთერო, შენი სიკეთე") ვოკალისა და ორკესტრის უნისონური ხმოვანება. არია მთავრდება დაღმავალი ხაზით ცხრაჯერ

* 4-5 ტტ. („მზე არ მინათებს"); 21-22 („მე მოვკვდე, ოღონდ"); 24-25 („ეთერო, შენი სიკეთე").

განმეორებული მწარე შეძახილით — „ვაი!“. ფილირებული ტონიკური ბგერა (gis²) და არიის მაჟორული დაბოლოება ემოციურად აძლიერებს აბესალომის არიის აღქმას.

არ შეიძლება არ შევეხო ერთ პარადოქსალურ დეტალს. საქმე ის არის, რომ მუსიკალური ენის მხრივ ამ არიაში არ არის დაცული ერთიანი სტილი. თუ მის შემადგენელ ელემენტებს ცალ-ცალკე განვიხილავთ, დავინახავთ, რომ ინტონაციური სფერო მეტწილად ევროპულისაკენ (იტალიურისაკენ) იხრება. ამავე დროს, მისამღერები აღმოსავლურ ცალფა მელოდიას ენათესავებიან (არა ძარტო გადიდებული სეკუნდით, არამედ მელოდიური ჩუქურთმის ხასიათითა და იმპროვიზაციულობით). რაც შეეხება კილოებს, აქ დაცულია ეროვნული ქართული კოლორიტი. ერთი შეხედვით, ამ არიის სახით ეკლექტიკურობასთან უნდა გვქონდეს საქმე. მაგრამ განსაცვიფრებელი სწორედ ის არის, რომ აბესალომის არია მთლიანად, თავისი ბუნებით, ემოციურობითა და გამოთქმის ხასიათით ხალასი ეროვნული, ქ ა რ თ უ ლ ი ს ა ო პ ე რ ო მ უ ს ი კ ი ს ერთ-ერთ ღირსშესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს.

ზაქარია ფალიაშვილის საოპერო მუსიკის მრავალ სხვა მაგალითთან ერთად ეს არიაც საკმაო დამაჯერებლობით ამტკიცებს მის მიერ „ავტობიოგრაფიულ ცნობებში“ გამოთქმულ საყურადღებო აზრს: „კულტურით ევროპიელმა, მე ევროპული ფუძე დაუდე ჩემს მუსიკას. ქართული მუსიკა როდია წმინდა აღმოსავლური, მას მხლოდ აღმოსავლური კოლორიტის იერი გადაკრავს, მასში აღმოსავლეთი და დასავლეთია შეჯვარებული. სწორედ ამის ხაზგასმა მინდოდა მე ჩემი ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ შექმნის დროს, რადგან ამ პრინციპში ჩემი შემოქმედების საწყისსა და ქართული ეროვნული მუსიკის პროგრესს ვხედავდი“.

აბესალომის არიის მომდევნო საგუნდო სცენა, რომელიც მესამე აქტის ფართოდ გადაშლილ ფინალს წარმოადგენს, ასევე მიუთითებს ქართულისა და ევროპულის ორგანულ შერწყმაზე, ვინაიდან ამ ფინალს ბევრი რამ აქვს საერთო ჰენდელის მონუმენტური ორატორიების საგუნდო ეპიზოდებთან. საქმე მარტო ტექნიკურ საშუალებათა გამოყენებაში როდია. არსებითია ის, რომ ჰენდელის ორატორიებში—„სამსონსა“ და „იუდა მაკაველში“—მთავარი გმირების (სამსონი, იუდა) სულიერი განწყობილებანი, მიზნები და მისწრაფებანი გაბუყოფელია ხალხის ინტერესებისაგან. ასევეა ფალიაშვილის ამ ოპერაშიაც. აბესალომისა და ეთერის მძიმე ფსიქოლოგიური მდგომარეობა უშუალო დამოკიდებულებაშია მასასთან და ამ უკანასკნელში პოულობენ ისინი თანაგრძნობასა და მორალურ მხარდაჭერას. აბესალომის არია მომდევნო გუნდის ჰიმართ მკვეთრად კონტრასტულია. ამავე დროს, მას ამ გუნდთან ბევრი რამ

საერთო აქვს. გარდა ემოციური მხარისა, ეს ითქმის მათ შორის კილო-ტონალურ დამოკიდებულებაზე* და ინტონაციურ კავშირზე.** ეს კი იმის საფუძველს იძლევა, რომ აღნიშნული არ.ია, გარდა აბესალომის მუსიკალური დახასიათებისა და თავისთავადი მხატვრული ღირებულებისა, განვიხილოთ როგორც თავისებური შესავალი ანუ პრელუდია ფინალური გუნდის მიმართ.

საგუნდო სცენის დაწყება ტენორებისა და ბანების შეძახილით „ვაი!" გვაგონებს ჰენდელის „იუდა მაკაველის" პირველი (დო-მინორი) გუნდის დაწყებას სიტყვით: „Моип!" („იგლოვეთ"). ასეთივე მსგავსება შეიძლება ვიპოვოთ „აბესალომის" ამ გუნდისა და იმავე ორატორიის მეორე საგუნდო ნომრის (ფა მინორი) განვითარებას შორის, რაც ზ. ფალიაშვილის მიერ კლასიკური ორატორიის საკომპოზიციო ხერხების ღრმად ათვისებასა და ოსტატურ გამოყენებაზე მეტყველებს.

მესამე მოქმედების გუნდი („რა დღე დაგვიდგა") თავისი შინაარსით, დრამატურგიული ფუნქციით და შემოქმედებითი ოსტატობით შეიძლება მსოფლიო საგუნდო ნაწარმოებთა გვერდით დავაყენოთ. არც ერთ თავის საოპერო ქმნილებაში ზაქარია ფალიაშვილი ისე არ ამაღლებულა საყოველთაო მნიშვნელობის მუსიკოს-ხელოვანის დონემდე, როგორც „აბესალომის" საგუნდო ეპიზოდებში. ამას თუნდაც ის ასაბუთებს, რომ აღნიშნული გუნდის საწყისი შვიდტაქტიანი ოსტინატური თემის საფუძველზე მან ააგო მონუმენტური მასშტაბის, გრანდიოზული შინაგანი გაქანებისა და ემოციური ძალის მქონე საგუნდო სცენა. გუნდის ამაღლებული, ეპიკურად დიადი ხასიათი მოგვაგონებს წარსულ დროთა ქართული ხუროთმოძღვრებისა და ფრესკული ფერწერის დიდებულ ძეგლებს. უსმენთ ამ გუნდს და წარმოგიდგებათ თითქოს ბგერებით ამეტყველებული სიდიადე სვეტიცხოვლისა, ნიკორწმინდის ქვის ჩუქურთმების სიმფონია, მრავალ ჭირგადახდილ პირქუშ ციხესიმაგრეთა ქედმოუხრელობა, ძლევამოსილება...

როდესაც განვიხილავთ მესამე მოქმედების საგუნდო სცენას, რომელსაც მესამე აქტის ფინალში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა, მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, რომ იგი არ წარმოადგენს ერთ მთლიან მუსიკალურ მონაკვეთს. მუსიკალური დრამატურგიის განვითარება აღნიშნული გუნდის პარალელურად სხვა ეპიზოდებსაც ემყარება. ასე მაგალითად, საწყისი საგუნდო თემის („რა

---

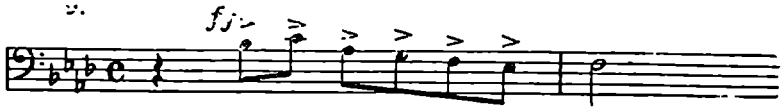
* მხედველობაში მაქვს არიის მაჟორული დაბოლოება იონურ სოლ-დიეზზე როგორც გუნდის ფა ეოლიური კილოს მესამე ენჰარმონიულ საფეხურზე.

** იხ. გუნდის შესავლის მეხუთე ტაქტი (ხის ჩასაბერ საკრავთა ჯგუფი) და აბესალომის არიის 13—14 ტაქტები (ფაგოტების, ჩელოების და კონტრაბასების პარტიაში აბესალომის თემის ორი საწყისი ტაქტის გატარება).

დღე დაგვიდგა“) სამგზის გატარების შემდეგ იმავე ეოლიურ კილოში (ფადან, 3/4) გაისმის აბესალომის გულის სიღრმიდან აღმოხდენილი ფრაზა: „მიშველეთ, ეს რა შემემთხვა“ და ა. შ. ეს ფრაზა წარმოადგენს გუნდის ინტონაციურად და რიტმულად ოდნავ სახეშეცვლილ საწყის მოტივს. აბესალომის ამ ფრაზის დასასრული ემთხვევა ნათელასი და მარიხვარსკვლავის დუეტის დასაწყისს (ფამაჟორი). დუეტის იმიტაციურად გატარებული პარტიები დედა-შვილის ერთსულოვნებას გამოხატავს; მათ სურთ დაარწმუნონ აბესალომი იმაში, რომ სჯობს გაუშვას ეთერი: „ეგების ბოლოს გიბრალოს მზემ, ისევ მიგცეს შვებასა“. აბესალომი უარზეა.

Andantiono-დან (ციფრი 89) იწყება ახალი საორკესტრო და საგუნდო ფაქტურა, აგებული ხალხური ზარის(დატირების) მაგვარ ჰანგზე. იგი ჯერ სიმებიანთა ბანებში, ხოლო მეშვიდე ტაქტიდან — კლარნეტში გაისმის. „იცვლება კილო (ფრიგიული ლადან). ერთ გაბმულ ნოტზე (ლა) გუნდის უნისონი გამოთქვამს მწუხარებას მომხდარი უბედურების გამო, ხოლო მურმანი იმავე ინტონაციებით (რათა არ გამოირჩეოდეს საერთო მასისაგან) ურჩევს აბესალომს განშორდეს ეთერს. ეს მიმართვა, მთელი სექსტეტის ჩართვით, მზარდი დაჟინებითი თხოვნის ხასიათს ღებულობს. სექსტეტს კულმინაციურ მომენტში დაემატება მთელი გუნდი („გაუშვი ველად“) და ორკესტრი, რომელთა მძლავრი ხმოვანება ცალკეული პერსონაჟებისა და მათი თანამგრძნობი ხალხის ემოციური ტალღის ინტენსიურ აზღვავებას იწვევს. როგორც ზემოთ, ისე აქაც გუნდისა და ორკესტრის ცალკეულ ხმებში გაისმის „უბედო სიყვარულის“ ლაიტმოტივის საწყისი მოტივი, რომელიც თითქოს ამცნობს უბედურების წინათგრძნობის გამართლებას. ზარის ინტონაციების პირველი გამოჩენიდან ამ ეპიზოდის დასკვნით აკორდამდე კომპოზიტორი მისთვის ჩვეულ ოსტატობას იჩენს: ერთი შეხედვით უმნიშვნელო ჰანგის სადა გატარებიდან ვოკალური და ინსტრუმენტული ხმების თანდათანობითი ჩართვით და ხმოვანების სიმძლავრის ზრდით იგი აღწევს გრანდიოზულ, ღრმად შთამბეჭდავ ჟღერადობას. განხილული ეპიზოდის ხმოვანების მძლავრი sff-ით ერთბაშად მოწყვეტის შემდეგ ორკესტრში სრული სიჩუმე ჩამოვარდება. (GP — ანუ გენერალური პაუზა). ეს მცირე, მაგრამ ბევრის მეტყველი დეტალი კიდევ ერთხელ მიუთითებს ფალიაშვილის, ფსიქოლოგ-რეალისტის ნიჭზე. სოლისტების, გუნდისა და ორკესტრის ხმოვანების უკიდურესად მძლავრ ჟღერადობამდე აყვანა, მისი ერთბაშად მოწყვეტა და ნებისმიერი გრძლიობით (ფერმატა) მთელი ერთი ტაქტის მანძილზე აბსოლუტური სიჩუმის მოთხოვნა მკვეთრმეტყველურად გვამცნობს ავტორის სიტყვით გამოთქმულ აზრს: აღსრულდა! აბესალომისა და ეთერის განშორება გარდუვალია!.. თითქოს ამ წარმოუთქმელი სიტყვების დამოწმებას წარ-

მოადგენს აბესალომის ფრაზა: „რადგანაც ჩემს მზესაც სწადია, მით უფრო მივყევ ნებასა“. აღსანიშნავია, რომ ამ ფრაზის დაბოლოებისთანავე ვალტორნების ჯგუფში გაისმის აბესალომის „ძალაუფლების“ ლაიტმოტივი:



ამით ხაზგასმულია აბესალომის მეფური გადაწყვეტილება, რასაც ვერავინ და ვერაფერი შეცვლის. მაგრამ არც თუ ისე ადვილად თმობს აბესალომი საყვარელ არსებას. მასში ბედნიერი დღის მწარე მოგონებასავით გაიელვებს ეთერთან პირველი შეხვედრის თემა:

მძლავრი ემოციურობით გადმოცემული კლარნეტისა და I—II ვიოლინოების, ხოლო მესამე ტაქტიდან — მთელი ორკესტრის მიერ. წყდება უკანასკნელი ძაფი, აბესალომისა და ეთერის შემაერთებელი. გულმოკლული აბესალომი მიმართავს დამსწრეთ: „ჰა, ვის გინდათ ქალი ეთერი, თავს ოქროს გვირგვინოსანი?“ ორკესტრში კიდევ ოთხი ტაქტის მანძილზე ხმოვანებს აბესალომის „კითხვითი ინტონაცია“. მაგრამ მეხუთე ტაქტიდან გაისმის მურმანის მკვეთრი ფრაზა: „მე მინდა ქალი ეთერი!“...

თუ რამდენად მნიშვნელოვანია ეს მომენტი ფსიქოლოგიურად, ამას თვალცხადლივ გადმოგვცემს კომპოზიტორი წმინდა მუსიკალური საშუალებებით. ასე მაგალითად, მურმანის ფრაზის f-თი დაწყება მაღალ რეგისტრში (პირველი ოქტავის მი-ბემოლი) და ოქტავით ქვემოთ დაბოლოება მოწმობს ჯერ გმირის ფარულ სიხარულს და, ამასთანავე, მთელი თავისი ბიწიერი მოქმედების შეგნებით გამოწვეულ წუთიერ შეცბუნებასაც. დავუკვირდეთ საორკესტრო თანხლებას: გარდა ფაგოტის სოლოსი, რომელიც მურმანის ინტონაციებზეა აგებული, მთელი სიმებიანი კვინტეტი, ჰობოები და ვალტორნები ოთხნახევარი ტაქტის მანძილზე უნისონურად მხოლოდ ერთ ნოტს (მი-ბემოლს) ასრულებენ, რაც ხაზგასმით აღნიშნავს მურმანის ასეთი წინადადების მოულოდნელობას. საინტერესოა აგრეთვე მეორე მნიშვნელოვანი ფსიქოლოგიური დეტალი: თუ აბესალომის მიმართვა („ვის გინდათ...“) მოიცავს ცხრა ტაქტს, მურმანის პასუხი („მე მინდა...“) სულ ოთხნახევარი ტაქტით შემოიფარგლება; ამასთან, მურ-

ძანის პასუხის ინტონაციები ენათესავება აბესალომის მელოდიურ მიმოქცევას სიტყვებზე„ თავს ოქროს გვირგვინოსანი“. ამით ვეზირი თითქოს თავის სურვილს კი არ გამოთქვამს, არამედ მეფის გადაწყვეტილებას ასრულებს.

აბესალომის გარემოცვიდან ვისაც არ უნდა გამოეთქვა სურვილი ეთერის თან წაყვანისა, ეს ისე მოულოდნელი არ იქნებოდა, როგორც მურმანის თანხმობა. ამიტომ გასაგებია აბესალომის შეკითხვა უკიდურესი განცვიფრების გამომხატველი ერთადერთი სიტყვით: „შენ?“ ამითვე აიხსნება ტემპის აჩქარება, რიტმული და ინტონაციური წყვეტები ორკესტრში და სიმებიანთა „გაშეშებული“ პიციკატოები, რითაც კომპოზიტორი ამ სცენის მოწმეთა გაოგნებას გამოხატავს. მაგრამ მურმანი უმალვე გამოერკვევა და მადლობისა და მარადიული ერთგულების გამოხატვით, ახერხებს ამ სცენის მონაწილეთა მღელვარების დროებით დაოკებას. აბესალომი გადასცემს ეთერს მურმანს. ხალხი ცდილობს ანუგეშოს გაუბედურებული აბესალომი:

ეგების ზეცას ეგ სწადდეს,
ძალად რად მოკლათ თქვენითა?
იქნებ თვალით კვლავ იხილოთ
ეთერი თავის ჯანითა.

მეფისადმი გუნდის მიმართვა მთავრდება განმეორებითი თხოვნით („გაუშვი!“), რის შემდეგ კვლავ გაისმის საწყისი გუნდი („რა დღე დაგვიდგა“), რომელიც ამჯერად უკიდურესი სიძლიერითა და ემოციურობით ხმოვანებს მთელ ორკესტრთან ერთად.

აღსანიშნავია, რომ ოსტინატური ხასიათის საწყისი თემა არავითარ ცვლილებას არ განიცდის. ბანების პარტიაში დაცულია როგორც ინტონაციური, ისე რიტმული მხარე და შვიდტაქტიანობა. მაგრამ მთელი რიგი პოლიფონიური ხერხების (თემის უკუსვლა, იმიტაციური, გაფართოებული და შეკუმშული კატარება, შეკავებანი და სხვა) გამოყენება, ვოკალური ხაზების გაორება საორკესტრო ინსტრუმენტთა ხმოვანებით და ამ უკანასკნელის ძლიერების განუხრელი ზრდა ორ და სამ forte-მდე გრანდიოზულ შთაბეჭდილებას ტოვებს. მესამე მოქმედების გუნდები არსებითად საწყისი ოსტინატური თემის საფუძველზე დაყრდნობილ სხვა ხმათა ვარიაციული განვითარების პრინციპზეა აგებული. ამ წესით იწერებოდა ძველებური პასაკალიები და ჩაკონები. პასაკალიის ფორმას ვხვდებით ი. ბრამსის მეოთხე (მი მინორული) სიმფონიის ფინალში; იგივე ფორმა ბრწყინვალედ აქვს გამოყენებული მორის რაველს ცნობილ „ბოლეროში“; დ. შოსტაკოვიჩს — მეშვიდე სიმფონიის პირველ ნაწილში („შემოსევის თემა“) და სხვა. მაგრამ დასახელებულ ნაწარმოებებში „ბასო ოსტინატოზე“ აგებული ვარიაციები მოცემულია ერთიანი განვითარების სა-

ხით, მაშინ როდესაც „აბესალომის“ მესამე მოქმედების საწყისი გუნდი („რა დღე დაგვიდგა“), სამგზის გატარების შემდეგ წყდება და ადგილს უთმობს ცალკეულ სცენებს. იგი კვლავ გამოჩნდება მოქმედების დასასრულს (ციფრი 103) და მძლავრად დააბოლოებს მას. ამავე დროს, ახალი ამ თემას არაფერი ემატება, გარდა ოსტატურად მზარდი ხმოვანებისა. ამ უცვლელ თემაზე აგებული ხმების ვარიაციული გატარება და საგუნდო და საორკესტრო ხმოვანების თანდათანობითი გაძლიერება ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, თითქოს მესამე მოქმედების გუნდები ვოკალურ-სიმფონიურ პრინციპზე იყოს აგებული.

მესამე მოქმედება საერთო მოცულობით დანარჩენ აქტებზე ორჯერ და სამჯერ უფრო ნაკლებია. საწყის და ფინალურ გუნდებს შორის არის ცალფა. საანსამბლო და სხვა საგუნდო ნომრები („გაუშვი“ და „ეგების ზეცას“). მიუხედავად ამისა, ეს აქტი სამაგალითო მთლიანობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მოქმედების დაწყება აბესალომის არიით, ხოლო დაბოლოება მძლავრი საგუნდო-საორკესტრო ჟღერადობით ხაზგასმით აღნიშნავს დადებით გმირთა და მასის ერთობლიობას, ხალხის მათდამი თანაგრძნობას. ამას დიდად უწყობს ხელს გრანდიოზული მუსიკალური „თაღი“ (ფა-მინორული გუნდი „რა დღე დაგვიდგა“), რომელიც მტკიცედ აკავშირებს ერთმანეთთან ამ აქტის კიდურა საგუნდო სცენებს. თუ გუნდი აქამდე მონაწილე იყო საოპერო გმირთა მოქმედებისა (ნადირობა, საქორწილო რიტუალი, სასახლის ნადიმი,), აქ, და ნაწილობრივ IV მოქმედებაში, გუნდი — ხალხი იმავე პერსონაჟების ფსიქოლოგიურ განცდათა თანამოზიარეა. საგუნდო მასის ასეთი ორგვარი დანიშნულება „აბესალომს“ ანტიკურ ტრაგედიებთან აახლოებს. ეს აზრი პირველად გამოთქვა ლენინგრადელმა მუსიკათმცოდნე პროფ. ს. ლ. გინზბურგმა, რომელმაც რეცენზიაში „აბესალომ და ეთერის“ დადგმის შესახებ განაცხადა: „... ოპერა „აბესალომ და ეთერში“ გუნდის როლი კოლოსალურია. მისი გადმოცემის ხასიათი განირჩევა ჩვეულებრივისაგან; შეიძლება ითქვას, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში გუნდის გაგება აქ უახლოვდება ანტიკურ ტრაგედიას...“* სწორი აზრია! მართლაც. „აბესალომის“ გუნდები რიგ შემთხვევაში აქტიურად ერევა მოქმედების მსვლელობაში, გმირთა სიხარულით ხარობს, მათ რჩევას აძლევს და ზოგჯერ (როგორც, მაგალითად, ოპერის ფინალში) მსმენელთა აზრსაც გამოხატავს („მათი სული, ქვეყნად ერთი...“). ამ მხრივ „აბესალომის“ გუნდი, მსგავსი ანტიკური გუნდებისა, „იდეალურ მაყურებლადაც“ გვევლინება.

აბესალომისა და ეთერის ბედნიერება უკვე მესამე მოქმედებაში დამთავრდა. მაგრამ ეს კიდევ როდი ნიშნავს დრამატურგიული კვანძის გახსნას. მიუხედავად იმისა, რომ მურმანმა თავის საწადელს მიაღწია — ეთერი ჩამოაშორა

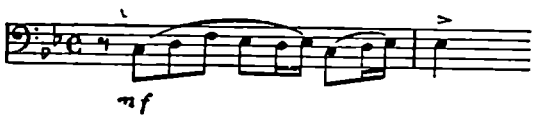
* ს. ლ. გინზბურგი, „დაუვიწყარი სპექტაკლი“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1938, № 6.

აბესალომს და დედოფალი თან წაიყვანა, აბესალომი სულიერად დაობლდა და ეს ობლობა სულისა სხვა სატანჯველზე უფრო მწარე გამოდგა. აბესალომისათვის „მზე ჩაესვენა“. მისმა ცხოვრებამ ყოველგვარი აზრი დაკარგა. სიყვარულის მიერ ერთ არსებად ქცეული სატრფონი ამიერიდან ვერასოდეს ვერ პოვებენ შვებას. მხოლოდ სიკვდილს შეუძლია შეაერთოს ისინი. ეს ესმის ხალხს და ამიტომაა, რომ ხალხი — გუნდი არა მარტო თანაუგრძნობს აბესალომსა და ეთერს, არამედ იზიარებს კიდეც მათ ზნეობრივ ტანჯვას და მგზნებარე ტრაგიკული აღმავლობით გადმოსცემს ამას.

თუ მეორე აქტი სიხარულისა და ბედნიერების კულმინაციური გამოხატულება იყო, მესამეში, არანაკლები სიმძლავრით, ოპერის ტრაგედიული ხაზი აისახა. რაც შეეხება ფინალს, რომელიც აბესალომისა და ეთერის დაღუპვით მთავრდება, მასში არც სატრფიალო და არც ტრაგიკული ხაზი ისეთ ძლიერ გამოვლინებას არ პოულობს, როგორც ორ წინამორბედ აქტში. სამაგიეროდ ფინალში ჭარბობს სევდიანი ლირიკა, რომლითაც მთელი აქტია გამსჭვალული. ცალკეული განსხვავებული სცენები გავლენას ვერ ახდენენ ფინალის საერთო ემოციურ განწყობილებაზე.

მეოთხე მოქმედება

ოპერის ფინალი იწყება ცხრატაქტიანი საორკესტრო შესავლით, რომლის საწყისი თემა (ჩელოები, კონტრაბასები) კანონისებურად გაიკვლის სიმებიან კვინტეტსა და ხის ჩასაბერ საკრავებში. აღსანიშნავია, რომ ეს თემა, მსგავსად



ფუგის თემისა, ეთერის არიის მთელ მანძილზე კონსტრუქციულად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. მიუხედავად იმისა, რომ კომპოზიტორი მას ზოგჯერ ინტონაციურად, რიტმულად და ტემბრალურად შეცვლილი სახით გვაძლევს, თემის როლი ამით კიდევ უფრო ძლიერდება, რადგან იგი ეთერის ფსიქოლოგიურად რთულ არიას მხატვრულ მთლიანობას ანიჭებს.

საკუთრივ არიას წინ უსწრებს იმპროვიზაციული იერის მქონე თხრობითი ხასიათის მღერადი რეჩიტატივი. მასში ეთერი გვამცნობს თავის ყოფას მურმანის „ბროლის ციხეში“. აქ მას არ აკლია „პატივი, სიტყვა ალერსიანი“, მაგ-

რამ სევდა მაინც არ შორდება. ეთერის ცალკეულ მელოდიურ მიმოქცევებს („მაგრამ გულს რაღაც მიკლავს“ და სხვა) ვხვდებით კლარნეტის სოლოში ოპერის შესავლიდან, რითაც შორეული მუსიკალური კავშირი მყარდება ამ შესავალსა და ფინალს შორის. სევდიანი ანდანტედან (ციფრი 109) იწყება ეთერის არია, მიმართვა აბესალომისადმი:

აბესალომ, სიყვარულმა
დაგამონა ეთერ ქალსა,
მაგრამ ეთერ დაგიმტკიცებს,
რომ გადახდა უნდა ვალსა.

ამ სიტყვებზე აგებულია არიის პირველი ნაწილი (A), რომელშიაც ორჯერ არის გატარებეული შვიდტაქტიანი მელოდია. მიუხედავად იონიური კილოსი (სი-ბემოლიდან) არიის ამ მონაკვეთის კოლორიტი სევდიანია. მეტრის ხშირ ცვლასთან ერთად შუა ნაწილში (con anima) იცვლება ზომა, ტემპი; საორკესტრო თანხლება სადა და გამჭვირვალეა, ვოკალურ მელოდიას თან სდევს სოლო ალტის ჰანგი. არიის ბოლო ნაწილი არაზუსტი განმეორებაა პირველისა. აქ ვოკალური ხაზი გაძლიერებულია მთელი ორკესტრის თანხლებით; მომღერლის პარტიაში გაისმის მელოდიის ახალი ვარიანტი, რომელიც კულმინაციური ნოტით (სოლ) იწყება და თანდათან ოქტავით ქვემოთ ეშვება. კომპოზიტორი განსაკუთრებით ხაზს უსვამს არიის ამ ბოლო ტაქტებს (con passione). რაც ტექსტის მნიშვნელოვანი შინაარსითაა განპირობებული:

შენთანაც მოვკვდე, არ დავსდევ,
მით ვპოვებ შენთან ერთობას.

იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს უკანასკნელმა ფრაზამ ეთერს სულიერი სიმშვიდე მიანიჭა. ვერც მურმანის სიყვარულმა და მისი მრავალრიცხოვანი ნათესავების გულთბილმა დამოკიდებულებამ, ვერც სიმდიდრემ და ძლიერებამ ვერ ჩააქრო ეთერში აბესალომისადმი სიყვარულის გრძნობა. მან იცის, რომ მდგომარეობა აღარ შეიცვლება, შეუძლებელია დაკარგული ბედნიერების დაბრუნება. დარჩა ერთადერთი გამოსავალი: თუ აბესალომის ნებაც იქნება, ეთერი მზად არის მასთან ერთად მოკვდეს და მით მარადიულად შეუერთდეს საყვარელ არსებას. ამასთან, არავითარი შიში სიკვდილისა, არავითარი ძრწოლა და ბორგვა სულისა სიცოცხლესთან გამოთხოვების მოლოდინში, არავითარი „Todensehnsucht“ (ანუ მძაფრი სწრაფვა სიკვდილისაკენ), როგორც ეს რომანტიკული ოპერების ზოგიერთ გმირს (მაგალითად, ვაგნერის იზოლდას) ახასიათებს. ამ მხრივ ფალიაშვილის ეთერი ენათესავება დიდი კლასიკოსის, ოპერის რეფორმატორის ქრისტოფ ვილიბალდ გლუკის მთავარ საოპერო პერსონაჟებს

(ალცესტა, იფიგენია) — ზნეობრივი გმირობის მატარებელთ, რომლებიც მზად არიან თავი შესწირონ ამაღლებულ იდეას, ხალხისა და ახლობლების ბედნიერებას. ეთერი არ არის მებრძოლი ქალი. იგი არც ნათლად გამოხატული ნებისყოფით გამოირჩევა მსგავსად მ. შარპანტიეს ან დ. მიიოს მედეასი, ლიულის არმიდასი ან სეროვის ივდითისა. მაგრამ მას არ აკლია სულიერი სიმტკიცე და ნაზ, ლირიკულ ტონებში გამოხატული თავისებური ზნეობრივი სტოიციზმი.

ეთერის მდიდარი შინაგანი ბუნების არსს ღრმად ჩასწვდა ფალიაშვილი. აქამდე ეთერი დახასიათებული იყო როგორც სათნო, ბუნებით სპეტაკი და სულით ლამაზი არსება, ამ არია-მონოლოგში კომპოზიტორმა იგი ახალ ფსიქოლოგიურ რაკურსში წარმოგვიდგინა. ამით ეთერის მუსიკალურ პორტრეტს მეტი სიღრმე და შინაარსიანობა მიენიჭა.

ეთერის არიის მუსიკალური საწყისები ქართული ქალაქური სატრფიალო ლირიკიდან გამომდინარეობს. მაგრამ მხოლოდ საწყისები, ვინაიდან არიის ინტონაციური სფერო მთლიანად, წინადადებათა დისპროპორციულობა, ცვალებადი მეტრი, რიტმი, და ტემპი განვითარებულ საორკესტრო თანხლებასთან ერთად, იმაზე მიუთითებს, რომ კომპოზიტორმა შემოქმედებითად გამოიყენა საყოფაცხოვრებო მუსიკალური მასალა და ეთერის არია კლასიკურად დახვეწილ ფორმაში ჩამოაყალიბა.

ნაანასა და ქალთა გუნდის გამოსვლას წინ უსწრებს რვატაქტიანი საორკესტრო პრელუდია, ინტონაციურად დაკავშირებული მურმანისათვის დამახასიათებელ მოტივურ მიმოქცევებთან. ამით კომპოზიტორი ადრევე გვანიშნებს, რომ მოქმედება მურმანის სამფლობელოში ხდება. ნაანას სოლო და მის ქალიშვილთა კამერული სტილის გუნდი (სოპრანოები და ალტები) ხმოვანებს გამჭვირვალე საორკესტრო თანხლების ფონზე. ბროლისებურ გამჭვირვალებას და სიმსუბუქეს ქმნის სურდინებიანი პირველი ვიოლინოების ნარნარი ტრიოლური მიმოქცევანი, არფის ტემბრი და საორგანო პუნქტი (C) ბანებში. ეტყობა კომპოზიტორი არ ცდილა მურმანის დედისა და დების რაიმე თვალსაჩინო მუსიკალური საშუალებებით გადმოცემას. მან საკმარისად მიიჩნია გულუბრყვილო და მარტივი რიტმულ-ინტონაციური და ჰარმონიული ხერხები, რადგან ეს პერსონაჟები დრამატურგიულად მკვეთრად არ გამოირჩევიან.

ამავე დროს, მთელი სცენა საყურადღებოა იმით, რომ ვიოლინოების ტრიოლური სვლები უკავშირდება მურმანის I მოქმედების ფიცის („ულვაშშერცხვენილ ჯაბანი ვიყვე, თუ ვერ ვეწიო შენს დაჯაბნასა!“) პოსტლუდიას (ციფრი 17), სადაც იგივე პირველი ვიოლინოები ფლეიტებთან, მეოთხე ტაქტიდან კი სხვა საკრავებთან ერთად, უაღრესად სწრაფ ტემპში (Allegro molto),

იმავე ტონალობაში (დო მაჟორი) ხაზს უსვამს მურმანის გადაწყვეტილებას: „ეწიოს აბესალომის დაჯაბნასა“. მურმანმა თავის მიზანს მიაღწია.

მეოთხე მოქმედების ამ სცენის მუსიკაში საოჯახო იდილიის განწყობილება სუფევს: ეთერს „დედამთილი თმას უკეთებს“ და ცხრა მული „მისი პირისფარეშია“. ეს არის ტიპური საოპერო გმირი ქალის გართობის სცენა, რომლის მსგავსსაც ხშირად ვხვდებით კლასიკურ ოპერებში.* ეს ეპიზოდი მთლიანად კამერულ პლანში გადაწყვეტილი საგუნდო ლირიკის საყურადღებო ნიმუშია, ჰაგრამ თავისი აუჩქარებელი ტემპით და საკმაოდ ერთფეროვანი ფაქტურით იგი საგრძნობლად ანელებს ფინალის დრამატურგიული ხაზის განვითარებას, რაც განსაკუთრებით გრანდიოზული მესამე აქტის შემდეგ იგრძნობა. მიუხედავად იმისა, რომ ფინალი მესამე მოქმედებაზე თითქმის სამჯერ უფრო მეტია. იგი მოკლებულია მესამე მოქმედების კომპაქტურობას, მონუმენტურობას და დინამიკური ხაზის აღმავლობას.

ნაანასა და მის ქალიშვილთა სცენაში ხანმოკლე გაცხოველება შეაქვს ეთერისა და აბესალომის გაბაასება. სურდინიანი საყვირის სოლოში თითქოს შორიდან გაისმის აბესალომის „მეფური „ძლიერების“ ლაიტმოტივი (მაგ. № 8), რომელიც ოთხი ტაქტის შემდეგ მეორდება. მალე მას მეორე საყვირი და ვალტორნები შეუერთდება და შესანიშნავად მზადდება გმირის სცენაზე გამოსვლა.

ფსიქოლოგიურად საინტერესოდ აქვს ფალიაშვილს გადაწყვეტილი ეთერის აბესალომისადმი მიმართვა. იგი ამბობს:

რას ამიელი და ჩამიელი
ამაყად მაღლა ცქერითა?
შენ თუ ჩემს ფიცსა გადურჩი,
ქორწილი ჰქენი რთველითა.
შენ, აბესალომ მეფეო,
რა ხინჯი ნახე ჩემშია?
რად დამიწბილე მაყარნი
ქვეყანას, უცხო თემშია?
ზეცით მოსული გვირგვინი
გარიე ჩალა-მტვერშია.

ერთი შეხედვით, ამ სიტყვებში თითქოს გამოხატულია ეთერის უკმაყოფილე-

* ასეთია, მაგალითად, სენტას მეგობარი ქალების სიმღერა ჯარასთან რ. ვაგნერის „მფრინავი ჰოლანდიელის“ II მოქმედებაში; ამნერისის გართობა მხევალ ქალთა მიერ (ვერდის „აიდა“. 1 მოქმ.); დეზდემონას ქება-დიდება კვიპროსის მცხოვრებთა და მათი ბავშვების მიერ (ვერდის „ოტელო“, III მოქმ.); ლიზას გართობა პოლინას და სხვა მეგობარი ქალების მიერ (პ. ჩაიკოვსკი, „პიკის ქალი“, I მოქმ., მეორე სცენა) და სხვა.

ბა, შელახული ქალური სიამაყე და ამით გამოწვეული წყენა. ორჯერ თხოვს აბესალომი ეთერს მოუსმინოს მას, მაგრამ ამაოდ. მაგრამ თუ ვოკალურ პარტიას და საორკესტრო თანხლებას დავუკვირდებით, დავინახავთ, რომ ეთერის პირველი ფრაზა, განმეორებული I ფლეიტის მიერ, ხალხური მოთქმის ინტონაციებს წააგავს. ასეა მთელი ეპიზოდის მანძილზე, რაც აშკარად მოწმობს ეთერში აბესალომისადმი ჩაუქრობელ სიყვარულს, მასთან განშორებით გამოწვეულ გულისტკივილს. აბესალომი, მიმხვდარი მათი უბედურების მიზეზს, მოკლედ აღნიშნავს: „ღმერთმან მოჰკითხოს მას, ვისგან ვართ ასეთ დღეშია!“.

და კვლავ ხმოვანებს ნაანას სოლო და გუნდის მისამღერი, მაგრამ მუსიკის ხასიათი ამჯერად უფრო მოძრავი და აღტყინებული ხასიათისაა.

აბესალომი უბრძანებს მსახურთუხუცესს მოგვაროს მურმანი. მსახურთ-უხუცესი ვეზირს მეფის ბრძანებას შეატყობინებს.

მურმანი გრძნობს, რომ მეფისაგან მას კარგი არაფერი მოელის, ერთს მწარედ შესძახებს: „ეთერის მკლავს სიყვარულიო“ და აბესალომისკენ გაემართება. ვეზირს უცნაური შიში და ძრწოლა შეიპყრობს, რაც ჩინებულადაა გადმოცემული სიმებიანებში (I—II ვიოლინები და ალტები) ქრომატულად აღმავალი ტრემოლოთი, ხოლო ბანებში — დაღმავალი უნისონური სვლებით. მურმანი ძალას იკრებს, ცდილობს თავი დაიმშვიდოს. ახლობლებს უბარებს განარიდონ ეთერი, ალერსი და ყურადღება არ მოაკლონ მას. სხვების წინაშე თავდაჭერილი მურმანი ახლა ვეღარ ფარავს მღელვარებას. მის ვოკალურ პარტიას აშკარად ემჩნევა გმირის სულიერი აფორიაქება, რაც გამოხატულებას პოულობს წყვეტილ მელოდიურ ხაზში, აჩქარებულ სუნთქვაში, სიმებიანთა აღმავალ და დაღმავალ მოძრაობასა და ხაზგასმულ სეკუნდებში ხის ჩასაბერთა ჯგუფში. Molto agitato-დან (ციფრი 129) მღელვარება თანდათან მატულობს. ამჯერად მხოლოდ ორკესტრში თოთხმეტი ტაქტის მანძილზე ბანებში დაჟინებით, მზარდი ჟღერადობით გაისმის საორგანო პუნქტი (რე), რომლის ფონზე ორკესტრის ყოველ ჯგუფში კანონური იმიტაციის წესით გაივლის პატარა, მაგრამ მეტად ენერგიული მოტივური ქცევა:

რომელიც მთიდან მოსხლეტილი ზვავივით იზრდება და ძალას იკრებს. ამით ფალიაშვილმა ჭეშმარიტი მხატვრული დამაჯერებლობით გადმოგვცა მურმანის როგორც სულიერი მდგომარეობა, ისე სცენური მოქმედების პლასტიკურო-

ბაც: აბესალომთან მიახლოებისდა მიხედვით მურმანში მატულობს ღელვა, მაგრამ კულმინაციურ მომენტში ერთბაშად, ორ f-ზე წყდება ორკესტრის მძლავრი ხმოვანება და მურმანი მისი წოდებრივი მდგომარეობისათვის შესაფერის ღირსებითა და თავდაჭერით მიმართავს აბესალომს: „მეფეს ვახლავარ!". ეს ორი სიტყვა, წარმოთქმული ორკესტრისა და სცენაზე წუთით ჩამოვარდნილ მრავალისმეტყველ სიჩუმეში, დიდ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამ სიტყვების ჯეროვანი წარმოთქმის სირთულე მდგომარეობს იმაში, რომ მათში ერთდროულად ძლიერი ვასალის მეფისადმი მორჩილებაც უნდა იგრძნობოდეს და ამასთანავე მურმანის მიერ თავისი რაინდული ღირსების დაცვის ცდაც.

აბესალომისა და მურმანის დუეტი, რომელიც ამ სცენას მოჰყვება, კლასიკური საოპერო საანსამბლო ფორმის ერთ-ერთ შედევრადაა მიჩნეული. სცენური მოქმედების მხრივ ეს დუეტი-დიალოგი (როგორც ი. ზურაბიშვილმა უწოდა) სტატიკურია. მაგრამ იგი გამოირჩევა მუსიკის არაჩვეულებრივი დინამიკურობით, ფსიქოლოგიურად რთული შინაარსით და ემოციური ტალღის თანდათანობითი აღმავლობით. გარდა ამისა, დუეტი განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს იმ მხრივაც, რომ მასში ზაქარია ფალიაშვილმა ხალხური სასიმღერო მასალის შემოქმედებითად გამოყენების, ინტენსიურად განვითარებისა და ფართო მასშტაბში გადაზრდის თვალსაჩინო ნიმუში მოგვცა. ეს ეხება განსაკუთრებით დუეტის პირველ ნახევარს (Allegro molto-მდე). აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ დუეტის საორკესტრო შესავალი წამყვანი მელოდიითა და მთელი თავისი აღნაგობით ემსგავსება ზ. ფალიაშვილის მიერ სოფ. ვაჩნაძიანში ჩაწერილ „ოქროს დიელოს"* და სოფ. შემოქმედში ჩაწერილ „ინდიმინდის" სიტყვებზე: „თვალთა ბინდი, დელი ვოდელი ვოდელა".** ეს ერთხელ კიდევ მიუთითებს აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერათა სტილისტური ნიშნების ერთობლიობაზე, მათ ზოგად ქართულ თვისებებზე, რაც ესოდენი ბრწყინვალებით გამოვლინდა ამ დუეტში.

აბესალომისა და მურმანის დუეტი ფორმით ორნაწილიანია, რომელთაგან პირველი მკვეთრად განსხვავდება მეორისაგან როგორც შინაარსობრივად, ისე. ცხადია, მუსიკალურადაც. ავტორის მინიშნების მიხედვით დუეტი იწყება Maestoso ე. ი. დიადად. აქ უნდა ვიგულისხმოთ ანსამბლის არა სცენური სიდიადე, არამედ მისი დიდი დრამატურგიული მნიშვნელობა და ემოციურ-ფსიქოლოგიური ამაღლებულობა. ეს ორი გმირი მთელი ოპერის მანძილზე არასოდეს არ ყოფილა ნაჩვენები ისეთ მჭიდრო ურთიერთდამოკიდებულებაში,

---

* ზ. ფალიაშვილი, „42 ხალხური სიმღერა, ჩაწერილი ფონოგრაფის საშუალებით, ხალხური ჰარმონიზირებით", კრებული № 5, „ოქროს დიელო", № 36.

** იქვე, № 7.

როგორც ამ სცენაში. აქ ერთმანეთის წინაშე დგას ორი სხვადასხვა ადამიანი: სევდისა და ჯავრისაგან განადგურებული, სასიკვდილოდ განწირული აბესალომი და თავის ძალაში დარწმუნებული, „გამარჯვებული“ მურმანი. ეს შინაგანი კონტრასტულობა შეიგრძნობა შესავალშიაც, რომლის პირველი ორი ტაქტი ,მართლაც რომ დიადად გადმოცემული მთელი ორკესტრის ძლიერ ხმოვანებაში, უპირისპირდება შემდგომ ოთხ ტაქტს (meno, dolce) — ჰობოისა და პირველი ვალტორნის სოლოთი და საორგანო პუნქტით სოლ ეოლიურის ძირითად ნოტზე. აბესალომის მიმართვა — „მურმანო! მითხარ, მითხარ, შენსა მზესა“ იწყება კვინტური ნოტით (რე), აღწევს სეპტიმას და დაძაბუნებული ეშვება ეოლიური კილოს საწყის ნოტ სოლზე. მურმანის პასუხიც („რას იკითხავ, ცათა სწორო“) იმავე ბგერიდან (სოლ) იწყება და თავისი ხასიათით აბესალომის ფრაზის მელოდიურ გაგრძელებასა და დაბოლოებას წარმოადგენს. ამით მურმანი ცდილობს გაუტოლდეს აბესალომს. ასეთივე დამოკიდებულებაშია შემდგომი კითხვა-პასუხები, რომლებშიაც მეფე ვედრებით ცდილობს გაიგოს ეთერის ყოფა, მისი ბედი („ჩემთან იყო იმ ტანჯვაში. შენთან არის, რა დღეშია?“). სულიერად და ზნეობრივად დაბეჩავებული აბესალომის შემყურე მურმანი ვერ ფარავს მედიდურობას, ქედმაღლობას. იგი მოაგონებს მეფეს თავისი ბროლის ციხის მიუწვდომლობას, რომ მის გარდა ეთერს ვერვინ ნახავს და სიკვდილამდე ვერავითარი ძალა მათ ვერ გაჰყრის.

დუეტის პირველი ნაწილი მეორდება და მურმანის ბოლო სიტყვები „ღმერთსა ჩემთვის მოუძღვნია“ ამ სიტუაციაში გაისმის როგორც მისი კატეგორიული განცხადება და მთელი დიალოგისათვის წერტილის დასმა.

მაგრამ მურმანმა ერთი საბედისწერო შეცდომა დაუშვა: თვითკმაყოფილებით დაბრმავებულს მხედველობიდან გამორჩა, რომ მის წინაშე თუმც ღონემიხდილი, ტანჯვით ილაჯგაწყვეტილი, მაგრამ მაინც მ ე ფ ე ა! აბესალომის მიმართვაზე მურმანის უდიერობამდე ამაყი პასუხი იმ წვეთად იქცა, რომელმაც აღავსო მეფის თავშეკავების ფიალა. აბესალომი თითქოს მძიმე ძილისაგან გამოერკვაო. მასში თანდათან იზრდება სასიცოცხლო ძალა, ძლიერდება მეფური ღირსება და ნებისყოფა. აბესალომმა იმდენად მწარე სასჯელი მოუმზადა თუის ვეზირს, რომ დუეტის მეორე ნახევარში ანატრებინებს მას ღამის გახანგრძლივებას („ამაღამდელო ღამეო, ნუ გათენდები მალეო“), რადგან დილით მეფის ბრძანების შესრულებას უნდა შეუდგეს. დუეტის მეორე ნახევრის საორკესტრო შესავალიც მურმანის პარტიის ამ მონაკვეთის ინტონაციებზეა აგებული, რომელთაც ჯერ პირველი ვიოლინოები, ხოლო მათ შემდეგ პირველი ფაგოტი და ალტები გადმოსცემენ. მეცხრე ტაქტიდან მათ ჰობოები, ფლეიტები და ბოლოს ვალტორნები შეუერთდება. ფსიქოლოგიურად საინტერესოა

ერთი პატარა დეტალი: აბესალომის პირველი მიმართვა მურმანისადმი („მურმანო!"), როგორც ითქვა, ერთგვარი სიმშვიდით, კეთილი განწყობილებით ხასიათდება. სულ სხვაგვარად ხმოვანებს იგივე სიტყვა დუეტის მეორე ნახევრის დასაწყისში: აქ იგი იწყება დიდი ტერციით მაღლა (ფა-დიეზი,), მოკლებულია მელიზმატიკურ საქცევს და მბრძანებლური ხასიათისაა. მეფის გახელება, რომელიც მურმანისადმი მეორედ მიმართვის დასაწყისში ჯერ ღრმადაა დაფარული, ვეზირისადმი დავალების მიცემის შემდეგ (უკვდავების წყლის მოტანა) — piu mosso-დან ქარიშხლისებურად იგრიალებს. ამის შემდეგ ძალიან მძიმედ (Pesante) ახმიანდება სპილენძის საკრავთა ჯგუფი; ჩივილის, გლოვის ინტონაციებით ამეტყველდებიან ჰობოები, პირველი ვალტორნა, I—II ვიოლინოები და ალტები. პირშერცხვენილი ვეზირი იგრძნობს, რომ დადგა ჟამი განკითხვისა ყველა იმ ტანჯვისა და უბედურებისათვის, რაც მან აბესალომსა და ეთერს არგუნა. „ეხლა კი გულმა მაცნობა, ბედი გექნება მწარეო", — სასიკვდილოდ დაჭრილი ლომივით წამოიძახებს მურმანი. სადღაა მისი თავდაჭერა, რწმენა საკუთარ თავში: სიტყვებიდან „ამაღამდელო ღამეო" მისი ვოკალური პარტია თანდათან იძაბება, სუნთქვა ხშირდება („დილაზედ ადრე მგზავნიან"), გაბმული მელოდიური ხაზის ადგილს ხშირი სწრაფსათქმელი იკავებს („ორღობესა ჩავლა უნდა"). ყოველივე ამის ფონზე დინჯად, მბრძანებლურად გაისმის აბესალომის მოთხოვნა: „უკვდავების წყალსა დროით ცხრაწყაროსას მომაწვდიდე!" ამ სიტყვებს იგი ექვსჯერ იმეორებს, ისე როგორც მურმანი თავის სიტყვებს „ამაღამდელო ღამეო". ამ მხრივ ფალიაშვილმა ხარკი მოუხადა ძველ ტრადიციულ საოპერო ანსამბლის ფორმას, რომლისთვისაც (ისე როგორც გუნდებისათვის) ფრიად დამახასიათებელია ერთი და იმავე სიტყვების მრავალგზის განმეორება (რაც ზოგჯერ უაზრობაშიც კი გადადიოდა). მაგრამ კომპოზიტორის ჭეშმარიტი ოსტატობა იმით გამოვლინდა, რომ მსმენელი სრულებით არ გრძნობს მოსაწყენ ერთფეროვნებას. საქმე ის არის, რომ ფალიაშვილი უშრეტ საკომპოზიტორო გამომგონებლობას იჩენს აბესალომისა და მურმანის ამ ფრაზების ყოველი ახალი გატარებისას: ხან კილოს გამოუცვლის, ხან რიტმულ საფუძველს შეუცვლის, ან კიდევ ვოკალურ ხაზს შეუწყვეტს და ორკესტრის რომელიმე საკრავს ან ჯგუფს გადასცემს გასაგრძელებლად. ამ დუეტზე არ შეიძლება ითქვას, რომ იგი პოლიფონიურია, მაგრამ პოლიფონიურ ხერხებს არც თუ ისე იშვიათად იყენებს ხოლმე კომპოზიტორი. აბესალომისა და მურმანის პარტიები ისეა აგებული, რომ როდესაც ერთი გაბმულ ბგერას ასრულებს, მეორეს ამ დროს მეოთხედებითა და მერვედებით მიყავს თავისი პარტია, და პირიქით. ორკესტრი მეტწილად აორმაგებს

ვოკალურ ხაზებს, მაგრამ ამასთანავე მიმართავს ცალკეული მელოდიური მიმოქცევების იმიტაციურად გატარების ხერხსაც.

აბესალომისა და მურმანის დუეტი ოპერის ორი მთავარი გმირის უკანასკნელი შეხვედრაა. შურისა და ღვარძლის მიერ ნაშობმა მღვრიე მორევმა არა მარტო იმსხვერპლა აბესალომი და ეთერი, არამედ მურმანიც შიგ ჩაითრია და დღე გაუმწარა. თუ აქამდე მურმანის მზაკვრობასა და ცბიერებას სხვათა ბედნიერების ნგრევა მოჰქონდა, ახლა, ამ დუეტში, გამანადგურებელი უბედურება თავს დაატყდა მხოლოდ მურმანს. არც ერთი სიტყვა თანაგრძნობისა ან შებრალებისა ცალკეული პირის ან, მით უმეტეს, ხალხის მხრივ! მურმანმა მარტოდმარტო უნდა ზიდოს მის მიერვე წარმოქმნილი ბოროტმოქმედებისა და ღირსეული სასჯელის ტვირთი!..

მეოთხე მოქმედების დუეტი საკმაოდ რთულ ამოცანას უსახავს შემსრულებლებს, პირველ რიგში — მომღერლებს. როგორც ყოველ ოპერაში საზოგადოდ, ისე აქაც აბესალომისა და მურმანის ყოველი ფრაზა, ყოველი ინტონაციური მიმოქცევა, მნიშვნელოვანი ფსიქოლოგიური დეტალები და განცდათა „ობერტონები“ ღრმად გააზრებას მოითხოვს. იგივე მოეთხოვება ორკესტრსაც, რომლისაგან დიდად არის დამოკიდებული ამ ტრაგედიული სცენის ჯეროვანი გადმოცემა.

ფსიქოლოგიური შინაარსით რთული და ემოციურად ძლიერი დუეტის დამთავრების შემდეგ მსმენელის ყურაღდება დროებით სუსტდება. ეს ბუნებრივიცაა. ამიტომაა, რომ კომპოზიტორი აქედანვე იწყებს დრამატურგიული ხაზის თანდათან ინტენსიფიკაციას.

ნათელასა და აბესალომის პატარა სცენა იწყება რვატაქტიანი ქორალური ხასიათის საორკესტრო შესავლით. თემა, რომელიც კლარნეტსა და პირველ ვიოლინოებს მიჰყავს, ინტონაციურად ქალაქურ ლირიკულ სიმღერას უახლოვდება. როგორც შესავალი, ისე ნათელას და აბესალომის არიოზული რეჩიტატივი ზოგად ხასიათს ატარებს. მისი ფუნქცია ის არის, რომ შინაარსობრივად და ჰარმონიულად მოამზადოს ეთერისა და ნათელას დუეტზე გადასვლა. სიუჟეტურად ეს დუეტი უბრალოა. ნათელა სთხოვს ეთერს წამოჰყვეს მას და ინახულოს აბესალომი. ეთერი უარზეა („წუნდადებულ პატარძალსა არ მიმიწევს გული სახლსა“). მაგრამ ამ სცენის მაღალი მხატვრული ღირსება მის მუსიკაშია.

მთელი სცენის კილოინტონაციურ და რიტმულ საფუძველს (ნაწილობრივ ტემბრალურსაც) წარმოადგენს სვანური სიმღერა „ო, საბრელა“. ამ სიმღერის მუსიკალური ფაქტურა, როგორც ვოკალური ხაზის ,ისე ინსტრუმენტული თანხლების (ბუნირი) მხრივ, ფალიაშვილს თითქმის მთლიანად აქვს დაცული.

ამას გარდა, ნათელასა და ეთერის პარტიებში გამოყენებულია აგრეთვე მურმანის მელოდიური მიმოქცევანი წინა დუეტიდან (სიტყვებზე: „შენც ხომ იცი, ბროლის ციხე ზეცის როგორ თაღებშია“ და „შიგ მიხის ქალი ეთერი...“). ამავე დროს, ნაანასა და ეთერის მღერადი რეჩიტატივისებური ფრაზები თავისი ხასიათით ზაქარიას მიერ სვანეთშივე ჩაწერილი ცალფა სიმღერის „თამბილ ლიაფაშთის“ და რაჭველ მესტვირეთა მიერ შაირების შესრულების მანერას მოგვაგონებს.* ამ დუეტის მუსიკაში კომპოზიტორს დაცული აქვს აგრეთვე წინადადებების ასიმეტრიულობა (ნათელა: 8+3+3+4; ეთერი: 7+3+3), მეტრის ცვალებადობა ($^2/_4 = ^6/_8 = ^2/_4 = ^6/_8$) და ა. შ. მაგრამ კომპოზიტორის დამსახურება და მისი ოსტატობის გამოვლინება იმაშია, რომ მან „ო, საბრელას“ მოკლე მელოდია დაუკავშირა რეჩიტატიული ხასიათის თემებს. ეს ორი თემა მან მოგვცა როგორც მონაცვლეობითი, ისე ერთდროული ხმოვანების სახით. ამით შეიქმნა ორიგინალური ფორმა $A \cdot B \frac{A}{B} \frac{B}{A} \frac{A_1}{B} A$ რომელშიაც $\frac{A}{B}$ და $\frac{B}{A}$ ნიშნავს ორივე თემის ერთდროულ ჟღერადობას, ხოლო A_1 — პირველი თემის ვარიანტს, მაგრამ უკვე მაჟორულს (სი-ბემოლ ეოლიური) ამაღლებული III საფეხურით. მთავარი დუეტში მაინც მელოდიური საწყისის რელიეფური გამოვლინება და მოხდენილი ორკესტრობაა. სიმებიანი ჯგუფის პარტია (სურდინებით მთელი დუეტის მანძილზე) ჭუნირის ხმოვანებიდან გამომდინარეობს, ხოლო კლარნეტი სოლო მომღერლის ფუნქციას ასრულებს. ასეთია დუეტის საორკესტრო შესავალი. მაგრამ ეთერისა და ნათელას ყოველი ახალი წინადადება ახალი წყობის საორკესტრო თანხლებით მიმდინარეობს. წინა პლანზე ხან ჰობოი წამოიწევა, ხან ფლეიტა ან პირველი ვიოლინო; ძლიერდება არფაზე აკორდული წყობის ჟღერადობა; ციფრი 147-დან ჩაერთვება სპილენძის საკრავთა ჯგუფი, გააქტიურდება ლიტავრები. ფლეიტების, ჰობოების და არფის პარტიებში გახშირდება რიტმული პულსაცია. ნათელასა და ეთერის სიტყვები უცვლელია მთელი დუეტის მანძილზე. მაგრამ მუსიკით ფალიაშვილი შესანიშნავად გადმოგვცემს აბესალომის დედისა და ეთერის მზარდ სულიერ მღელვარებას. დედას აწუხებს შვილის ტანჯვა, ეთერი კი უარს ამბობს აბესალომთან მისვლაზე, მაგრამ ამით იგი უფრო მწვავედ განიცდის მასთან დაშორებას. ნათელასი და ეთერის დუეტი სამაგალითო ნიმუშია ხალხური სიმღერის შემოქმედებითი გადამუშავებისა და ფსიქოლოგიური გადააზრებისა ისე, რომ შენარჩუნებულია მისი სევდიანი კოლორიტი და მუსიკალური ფაქტურა.

დაღონებული ნათელა აუწყებს აბესალომს ეთერის უარს. მათი მოკლე

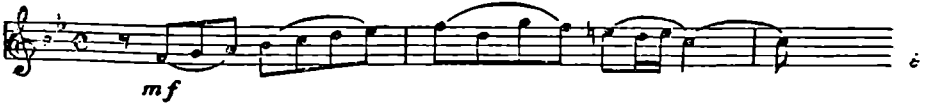
---

* „თამბილ ლიაფაშთის“ შესახებ ზ. ფალიაშვილი აღნიშნავს, რომ „ეს არის რაჭული კილო სვანურ ლექსზედაო“.

დიალოგი წარმოადგენს ტიპურ ტრადიციულ რეჩიტატივს. აბესალომი ახლა მარიხს აგზავნის ეთერის ამბის შესატყობად და მის წამოსაყვანად. მარიხის სოლოთი იწყება კიდევ ერთი ანსამბლი — მარიხის, ეთერის, ნათელასი და აბესალომის. მთელ ანსამბლს ერთიან ემოციურ ტონს ანიჭებს მარიხის მუსიკალური დახასიათება სცენის დასაწყისში: ჰობოები და ფლეიტები კლარნეტებისა და ფაგოტების მიყოლებით ქმნიან ცქრიალა, სიცოცხლით სავსე გოგონას მუსიკალურ პროტესტს. მეცხრე ტაქტიდან ჩაერთვება სიმებიანი კვინტეტი (პიციკატო), რომელიც ძაბავს ჩონგურულ თანხლებას. მარიხის პარტია ორნაწილიანი კუპლეტური ფორმისაა (ლა მაჟორი, გადახრით ეოლიურში), რომლის მეორე ნახევარში აშკარად იგრძნობა ინტონაციური და რიტმული კავშირი მისსავე კანცონეტასთან.

მარიხის პარტიის მეორედ გატარების შემდეგ ეთერი პასუხობს: „ნეტავი ჩემის ნახვითა მოგირჩებოდეს ძმა ისი“. მისი ვოკალური ხაზი გამომდინარეობს მარიხის ინტონაციებიდან, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ეთერი განიცდის ამ სპეტაკი არსების მომხიბვლელობის ზეგავლენას. იგივე ითქმის ნათელასა და აბესალომზე, რომელთა ვოკალური ხაზი რიტმულად და მელოდიურად არ განსხვავდება მარიხის პარტიისაგან. საწყისი თემა გატარებულია ექვსჯერ და მთავრდება გაფართოებული კადანსით. ერთფეროვნების თავიდან ასაცილებლად კომპოზიტორი იყენებს ვარიაციულ ხერხს და წკრიალა საორკესტრო პალიტრას.

კვარტეტის მნიშვნელობა ფინალურ აქტში მრავალმხრივია. თავისი კეკლუცი ,სკერცოზური ხასიათით მას მკვეთრი გარდატეხა შეაქვს ნათელასა და ეთერის სევდით სავსე დუეტის განწყობილებაში და ამით ამზადებს გადასვლას მთელი ფინალის ყველაზე ნათელ, აღტყინებული სიხარულითა და ბედნიერების გრძნობით გაჯერებულ ანსამბლში („წამწამსა და წამწამს შუა“), რომელიც ობოლი მარგარიტივით გამოირჩევა მთელ მეოთხე მოქმედებაში. ანსამბლს წინ უსწრებს აბესალომისა და ეთერის მოკლე დიალოგი, რომელიც ექვსტაქტიანი საორკესტრო შესავლით იწყება. აღსანიშნავია, რომ აბესალომის და ეთერის „პირველი შეხვედრის“ ლაიტმოტივი („...ხელმანდილი, ოქროს მკერდით მოქარგული“. I მოქმ., პარტ. გვ. 42) ხანგრძლივი დუმილის შემდეგ მხოლოდ ამ



შესავალში ახმოვანდება. მის ინტონაციებზე აგებულია მარიხის მიმართვა აბესალომისადმი: „ძმაო, შეხედე ეთერსა, თუ თვალებსა გაქვს ნათელი!“ აბე-

სალომის პასუხამდე („ეთერსა აქ მოსვლისათვის ცხენი მიართვით სადარი") ორი ტაქტით ადრე Andante იცვლება მჩქეფარე ტემპით (Allegro con brio), ხოლო სიმებიანებსა და ვალტორნებში გამოხატულია აბესალომის მძლავრი სულიერი თრთოლვა. არანაკლებ მღელვარებას განიცდის ეთერიც, რაც ხაზგასმულია სიმებიანთა სინკოპირებული რიტმით და მელოდიის აღმავალი ტალღისებური მოძრაობით. ამ ნოტს ერთდროულად ასრულებენ ეთერი და აბესალომი და ბოლოს უნისონში მღერიან („ჩემო იმედო, წყლულის მალამო!).

მრავალი ტანჯვა-წამების შემდეგ მხოლოდ ახლა შეერთდნენ ისინი სულიერ-ხორციელად; საბოლოოდ ახლა დარწმუნდნენ იმაში, რომ უერთმანეთოდ არსებობა არ შეუძლიათ. ზნეობრივი წუხილი, რაც მათ განშორებისას განიცადეს, ამ წუხილის ერთბაშად მოხსნა და ამით გამოწვეული უსაზღვრო სიხარული უძლიერეს გამოხატულებას პოულობს რამდენსამე ტაქტში .მათი სიყვარულის თემა ის მთავარი ღერძი და ოპერის მთელი დრამატურგიის მამოძრავებელი ძალაა, რომელიც წითელი ზოლივით გასდევს მთელ ნაწარმოებს. მაგრამ ნიადაგ სპეტაკს, ამაღლებულ გრძნობას მათი სიყვარულისა არც ამ მომენტამდე არც მის შემდეგ ისეთი ემოციური აღმავლობით არ გამოუჩენია თავი, როგორც ამ მოკლე, მაგრამ მრავლისმეტყველ სცენაში. გმირები თითქოს გრძნობენ, რომ ეს მათი უკანასკნელი შეხვედრაა. ეს აზრი მტკიცდება არა მარტო სიტყვებით: „უკანასკნელად, უტკბესო, მოგესალამო"; რაც მთავარია, დუეტის უნისონური ვოკალური ხაზი მაღალი ლადან დიდი სექსტის ინტერვალით ქვევით მიემართება. ემოციური აზვირთება მოსალოდნელ განმტკიცებას არ პოულობს. კომპოზიტორს, რა თქმა უნდა, არ გაუძნელდებოდა ამ სცენის ისეთივე ექსპრესიულობით დაგვირგვინება, როგორსაც ვხვდებით ტრისტანისა და იზოლდას შეხვედრაში (რ. ვაგნერის „ტრისტანი და იზოლდა", II მოქმედება), ან გერმანისა და ლიზას სცენაში (პ. ჩაიკოვსკის „პიკის ქალის" მეორე სცენის დასასრული) და სხვა. მაგრამ ეს არ უპასუხებდა ლეგენდის სიუჟეტს. მართებულად მოიქცა ფალიაშვილი, როდესაც ეს მგზნებარე ეპიზოდი უშუალოდ მომდევნო ანსამბლში გადართო. აქაც იგივე მეორდება, რასაც ადგილი ჰქონდა ორ წინა აქტში: აბესალომისა და ეთერის ახლობლები და ხალხი იზიარებს ბედნიერ არსებათა სიხარულს. ანსამბლის მაჟორული ტონალობა (ლა მიქსოლიდიური) დაფუძნებულია აბესალომისა და ეთერის წინამორბედი დუეტის კულმინაციურ ნოტა ლაზე, რითაც ეს ანსამბლები ერთმანეთს შინაარსობრივად და ჰარმონიულად უკავშირდება.

ფაქიზი ლირიკული გრძნობით გამთბარი ანსამბლი „წამწამსა და წამწამს შუა" ემყარება ნარნარ საორკესტრო თანხლებას. ტალღისებური არპეჯირებული პასაჟები არფასა და ალტებში, ციფრი 167-დან კი — ვიოლინოებსა და

სხვა საკრავთა ჯგუფებში, ტემპი Andante grazioso, რწევადი (6/8) მეტრული ზომა ამ ანსამბლის ბარკაროლისებურ ხასიათს ანიჭებს. ასეთი ბარკაროლები ხშირად გვხვდება ლირიკულ ოპერებში.
ანსამბლი იწყება აბესალომის სოლოთი:

„წამწამსა და წამწამს შუა
ბალი გაგიშენებია,
ეთერის მობრძანებისთვის
მადლი მომიხსენებია“.

ამ სიტყვებს იმეორებენ სოლისტები და გუნდი (განსხვავებაა მხოლოდ ეთერის სიტყვებში: „აბესალომის ნახვისათვის“ და გუნდის პარტიაში: „მადლი მოგვიხსენებია“). ფორმის მხრივ ანსამბლი წარმოადგენს ვარირებულ კუპლეტს. წამყვანი მელოდია მეორდება ხუთჯერ, მაგრამ ისე, რომ ყოველი ახალი გატარებისას ჩაერთვება გუნდი, რაც ხაზგასმით აღნიშნულია ორი ტაქტის მანძილზე ტონალური ძვრით (A-დან Des dur-ში). რაც შეეხება მეხუთე გატარებას, იგი არსებითად გაფართოებულ კადანსს წარმოადგენს. ანსამბლის ბოლოს ერთხელ კიდევ გაისმის არფის სოლო. მისი აღმავალი არპეჯირებული სვლა სხვა საკრავთა ტრემოლოს ფონზე უკანასკნელ ამოსუნთქვასავით ჩაიქროლებს და მთელი ორკესტრის პიანისიმოში მიყუჩდება.

ანსამბლი „წამწამსა და წამწამს შუა“ ფალიაშვილის ერთ-ერთი ღირსშესანიშნავი შემოქმედებითი მონაპოვარია. მთელი ეს მუსიკალური ნომერი ოპერის დრამატურგიაში წარმოადგენს ნათელ შუქს, რომელიც განკვეთს ფინალის პირქუშ ატმოსფეროს და უფრო მწვავედ გვაგრძნობინებს აბესალომისა და ეთერის მძიმე ხვედრის უკუღმართობას. მთელი ანსამბლის პოეტურად ნახი, ლირიზმით გამთბარი ხმოვანება მოგვაგონებს ხანგრძლივი ტკივილებით განაწამებ დავრდომილ სნეულს, რომელიც სიკვდილის წინ ნეტარების მომგვრელ შვებას იგრძნობს...

ღონემიხდილი, სიკვდილის კართან მისული აბესალომი ვერ უძლებს მოზღვავებულ ბედნიერებას და ამით გამოწვეულ უსაზღვრო სიხარულს. ამ მომენტში შემცირებული სეპტაკორდების მონაცვლეობა დასერავს მთელ ორკესტრს. აბესალომი ეთერს ეთხოვება და კვდება. ორკესტრში გაისმის მათი დუეტის უნისონური მელოდია („ჩემო იმედო, წყლულის მალამო“). მაგრამ თუ პირველ შემთხვევაში ეს თემა ხმოვანებდა ფა მიქსოლიდიურში, აქ იგი ერთი ტონით დაბლა ჟღერს. პირველად ამ თემას აორმაგებდა პირველი ვიოლინოები, ჰობოი, კლარნეტი და ვალტორნა, აქ კი ეს თემა მიჰყავს პირველ ვიოლინოებს, კლარნეტს და სოლო ვიოლონჩელს მეორე ვიოლინოებისა, ალტებისა და ლიტავრების ჩუმი ტრემოლოს ფონზე. ეს ეპიზოდი ბედნიერ წარსულზე სევ-

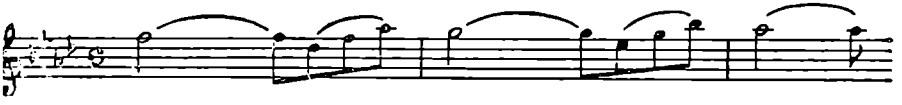
დანარევი მოგონების შთაბეჭდილებას ტოვებს. ბედმა უმტყუნა აბესალომს. ეთერის დაბრუნება მან „წყლულის მალამოდ“ მიიჩნია. მაგრამ სასიკვდილოდ დაკოდილ გულს აღარაფერმა უშველა...

სატრფოს დაკარგვით ეთერს მოაგონდება თავისი დიდი ხნის გადაწყვეტილება: ერთი დღეც კი არ იცოცხლოს უაბესალომოდ. ამიტომაა, რომ მთელი ნისი გოდება მღერადი რეჩიტატივის ოთხიოდე ტაქტით განისაზღვრება. ორკესტრში უკანასკნელად გაივლის აბესალომისა და ეთერის „უბედო სიყვარულის“ ლაიტმოტივი, რომელიც, როგორც ზემოთ აღინიშნა, უხილავი ჩრდილივით ნიადაგ თან სდევდა ამ ორი არსების სიყვარულს!.. თუ ოპერის შესავალში ეს თემა გაისმოდა რე ეოლიურში, ახლა იგი შვიდბემოლიან es ეოლიურში ხმოვანებს, და გამოუვალი მდგომარეობით გამოწვეული სევდის მაქსიმალურ კონცენტრირებას ახდენს. მის ფონზე დეკლამაციურად (უძრავ მი-ბემოლზე) გაისმის ეთერის რეჩიტატული ფრაზა: „მე შენეული დანა უბეში მიძევს, განა?“... ოცდაათჯერ უცვლელად განმეორებული მი-ბემოლი გადმოსცემს ეთერის არა მწუხარებისაგან გაშეშებას, არამედ ისეთივე ექსტაზურ განწყობილებას, რომლითაც შეპყრობილია იზოლდა თავის მოკვლის წინ. მაგრამ ამ ორი პერსონაჟის ექსტაზი განსხვავებული ხასიათისაა: იზოლდაში — რიჰარდ ვაგნერისებურად ვნებიან და ჰიპერტროფირებულად აღგზნებულ არსებაში — იგი ექსპრესიონისტულ გამოხატულებას პოულობს, მაშინ როდესაც ზაქარია ფალიაშვილის ეთერის დაძაბული სულიერი აღზევება არ სცილდება მაღალი ზნეობრიობისა და გარეგნულად შეუმჩნეველი თვითაღკვეთის ფარგლებს. ციფრი 175-დან („პირს ჩემკენ, ტარს შენკენ“) პირველ სამ ტაქტში ჰობოის, პირველი ვიოლინოებისა და კლარნეტის სოლოებში კომპოზიტორს ოსტატურად აქვს ჩართული „ბედნიერი სიყვარულის“ ლაიტმოტივი, რომელსაც მაშინვე წინაღუდგება „უბედო სიყვარულის“ ლაიტმოტივი და გზას შეუკრავს მას. მაგრამ არც ამ უკანასკნელს აქვს ინტონაციური და ტონალური დაბოლოება: ეთერის სიკვდილის მომენტშივე „უბედო სიყვარულის“ ლაიტმოტივი დაუმთავრებელი სახით ერთბაშად წყდება.

აღსრულდა აბესელომის ანდერძი: ცოცხალ მურმანს ეთერმა მკვდარი აბესალომი ამჯობინა! სწორედ ამ მომენტში გაისმის აბესალომის „მეფური ძლიერების“ ლაიტმოტივი ფაგოტებისა და ვალტორნების fff-თი ხაზგასმულ ხმოვანებაში. ამას მოჰყვება აბესალომისა და ეთერის „პირველი შეხვედრის“ ლაიტმოტივი, რომელიც თანდათანობით მთელ ორკესტრს მოიცავს, გაძლიერდება და დასკვნითი გუნდის დაწყებისთანავე ერთბაშად მოწყდება. მთელი ორკესტრის მძლავრი ხმოვანების შემდეგ ქორალური ტიპის ეს მოკლე საგუნდო სცენა გასაოცარ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ეს ექვს-

ტაქტიანი, ხალასი ქართული საგალობლების მსგავსი უთანხლებო გუნდი, დინჯი, აკორდული წყობით, არაჩვეულებრივად შინაარსიანი და მეტყველია.

ხალხის გულწრფელი თანაგრძნობა აბესალომისა და ეთერის მიმართ კომპოზიტორმა მათი საბედისწერო განშორებისას (III მოქმედებაში) ტრაგიკულობამდე აყვანილ მონუმენტური საგუნდო ხმოვანებით გამოხატა. ხალხის თანაგრძნობა არც ფინალში აკლია სიყვარულით ტანჯულთ. მაგრამ „აბესალომის“ დამთავრება ნათელი სევდის გამომხატველი გუნდით ერთხელ კიდევ მიუთითებს ნაწარმოების, როგორც ოპერა-ლეგენდის, ჟანრულ თვისებებზე. ზემოთ უკვე აღინიშნა ამ, ბოლოთქმის ხასიათის გუნდსა და ოპერის საორკესტრო შესავალს შორის მუსიკალური და შინაარსობრივი კავშირი. რაც შეეხება ფინალის საორკესტრო დაბოლოებას, რომელიც უშუალოდ ქორალურ გუნდს მოსდევს, მისი თემა პირველად მეორე მოქმედებაში გვხვდება, უშუალოდ აბიო მეფის სადიდებელი გუნდის შემდეგ. აბიო გვირგვინს მოიხდის, აბესალომს თავზე დაადგამს და მეფედ აკურთხებს. ამგვარად, მეორე მოქმედებაში საქორწილო რიტუალთან ერთად აბესალომისა და ეთერის ტახტზე კურთხევაცაა გადმოცემული. სწორედ ამ უკანასკნელ მომენტთანაა დაკავშირებული სეკვენციურად აღმავალ მოტივზე აგებული თემა, რომელსაც შეიძლება „აბესალომისა და ეთერის კორონაციის“ თემა ვუწოდოთ (ციფრი 42, I და II ვიოლინოები):



მეორედ ეს გამოჩნდება მეოთხე მოქმედების სცენაში (აბესალომისა და მურმანის დუეტის წინ,) როდესაც მსახურთუხუცესი, თანახმად მეფის ბრძანებისა, იხმობს მურმანს. ამ შემთხვევაში მსახურთუხუცესს ეს ლაიტმოტივი თან ახლავს როგორც მეფის ძლიერების მუსიკალური „ატრიბუტი“. მაგრამ სულ სხვა შინაარსობრივი აზრი ენიჭება ამავე ლაიტმოტივს ოპერის დასასრულს. პირველ შემთხვევაში იგი, როგორც ითქვა, აბესალომის მეფედ კურთხევასა და თავზე ოქროს გვირგვინის დადგმასთან არის დაკავშირებული. იგი დროებითი და წარმავალია. სულ სხვაა ხ ე ლ თ უ ქ მ ნ ე ლ ი გვირგვინი, რომლითაც ხალხი რჩეულ ადამიანებს ამკობს და ამით მათ უკვდავებას ანიჭებს. რომ ეს ასეა, ამას ნაწილობრივ დასკვნით ქორალურ გუნდსა და ოპერის საორკესტრო დაბოლოებას შორის არსებული ტონალური კავშირიც ამტკიცებს. ამასთან, აღსანიშნავია ისიც, რომ დასასრულის ბოლოდან მეექვსე ტაქტში I—II ვიოლინოებსა, ჰობოისა და კლარნეტის პარტიებში გაივლის აბესალომისა და ეთერის

„ნათელი სიყვარულის“ ოსტატურად ჩაქსოვილი ლაიტმოტივი. ოპერის ასეთი დაბოლოება ეპვს არ ტოვებს იმაში, რომ კომპოზიტორმა მუსიკის მთელი გამოსახველობითი ძალით გადმოგვცა ნაწარმოების დედააზრი: ამაღლებული სიყვარულის წინაშე უძლურია შური და ბოროტება. თვით სიყვარული გაგებულია როგორც მაღალზნეობრივი კატეგორია, რომელიც გულისხმობს უდიდეს მორალურ სიწმინდეს, სატრფოთა სულიერ ერთობლიობას და ერთმანეთის მიმართ თავდადებას. ასე ესმოდა ჭეშმარიტი სიყვარული ქართველ ხალხს. ასე გამოხატა მან იგი „ეთერიანში“. ზაქარია ფალიაშვილმა კი თავისი მადლიანი მუსიკით ამ სიყვარულს ამაღლებული ხოტბა შეასხა. ეს ხოტბა აბესალომისა და ეთერის მარადიულ ძეგლად იქცა!..

„დ ა ი ს ი“

ზაქარია ფალიაშვილის „დაისი“, ისე როგორც „აბესალომ და ეთერი“, ქართული საოპერო ხელოვნების მშვენებას წარმოადგენს. ამ ოპერების ხატოვანი მუსიკა ყოველ ქართველს ატყვევებს, აღელვებს, ესთეტიკურ ტკბობას განაცდევინებს. გარდა ამისა, „აბესალომითა“ და „დაისით“ შეიძლება ვიამაყოთ სხვა ხალხთა წინაშე, როგორც შინაარსობრივად მდიდარი, კლასიკურად სრულყოფილი ნაწარმოებებით. ამ ორმა, დიდი, თავისთავადი ღირებულების მქონე ნაწარმოებმა საგრძნობი გავლენა იქონია ქართული საოპერო ხელოვნების განვითარებაზე.

დიდებულ ქანდაკებასავით გამოძერწილი „აბესალომი და ეთერი“, თავისი ამაღლებული პოეტურობით, კეთილშობილურად თავშეკავებული ემოციურობითა და ეპიკური სიდიადით ეროვნულ მუსიკაში ა პ ო ლ ო ნ ი ს ე ულ ი საწყისის განსახიერებაა. „დაისი“ კი, მასში გადმოცემული ვნებათა ღელვით, გრძნობათა მხურვალებით და ბგერათა ღრეობით, დ ი ო ნ ი ს ე ულ ი ქმნილებაა.

„აბესალომ და ეთერი“, როგორც ითქვა, აგებულია მომხიბვლელი ლეგენდის სიუჟეტზე, რომელშიაც განსაცვიფრებელ მთლიანობაშია მოცემული ცალკეულ გმირთა და ხალხის მხატვრულად განზოგადებული წარმოდგენა მაღალეთიკურ და ფილოსოფიურად საყურადღებო იდეებზე, მნიშვნელოვან ცხოვრებისეულ მოვლენებზე. „დაისის“ სიუჟეტი კი მარტივი და უპრეტენზიოა. ძირითადად იგი წარმოადგენს სიყვარულისა და ეჭვიანობის ტრაგედიას; გადაშლილს პატრიოტული გრძნობით შეპყრობილი მასების მოქმედების ფონზე. ყანრულ-საყოფაცხოვრებო სცენების სიჭარბემ, მოქმედ პირთა სიახლოვემ

ყოველდღიურ ცხოვრებასთან და მათი გრძნობების მთელი უშუალობით გადმოცემამ განაპირობა „დაისის“ როგორც რეალისტური საყოფაცხოვრებო ლირიკულ-დრამატული ოპერის ჟანრობრივი ბუნება.

გამოცდილმა თეატრალურმა მოღვაწემ, მსახიობმა და დრამატურგმა ვალერიან გუნიამ „დაისის“ ლიბრეტო არისტოტელისაგან მომდინარე ფრანგული კლასიცისტური დრამატურგიისათვის დამახასიათებელი სამერთიანობის ფორმალური კანონის მიხედვით ააგო. ასეთი სახის პიესაში მოქმედება უნდა ვითარდებოდეს ერთ ადგილზე და დროის ერთ მონაკვეთში (არაუმეტეს 24 საათისა). მართლაც, „დაისის“ მოქმედება, როგორც ეს პირველად ი. ზურაბიშვილმა აღნიშნა, იწყება დილით და მეორე დღის განთიადზე მთავრდება. პიესის ასეთი აღნაგობა დრამატურგს უსახავს მთელ რიგ საკმაოდ რთულ ამოცანებს, რომელთა შორის მთავარია: სცენური სიტუაციების ერთი მეორეში მოულოდნელი გადასვლები, ერთიანი დრამატურგიული ხაზის ინტენსიური განვითარება გამკვეთი და კონტრგამკვეთი ძალების მოხერხებული გამოყენებით. „დაისის“ ლიბრეტოში ეს პრინციპი მხოლოდ ნაწილობრივ პოულობს გამოხატულებას. სამაგიეროდ, ფართოდაა მოცემული კონტრასტული სცენების მონაცვლეობა, რაც, ცხადია, ვერ ასრულებს ერთიანი დრამატურგიული ხაზის დაძაბულად განვითარების მაგივრობას. ამას ზედ ერთვის პოეტური ტექსტის აშკარა ნაკლოვანებანი.* მაგრამ ლიბრეტოს დრამატურგიული და პოეტური ხარვეზები შეუმჩნეველი რჩება ოპერის გმირთა ემოციური სამყაროს მიმზიდველი გულწრფელობის ფონზე. რაც მთავარია, ზაქარია ფალიაშვილის ყუათიანმა, ტემპერამენტულმა და კოლორიტულმა მუსიკამ კიდევ უფრო შეუმჩნეველი გახადა ლიბრეტოს ნაკლოვანებანი. მეტიც: არაპროფესიონალი მსმენელი მათ არც კი ამჩნევს და მთლიანად ემორჩილება „დაისის“ მუსიკის მომხიბვლელობას. ამასთან, მნიშვნელობა არა აქვს იმას, ქართველია მსმენელი თუ უცხოელი.

მაგონდება უნგრეთის კულტურის მუშაკთა დელეგაციის ჩამოსვლა თბილისში 1953 წელს. საოპერო თეატრში სტუმრები „დაისის“ წარმოდგენას დაესწრნენ. ჩემს გვერდით იჯდა გამოჩენილი უნგრელი მოქანდაკე ჟიგმონდ კიშფალუდი-შტრობლი (ბუდაპეშტში, გელერტის მთაზე აღმართული „თავისუფლების ქანდაკების“ ავტორი), რომელიც დაძაბული ყურადღებით უსმენდა ფალიაშვილის უკვდავ ქმნილებას. სპექტაკლი რომ დამთავრდა, გაოცებულმა სტუმარმა შემდეგი სიტყვებით მომმართა:

— ბევრი მსმენია საქართველოზე, თუმცა აქ პირველად ვარ. არ არის საჭირო ათეული ტომების წაკითხვა, საქართველოს წარსულსა და მის ლამაზ

* რა თქმა უნდა, გამონაკლისს შეადგენს ნ. ბარათაშვილის, ვაჟა ფშაველასა და სხვათაგან ნასესხები პოეტური სტროფები.

ხალხს რომ გაეცნო. საკმარისია მოისმინო „დაისი“, რათა ნათელი წარმოდგენა შეგექმნას ქვეყანასა და მისი ხალხის რაობაზე, ქართველთა ვაჟკაცურ შემართებასა, პოეტურ ბუნებასა, პატრიოტიზმსა და მხურვალე ტემპერამენტზე“...

მსგავსი შეხედულებანი შემდეგშიაც არაერთხელ მსმენია უცხოელთაგან.

მართლაც, „დაისის“ პირველი ბგერებიდან უკანასკნელ აკორდამდე მსმენელი საქართველოს, ქართული ბუნების, ქართველ გმირთა ემოციურ სამყაროში გრძნობს თავს. ოპერის ამ ღირსშესანიშნავ თვისებას პირველ ყოველისა ვეცნობით მის მოკლე, მაგრამ მრავალისმეტყველ საორკესტრო შესავალში.

პირველი მოქმედება

„დაისის“ შესავალი, თავისი ლირიკულ-დრამატული ხასიათით, კონტრასტს უქმნის საყოფაცხოვრებო სცენას, რომელიც ფარდის ახდისას მაყურებლის წინაშე გადაიშლება. ამასთანავე, ეს საორკესტრო ინტროდუქცია წარმოადგენს მცირე ფორმის დასრულებულ სიმფონიურ პიესას, რომლის მაღალმხატვრული ღირსებები საწინდარი გახდა მისი, როგორც სიმფონიური ქმნილების დამოუკიდებელი არსებობისა და შეუნელებელი წარმატებისა.

შესავალი მეტად ორიგინალურია თავისი მხატვრული სახეებით და აღნაგობით. იგი აგებულია ორ ძირითად თემაზე, რომელნიც ვარიაციულ-ვარიანტული მეთოდით ვითარდებიან. ამას ზედ ერთვის საორკესტრო ტემბრების კოლორიტულ თვისებათა ოსტატური გამოყენება, რაც ამდიდრებს და ამრავალფეროვნებს მუსიკალურ სახეებს.

შესავალი იწყება ნელ ტემპში ჰობოის სოლოთი. ექვსტაქტიანი თემა, რომელსაც ეს საკრავი ასრულებს, ენათესავება ძველი თბილისის ინსტრუმენტულ მელოდიას დუდუკის შესრულებით. თვით ფალიაშვილის განმარტებით, იგი „მოგვაგონებს დილის საარს“*. იგივე თემა მეშვიდე ტაქტიდან გადაეცემა კლარნეტს. მაგრამ ეს თემის ზუსტი განმეორება როდია. გარდა ტემბრალური სხვაობისა იცვლება კილო (ნაცვლად ეოლიურისა — დორიული), კლარნეტის სოლოს ჰობოის გაბმული ლას ფონზე ერთვის პირველი ვიოლინოების „მოციმციმე“ ტრემოლოები. მესამეჯერ იმავე თემას ასრულებს ინგლისური ქარახსა. ციფრი 1-დან** იწყება თემის ვარიანტული გატარება (ფლეიტა, კლარნეტები). მოკლე, რიტმულად მკვეთრი მოტივური სვლები I—II ვალტორნებში

* საარს ასრულებდნენ დუდუკებზე, ყარაჩოხელების მიერ განთიადისას, ღამის ქეიფის დამთავრების შემდეგ.

** აქაც და შემდეგშიც გამოყენებულია 1960 წელს მოსკოვში გამოცემული „დაისის“ პარტიტურაში მიღებული ნუმერაცია.

თემას დინამიკურობასა და ენერგიულ ხასიათს აძლევს. ბანებში ოსტინატურ სიზე დაყრდნობილი მთელი ეს მონაკვეთი მთავრდება ტალღისებურად, აღმავალი ტრიოლური სვლებით, რომელნიც ორკესტრის ჟღერადობას მოსალოდნელი კულმინაციისაკენ წარმართავენ. ოპერის შესავლის ეს ნაწილი აისისა და მზის ამოსვლის სურათს გვიხატავს: თითქოს ბინდით მოსილი გარემო თანდათან იღვიძებს, ნათლდება. უშუალოდ ამის შემდეგ ორკესტრში გაისმის მელოდია მალხაზის სიკვდილისწინა არიიდან („გშორდები, ტურფავ", III მოქმ.). იგი ჯერ ნაზად ჟღერს ფლეიტის, კლარნეტისა და ვიოლინოების პარტიებში; მაგრამ მეათე ტაქტიდან, როდესაც ხმოვანებას დაემატება ვალტორნების, საყვირისა და ჩელოების ტემბრები ,მალხაზის თემა, როგორც ოპერის ტრაგედიული საწყისის გამოხატულება, მზარდი ექსპრესიულობით ხმოვანებს. იგი უშუალოდ გადადის Maestoso-ში (ციფრი 3), რომელიც წარმოადგენს შესავლის თემის განვითარებულ ვარიანტს. განსხვავებით პირველი გატარებისაგან, აქ მას გარდა ფლეიტისა და კლარნეტებისა ასრულებენ: ფლეიტა პიკოლო, საყვირი და ვიოლინოები, რაც დასარტყამი საკრავების (სამკუთხედი, თეფშები და დიდი დოლი) ჩართვასთან ერთად საგრძნობლად აძლიერებს საორკესტრო ხმოვანებას. თუ პირველი გატარებისას ეს ეპიზოდი პირობითად გამოხატავდა „დილის" გადასვლას „დღეში", აქ ამ უკანასკნელს ენიჭება ტრაგედიულობის ნიშნები და ამით ერთგვარად წინასწარმეტყველებს ოპერის გმირების მომავალ ბედს. მსგავსად სარკისებური რეპრიზისა, ამ ეპიზოდს ცვლის საწყისი თემა, რომელსაც ისევ ჰობოის სოლო ასრულებს. მას მოსდევს არა კლარნეტი (როგორც დასაწყისში), არამედ ინგლისური ქარახსის სოლო. საწყისი თემის ორგზის გატარების შემდეგ შესავალი მთავრდება ცხრატაქტიანი გაფართოებული კადანსით გასხივოსნებულ ლა მაჟორში. ხის ჩასაბერ და სიმებიან საკრავთა აკორდული წყობა არფის არპეჯირებულ სვლასთან ერთად ქმნის ბროლივით გამჭვირვალე ჟღერადობას, რომელიც ვაგნერის „ლოენგრინის" შესავლის დაბოლოებას მოგვაგონებს.

„დაისის" შესავლის მუსიკა ორხმრივაა საინტერესო. თავისი მცირე მოცულობით იგი განსხვავდება განვითარებული საოპერო უვერტიურებისაგან (რომელიც ხშირ შემთხვევებში მთელი ოპერის მოკლე „მუსიკალურ კონსპექტს" წარმოადგენს), მაგრამ მასშიაც აღინიშნება გარკვეული იდეური შინაარსი. აქ ერთმანეთისადმია დაპირისპირებული მარადიული ბუნება დღე-ღამის უცვლელი მოქცევით და ადამიანთა წარმავალი ემოციური სამყარო თავისი ბრძოლებით, ბედნიერებითა და ჭირ-ვარამით. შესავლის ფარული პროგრამულსიუჟეტური ხაზი აშკარად მეტყველებს იმაზე, რომ ოპერის ახალგაზრდა გმირთა ცხოვრებისეული ა ი ს ი ერთბაშად შეწყდა და დ ა ი ს ი თ დამთავრდა.

სწორედ ამით უნდა აიხსნას, რომ შესავლის ბოლო ტაქტები ერთდროულად გადმოსცემს მზის ამოსვლის სურათს (როგორც ბუნების მოვლენის შეუცვლელი მოქცევის სიმბოლო), და ამავე დროს თავისი ნათელსევდიანი ხასიათით (განსაკუთრებით ბოლო ცხრა ტაქტი) „დაისის" ბედკრულ გმირთა მიმართ მსმენელის ისეთსავე თანაგრძნობას ასახავს, როგორც „აბესალომის" მოკლე, მაგრამ მეტყველი ფინალური (ქორალური)გუნდი. რაც შეეხება შესავლის წმინდა მუსიკალურ ღირსებებს, უნდა ითქვას, რომ აქ აშკარად გამომჟღავნდა ზაქარია ფალიაშვილის დიდი ოსტატობა. მიუხედავად იმისა, რომ კომპოზიტორმა შესავალში მხოლოდ ორი თემა გამოიყენა, ისინი მან ვარიაციულ-ვარიანტული ხერხით განავითარა ისე, რომ ერთი მთლიანი ბგერითი ნაკადის შთაბეჭდილება შექმნა. ხაწილობრივ ეს განპირობებულია თემების ცალკეულ მოტივურ მიმოქცევათა ნათესაობით* და მათ შორის მტკიცე კილო-ჰარმონიული კავშირით. ასე მაგალითად, პირველი თემის ლა ეოლიურ კილოს უპირისპირდება რე ეოლიური, ხოლო შესავალი მთლიანად მთავრდება ლა მაჟორ ტონალობაში. პირველი თემის ვარიანტიდან მეორე (მალხაზის) თემაზე გადასვლისას კომპოზიტორი ორიგინალურ და შინაარსობრივად გამართლებულ ჰარმონიულ ხერხს მიმართავს: გადასვლამდე ცხრა ტაქტის მანძილზე ბანებში გაისმის უცვლელი ნოტი სი, რომლის საფუძველზე განმტკიცდება სი-მაჟორული ჟღერადობა. მაგრამ ორად ორი ნოტის (ფა-დიეზი, სოლ) აღმავალი სვლით კომპოზიტორს მთელი ორკესტრის ჟღერადობა ერთბაშად „გამუქებულ" რე მინორულ ტონალობაში გადაჰყავს, რათა ამით „ბუნების სურათი" მკვეთრად განასხვაოს ადამიანთა ტრაგედიისაგან.

„დაისის" ერთ-ერთი იდეური დედააზრი — ბუნება, ხალხი მარადიულია, ხოლო ცალკეულ ადამიანთა ცხოვრება — წუთიერი და წარმავალი — ამ საორკესტრო შესავალში მკაფიო მუსიკალურ გამოხატულებას პოულობს იმით, რომ მთელი ინტროდუქციის კულმინაციური მომენტი მოდის არა ტრაგედიული ხასიათის თემაზე, არამედ პირველი თემის მთელ ორკესტრში მძლავრ გატარებაზე (Maestoso, ციფრი 3). აღსანიშნავია, რომ აქაც, ისე როგორც მეორე თემაზე გადასვლისას, გამოყენებულია ხანგრძლივი საორგანო პუნქტი (ათი ტაქტის მანძილზე ბანებში გაისმის დომინანტური ნოტი მი), რაც თემის დაღმავალ სეკვენციურ მოძრაობასთან ერთად ერთხელ კიდევ მიუთითებს ფალიაშვილის მუსიკალურ აზროვნებაზე, საორგანო ჟღერადობის მძლავრ ზეგავლენაზე.

შესავლის დაწყება „ნეიტრალური" ხასიათის თემით, ბგერითი ნაკადის შემდგომი დაძაბვა „მალხაზის თემის" გატარებით, ემოციური დაძაბულობის

* მხედველობაში მაქვს ორივე თემის დასკვნით საკადანსო მიმოქცევათა მსგავსება.

თანდათანობით განმუხტვა და მთელი ინტროდუქციის ნათელი ლირიზმის ამსახველი ეღერადობით დამთავრება, მინიატიურული ფორმით არისტოტელესეული კათარზისის (ტრაგიკული დაძაბულობის შემდეგ „სულიერი განწმენდა") შთაბეჭდილებას ტოვებს.

„დაისის" პირველი მოქმედება იწყება სხარტი, 11-ტაქტიანი საორკესტრო ინტროდუქციით, რომელსაც ასრულებს სოლო ჰობოი სიმღიანთა (პიციკატო) თანხლებით. ავტორის აზრით, იგი „მოგვაგონებს ლეკურის დაგვარ მუსიკას". სწორედ რომ „დაგვარს", ვინაიდან ამ პირველი, საკმაოდ მოზრდილი სცენის მთავარი ექვსტაქტიანი თემა მოკლებული ყოფითი ცეკვებისათვის დამახასიათებელ კვადრატულობას, მოწოდებულია შექმნას არა ცეკვადობა, არამედ ერთგვარი სკერცოზული განწყობილება, რომელიც პირდაპირ შეესატყვისება ძაროს მეგობრის — ნანოს მხიარულ, უდარდელ და ცქრიალა ბუნებას. ამ პერსონაჟის სიკეკლუცე იმაშიც მოჩანს, რომ ეს საწყისი თემა ორკესტრში თოთხმეტჯერ მეორდება, მაგრამ ნიადაგ განსხვავებული სახით. მთელი ეს სცენა აგებულია ვარიაციული ფორმით რონდოს ელემენტებით. ამ უკანასკნელზე მოწმობს ერთიანი ფაქტურის დრო და დრო შეცვლა მონოლოგურ-რეჩიტატიული ხასიათის ეპიზოდებით, რომლებიც, როგორც წესი, დაკავშირებულია მაროს მუსიკალურ დახასიათებასთან. ნანოსაგან განსხვავებით მარო აქ წარმოდგენილია როგორც თავშეკავებული, სევდიანი გრძნობებით შეპყრობილი ნაზი არსება. ამით აიხსნება ამ ორი ქალის ინტონაციურად განსხვავებული დახასიათებებიც: ნანოს ვოკალური ხაზი ენათესავება ქალაქურ ყოფით სასიმღერო მუსიკის, ხოლო მაროს მელოდიური ფრაზები („ვით დანიშნულსა, ვით პატარძალსა" ან „ნუღარ მამხნევებ, ნუ მახალისებ, ნუ მწვავ, ნუ მდაგავ" და სხვა) მოგვაგონებენ „აბესალომის "აბაღლებულ მუსიკალურ ენას. მარო და მისი თანშეზრდილი ნანო 19 წლისანი არიან (როგორც ამას კომპოზიტორი და ლიბრეტისტი აღნიშნავენ), მაგრამ ფალიაშვილმა ისინი ერთმანეთისაგან განსხვავებულ პერსონაჟებად დაგვისახა. ამ შემთხვევაში დიდმა კომპოზიტორმა, რეალისტმა და ფსიქოლოგმა იმავე მუსიკალურ ხერხს მიმართა, რომელსაც ვხვდებით ჩაიკოვსკის „ევგენი ონეგინში" (ტატიანა და ოლღა), ვებერის „ფრაიშიუტცში" (აგატა და ანხენი), პუჩინის „ბოჰემაში" (მიმი და მიუზეტა) და სხვა.

მარო სევდითაა შეპყრობილი იმის გამო, რომ მის გულს უმალხაზოდ არაფერი ახარებს. იგი, მისი ნება-სურვილის გარეშე, ასისთავ კიაზოს უნდა მიათხოვონ. მკაცრი ადათის მიხედვით ,მაროს უფლება არა აქვს საქმროს გარეშე ბიიღოს მონაწილეობა ხატობაში და ხალხთან, მეგობრებთან ერთად იმხიარულოს. მაგრამ ნანოს ცნობას, რომ მალე მალხაზი გამოჩნდება, ერთბაშად გარ-

დატეხა შეაქვს მაროს სულიერ განწყობილებაში. მისი სიტყვებიდან — „ოჰ, შენ დიდო ღმერთო, მიჯნურთ შემაერთო“ — ჯერ ორკესტრში ლაღად გაისმის საცეკვაო თემა, ხოლო შვიდი ტაქტის შემდეგ იწყება მაროსა და ნანოს დუეტი. ამ ორი ქალის მხიარული მღელვარების ერთობლიობა ნათელ გამოხატულებას იღებს დუეტის დასკვნით ტაქტებში. ორკესტრის გაძლიერებული ყღერადობა, რომლითაც ეს საანსამბლო სცენა მთავრდება, ხაზს უსვამს მაროსა და ნანოს სიხარულს. ამავე დროს, იგივე ორკესტრი მუსიკალურად და ემოციურად ამზადებს მალხაზის სცენაზე გამოჩენას და ამდენად დუეტსა და მალხაზის მომდევნო სოლოს შორის თავისებურ ემოციურ ხიდს აღმართავს.

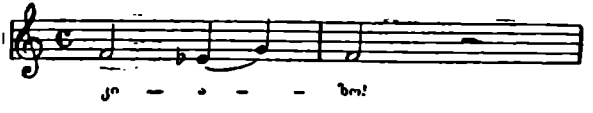
სცენის მიღმა გაისმის მალხაზის სიმღერა: „ჩემი ბედის ვარსკვლავი ხარ“. კომპოზიტორის შენიშვნით, ეს „არია“ შეთხზულია „ურმულისდაგვარ“ სიმღერაზედ, სადაც ყოველი წინადადების ბოლოში (გუნდი) ბანს აძლევს“. მართლაც, ეს სოლო ნომერი თავისი აღნაგობით, მცირე მოცულობით. შესრულების ნებისმიერი (ad libitum) იმპროვიზაციული ხასიათით ცალფა ქართლ-კახურ შრომის სიმღერას (ურმულს) ენათესავება. მაგრამ მთავარია არა ეს, არამედ კომპოზიტორის მიერ შესანიშნავად ნაპოვნი მუსიკალური დახასიათება ახალგაზრდა, შეუპოვარი და გულღია ქართველი ვაჟკაცისა, რომელიც მთელი არსებით შეჰხარის მზისსადარ სატრფოს, მზად არის მისთვის თავი გასწიროს, ორფეოსის მსგავსად „შიგ ჯოჯოხეთში შევიდეს“ და თავისას მიაღწიოს. პირმოკუმული გალობა გუნდისა, რომელიც მალხაზის სიმღერის ბოლო ორ ნოტს (მი-ბემოლი, ფა) იმეორებს, წარმოადგენს არა სოლო პარტიის „თანხლებას“, არამედ, ი. ზურაბიშვილის მოხდენილი თქმით, „გამოძახილს, თითქოს მალხაზის ნათქვამს მთანი ბანს ეუბნებიანო“. ერთი შეხედვით, ამ უმნიშვნელო შტრიხით ფალიაშვილი ახასიათებს მალხაზს, როგორც მშობლიური ლაღი ბუნების ღვიძლ შვილს. ამგვარად, ამ ერთ პატარა საოპერო ნაწყვეტში კომპოზიტორი გადაგვიშლის მალხაზის მთელ რიგ დამახასიათებელ ნიშანთვისებებს: სულიერ სიფაქიზეს და პოეტურობას, სატრფოსადმი სიყვარულში ერთგულებას, ვაჟკაცურ შემართებას და, საჭიროებისამებრ, ძვირფასი არსებისათვის თავგანწირული ბრძოლისათვის მზადყოფნას. ყველას ეს თვისება, ჩანასახის სახით მოცემული მალხაზის ამ სიმღერაში, როგორც ხვავრიელი თავთავი ხორბლის ერთ მარცვალში, „დაისის“ შემდგომ განვითარებაში იჩენს თავს.

მალხაზის სცენაზე გამოჩენა შეაკრთობს მაროს, მაგრამ ვაჟთან პირისპირ დარჩენილი ქალი გაუმხელს სატრფოს მათი ხანგრძლივი დაშორებით გამოწვეულ სევდას და ნიადაგ მასზედ ოცნებას. მაროსა და მალხაზის დუეტი იწყება რვატაქტიანი საორკესტრო შესავლით, რომელშიც წამყვანი მღერადი მელოდია განკუთვნილი აქვს პირველ კლარნეტსა და პირველ ვიოლინოებს.

მსუბუქი, გამჭვირვალე საორკესტრო თანხლება, მთვარის შუქივით ოდნავ შებინდული ტონალობა ლა-ბემოლ მაჟორი, ნარნარი ტემპი და ქალაქური სატრფიალო ლირიკული რომანსებისათვის დამახასიათებელი მელოდიური და საკადანსო მიმოქცევანი უაღრესად ინტიმურ და, ამავე დროს, მაღალპოეტურ ემოციურ ატმოსფეროს უქმნიან ამ დუეტს. მალხაზის მელოდიურ ფრაზას („ქალო, რად შეკრთი") ზუსტად იმეორებს მარო, რითაც მათი ერთსულოვნება გამოიხატება.

მაროს პასუხი, აღსავსე მალხაზისადმი გულის სიღრმეში დაფარული სიყვარულით, უკანასკნელში საპასუხო გრძნობათა ფეთქებას იწვევს. ეს ჩანს დუეტის შუა ნაწილის დასაწყისიდანვე (ციფრი 18). მალხაზის სიტყვებიდან — „თვალი მოგკარ მხოლოდ ერთხელ" — იცვლება ტონალობა (რე-ბემოლ მაჟორი), მეტრი ($^3/_4$-ის ნაცვლად $= {}^6/_8$), ხოლო საორკესტრო თანხლებას თანდათან ამოძრავება და შინაგანი დინამიკურობის ზრდა ემჩნევა, ვინაიდან მაროს სიტყვებს — „შენს არყოფნაში დამემსხვრა ბედი, ჩაქრა ოცნება, სევდა მტანჯავს მწველი" — დუეტის მუსიკაში სევდიანობისა და ფსიქოლოგიური დაძაბულობის ელემენტი შეაქვს.

დუეტის დასრულებისთანავე იწყება მაროსა და მალხაზის დრამატული სცენა. მალხაზი მაროს ხელზე ნიშნობის ბეჭედს შენიშნავს. ცეცხლმოდებული მიმართავს მას კითხვით, თუ ვინ არის ისა, „მგმობელი ღვთისა", ვინაც გაბედა და მისთვის სატრფოს წართმევა განიზრახა. კიაზოს სახელის ხსენებაზე მალხაზს განცვიფრება მოიცავს. იგი იმეორებს მაროს ინტონაციებს სიტყვებზე: „ასისთავი კიაზო". თითქოს ორთავეს გულმა უგრძნო, რომ ამიერიდან მათი ბედი კიაზოსთან იქნება დაკავშირებული. ამიტომაა, რომ „გაშეშებული" საორკესტრო თანხლების ფონზე (სიმებიანთა პიციკატო) ისინი ერთდროულად, ერთი და იმავე ბგერებით წარმოთქვამენ:



ამ სცენას ბუნებრივად უნდა მოჰყოლოდა ფსიქოლოგიურად დაძაბული განვითარება. მაგრამ ნანოს მიერ მალხაზის შინ მიპატიჟება ერთბაშად წყვეტს მოქმედებას და სულ სხვა ემოციურ სამყაროში გადაჰყავს იგი.

შორიდან მოისმის ღამისმთეველთა სიმღერა, რომელიც თანდათან ახლოვდება. გუნდის ეს პარტია აგებულია სიტყვებშეცვლილი სამხმიანი სვანუ-

რი სიმღერის „ვოიდივოს“ მასალაზე. ფალიაშვილმა იგი ექვსხმიან სიმღერად დაამუშავა და თან მაროსა და ნანოს დუეტიც დაურთო (ნანო ურჩევს მეგობარ ქალს მოიქცეს ისე, რომ არავის შეამჩნევინოს ახლახან განცდილი სულიერი აღელვება).

ღამისმთეველთა გამოჩენას ხალისი და მხიარულება შემოაქვს სცენაზე. ნანო ხალხს მიმართავს, შემდეგ კი იწყება მასსა და ტიტოს შორის გაშაირება. ამ ეპიზოდის მუსიკა ფორმით ქართლ-კახური შაირების მსგავსია: იგივე სტროფიულობა, კვადრატულობა (ორტაქტიანი წინადადებები), სიტყვის თითოეულ მარცვალზე ცალკეული ბგერა და ძირითადად ფანდურისებური თანხლება (სიმებიანთა პიციკატო).

ნანოსა და ტიტოს გაშაირება შეუმჩნეველად გადაიზრდება ცანგალას შაირებში. თუ პირველი შაირის ფორმა აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერათა შესაბამის ჟანრს მიეკუთვნება, ცანგალას შაირები, ავტორის მინიშნებით, უშუალოდ რაჭულ მესტვირულს ენათესავება. გარდა ვოკალური ხაზისა და კილოების სპეციფიკური ხასიათისა, ამას მოწმობს საორკესტრო თანხლების ორიგინალური კოლორიტი (კლარნეტები და ფაგოტები), რომელიც გუდა-სტვირის ტემბრს მოგვაგონებს. საინტერესოა, რომ ხალხი ამ სცენაში გამოყვანილია არა როგორც პასიური მსმენელი, არამედ მთელი ამ იუმორისტული სცენის აქტიური მონაწილე. იგი ხან კითხვებს აძლევს მოშაირეთ, ხან გულიანად იცინის. ტიტოსა და ცანგალას გაშაირება გადადის წყენაში, რაც მათ შორის ჩხუბს იწვევს. ხალხი ტიტოს მხარეზეა და შეძახილებით — „ჰეი“, „დაჰკა“ აქეზებს მას ცანგალას წინააღმდეგ. მალხაზის გამოჩენა ერთბაშად წყვეტს არეულობას. ასეთი ცოცხალი, კოლორიტული, იუმორით აღსავსე მასობრივი სცენა არც „დაისამდე“ და არც მას შემდეგ ქართულ ოპერას არ ახსოვს.

ნანო ამჯერადაც გამჭრიახობას იჩენს: უხერხული მდგომარეობის განსამუხტავად იგი მოუწოდებს ხალხს გააბას ფერხული. გარდა ამისა, ამ მოხერხებულ გოგონას სურს, მარო და მალხაზი „ნეფე-დედოფალივით“ მოცეკვავეთა ცენტრში ჩააყენოს და ამით დაუახლოოს ერთმანეთს.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ფალიაშვილი, ფერხულზე გადასვლამდე 34 ტაქტით ადრე, ნანოსა და ორკესტრის ცალკეულ ინსტრუმენტთა პარტიებში საცეკვაო სიმღერის დამახასიათებელ რიტმულ და მელოდიურ მიმოქცევებს ატარებს. ეს ის ფერხულია, რომლის მუსიკალური მასალა ფალიაშვილმა ერთ-ერთი ექსპედიციის დროს ჩაწერა გურიაში, დაამუშავა გუნდისა და ორკესტრისათვის და ამ სახით გამოსცა 1910 წელს მის მიერვე დამუშავებულ სხვა სიმღერებთან ერთად.

ფერხულშიაც, ისე როგორც მთელ რიგ ანალოგიურ შემთხვევებში, ფალიაშვილი მისთვის ჩვეულ შემოქმედებით გამომგონებლობას იჩენს: ხალხური „ფერხულის“ სამხმიან სიმღერას იგი ატარებს ექვსჯერ, მაგრამ ყოველი ახალი გატარება ერთმანეთისაგან გამოირჩევა საორკესტრო თანხლების ვარიაციულად ცვალებადი ფაქტურით, ხოლო ძირითადი 11-ტაქტიანი აღნაგობა, მსგავსად cantus firmus-ისა, უცვლელი რჩება (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ საგუნდო ხმების ზრდას სამიდან ექვსხმიანობამდე, ე. ი. საგუნდო პარტიის გაორმაგებამდე). მეექვსე გატარების შემდეგ (ციფრი 37, piu mosso) წინადადების მოცულობა მოკლდება ორი ტაქტით, ორმაგად ჩქარდება ტემპი. თავს იჩენს პოლიფონიური ოსტატობა: „ფერხულის“ თემიდან წარმოშობილი ორტაქტიანი მოტივური აღნაგობა ანტიფონურ გუნდში ხან იმიტაციურად ხმოვანებს, ხან კანონურად, ზოგჯერ კი სტრეტის ხასიათს ღებულობს. ხმებს შორის ანტიფონური (ერთმანეთის საპასუხო) გადაძახილები, შეძახილები, („ჰეი, ჰეი!“), ენერგიულად მოძრავ ორკესტრთან ერთად, მასობრივი მხიარულების არაჩვეულებრივად ცოცხალ, ცხოვრებისეულ ჟანრულ სცენას ქმნის.

შუა მხიარულებისას გუნდის ხმოვანება ერთბაშად წყდება და ადგილს უთმობს ნანოსა და ცანგალას დიალოგს, რომელიც მიმდინარეობს ფერხულის ცალკეულ რიტმულ-ინტონაციურ ბრუნვებზე აგებულ მიყრუებულ საორკესტრო თანხლებაზე. ცანგალა მიუხვდა ნანოს ეშმაკობას: მთელი ეს მასობრივი ცეკვა მან მხოლოდ იმ მიზნით კი არ წამოიწყო, რომ ტიტოსა და ცანგალას მიერ დაწყებული ჩხუბი და აურზაური ჩაექრო, არამედ ,რაც მთავარია, იმიტომ, რომ საერთო წრეში ჩაეყენებინა მარო და მალხაზი, დაეახლოებინა ისინი ერთმანეთთან და ამით გაექარწყლებინა მათ შორის წინა სცენაში წარმოქმნილი უსიამოვნო განწყობილება. ცანგალას ვერ მოუნელებია ნანოსა და მალხაზისგან მოყენებული წყენა. „მეფე-დედოფლის“ არჩევის დროს ნანომ იგი ხალხის წინაშე აბუჩად აიგდო, ხოლო მალხაზმა საჯაროდ განუცხადა: „დაბერდი, ჭკუა დაკარგე, წელი ძალზე მოგეხარა, ქვეყანას მოსძულებიხარ, არვის უნდიხარ, აღარა“. ცანგალა ბრალს სდებს ნანოს მაჟანკლობაში და აფრთხილებს, რომ მკაცრ და თავმოყვარე კიაზოსთან ხუმრობა სახიფათოა. ნანოს პასუხი — „გირჩევ, ენა შეიმოკლო, თორემ დღეს გაიბერტყები“ გააბრაზებს შურისძიების გრძნობით შეპყრობილ ცანგალას: „ცანგალა მოკვდეს, თუ ბოროტება დღეს აქ არ მოხდეს!“ დრამატურგიული განვითარების თვალსაზრისით სწორედ ეს უკანასკნელი სიტყვებია განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე.

როგორც ცნობილია, ცანგალა თავის მუქარას ახორციელებს: კიაზოსთან შეხვედრისას ეს გაიძვერა ადამიანი აცნობებს თავმოყვარე ვაჟკაცს მისი დანიშნულისა და მალხაზის სიყვარულის ამბავს. გამოდის, რომ მთელი ოპერის მოქ-

მედების კვანძის შეკვრა აგებულია არა სცენურ სიტუაციაზე, არა ანტაგონისტურ ძალთა დაპირისპირებაზე, არამედ ერთ-ერთი მოქმედი პირის მუქარაზე და ისიც — წარმოთქმულზე მხიარული მასობრივი სცენის ფონზე.

ნანოსა და ცანგალას დიალოგის შემდეგ კვლავ გაისმის ფერხული. დროებით შეწყვეტილი ცეკვა-თამაში განახლებული ძალით გრძელდება. ამ მოზრდილი, სამნაწილიანი ჟანრულ-საყოფაცხოვრებო სცენის შემდეგ ბუნებრივია გადასვლა „ქართულზე".

ეს ცეკვა, როგორც დამოუკიდებელი სიმფონიური პიესა, იმდენად პოპულარულია ჩვენში და სხვაგანაც, რომ მის ღირსებებზე აღარ შევჩერდები. აღვნიშნავ, რომ ფალიაშვილმა ამ საცეკვაო მუსიკით ერთხელ კიდევ დაამტკიცა, თუ რამდენად ღრმად ჩაწვდა იგი ქართული ხალხური საცეკვაო მუსიკის რიტმულ-ინტონაციურ ბუნებას, მის მოხდენილობას, პლასტიკურ მოქნილობას. ყურადღებას იპყრობს „ქართულის" ბრწყინვალე ორკესტრობა, რომელშიაც უკვდავია გამოყენებული დასარტყამი საკრავები , მათ შორის — ეროვნული: დიპლიპიტო, დაირა და დოლი, რაც მთელ ამ საბალეტო სცენას ნაციონალურ ელფერს ანიჭებს.

მიუხედავად იმისა, რომ „ქართული "აგებულია ერთადერთ, სხარტი ცეკვადობით გამორჩეულ თემაზე და მის მაჟორულ ვარიანტზე, იგი ანცვიფრებს მსმენელს თავის კაშკაშა კოლორიტული მრავალფეროვნებით. ამას კომპოზიტორი აღწევს როგორც ერთმანეთისაგან ტემბრალურად განსხვავებული საორკესტრო ჯგუფების ოსტატურად გამოყენებით, ისე ჰარმონიულ ელფერთა მონაცვლეობით. მაგალითად, ცეკვის შუა ეპიზოდში მი ეოლიურს (ციფრი 40) ცვლის სოლ მაჟორი და მისი სუბდომინანტა — დო მაჟორი, რათა შემდეგ კვლავ დაუთმოს ადგილი ძირითად ტონალობას. თემის უკანასკნელი გატარება „ქართულის" კულმინაციური მომენტია.

„ქართულსა" და მთელი ამ სცენის დასკვნით გუნდს შორის მოცემულია ნანოს მოკლე ფრაზა-მოწოდება ხალხისადმი: „ტაძრისაკენ გავემართოთ, ცეკვამღერით მოვილხინოთ, ღამისთევაც დავაჩქაროთ". მარშისებური მოკლე საორკესტრო შეაკვლის შემდეგ გუნდი წამოიწყებს „ალი ფაშას". ესეც იმ სიმღერათა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლებიც ფალიაშვილმა ექსპედიციის დროს ჩაწერა და შემდეგ გუნდისა და ორკესტრისათვის დამუშავებული სახით გამოსცა. გუნდი გაყოფილია ორად: სოპრანოები და ალტები წარმოადგენენ ერთ ჯგუფს, ხოლო ტენორები და ბანები — მეორეს. ორივე ჯგუფი სამხმიანი აღნაგობისაა. ისინი ორპირულად ხმოვანებენ, მეტწილად კი ერთიან, ექვსხმიან საგუნდო მასას წარმოადგენენ. საფერხულო გუნდთან შედარებით, „ალი ფაშა" ნაკლებად დინამიკურია.

ღამისმთეველთა გაუჩინარებისთანავე პირველ ვიოლინოებში სწრაფი პასაჟის ფონზე გაისმის აღელვებული მალხაზის მიმართვა მაროსადმი. სიყვარულით და ეჭვით შეპყრობილი ვაჟი სთხოვს სატრფოს, ცოტა ხნით მაინც დარჩეს მასთან, რათა გაერკვეს მოზღვავებულ გრძნობებში. მაგრამ მაროს შიში იპყრობს: „რას იტყვის ხალხი? ვერას გიპასუხებ! გამიშვი, მალხაზ!“ — გაუსხლტება ხელიდან და გარბის. მალხაზის სევდით აღსავსე ფრაზას: „მარო, მარო, იწამე ღმერთი!“ შევხვდებით მალხაზის უკანასკნელ არიაში. რაც მთავარია, ამ ფრაზით იწყება თავისებური არიოზული რეჩიტატივი, რომელიც მუსიკალურად ამზადებს გადასვლას Andantino-ზე — ამ უაღრესად გრძნობიერ არიეტაზე („ჩემთვის ნუგეში აღარ ჩანს“). აქ კომპოზიტორი, ისე როგორც მალხაზისა და მაროს პირველ დუეტში, მიმართავს ლა-ბემოლ მაჟორის ტონალობას, რომელიც შეესატყვისება მაროს სევდის ბურუსით მოსილ ლირიკულ განწყობილებას. ასეთია ამ არიეტის პირველი ნახევარი, რის შემდეგ (სიტყვებიდან: „სატრფოს არავის დავუთმობ“) ერთბაშად იცვლება როგორც ვოკალური ხაზი, ისე საორკესტრო თანხლება. მელოდიის ტალღისებური სვლა მალხაზის პარტიაში გაძლიერებულია ფლეიტის, ჰობოის, კლარნეტისა და პირველი ვიოლინოების უნისონური ეღერადობით. მალხაზის გადაწყვეტილება — არ გაახაროს კიაზო, თუ საჭირო იქნა ორთაბრძოლაშიც გამოიწვიოს მეტოქე — ენერგიულადაა ხაზგასმული გმირის „შეტევით“ ინტონაციებში და ორკესტრის წყვეტილ აკორდულ ეღერადობაში.

განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია მალხაზის ამ მონოლოგური სცენებიდან გამომდინარე საორკესტრო Andantino, ნაცვლად იმისა, რომ მალხაზის ბოლო სიტყვის დაბოლოებას ფრაზაში — „მეც მიჭრის ხმალი“ მისცემოდა ვაჟკაცისათვის დამახასიათებელი მტკიცე, ურყევი გადაწყვეტილების ხასიათი, კომპოზიტორი მალხაზის ამ მონოლოგს ამთავრებს რექვიემის მსგავსი მუსიკალური პოსტლუდიით (ციფრი 46). სამგლოვიარო მარშივით გაისმის უსიცოცხლო, მაგრამ მთელი მონაკვეთის მანძილზე გატარებული ოსტინატური რიტმი მეოთხედებით ფაგოტებისა და კონტრაბასების პარტიებში. უკანასკნელის ფონზე ჩელოების, ინგლისური ქარახსისა და კლარნეტის სოლოებში უნისონურად ეღერს მოკლე, დალმავალ მღერად მოტივებზე აგებული სევდიანი მელოდია, რაც ზოგჯერ მწარე ამოოხვრის შთაბეჭდილებას სტოვებს. საორკესტრო ეღერადობის კოლორიტი ერთბაშად მუქდება.

ამ საორკესტრო პოსტლუდიის მუსიკა დო ფრიგიულიდან მოხდენილი მოდულაციით უშუალოდ გადაირთვება ლა-ბემოლ მაჟორის თანამოსახელე კილოში (as მიქსოლიდიური). ამით კომპოზიტორმა ერთიანი ჰარმონიული თაღით შეკრა მალხაზის და მაროს პირველი დუეტი, მალხაზის არიეტა („ჩემთვის

ნუგეში") და პირველი მოქმედების დასკვნითი არია „თავო ჩემო"; ვინაიდან ყოველ მათგანში გარეგნულად ნათელი ეღერადობის ქვეშ ღრმა სევდა, თავშეკავებული სულიერი ტანჯვა იმალება.

მალხაზის „თავო ჩემო" იმდენად პოპულარულია და ისე გაიდგა მან ფესვები ქართველი ხალხის მუსიკალურ ყოფაცხოვრებაში, რომ იგი არავითარ დახასიათებას არ საჭიროებს. აღსანიშნავია, რომ ეს არიოზო, წარმოშობილი თანამოსახელე ქალაქური საყოფაცხოვრებო რომანსების ინტონაციურ-ჰარმონიულ საფუძველზე, ობიექტურად მართლაც რომ საკმაოდ გაცრეცილი მელოდიური ბუნების მქონეა*. მაგრამ ფალიაშვილმა იგი იმდენად მოხდენილ, კოლორიტულ ტემბრალურ „ჩარჩოში" მოათავსა, რომ ახალი მხატვრული სიცოცხლე, ძალა და გამომსახველობა მიანიჭა. რაც მთავარია, ეს სოლო ეპიზოდი თავის ემოციურ-ფსიქოლოგიური შინაარსით და დრამატურგიული ფუნქციით ორგანულად გამომდინარეობს მთელი პირველი მოქმედების მუსიკალურ-დრამატურგიული ხაზიდან. ცნობა იმის შესახებ, თითქოს „თავო ჩემო" ზაქარიამ ვანო სარაჯიშვილის დაჟინებული მოთხოვნით ჩართო პირველი მოქმედების ფინალში, საეჭვოდ მიმაჩნია. ეს რომ ასე ყოფილიყო, ფალიაშვილი აუცილებლად მოიხსენიებდა ამ ფაქტს, მით უმეტეს, რომ მსგავს შემთხვევებს ხშირად ვხვდებით კომპოზიტორის ხელნაწერ საბუთებში. „თავო ჩემოს" ეს ვერსია რომ მართალი ყოფილიყო, ამას სადმე მაინც აუცილებლად აღნიშნავდა ი. ზურაბიშვილი, რომელიც ახლოს იცნობდა ერთსაც და მეორესაც, ნიადაგ „დაისის" რეპეტიციებს ესწრებოდა, ოპერის პრემიერამდე ყოველი დეტალის საქმის კურსში იყო და ასეთი რამ მის მახვილ ყურადღებას არ გამორჩებოდა.

„თავო ჩემო" ფორმის მხრივ კუპლეტური აღნაგობისაა, თითოეული კუპლეტი შედგება ორი წინადადებისაგან. ამასთან დაკავშირებით აღსანიშნავია ერთი დეტალი, რაც მდგომარეობს შემდეგში: პირველ ორ კუპლეტში პირველი, მეორე და მეოთხე ფრაზები იდენტურია, სიმღერის მესამეჯერ გატარებისას კი პირველი ფრაზის დასაწყისს („თავო ჩემო") ასრულებს ფლეიტა და კლარნეტი, აგრძელებს მალხაზი („ბედი არ გიწერია"). იგივე მეორდება მეორე ფრაზის დასაწყისშიაც. ხოლო მეორე წინადადების ნაცვლად კომპოზიტორი იძლევა ახალ მასალას, რომელიც მთელ ამ სიმღერას მაღალ რეგისტრში (as²) აგვირგვინებს. ამ ეპიზოდის ფსიქოლოგიური მნიშვნელობა იმაშია, რომ კომპოზიტორი შეეცადა მაქსიმალური დამაჯერებლობით გადმოეცა მძიმე ფიქრებში გართული მალხაზის იმდენად რთული სულიერი განწყობილება, რომ მას თითქოს სიმღერის მესამეჯერ დაწყებაც კი ავიწყდება, ან არ ძალუძს. მუ-

* რაც თავის დროზე აღნიშნეს ივ. ჯავახიშვილმა, ი. ზურაბიშვილმა, ი. კარგარეთელმა და სხვ.

სიკალური თვალსაზრისით ამ სოლო პარტიის ცალკეული ფრაზების ინსტრუ-მენტებზე გადაცემით და მეორე წინადადების ინტონაციურად შეცვლით კომ-პოზიტორი თავს არიდებს ისედაც უბრალო მელოდიის სამგზის ზუსტად გან-მეორებას, რაც მთელ სიმღერას ემოციური ერთფეროვნებისა და მუსიკალური მონოტონობის ხასიათს მიანიჭებდა.

მიუხედავად იმისა, რომ „დაისის“ პირველ მოქმედებაში რაოდენობრივად აშკარად ჭარბობს ჟანრულ-ყოფაცხოვრებითი სცენები, მასში, ამავე დროს, ად-ვილად შეიმჩნევა ლირიკულ-ფსიქოლოგიური მომენტები, რომლებიც საფუძ-ვლად ედება იმ ძლიერ და ღრმა განცდებით მდიდარ ინტიმურ დრამას, რო-მელიც შემდეგში ვითარდება. ამასთან, ეს ორი საწყისი თავისებურ მთლიანობა-შია მოცემული, ვინაიდან არსებითად ოპერის წამყვანი პერსონაჟები ორგანულ კავშირში არიან მასასთან, ხალხთან. კომპოზიტორი ოსტატურად გადართავს მასობრივი მხიარულების ამსახველ სცენებს ცალკეულ მოქმედ პირთა სუბი-ექტურ განცდათა სფეროში. ამ მხრივ განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონეა პირველი მოქმედების დასკვნითი სცენა, კერძოდ — მალხაზის „თავო ჩემო“ და მისი საორკესტრო შესავალი ,როგორც გმირთა მომავალი ტრაგიკული ბედის წინათგრძნობის გამოხატულება.

მეორე მოქმედება

„დაისის“ პირვანდელი რედაქციის მიხედვით ოპერის მეორე მოქმედება კიაზოსა და ცანგალას დიალოგით იწყება. 1925 წელს კომპოზიტორმა საგრძნობ-ლად გააფართოვა ეს აქტი: აღნიშნულ დიალოგს წარუმძღვარა მასობრივი ღრე-ობის გრანდიოზული სცენა. ამით მან ,ერთი მხრივ, მჭიდროდ დაუკავშირა მე-ორე მოქმედება პირველს და განამტკიცა ჟანრულობის ელემენტი, ხოლო მე-ორე მხრივ, კოლორიტული საგუნდო და საბალეტო სცენებით ოპერის გმირთა მზარდ დრამატულ განცდებს მკვეთრი კონტრასტი შეუქმნა.

ფარდის ახდისას ორკესტრში გაისმის ცანგალას კუპლეტების საორკეს-ტრო შესავალი, რომელიც მკვეთრი სამწილადი ზომით, ძველი ქალაქური, ყა-რაჩოხული სიმღერის მსგავსი ინტონაციებით და შვიდი დასარტყამი ინსტრუ-მენტით გამოკვეთილი საცეკვაო რიტმით მასობრივი მხიარულების განწყობი-ლებას ქმნის და თავისი ცეცხლოვანი ტემპერამენტით მთლიანად იპყრობს მსმენელთა ყურადღებას. იგივე საორკესტრო შესავალი გამოიყენება სამჯერ, როგორც ცანგალას კუპლეტების რიტურნელი. ამას გარდა, ყოველი კუპლეტის დაბოლოება გუნდის შეძახილით („მართალს ამბობს ცანგალა“. და ა. შ.) ერთ

მუსიკალურ-სცენურ მთლიანობაში წარმოგვიდგენს ხალხსა და მის წიაღიდან გამოსულ ენამახვილ მესტვირეს. განსაკუთრებული ძალით ეს ერთობლიობა ხაზგასმულია სიმღერის დასასრულს, ცანგალასა და გუნდის გაერთიანებულ ხმოვანებაში.

მთელი ორკესტრის მძლავრი დარტყმით (ff) იწყება ხევსურთა ცეკვა და „ფარიკაობა“[17]. აკორდული წყობის ეს საცეკვაო თემა (რომელსაც კლარნეტები, ფაგოტები და ვალტორნები ასრულებენ) პირველი მოქმედების „ქართულთან“ შედარებით უფრო ვაქკაცურად და ბრგედ ხმოვანებს. ცალკეული ტაქტების საწყისი მერვედების ხაზგასმით აყღერება მთელ ორკესტრში ცხადლივ გადმოსცემს ხმლების ჭახაჭუხს, რაც ამ ცეკვის შინაარსითაა განპირობებული. კილოთა მონაცვლეობა, განსაკუთრებით კი ფანდურული ტიპის საორკესტრო ფაქტურა აშკარად მიუთითებს „ფარიკაობის“ არა მარტო ხალხურ, არამედ კუთხურ (ხევსურულ) წარმოშობაზე. მომდევნო ცეკვა — „მთიულური“ — „ხევსურულისაგან“ განსხვავდება მეტი სიცქვიტით და ნაირფეროვანი საორკესტრო ტემბრების მოხდენილი შეხამებებით. „მთიულურის“ ორწილადი ზომის საცეკვაო თემას იწყებენ კლარნეტი და პირველი ვიოლინოები ფაგოტების, ვალტორნებისა და სიმებიანთა თანხლებით, რომელშიაც ხაზგასმულია ყოველი მეორე ტაქტის სუსტი დრო (მეორე მეოთხედი). გარდა ტრადიციული (ლიტავრები, სამკუთხედი, დიდი დოლი და თეფშები) და ქართული (დიპლიპიტო, დოლი) დასარტყამი საკრავებისა, თემის მეხუთე გატარებისას კომპოზიტორი იყენებს ზანზალაკებს (campanelli), რაც ამდიდრებს საცეკვაო თემის ტემბრალურ კოლორიტს.

სცენაზე მყოფ გუნდს ღამისმთეველთა კიდევ ერთი ჯგუფი უერთდება. შორიდან გაისმის საცეკვაო ხასიათის რიტმი ერთ ბგერაზე, რომელზედაც აიგება ცნობილი ხალხური სიმღერა „ცანგალა და გოგონა“. ახლადმოსულთ (ტენორები და ბანები) დამხვდურებიც შეუერთდებიან. გასამმაგებული სამხმიანი სიმღერის ხმოვანება ძლიერდება, იზრდება და გუნდის სცენიდან გასვლასთან ერთად თანდათან მიწყდება. ამით მთავრდება საკმაოდ მოზრდილი ჟანრულ-საყოფაცხოვრებო სცენა, გაჯერებული ხალხური სიმღერებითა და ცეკვებით, რის შემდეგ ოპერის მოქმედება სულ სხვა მიმართულებით ვითარდება. კიაზოსა და ცანგალას სცენიდან მოყოლებული — მეორე მოქმედების საფინალო გუნდებამდე მოქმედების განვითარება ოპერის ცალკეული პერსონაჟების გამოსვლებს ემყარება, რითაც ფალიაშვილი საგუნდო, ცალფა და საანსამბლო ხმოვანებათა შორის კლასიცისტური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ მხატვრულ წონასწორობას ამყარებს.

ცანგალა არწმუნებს კიაზოს იმაში, რომ მაროს იგი არ უყვარს, რომ იგი მალხაზის ერთგულია.

„ოჰ, ღმერთო! ამას რას მოვესწარი!“ — თითქოს გულის სიღრმიდან აღმოხდება კიაზოს მერყევ ჰარმონიულ თანხლებაზე დაფუძნებული მოკლე, მაგრამ გამოთქმის უშუალობით გამორჩეული არიოზული რეჩიტატივი ამზადებს გადასვლას კიაზოს ცნობილ არიაზე („სულო ბოროტო“). ამ დიდებულ საოპერო ნაწყვეტში ნიკოლოზ ბარათაშვილის გენიალურმა ლექსმა ადექვატური მუსიკალური გამოხატულება ჰპოვა. საქმე მარტო ის კი არ არის, რომ ლექსში ასახული ფსიქოლოგიური განწყობილება არაჩვეულებრივი სიზუსტით თანხვდა კიაზოს იმედგაცრუებულობას და ამაღლებული გრძნობების შებღალვით გამოწვეულ მძიმე სულიერ განცდებს. არანაკლებ მნიშვნელოვანია ისიც, რომ კომპოზიტორმა ბარათაშვილის ლექსს სტილისტურად შესატყვისი მუსიკალური გამოსახულება მოუძებნა. „სულო ბოროტოს“ ფორმა ზოგადი მოხაზულობით ძველ თბილისში გავრცელებულ ქალაქურ ლირიკულ სიმღერას „ბაიათს“ ენათესავება. ამავე დროს, არიის მეორე ნაწილში სიტყვებიდან — „ამას უქადდი ჩემს ცხოვრებას, ყმაწვილკაცობას“ კომპოზიტორი იყენებს ტრადიციულ არიოზულ რეჩიტატივს.

აღსანიშნავია კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი შტრიხი: განსხვავებით წმინდა. აღმოსავლური (კერძოდ აზერბაიჯანული) ბაიათებისაგან, რომელნიც ჩვეულებრივად თარის, ქამანჩისა და საზის თანხლებით სრულდებოდა, თბილისურ ბაიათებს, როგორც წესი, დუდუკების თანხლება ახასიათებდა. ფალიაშვილმა ეს გარემოებაც გაითვალისწინა. „სულო ბოროტო“ იწყება ექვსტაქტიანი საორკესტრო შესავლით (ხის ჩასაბერთა ჯგუფი ფლეიტის გამოკლებით), რომელშიაც წამყვანი როლი დუდუკის მონათესავე ჰობოის აქვს მინიჭებული.

მოვიგონოთ ჰობოის სოლო პირველი მოქმედების დასაწყისში, რომელიც ასევე მელოდიის ტრიოლურ სვლებზეა აგებული.

იქ მი-ბემოლ მაჟორული ტონალობა, სამწილადი საცეკვაო რიტმი, სიმებიანი კვინტეტის ჩონგურისებური თანხლება (პოციკატო) ჰქმნის ხალისით, სიკეკლუცით, სკერცოზულობით გამორჩეულ ატმოსფეროს, რომელშიაც მიმდინარეობს ნანოს და მაროს დუეტი. სულ სხვაგვარი ემოციური დატვირთვის მქონეა ჰობოის სოლო კიაზოს არიის დასაწყისში და მთელი მისი მსვლელობის მანძილზე. აქ მელოდიის იგივე ტრიოლური სვლა კვინტის დიაპაზონითაა შეზღუდული: ნათელი B dur-ის ნაცვლად — ღრმა სევდის გამომხატველი მუქი სოლ-დიეზმინორული ტონალობა: თემის მესამე ტაქტის პირველი მეოთხედის ტრიოლური სვლის (სი, ლა-დიეზ, სოლ-დიეზ) მრავალგზის განმეორება თითქოს გზას უკრავს თემას. ზღუდავს მის წინსვლას. შესავლის შემდეგ იწყება საკუთრივ კიაზოს არია. მისი პირველიეე მუსიკალური ფრაზა („სულო ბოროტო“) თითქმის მთელი არიის კილო-ინტონაციურ მარ-

ცვალს წარმოადგენს. სამტაქტიანი მელოდიური მიმოქცევა თავის მელიზმატიკური სვლებით არ სცილდება კვინტის ფარგლებს და ტონიკური სოლ-დიეზით მთავრდება. იმავე ტაქტში ჰობოის პარტიაში გაისმის შესავლის თემა, რაც აძლიერებს სევდიანი განწყობილების გამოხატულებას. კიაზოს საწყისი ფრაზა მცირედი განსხვავებით მეორდება ხუთჯერ და მისი ყოველი დაბოლოებისას ეღერს შესავლის თემა, რომელიც მხოლოდ ფრაზის მეოთხეჯერ გატარების შემდეგ ერთხელ გადაეცემა ფლეიტას.

ამ არიას ინტონაციური, რიტმული და ჰარმონიული მონოტონურობა რომ ააარიდოს, კომპოზიტორი დროგამოშვებით მიმართავს ვოკალური ხაზის ახლებურ მელოდიურ სვლებს (მაგალითად, სიტყვებზე: „ჩემის გონების და სიცოცხლის შენ აღმაშფოთვრად“ ან „რისთვის მომიკალ“ და სხვა); არიის შუა ნაწილში იყენებს არიოზული რეჩიტატივის ხერხს და ძირითადი კილოსაგან ხანმოკლე გადახრებს. შესავლის თემა იმდენად ორგანულადაა შერწყმული ვოკალურ პარტიასთან, რომ მისი ფუნქცია სცილდება უბრალო რიტურნელის ფარგლებს და წარმოგვიდგება როგორც კიაზოსთან „დუეტის“ მონაწილე.

რაოდენი სევდანარევი საყვედური იგრძნობა კიაზოს, ამ შეუდრეკელი გმირისა და ლომგულოვანი ვაჟკაცის მიმართვაში „ბოროტი სულისადმი“. არიის შუა ნაწილში კიაზოს პარტიაში გაისმის უკვე არა საყვედური ან თხოვნა, არამედ მოთხოვნა: „მითხარ, რა იქმნენ საკვირველნი ესე აღთქმანი“ და ა. შ. აქ წუთით იღვიძებს კიაზოს შეუპოვარი, მბრძანებლური ბუნება, რაც გადმოცემულია მძლავრი შეძახილით, ძირითადი ტონალობიდან სუბდომინანტურ ტონალობაში (cis-moll) გადასვლით. მაგრამ მუსიკალური ნაკადი კვლავ წყნარდება, აღდგება როგორც საწყისი ფრაზა, ისე მთავარი ტონალობა და იგივე ჰობოის სოლოთი დინჯად, აუღელვებლად დასრულდება არია. ბოლო ტაქტში შეკრილი სი-დიეზი მთელ დასკვნით აკორდს თანამოსახელე მაჟორულ (Gis dur) ტონალობაში გადართავს. ეს მომენტი აშკარად მეტყველებს ი. ბ. ბახისათვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი ჰარმონიული ხერხის ზეგავლენაზე. მხედველობაში მაქვს მინორული ტონალობის მქონე ნაწარმოების უკანასკნელ ტაქტში გამაჟორება და ერთგვარი„ შვების“, „ტანჯვისაგან გაწმენდის“ შთაბეჭდილების შექმნა.

მაგრამ ეს „შვება“ კიაზოს არ ეხება. მისი მებრძოლი ბუნება ასე ადვილად არავის დაემორჩილება და არც არაფერს დაუთმობს. გულში დაგროვილი ბოღმა გამოსავალს ეძებს. სწორედ ამ დროს გამოჩნდება ცანგალა, რომელსაც შემოაქვს ღვინით სავსე ხელადა. მას დიდი დრო არ სჭირდება იმისათვის, რომ დაიყოლიოს კიაზო: შესვას ღვინო და ამით გაიქარწყლოს გულის ვარამი. ცანგალასა და კიაზოს პატარა დიალოგში თანდათან ისახება მათი ცნობილი

დუეტის („დამისხი, დამალევინე“) შინაარსობრივი, რიტმული და ინტონაციური მარცელები.

„შშვენიერი რამ არის ეს დუეტი თავისი მოძრავი ხასიათით, რომელშიაც ერთსა და იმავე დროს მეტყველებს საბედისწერო მხიარულება და ვაებისაგან თავზეხელაღებულება. ამასთანავე ჰანგებს სპარსელი მომღერალნი „გუშას“ ეძახიან“ — წერდა ილია ზურაბიშვილი „დაისის“ პრემიერამდე გამოქვეყნებულ ვრცელ სტატიაში. და მართლაც, კიაზოს პარტიაში, რომელსაც ამ დუეტში მთავარი მნიშვნელობა ენიჭება, გამოხატულია არა დარდიმანდი ადამიანის საქეიფო განწყობილება(როგორც ამას ხშირ შემთხვევაში რიგითი მაყურებელი აღიქვამს), არამედ ბრგე ვაჟკაცის გრძნობათა შფოთვა, პირქუშ განცდათა აღზევება, რომლის ჩაქრობასა და დავიწყებას იგი ღვინის მეოხებით ცდილობს. რაც შეეხება ცანგალას პარტიას, მას მეორეხარისხოვანი ფუნქცია ეკისრება, რაც გამოიხატება იმით, რომ იგი ძირითადად ასრულებს ჰარმონიულ ნოტებს და იშვიათად თუ უერთდება კიაზოს მელოდიურ ხაზს ტერციულ-კვარტული და სექსტის ინტერვალებით.

„დამისხი, დამალევინე“ (ვაჟა-ფშაველას ლექსზე) ერთი შეხედვით უდარდელ, „ბახუსისებურ“ სუფრულ სიმღერას ემსგავსება. ეს რომ ასეც ყოფილიყო, კომპოზიტორი მას ისეთივე უბრალო, კუპლეტურ ან მარტივ რონდოს ფორმით წარმოგვიდგენდა, როგორც ძველ ოპერებში* Brindisi-ს ანუ „სუფრული სიმღერის“ სახით გვხვდება. მაგრამ ფალიაშვილის დიდი ნიჭი და ადამიანის ფსიქიურ სამყაროში ღრმად შეღწევის იშვიათი უნარი იმაში ვლინდება, რომ კიაზოს გულამღვრეული მდგომარეობა გარეგნულად უბრალო, მაგრამ შინაარსობრივად რთული მუსიკალური ნომრით გადმოსცა. ეს რომ ასეა, მტკიცდება კიაზოს და ცანგალას დუეტის, არსებითად კი ცანგალას და ორკესტრის თანხლებით შესასრულებელი კიაზოს სოლო სიმღერის ინტონაციური და სტრუქტურული ბუნების დაკვირვებული ანალიზით.

„დამისხი, დამალევინე“ იწყება 11-ტაქტიანი საორკესტრო შესავლით, რომელთაგან რვა ტაქტი წარმოადგენს სიმღერის საწყის მელოდიას, ხოლო სამი მომდევნო ტაქტი მის რიტმულ საფუძველს. სიმღერის პირველი გატარება წარმოადგენს გაფართოებულ პერიოდს ძირითად ტონალობაში (ფა მაჟორი). ამას მოჰყვება საორკესტრო tutti-ს რიტურნელი. კიაზოს ვოკალური მელოდიის თანხლება დაკისრებული აქვს სიმებიან კვინტეტს, რომელსაც დროგამოშვებით ჩაერთვის ვალტორნის ცალკეული ჰარმონიული ნოტი და პირველი კლარნეტის წყვეტილი მელოდიური ფრაზები. მეორე პერიოდი „ეგება გუ-

* მხედველობაში მაქვს მეიერბერის „რობერტ ეშმაკი“, „ჰუგენოტები“, ვერდის „ტრავიატა“, ბოროდინის „თავადი იგორი“ (გალიცკის სიმღერა) და სხვ.

ლის ვარამი", (ციფრი 68) იწყება რე ეოლიურში (ამაღლებული VII საფეხურით) და მეორე წინადადებიდან გადადის დომინანტურ ტონალობაში (ლა მაჟორი). ამ დროს ორკესტრში ჟღერს ხის და სპილენძის ჩასაბერი საკრავები, სამკუთხედი და ტამბურინი. მესამე პერიოდი (ციფრი 69) აღადგენს პირველ სტრუქტურას, რასაც მოჰყვება მეოთხე პერიოდი (ფა ეოლური, ლა-ბემოლ მაჟორი), პირველი პერიოდის მეორე წინადადება და გაფართოებული ავტენტიური კადანსი. სიმღერა მთავრდება მთელი ორკესტრის ენერგიული პოსტლუდიით.

ეს საოპერო ნაწყვეტი ღირსია დეტალური ანალიზისა, მაგრამ უკვე თქმულიდანაც ნათლად ჩანს მისი შინაგანი სირთულე, გამომდინარე შემდეგი თვისებებიდან: ძირითადი თემა, გარდა პირველადი სახისა, მოცემულია ვარიაციულად აწრმოდგენილი ვარიანტებითაც; მყარი ძირითადი ტონალობის — ფა მაჟორის ფარგლებში ხშირია ტერციულ და თანამოსახელე მაჟორულ-მინორულ ტონალობათა მონაცვლეობა (ფა მაჟორი, რე ეოლიური, ლა მაჟორი, ფა ეოლიური, ლა-ბემოლ მაჟორი, ფა ეოლიური, ფა მაჟორი); საორკესტრო პარტიის ხმოვანების სიძლიერისა და ტემბრალური დატვირთვის ცვალებადობა და სხვა. ყოველივე ეს ნათლად მოწმობს, რომ ეს ჟანრული სცენა თავისი დაძაბული ემოციური შინაარსის გამო საკმაოდ რთული კონსტრუქციული ფორმით გამოირჩევა. სიმღერა კუპლეტური აღნაგობისაა. მხოლოდ ჭეშმარიტ ხელოვანს და დაკვირვებულ ფსიქოლოგს შეეძლო გარეგნულად უბრალო, ძველი თბილისის ქალაქური სიმღერის ტიპის ამ საოპერო ნაწყვეტში გადმოეცა გმირის შინაგანი დაძაბულობა, მისი ძლიერი და ვაჟკაცური ბუნება.

„დამისხი, დამალევინეს "მოსდევს მაროს ცნობილი არია „შუქურ ვარსკვლავი". ამ არიის ნაზი, ქალური სიფაქიზით გამორჩეული ხასიათი მკვეთრად უპირისპირდება კიაზოსა და ცანგალას დუეტში გამოხატულ თავზეხელაღებულობის, ფარული ფსიქოლოგიზმისა და კაშკაშა ჟანრულობის ერთობლიობის ამსახველ ყუათიან, ტემპერამენტულ მუსიკას.

მაროს არც ერთ სოლო გამოსვლაში ისეთი სისრულით და სრულყოფილებით არ არის გადაშლილი ამ მომხიბვლელი პერსონაჟის კდემამოსილება, მეოცნებე ქალწულის სპეტაკი ბუნება, როგორც ამ არიაში.

„შუქურ ვარსკვლავი" მოსდევს რეჩიტატივს, რომელშიაც მარო გვამცნობს თავის „ვარამს, კაეშანს". მაროს არია* ფორმით სამნაწილიანია, დართული აქვს თავისებური , მღერადი ვოკალიზისმაგვარი პრელუდია და პოსტ-

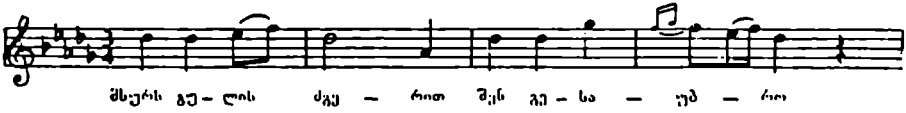
* როგორც ზემოთ აღინიშნა, ეს არია განკუთვნილი იყო მარიხვარსკვლავისათვის („აბესალომ და ეთერის" II მოქმ.), მაგრამ ოპერის გადამუშავების შემდეგ კომპოზიტორმა იგი ამოიღო და მთლიანად ჩართო „დაისის" II მოქმედებაში მაროს არიის სახით.

ლუდია. პირველი მათგანი მოცემულია ლა ფრიგიულში (ამაღლებული III საფეხურით), მეორე კი — იმავე კილოში დოდან. Andante sostenuto-დან იწყება არიის პირველი ნაწილი (სიტყვებით „შუქურ ვარსკვლავი"), გამორჩეული დინჯი, თხრობითი ხასიათით. როგორც პრელუდიის, ისე არიის ამ ნაწილის ვოკალური ხაზი შემკულია უშუალოდ მელოდიიდან გამომდინარე ფაქიზი მელიზმატიკით, რომლის ძირითადი ტონალობა (ფა მაჟორი) დაცულია მთელი ამ ნაწილის მანძილზე, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ IV საფეხურის მინორულ ვარიანტს და ლა-ბემოლ მაჟორში გადასვლას, რითაც მზადდება არიის შუა ნაწილის ტონალობა. მთელი პირველი ნაწილის მანძილზე აქტიური სათანხლებო ფუნქცია დაკისრებული აქვს არფას, რომლის აკორდული სვლები აძლიერებენ ვოკალში გამოხატულ თხრობით ხასიათს. არიის მეორე ნაწილი იწყება კლარნეტის სოლოთი, რომლის ხალისიანი მელოდია და გამჭვირვალე ტემბრი თითქოს წინასწარ განკვრეტს მაროს მეოცნებე ხასიათს, ბედნიერებისადმი სწრაფვას, რაც შესანიშნავადაა ასახული მღერად მელოდიაში.

მარო ჯერ ისევ ოცნების და, ამავე დროს, უბედურების წინათგრძნობის ბურუსშია გახვეული. ნანო ცდილობს მეგობრის დამშვიდებას, მაგრამ ამაოდ. მაროს აშინებს მალხაზისა და კიაზოს შეხვედრა, რომელიც შესაძლოა ერთ-ერთი მათგანისათვის საბედისწეროდ იქცეს.

მალხაზის სცენაზე გამოსვლას წინ უსწრებს ხუთტაქტიანი საორკესტრო შესავალი (ციფრი 78). ხის ჩასაბერ, ვალტორნის, საყვირისა და პირველი ვიოლინოების პარტიებში გატარებული დალმავალი სეკვენტური სვლა მთელტონიანი გამის მსგავსად ენათესავება მურმანის არიაში („ამომავალსა მზეს სწუნობს") გატარებულ პირქუშ პასაჟს (სიტყვებზე — „მუზდი რაც იყოს, გავიღო"). ამ მოკლე საორკესტრო შესავლის ზეაწეულ (maestoso) ხმოვანებაში თითქოს ხაზგასმულია ტრაგიკული მომენტის მოახლოება.

მალხაზს, რომელიც მაროსთან შეხვედრას ლამობდა, აღელვება ემჩნევა. მარტოდ დარჩენილ სატრფოს იგი უნაზესი, უსაზღვრო სიყვარულის გრძნობით მიმართავს („მსურს გულისძგერით შენ გესაუბრო, გემუსაიფო დღენი და წელნი" და ა. შ.). უდიდესი ნაღველი, მწველი სევდაა ჩაქსოვილი მაროს პასუხში: „ვგლოვობ დაკარგულ იმედსა და გაცუდებულ გრძნობასა. ვწყევლი ჩემს სვე-ბედს უწყალოს და ჩემს უკულმართს ყოფასა". მაროსაც მთელი არსებით უყვარს მალხაზი, მაგრამ ამასთანავე ეს გრძნობიერი არსება დარწმუნებულია მათი ბედნიერების შეუძლებლობაში, ვინაიდან კიაზო არ დათმობს თავის დანიშნულს. მალხაზისა და მაროს ამ კონტრასტულ ემოციურ ტონუსს კომპოზიტორმა მათ დუეტში ერთმანეთისაგან განსხვავებული მუსიკალური გამოხატულება მისცა. პირველის ვოკალური ხაზი, თავისი ნარნარი, აუღელ-



ვებელი ხასიათით გმირის უნაზესი გრძნობის გამომხატველია. იგი არ სცილდება რე-ბემოლ მაჟორის ტონალობას, რომელიც უშუალოდ უპასუხებს მალხაზის ნათელ მეოცნებე განწყობილებას. ამასვე უსვამს ხაზს მსუბუქი საორკესტრო თანხლება, რომელშიაც გამოირჩევა კლარნეტისა და პირველი ვიოლინოს მღერადი თემები. პირველი მათგანი ყღერს უნისონურად, ვიოლინოები კი თითქოს ეხვევიან ვოკალურ მელოდიას, როგორც სურო ხეს. მალხაზის პარტიის დასკვნითი ნოტი რე-ბემოლი ენაჰარმონიულად იქცევა დო-დიეზად, რომლისაგანაც იწყება მაროს „პასუხი"; „ვგლოვობ დაკარგულ იმედსა" და ა. შ. იცვლება ტონალობა (ფა-დიეზ ეოლიური ამაღლებული VII საფეხურით), ზომა (6/8) და საორკესტრო თანხლების ფაქტურა. სიტყვებზე — „ვწყევლი ჩემს სვე-ბედს" ვოკალთან ვიოლინოების უნისონური ყღერადობა აძლიერებს მაროს მძიმე ემოციური ტონუსის ხაზგასმულ გამოსახვას. მარო არ იზიარებს მალხაზის სულიერ განწყობილებას, ვინაიდან დამოკლეს მახვილივით ემუქრება მას კიაზოს შურისძიება და მალხაზთან მისი ტრფობის ტრაგიკული დასასრულის წინათგრძნობა. მალხაზს ამაზე ფიქრიც კი არ სურს. იგი კვლავინდებურად განაგრძობს თავის პარტიას იმავე საორკესტრო თანხლებით, რომელსაც სოლო ფლეიტის „მოციმციმე" პასაჟები ემატება. ფლეიტის ამ სტაკატურ სვლებს მერვე ტაქტიდან განაგრძობენ ვიოლინოები, რაც საორკესტრო ყღერადობას სიმსუბუქესა და ჰაეროვნებას მატებს.

მაროს შენიშვნა, ვერას გახდები კიაზოსთანო, ერთბაშად ცვლის მალხაზის ლირიკულ განწყობილებას და მეტოქესთან შებრძოლების წყურვილს აღძრავს მასში. ფსიქოლოგიურად საინტერესოა მალხაზისა და მაროს დუეტის დასკვნითი ნაწილი („გულში ეჭვები მეზრდება"), აგებული არა მალხაზის, არამედ მაროს სევდიან მელოდიაზე, იმავე ფა-დიეზ ეოლიურ კილოში. მაროს სულიერმა მღელვარებამ, მომავლის შიშმა და ბედნირ სიყვარულში დაეჭვებამ სძლია მალხაზის აღფრთოვანებას, ახალგაზრდულ გატაცებას. ამიტომაცაა რომ დუეტის ფსიქოლოგიური ხაზი მაროსა და არა მალხაზის ემოციური ტონუსით განსაზღვრულ მიმართულებას იღებს.

ამ ანსამბლის დასკვნითი ნაწილი მერვე ტაქტზე ორკესტრის სწრაფი აღმავალი პასაჟით წყდება: სცენაზე შემოიჭრება აღელვებული ნანო, რომელიც ამცნობს მეგობრებს კიაზოს მოახლოებას. თავმოყვარე მალხაზი უარს ამბობს

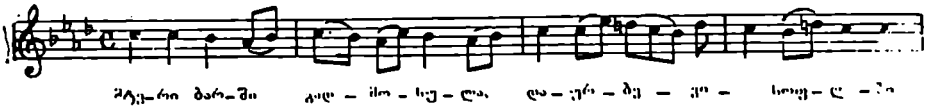
წასვლაზე, მაგრამ მაროსა და ნანოს თხოვნას ემორჩილება და გადის. მთავარ მოქმედ პირთა ურთიერთდამოკიდებულება თანდათან იძაბება. კიაზო ეძებს მალხაზთან შეხვედრას. თავის მხრივ არც მალხაზი გაურბის კიაზოს, რა გინდ საბედისწერო იყოს მათი შეხვედრა. მაგრამ მეორე მოქმედების მსვლელობაში მოულოდნელი გარდატეხა ხდება: სამშობლოს მტრის ურდოები შემოესევა. ხალხი ღელავს.

„დაისის" მუსიკალურ დრამატურგიაში ამ მომენტს უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება. მაროს, მალხაზისა და კიაზოს პირადი დრამა უკანა პლანზე გადაინაცვლებს. სამაგიეროდ, მასის მთელი ყურადღება სამშობლოს დაცვისაკენ წარიმართება. თუ აქამდე ხალხი წარმოდგენილი იყო როგორც ხატობასთან დაკავშირებული საერთო მხიარულების მონაწილე, აქედან მოყოლებული იგივე საგუნდო მასა მხურვალე პატრიოტული გრძნობით შეპყრობილი გვევლინება.

„აბესალომისა" და „დაისის" მთავარი პერსონაჟების მუსიკალურ-პორტრეტულ დახასიათებაში ფალიაშვილმა ფსიქოლოგ-რეალისტის არაერთი საინტერესო თვისება გამოამჟღავნა. არა მარტო ფართო მუსიკალური პლასტებით, არამედ მოკლე, ზოგჯერ შეუმჩნეველი შტრიხებით იგი ადამიანთა ბუნების ღრმა ცოდნას ამჟღავნებს. რაც შეეხება მასობრივი განცდის მხატვრულ გამოსახვას, ამის შესანიშნავი მაგალითები მან ჯერ „აბესალომში", შემდეგ კი „დაისის" პირველ მოქმედებაში მოგვცა. ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია მეორე მოქმედების ფინალის წინა გუნდი („მტერი ბარში გადმოსულა"). რომელიც სულ სხვა რაკურსში წარმოგვიდგენს ფალიაშვილის უტყუარ ნიჭს მასობრივი გრძნობების დინამიკურ პროცესად გადაშლისა. აქაც, ისე როგორც რიგ სხვა მონუმენტურ საგუნდო ეპიზოდებში, ფართო მასშტაბის საგუნდო სცენას კომპოზიტორი ერთი მთავარი თემით იწყებს. ამ თემის პოლიფონიური ხერხების გატარებისა, ვარიაციულ-ვარიანტული მეთოდით დამუშავებისა და საგუნდო-საორკესტრო ტემბრალური კოლორიტის, ხმოვანების თანდათანობითი გაძლიერებით ფალიაშვილი განსაცვიფრებელ შედეგებს აღწევს. ეს ხერხები მან იმ მიზნით გამოიყენა, რომ ლოგიკური თანამიმდევრობით გამოეხატა მტრის მოულოდნელი თავდასხმით გამოწვეული სხვადასხვა ხასიათის მასობრივ-ფსიქოლოგიური მდგომარეობანი: გაოცება, დაბნეულობა, ნებისყოფის მოკრება, მზადყოფნა სამშობლოს თავისუფლებისა და ერის მშვიდობის დასაცავად. თუმცა ერთიანი საგუნდო სცენა დროგამოშვებით წყდება ცალკეული პერსონაჟების სოლო და საანსამბლო გამოსვლებით, მაგრამ ეს გარემოება არამც თუ არ ახდენს გავლენას გრანდიოზული ფინალისაკენ საგუნდო მასის განუხრელ წინსვლაზე, არამედ კიდევ უფრო დაძაბულს ხდის მას.

გუნდს წინ უსწრებს 12-ტაქტიანი საორკესტრო შესავალი. დომინანტურ

(დო) საორგანო პუნქტზე ჯერ კლარნეტისა და მეორე ვიოლინოების, შემდეგ კი თანმიმდევრულად ჰობოისა და პირველი ვიოლინოების პარტიაში გაისმის საწყისი თემა. თემა გუნდს გადაეცემა მთელი ორკესტრის თანამოსახელე კილოს ტონიკაზე გადასვლის შემდეგ (ფა ეოლიური იცვლება ფა დორიულით). თემას იწყებს ტენორები:



ტენორებთან უნისონში ჟღერს კლარნეტი და ვიოლინოები. ეს რვატაქტიანი თემა გამოირჩევა მარშისებური რიტმით, მედგარი ხასიათით და განვითარების პოტენციით. ამავე დროს,მას აღელვებული თხრობის ხასიათი აქვს. მეორედ იგივე თემა ტარდება ბანებში (დომინანტურ ტონალობაში), ხოლო ტენორებში გაისმის შეშფოთების გამომხატველი შეძახილები („ვაი" ვაი!"). ამ სცენაში ერთხელ კიდევ გამოვლინდა ზაქარიას მაღალი პოლიფონიური ოსტატობა.

თემა მესამეჯერ კვლავ ტენორებში გაისმის, ბანები და მეორე ვიოლინოები კი მათ დამხმარე ფუნქციას ასრულებენ. ციფრ 74-დან პოლიფონიური ფაქტურა ერთბაშად წყდება. გუნდი იყოფა ორ ჯგუფად. ხალხი თითქოს ახლა მოვიდა გონსო. ქალების შეძახილი: „რაღას უყურებთ, რას ელით, მტერს დაეცით თავსა ზარი!" მყისვე პოულობს გამოძახილს ტენორებსა და ბანებში. ორტაქტიანი გადაძახილების შემდეგ გუნდი ერთიანდება. კომპოზიტორი თანდათან ჩართავს ხის, სპილენძის ჩასაბერ და დასარტყამ ინსტრუმენტებს, რაც პირდაპირ შეესატყვისება საგუნდო ფაქტურის მზარდ გართულებას. თემის ფუგისებური გატარება, ტემპის თანდათანობითი აჩქარება moderato-დან vivo-მდე და გაერთიანებული საგუნდო და საორკესტრო ხმოვანების ძლიერების ზრდა ნამდვილი დინამიკური განვითარების შთაბეჭდილებას ტოვებს. ეს განსაკუთრებით იგრძნობა vivo-ში (ციფრი 87), რომელშიაც მეტრულ-რიტმულად შეცვლილი თემა ხაზგასმულია მთელი ორკესტრის გაძლიერებული თანხლებით. კულმინაციურ მომენტთან გუნდისა და ორკესტრის ხმოვანება წყდება. ტიტო ამშვიდებს აღელვებულ ხალხს. იგი იმედის თვალით შეჰყურებს მოახლოებულ კიაზოს. ხალხი მიმართავს ბრძოლებში გამობრძმედილ ასისთავს თხოვნით: „კიაზო! გვიამბე ყველა, თუ ვის უჭირს ჩვენი შველა?" აღსანიშნავია ერთი პატარა ფსიქოლოგიური შტრიხი: ვიდრე კიაზო ხალხს უპასუხებდეს, ორკესტრში, კლარნეტისა და ფლეიტის მაღალ რეგისტრში გაივლის ჰაეროვანი,

ნაზი საცეკვაო ხასიათის თემა სამწილად ზომაში, რომლის დანიშნულებაა შეანელოს ხალხში კრიტიკული მომენტით გამოწვეული სულიერი დაძაბულობა. კომპოზიტორი მოხდენილად გადართავს გუნდის ტონალობას — სოლო მაჟორს ახალ ტონალობაში, სი-ბემოლ მაჟორში, რომლითაც იწყება კიაზოს ხალხისადმი მიმართვა: „თავდაპირველად მიიღეთ ჩემი გულწრფელი სალამი“. ამ მომენტში კომპოზიტორი კიაზოს სახის სხვა მხარეს გვიხატავს. მისი დინჯი, დარბაისლური ფრაზა მოწმობს ვაჟკაცურ ბუნებას, შინაგან სიმტკიცეს, საფრთხის წინაშე შეუდრეკელობას, საკუთარ და ხალხის ძალაში რწმენას. მადლიერი ხალხიც ზუსტად იმეორებს კიაზოს მიმართვის დაბოლოებას: „ღმერთმა გვიკურთხოს მარჯვენა, მაღლა გვეჭიროს ალამი!“. მტრის გახსენებაზე იცვლება საორკესტრო თანხლება, ტემპი და კიაზოს ვოკალური პარტიის ნახაზი. მხნედ, მიწოდებისებურად გაისმის კიაზოს სოლო, აგებული ენერგიულ ინტონაციურ სვლებზე, რომლებშიაც სჭარბობს კვარტული ნახტომები. ამ სოლოში, რომელიც მასობრივ სიმღერას მოგვაგონებს, კიაზო ჯერ მოუთხრობს ხალხს მტრის შემოსევაზე. შემდეგ გადადის მოწოდებაზე („თავისუფლება მოითხოვს მსხვერპლსა დიადსა“), რომელსაც შეეხმიანებიან სოლისტები (მარო, ნანო, ტიტო და ცანგალა) და გუნდი. სოლისტისა და გუნდის მონაცვლეობის გამოყენებით კომპოზიტორი საგრძნობლად ჭირხნავს მუსიკალური ნაკადის დინამიკას და ამასთანავე ნათელყოფს ხალხისა და მისი სამხედრო მეთაურის გმირული სულისკვეთების ერთობლიობას, რაც ფინალზე გადასვლის წინ (სიტყვებზე: „სჯობს სიცოცხლესა ნაძრახსა სიკვდილი სახელოვანი“) მძლავრ აღმავლობას აღწევს.

მეორე მოქმედების ფინალი იწყება შეიარაღებული რაზმელების ჯგუფ-ჯგუფად გამოსვლით. სცენა თანდათან ივსება საბრძოლოდ განწყობილი ჯარით. იქვეა კიაზოც დროშით ხელში. მდორე ქორალური ხასიათის მუსიკა (Adagio) სპილენძის ჩასაბერ საკრავთა შესრულებით სულიერად ზეაწეულ განწყობილებას ქმნის. ამავე საკრავთა თანხლების ფონზე დიადად გაისმის კიაზოს მიმართვა:

ღმერთო, იხსენ და უშველე
ჩვენს უძლეველ მხედრობასა.
მტერსა სიკვდილს უმზადებდეს,
თავის ერს კი მშვიდობასა!

ეს სტროფი ხუთჯერ მეორდება, მაგრამ ერთმანეთისაგან განსხვავებული ფაქტურით. კიაზოს სოლოს შემდეგ მისი სიტყვები გადაეცემა ვოკალურ კვარტეტს (მარო, ნანო, ტიტო, ცანგალა) ხისა და სპილენძის სასულე ინსტრუმენტების თანხლებით; მესამე გატარება მინდობიილ აქვს გუნდს, რომლის თან-

ხლეპას ემატება სიმებიანი კვინტეტი და არფა. მეოთხეჯერ იგი ეღერს ვოკალური კვინტეტის (კვარტეტს ემატება კიაზო) და გუნდის შესრულებით. ტრიოლები ვალტორნების, საყვირებისა და სიმებიანი კვინტეტის პარტიებში (რასაც ზოგჯერ კვარტოლებით სვლაც უერთდება) აძლიერებენ ორ ფორტემდე აყვანილ ხმოვნებას. მკვეთრ კონტრასტად გაისმის მეხუთე გატარების პირველი ნახევარი. რომელიც მოგვაგონებს ხალხის „ლოცვის სცენებს" ძველ ევროპულ ოპერებსა და განსაკუთრებით ჰენდელის ორატორიებში. ამაზე მიუოითებს ავტორის მიერ ტემპისა და შესრულების ხასიათის აღნიშვნა: Andante religioso (ანდანტე რელიჯოზო), ძველი ქართული სასულიერო საგალობლების მსგავსი ქორალური ეღერადობა და ვიოლინოთა ნარნარი მელოდიური სვლები. რაც შეეხება სტროფის მეორე ნახევარს („მტერსა სიკვდილს უმზადებდეს, თავის ერს კი მშვიდობასა"), მას კვლავ ვოკალური კვინტეტი და გუნდი ასრულებს ორკესტრის მაესტროზური თანხლებით. გუნდის და კვინტეტის ორგზის შეძახილით („ვაშა! ვაშა!") მთავრდება მეორე მოქმედება.

მხოლოდ ნამდვილ დიდოსტატს, როგორიც ზაქარია ფალიაშვილი იყო, შეეძლო უბრალო, თანაც მეტად ეფექტური ხერხის გამოყენება, რაც შემდეგით გამოიხატება: დასკვნითი 15 ტაქტის წინ მთელი ანსამბლის მძლავრი ხმოვანება უცაბედად წყდება. გაისმის ნატიფი ქორალური მუსიკა (8 ტაქტი), რის შემდეგ განსაკუთრებული ძალით აღიქმება მთელი მეორე აქტის გრანდიოზული, აპოთეოზისებური დაბოლოება.

მესამე მოქმედება

მესამე მოქმედება იწყება საორკესტრო ინტერმეცოთი, რომელიც შედგება ორი, ერთმანეთისაგან განსხვავებული ნაწილისაგან. ეს განსხვავება არა მარტო ფაქტურულია, არამედ შინაარსობრივიც. პირველი ნაწილი ენათესავება ოთხხმიანი ქორალის ეღერადობას, მეორე კი წარმოადგენს „თავო ჩემოს" საორკესტრო ტრანსკრიპციას. შესავლის პირველი ნაწილის ზოგადრელიგიური ხასიათი განპირობებული უნდა იყოს იმით, რომ თანახმად ლიბრეტოსი, ფარდის ახდისას სცენაზე იმავე ტაძრის გალავანია, რომელიც წინა მოქმედებაში იყო. ღამისთევა დამთავრდა. განთიადია. ამ „ნეიტრალურ" პეიზაჟურ ფონზე მკაფიოდ ეღერს სულ სხვა ემოციური შინაარსის მქონე მეორე ნაწილი („თავო ჩემო"). ტენორის სოლოს მაგივრობას წევს კლარნეტი. არსებობს მეორე ვარიანტიც, სადაც ეს სოლო განკუთვნილი აქვს ჩელოს. თანახმად „დაი-

სის“ პარტიტურის რედაქტორის პროფ. ვ. ფალიაშვილის შენიშვნისა*, ეს მეორე ვარიანტი „ვიოლონჩელოსათვის გადაკეთებულია ივანე ფალიაშვილის მიერ ავტორის თანხმობით. დაწყებითი 15 ტაქტი უცვლელი რჩება“. პრინციპული მნიშვნელობა არა აქვს იმას, თუ რომელი ვარიანტი ჯობს — კლარნეტის თუ ჩელოს სოლოთი. ვიტყოდი მხოლოდ, რომ კლარნეტის სოლო თავისი სპეციფიკური, ადამიანის ხმასთან დაახლოებული ტემბრით ამ შემთხვევაში უფრო უპასუხებს „წარსულზე მოგონებას“, რემინისცენციას, ვიდრე ჩელოს ყუათიანი, მხურვალე მამაკაცური გრძნობის გამომსახველი ჟღერადობა.

გარდა კონტრასტული დაპირისპირებისა, შესავლის ამ ორი განსხვავებული ნაწილის მონაცვლეობას ის მნიშვნელობაც აქვს, რომ „ზოგადი“ ეროალური ხმოვანებიდან მსმენელის ყურადღება გადართოს ოპერის გმირთა სუბიექტურ განცდათა სფეროსაკენ. ამ უკანასკნელს მთელი წინა ორი მოქმედების მანძილზე არც ერთხელ არ მიუღია ისეთი დრამატულად დაძაბული სახე, როგორც მესამე მოქმედებაში.

მართლაც, ინტერმეცოს დამთავრებისა და ფარდის აწევისთანავე ორკესტრში იქმნება ინტენსიურად მზარდი დაძაბული ატმოსფერო. სიმებიანი კვინტეტის სწრაფ პასაჟს უპირისპირდება სპილენძის საკრავთა ჯგუფის მკვეთრად ხაზგასმული აკორდები პირველი და მეორე მეოთხედებზე. ამას გარდა, ხმოვანების ძლიერი დაძაბვა ხორციელდება მთელი ორკესტრის ტალღისებურად აღმავალ-დაღმავალი პასაჟების მონაცვლეობით.

საორკესტრო შესავლის კულმინაციურ მომენტში (ციფრი 104) კიაზოს ძალდატანებით გამოჰყავს სცენაზე შეშინებული მარო. კიაზოს მისდამი მიმართვა („მე ვარდი გამიგონია, ტურფა ყვავილი ბაღისა“) ხასიათდება ორტაქტიანი, პაუზებით წყვეტილი ფრაზებით. ენერგიულად ამოქმედებული ორკესტრი თავისი ცვალებადი ფაქტურით შესანიშნავად გადმოსცემს კიაზოს თავშეუკავებელ სიბრაზეს. მაროს დამამშვიდებელი პასუხი მასზე გავლენას არ ახდენს. კიაზო უსაყვედურებს მაროს, რომ იგი მზაკვრულად იქცეოდა: მის გასაგონად ტკბილ სიტყვებს ამბობდა, იდუმალად კი „სხვის ტრფიალებას ლამობდა“. მარო გამოუტყდება, რომ მას იგი არასდროს ჰყვარებია, რაც კიაზოში სიბრაზის კიდევ უფრო მძლავრ ფეთქებას იწვევს: „ის დღე დაიქცეს, როდესაც მე შენ საცოლედ დაგნიშნე“, — აღმოხდება კიაზოს. ამის პასუხად მარო ნიშნობის ბეჭედს იხსნის და ესვრის კიაზოს. მთელი ორკესტრის ტრიოლური ქრომატული სვლა ფა-დიეზიდან სი-მდე მჭევრმეტყველურად გადმოსცემს გახელებული კიაზოს სულიერ მდგომარეობას. წუთით იგი თავს იკავებს. ვალ-

* იხ. ზ. ფალიაშვილი. „დაისი“, პარტიტურა, 1962. რედაქტორის ვ. ფალიაშვილის შენიშვნა.

ტორნების, ლიტავრებისა და სიმებიანთა კვინტეტის მიერ რიტმულად ხაზგასმული თანხლების ფონზე გაისმის კიაზოს განმეორებადი ვოკალური წინადადება („განა არ იცი? მე კიაზო ვარ, შენგნით შერცხვენილ, შეგინებული...“).

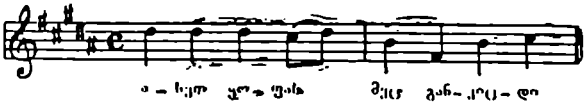
მალხაზის მოგონებაზე კიაზოს აიტანს შურისძიების გრძნობა, რაც მას ამიერიდან „ლხენად ექცევა“. „სისხლი მწყურია, სისხლი ორგულის“, — ამ სიტყვებით იწყება კიაზოს ახალი ვოკალური ხაზი მაროსთან დუეტში. ორკესტრის მარშისებური რიტმი, აკორდულ წყობასთან ერთად, გვარწმუნებს კიაზოს გადაწყვეტილებაში შური იძიოს მალხაზზე და ხმლით გაუსწორდეს მას მეგობრული გრძნობის დაგმობისათვის. მარო, როგორც მაღალი ბუნების მქონე და, ამავე დროს, უსაზღვროდ მოსიყვარულე არსება, მზად არის საკუთარი სიცოცხლე გასწიროს მალხაზის საკეთილდღეოდ. ყურადღებას იპყრობს კიაზოს და მაროს განსხვავებული ვოკალური პარტია დუეტში: პირველი ბოლომდე ინარჩუნებს მარშისებურ რიტმს და ფრაზების კვადრატულობას, მეორე კი გამოირჩევა ინტონაციური ნახაზის მოქნილობით და ფაქიზი მღერადობით.

მალხაზის გამოსვლას წინ უსწრებს მოკლე, მაგრამ საკმაოდ დაძაბული საორკესტრო შესავალი. ეს დაძაბულობა მიიღწევა ინტონაციური აღმავლობით, მეორე და მეოთხე მეოთხედების სინკოპებით ხაზგასმით, ხის და სპილენძის ჩასაბერ საკრავთა თანდათანობითი ჩართვით და ხმოვანების გაძლიერებით mf-დან fortissimo-მდე.

კულმინაციურ მომენტში იწყება მაროს, მალხაზისა და კიაზოს ტერცეტი, რომელიც კიდევ უფრო აძლიერებს და ამწვავებს დუეტში შექმნილ სიტუაციას. დროებით შეწყვეტილი საორკესტრო ხმოვანება (რის გამო უფრო მკაფიოდ აღინიშნება მალხაზის სცენაზე გამოჩენა) მალე ისევ მზარდ დაძაბულ ხასიათს ღებულობს. მანამდე კი, მალხაზის პირველი ფრაზა „ჩემს მზეს ვფიცავ“ და სხვა, დაჭიმულ სცენურ მდგომარეობას არბილებს. მისი მიმართვა კიაზოსადმი — „კეთილი იყოს შეხვედრა ჩვენი, სალამი სხვებთან მეც მოგიძღვენი“ დროებით სულიერ სიმშვიდეს იწვევს განრისხებულ რაინდში. იგი უსაყვედურებს მალხაზს, რომ მისი „ბრძოლად სიარულის“ დროს იგი „შერცხვენილი იქნა სატრფოს ღალატით, ძმობის დაგმობით“. ამ ფრაზებს კიაზო წარმოთქვამს ნაღვლიანი იერის კანტილენით, რომელსაც ნაზად გარს ეხვევა ვოკალური მელოდიიდან გამომდინარე ინტონაციური ხვეულები I და II ვიოლინოებში. მაროს სიტყვები: „მებრძოლ ვაჟკაცსა შეჰფერის სიდარბაისლე, სიდინჯე“ კიაზოს კვლავ ააღელვებს, რაც პირველ ყოვლისა ორკესტრის თანხლებაში იგრძნობა. კიაზოს პასუხი („რა დამამშვიდებს“) ინტონაციურად ენათესავება მის არიას „სულო ბოროტო“.

Allegro moderato-დან (ციფრი 113) იწყება ტერცეტის ახალი ეტაპი

მალხაზის ფრაზას — „ასეთ ყოფას მეც განვიცდი“ და ა. შ. უპასუხებს ჯერ მარო, შემდეგ კიაზო. მათი მელოდიური ხაზი, ოდნავი ცვლილებების გარდა, ერთი და იგივეა, რასაც ხაზს უსვამს ერთიანი მთრთოლვარე საორკესტრო ფაქტურა (მთავარია სინკოპები ხის ჩასაბერ საკრავთა და სამკუთხედის პარტიებში). დრამატული დაძაბულობა თანდათან იზრდება, რაც განსაკუთრებით შესამჩნევი ხდება ციფრ 115-დან, სადაც ფალიაშვილი ფართოდ იყენებს მოტივური განვითარების ხერხს. მალხაზის პირველი ფრაზის მელოდიური მიმოქცევა ტერცეტის ამ ეპიზოდში



ფაგოტების, ჩელოების, კონტრაბასების და ალტების დაბალ რეგისტრში შემდეგ სახეს ღებულობს:

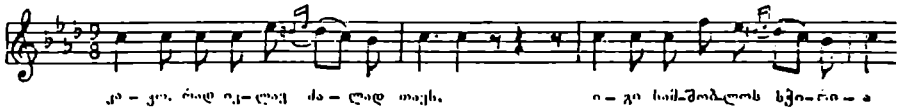
ამ მოძრავ მელოდიურ საქცევს დიდი ოსტატობით იყენებს კომპოზიტორი. იგი მას ხან სეკვენციურად, ხან იმიტაციურად ატარებს ხის ჩასაბერ და სიმებიან საკრავებში და ამით საგრძნობლად უწყობს ხელს სცენური სიტუაციის მზარდ დაჭიმულობას, განსაკუთრებით კიაზოს სიტყვებიდან: „ნეტავ რად მინდა სიცოცხლე ან თქვენ გაცოცხლოთ რაღადა?“

გახელებული მეტოქენი ერთმანეთისაკენ მიიწევენ, მაგრამ მარო მათ შორის მანდილს აგდებს და ამით შეაჩერებს მოსალოდნელ ორთაბრძოლას. კიაზო იძულებული ხდება მეტოქესთან შებრძოლებაზე ხელი აიღოს, მაგრამ თავს იმით ინუგეშებს, რომ მალხაზსა და მაროს მოსთხოვს ერთმანეთისაგან განშორებას. ამ დროს საორკესტრო თანხლების თემა ყრუდ გაისმის დაბალ რეგისტრში; იგი თანდათან ძალას იკრებს, მთელ ორკესტრს მოიცავს და Andante maestoso-ში მძლავრ კულმინაციას აღწევს. ეს ეპიზოდი აგებულია „ბოროდინისებური“ მთელტონიანი გამის დაღმავალ სვლაზე, რაც ამ შემთხვევაში ავის მომასწავებელ, „საბედისწერო“ ჟღერადობას ემსგავსება.

ტერცეტში მოხერხებულადაა გამოყენებული ემოციური ტალღის ეს პირველი მძლავრი აზვირთება. კიაზოს სიბრაზე თითქოს დროებით დაცხრა და

ამან დასაბამი მისცა ახალ ტალღას — მალხაზისა და მაროს ლირიკულ დუეტს სიტყვებზე: „ნეტავ ვის რა ეკითხება, ერთმანეთი რომ გვიყვარდეს“. ეს დუეტიც კიაზოს პარტიის ჩართვით ისევ ტერცეტში გადაიზრდება. მაგრამ სულ მალე წყდება გულმოსული მალხაზის მტკიცე სიტყვებით: „ნუ მიბრძანებ, ნუ მავალებ, თმენას არა ვარ ჩვეული!“ თუ მალხაზი აქამდე თავს იკავებდა და კიაზოსთან უთანხმოების აცილებას მასთან შერიგებით ცდილობდა, აქედან მოყოლებული მასაც შეიპყრობს ბრძოლის წყურვილი. ვაჟკაცს აღარ ძალუძს აიტანოს კიაზოს მუქარა: „ღვიძლ ძმასაც კი არ დავინდობ, წამს ხანჯლის წვერზე ავაგებ!.. მაროს ვერ დავთმობ, იცოდე, ღვთისა და კაცთა წინაშე“ და ა. შ.

მალხაზის კიაზოსადმი მიმართვის მელოდიური ფრაზაში:



ადვილად იგრძნობა მისი სიკვდილისწინა არიის („გშორდები, მარო“) ინტონაციური მიმოქცევანი. ასეთ ინტონაციურ წინასწარ გათვალისწინებას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ფალიაშვილის შემოქმედებაში საერთოდ, განსაკუთრებით კი „დაისში“, რაზედაც ქვემოდ იქნება საუბარი.

მოთმინებიდან გამოსული მალხაზი ამჯერად თვითონ გადადის მუქარაზე: „თუ არ დაცხრები, გაფრთხილებ, სიკვდილი არ აგცილდება!“ მთელი ეს ფრაზა წარმოითქმის მღელვარე საორკესტრო თანხლების ფონზე, რომელიც ამზადებს გადასვლას ტერცეტის მესამე, დრამატულად დაძაბულ ეპიზოდზე. მალხაზის სიტყვებს: „ჩაიფერფლა მოთმინება“ და მასთან დაკავშირებულ მელოდიურ ხაზს იმეორებს მარო, რითაც იგი თავისი სატრფოს მღელვარებას და მის ამ გადაწყვეტილებას იზიარებს. აღსანიშნავია, რომ მალხაზის ეს საწყისი ფრაზა წარმოადგენს ამავე გმირის ლირიკული არიოზოს („მსურს გულის ძგერით შენ გესაუბრო“, II მოქმ.) რიტმულად შეცვლილ მელოდიურ მიმოქცევას, რომელსაც ამ სცენაში სულ სხვა ემოციური შინაარსი ენიჭება. აქ იგივე ინტონაციური ნათესაობის პრინციპია გამოყენებული, რაც ფალიაშვილის ერთ-ერთ შემოქმედებით პრინციპად იქცა. საინტერესოა ისიც, რომ ამ დიდ საანსამბლო სცენაში პარტიები იმდენად იყოფა, რომ მალხაზს და მაროს, როგორც წესი, განკუთვნილი აქვს ერთიდაიგივე ან ოდნავ სახეშეცვლილი მელოდური ხაზი, მაშინ როდესაც კიაზოს პარტია აშკარად განსხვავდება პირველი ორისაგან. ამით კომპოზიტორი ხაზს უსვამს მაროს და მალხაზის გრძნობებისა და მიზანსწრაფვის ერთობლიობას.

მალხაზის ფრაზიდან — „ჩაიფერფლა მოთმინება“ ტერცეტი მზარღი დინამიკურობით მიექანება მუსიკალური და შინაარსობრივი კულმინაციისაკენ. ვაჟნი ხმლებს იშიშვლებენ. ის არის უნდა დაიწყოს ორთაბრძოლა, რომ შორიდან მოისმის ლაშქრული სიმღერა („ჰარალალი“). მალხაზს და კიაზოს მოაგონდებათ მტრის შემოსევა, პასუხისმგებლობა სამშობლოს წინაშე. მაროც ერის წინაშე ვალის მოხდისაკენ მოუწოდებს მათ, მაგრამ ამაოდ. შურისძიებამ სძლია პატრიოტულ გრძნობას, რამაც საბოლოოდ გადაწყვიტა გმირთა ტრაგიკული ბედი. კიაზო და მალხაზი გააფთრებით ეკვეთებიან ერთმანეთს. იწყება სამკვდრო-სასიცოცხლო ორთაბრძოლა. ათრთოლებული მარო ჯერ მებრძოლთ მიმართავს („რას ჩადიხართ, ღმერთს შეხედეთ!“), შემდეგ კი სასოწარკვეთილი ხმით ხალხს მოუხმობს საშველად. მაგრამ გვიანღაა. კიაზო სასიკვდილოდ დაჭრის მალხაზს.

მაროს ძახილზე შემორბიან ხანო, ტიტო და ხალხი. ეს ორი მომენტი—კიაზოს მიერ მალხაზის დაჭრა და შეშფოთებული ხალხის სცენაზე შემოსვლა — კომპოზიტორს სხვადასხვა საორკესტრო საშუალებით აქვს გადაწყვეტილი. პირველ შემთხვევაში იგი იყენებს მარშისებურ მოტივურ მიმოქცევას პუნქტირული რიტმით, ორკესტრის ხმოვანების მზარდ გაძლიერებას და მის მკვეთრად შეწყვეტას შემცირებულ სეპტაკორდზე, მეორე შემთხვევაში კი (ხალხის სცენაზე გამოსვლა, Allegro agitato, ციფრი 117) საორკესტრო ფაქტურას აგებს სიმებიანთა, ჰობოებისა და კლარნეტების აკორდთა სინკოპირებულ მოძრაობაზე. ამავე დროს, ბანის (სოლ) საორგანო პუნქტის ფონზე თანმიმდევრულადაა მოცემული ძირითადი ტონალობის (სოლ მინორი) მონაცვლეობა სუბდომინანტურ ტონალობებთან (დო მაჟორი) დადაბლებული მეორე და მეშვიდე საფეხურებით, რაც ერთგვარი ჩოჩქოლის, არაორგანიზებულობის შთაბეჭდილებას სტოვებს.

გუნდის შეკითხვაზე — „რა ამბავია, ხალხო? რა მოხდა?“ გაისმის გაოცების გადმომცემი შეძახილები. მხოლოდ ახლა მიხვდება კიაზო, რომ მან დიდი დანაშაული ჩაიდინა იმით, რომ პირად გრძნობებს აჰყვა, თავისი, როგორც ასისთავის მოვალეობა დაივიწყა და სამშობლოსათვის კრიტიკულ მომენტში ბოროტება ჩაიდინა. ახლაღა შეიგნებს კიაზო, რომ მალხაზზე გამარჯვება არსებითად მისი, როგორც ვაჟკაცის, პატრიოტის და ჯარის მეთაურის მძიმე მორალურ დამარცხებას ნიშნავს. იგი აღუთქვამს ხალხს, რომ საკუთარი სისხლით გაწბანს თავის შეცოდებას და სთხოვს პატიებას.

სადღაა კიაზოსათვის დამახასიათებელი ენერგიული, ძლიერი ნებისყოფის გამომხატველი მბრძანებლური ინტონაციური სვლები, კვარტული ნახტომები? ყოველივე ეს შეცვალა არიოზული რეჩიტატივის მდორე, არსებითად დაღმა-

ვალმა მოძრაობამ, ნელმა ტემპმა, ორკესტრის მღერადმა აკორდულმა თანხლებამ. ოდესღაც შეუპოვარი მებრძოლი, უსაზღვროდ თავმოყვარე რაინდი, აულაგმავი ტემპერამენტის მქონე ვაჟკაცი ახლა, ხალხის წინაშე, ძალაგამოფიტულ, შესაბრალის ადამიანად გამოიყურება. ფიზიკურად ცოცხალი კიაზო ზნეობრივად მკვდარია...

ორკესტრში აკორდული სვლების ფონზე გაისმის არფის არპეჯირებული ტრიოლური სვლა, რომელსაც დროებით სიმშვიდე შეაქვს წინამავალი სცენის ფსიქოლოგიურად დაჭიმულ ატმოსფეროში. ამავე დროს, ბანების დალმავალი სვლით (რედან ფა-დიეზისაკენ) მზადდება შემდგომი სოლო ეპიზოდის — მალხაზის არიოზოს კილო-ჰარმონიული საფუძველი.

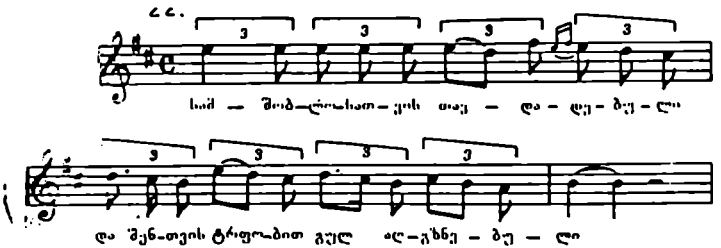
სულთმობრძავი მალხაზის უკანასკნელი ფიქრი, გრძნობა და სიტყვები მაროსადმია მიმართული. ეს მოკლე, მაგრამ შთამბეჭდავი სცენა თავისი ღრმა ემოციურობით, ფსიქოლოგიური სიმართლითა და მაღალმხატვრული ღირსებებით სრული უფლებით შეიძლება დავაყენოთ კლასიკურ ოპერათა ანალოგიური სცენების გვერდით. მხედველობაში მაქვს ვერდის „ოტელოს“, ვაგნერის „ტრისტანის“, ჩაიკოვსკის „პიკის ქალის“, მასნეს „ვერთერის“ და სხვათა ფინალური სცენები, სადაც ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი მთელი ოპერის მანძილზე გადატანილი ფსიქოლოგიური ქარიშხლის შემდეგ სატრფოს ერთგული რჩება. მაგრამ ეს მსგავსება მარტო სცენური სიტუაციით როდი განისაზღვრება. მთავარია მსგავსება საკომპოზიციო ხერხისა, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ მომაკვდავი გმირის უკანასკნელი ფრაზები, წინადადებები თუ რეჩიტატიულ-არიოზული ეპიზოდები ემყარება მეტად თუ ნაკლებად განვითარებულ საორკესტრო ჟღერადობას, რასაც ასეთ შემთხვევაში უპირატესი როლი ენიჭება. იგივე ითქმის „დაიხის“ აღნიშნული სცენის ორკესტრზედაც. მისი „სიმფონიური სოლო“ ჯერ კიდევ მალხაზის არიოზოს პირველი ფრაზების („მარო, შენ ჩემო სატრფოვ, შენ ჩემო იმედო“ და ა. შ.) სათანხლებო პარტიაში ისახება და მერვე ტაქტისათვის სავსებით ჩამოყალიბდება ინტონაციურად, რიტმულად, ტემპისა და ორკესტრობის მხრივ.

მალხაზის არიოზო დასაწყისში აგებულია მოკლე, ხშირი პაუზებით წყვეტილ ფრაზებზე: „გშორდები, ტურფავ!.. ნუ დამივიწყებ... შენს ერთგულ სატრფოს!...“ მხოლოდ მეორე ნახევრიდან „აჰყვება“ მალხაზი ორკესტრის მზარდ მდინარებას. ეს უკანასკნელი მიღწეულია ისეთი საკომპოზიციო ხერხების გამოყენებით, როგორიცაა: piano-თი დაწყება, სიმებიანთა ოქტავური გაორმაგება, ხის და სპილენძის ჩასაბერ საკრავთა თანდათანობით ჩართვა, სხვადასხვა რიტმული საფუძვლის (დუოლი, ტრიოლი, სექსტოლი) მქონე მე-

ლოდიური პასაჟების გატარება სოლო ინსტრუმენტებში და კულმინაციურ მომენტში ორკესტრის ხაზგასმული უნისონური აღერება ff-ზე.

მალხაზის ამ არიოზოს ემოციური ზეგავლენის ძალა მსმენელზე მარტო მისი პროფესიული ღირსებებით როდი განისაზღვრება. ეს შესანიშნავი საოპერო ნაწყვეტი იმითაცაა საყურადღებო, რომ მისი ძირითადი ინტონაციური მიმოქცევანი გაცილებით ადრე გვხვდება მალხაზისადმი განკუთვნილ სოლო თუ საანსამბლო ეპიზოდებში. შეიძლება ითქვას მეტიც: ამ ინტონაციებთან გაცნობა ჯერ კიდევ ოპერის შესავლიდან იწყება მთლიანი სახითაც (მეორე თემა) და აგრეთვე პირველი, „განთიადის“ ამსახველი თემის საკანდასო სვლით:

ეს მსგავსება ნათელი გახდება, თუ ამ მაგალითს მალხაზის დასკვნით ფრაზას შევადარებთ:



ასგავს ინტონაციურ ნათესაობათა მაგალითები საკმაო რაოდენობით გვხვდება მთელ „დაისში“, რაც ზაქარია ფალიაშვილის მაღალ საკომპოზიციო ოსტატობასა და დიდ შემოქმედებით უნარზე მიუთითებს.

მალხაზის არიოზო განსაცვიფრებელია იმ მხრივაც, რომ მასში ორგანულადაა შერწყმული ევროპული სი მინორი და სი ეოლიური ხალხურ კილოსთან სი ტონიკიდან. ამგვარად, არჩევანი შემთხვევითი როდია. ეს ტონალობა, დიდი ბახის დროიდან მოყოლებული, ითვლება „ტრაგიკულ“ ტონალობად, რაც არაერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოების მაგალითით მტკიცდება*.

---

* სი მინორულ ტონალობაშია დაწერილი ი. ს. ბახის ცნობილი მესა, შუბერტის „დაუმთავრებელი“ სიმფონია, ლისტის „ფაუსტური“ სონატა ფორტეპიანოსათვის, ჩაიკოვსკის მეექვსე სიმფონია და მრავალი სხვა.

მალხაზის არიოზოს კილო-ჰარმონიული საფუძველიც იმას მოწმობს, რომ ფალიაშვილი შესანიშნავად ერკვეოდა ტონალობათა სემანტიკაში ანუ მათ დამახასიათებელ შინაგან ემოციურ შინაარსში. ეს კი ერთ-ერთი აუცილებელი პირობაა მკაფიო მელოდიურ და რიტმულ საწყისებთან ერთად ჭეშმარიტად რეალისტური მუსიკალური სახეების შესაქმნელად.

მალხაზს არიოზოს დამთავრებისთანავე სუნთქვა ეკვრის. იგი მხოლოდ მაროს სახელის განმეორებას შეძლებს. კომპოზიტორმა ეს მომენტი ხალასი მხატვრული გამომსახველობით გადმოსცა: მაროს სახელის ყოველი ხსენების წინ ორკესტში გაისმის ფლეიტისა და ჰობოის უნისონური ხმოვანება, რაც მწარე სევდის, სრული იმედგადაწყვეტილობისა ნისლოვანი საბურველით მოსავს სატრფოს სახელს. ამავე დროს, ამ სამი სიტყვის ინტონაციური სვლა ტონალურად ამზადებს ოპერის დასკვნითი სოლოს ტონალობას — მი ეოლიურს. ამით კომპოზიტორი, გარდა სიუჟეტური კავშირისა, ტონალურ კავშირსაც ამყარებს ამ ორ, ერთიმეორისაგან გამომდინარე სცენასთან...

ფრიად ნიშანდობლივია, რომ მაროს სამგლოვიარო სიმღერა, ცნობილი „მაროს ტირილის“ სახელწოდებით, იწყება გუნდის სამტაქტიან უნისონურ (დომინანტურ) ნოტზე (სი). „მწუხრი დაიწყო!“. ეს გლოვის ზარი ამზადებს მთელი ოპერის ტრაგიკული ხაზის კულმინაციურ მომენტს, რომელიც განსაკუთრებული ძალითა და დრამატული დაძაბულობით ვითარდება მესამე მოქმედებაში.

„მაროს ტირილს“ მელოდიური ბუნებით არაფერი აქვს საერთო მრავალსაუკუნოვანი ქართული გლეხური „დატირების“ დეკლამაციურობასთან. მისი აღმოსავლური ხასიათი გამომდინარეობს ძველი თბილისის საყოფაცხოვრებო პრაქტიკიდან. მაგრამ კომპოზიტორმა მოტირალი ქალის ცალფა მელოდია მეორედ გატარებისას დაუკავშირა გუნდის გამოძახილს, რითაც მაროს გლოვისადმი ხალხის თანაგრძნობაც გამოხატა და, ამავე დროს, უფრო ეროვნულ-ტრადიციული გახადა დატირების ეს სცენა.

თავისი შინაარსით ეს ნაწყვეტი გამოხატავს სატრფოს უდროოდ დაკარგვით გამოწვეულ უსაზღვრო მწუხარებას. მაროს სპეტაკი არსება და სევდიან განცდათა გულწრფელობა განსაცვიფრებელი უბრალოებითა და უშუალობით გადმოსცა ფალიაშვილმა მკაფიოდ გამოკვეთილი მელოდიით. გამჭვირვალე ორკესტრობით და მარტივი ფორმით. პირველი კუპლეტის დამთავრების შემდეგ (ციფრი 130) მაროს ყოველ ფრაზას („მწუხრი დაიწყო, ბედმა რა მიყო“ და ა. შ.) ზუსტად იმეორებს გუნდი და ტერცეტი (ნანო, ტიტო, ცანგალა) აკორდული წყობის ხმოვანებით. ორკესტრის თანხლებაში ასეთივე წყობით ჩაერთვება სპილენძის, ხის ჩასაბერი და დასარტყამი საკრავები, რომლებიც

აძლიერებენ მაროსა და ხალხის გლოვის განწყობილებას: მი ეოლიურის დომინანტაზე (სი მაჟორი) მაროს კულმინაციური ნოტისა (სი²) და გუნდის ეღერადობით მთავრდება ეს სამგლოვიარო სცენა. „აბესალომის“ ფინალური ქორალის მსგავსად, აქაც ხალხის განმასახიერებელი გუნდი ბედით განაწამები გმირების — მალხაზისა და მაროსადმი გულწრფელი თანაგრძნობის გამოძახატველად გვევლინება.

ამით მთავრდება ოპერა სცენურად და არა მუსიკალურად. ჯერ კონტრაბასებში (პიციკატო) და ფაგოტებში გაისმის დასარტყამი საკრავების თანხლებით ფინალის დომინანტური სი-ს თანდათან აჩქარებული ხმოვანება, შემდეგ კი მის ფონზე ორკესტრის ყველა ჯგუფში მზარდი ხმოვანებით ტარდება გადიდებული კვინტებისა და კვარტების აღმავალი სვლები. სულ რაღაც ცამეტი ტაქტის მანძილზე კომპოზიტორი აღწევს ბგერითი ტალღის გრანდიოზულ აზვირთებას, რაც ციფრ 132-დან გადადის მთელი ოპერისათვის მუსიკალურ-შინაარსობრივი მნიშვნელობის მქონე დასკვნით ეპიზოდში. ამ ეპიზოდის შესრულების ხასიათი ფალიაშვილს აღნიშნული აქვს: Andante maestoso con festivo, ე. ი. „დიადი, დღესასწაულისებური ანდანტე“. მუსიკალური მასალა მთლიანად აღებულია საოპერო შესავლიდან. როგორც ზემოთ ითქვა. იგი წარმოადგენს პირველი თემის ვარიანტულ გატარებას, ასოციირებულს მზის ამოსვლასთან.

ილია ზურაბიშვილის აზრით დასკვნით ეპიზოდში „აეღერდება ოპერის შესავლის საგანთიადო ფრაზა სადღესასწაულო ელფერით და აღტყინებით სავსე აკორდებად. „ს ი ც ო ც ხ ლ ე ს ძ ლ ე ვ ს ს ი კ ვ დ ი ლ ს“ (ხაზი ჩემია. პ. ბ.)*. გარდა ამისა, ამ საორკესტრო პოსტლუდიაში კომპოზიტორმა იგივე იდეა გამოხატა, რაც ოპერის შესავალში: სიცოცხლე, როგორც ბუნების. სამშობლოს და ხალხის ერთობლიობა, მარადიულია, ცალკეული ადამიანები კი — წარმავალნი, ამა ქვეყნის წუთიერი სტუმრები. „დაისი“ რომ მთავარი პერსონაჟების ინტიმურ დრამაზე აგებული ლირიკულ-დრამატული ოპერა ყოფილიყო. მაშინ ნაწარმოების ასეთი ოპტიმისტური დამთავრება საჭირო აღარ იქნებოდა. საქმეც ის არის, რომ სამთა სიყვარულის ტრაგედია „დაისში“ გადაშლილია მასობრივ საყოფაცხოვრებო სცენებთან, ხალხის მხურვალე პატრიოტულ გრძნობასთან მტკიცე და განუყოფელ კავშირში. ეს კი საგრძნობლად აფართოებს „დაისის“ — ლირიკული ჟანრის ამ ნაწარმოების ჩარჩოებს.

ლირიკული ოპერა, როგორც საოპერო ხელოვნების ჟანრობრივი ნაირსახეობა, განვითარებას იწყებს საფრანგეთში, გასული საუკუნის მეორე ნახევრიდან. მას დასაბამს აძლევს შ. გუნოს „ფაუსტი“, რომელსაც მოჰყვება ა. თომას

---

* ი. ზურაბიშვილი „დაისი“.

„ჰამლეტი“, ლ. დელიბის „ლაკმე“, ჟ. მასნეს „ვერთერი“, ჟ. ბიზეს „მარგალიტის მაძიებელი“, ჯ. ვერდის „ტრავიატა“, პ. ჩაიკოვსკის „ევგენი ონეგინი“ და სხვა. მიუხედავად იმისა, რომ მეტი წილი ამ და მსგავსი ოპერებისა აგებულია კლასიკური ლიტერატურიდან ნასესხებ სიუჟეტებზე, მათში წინა პლანზე წამოწეულია დრამატურგიის ლირიკული ხაზი, გმირთა სუბიექტური განცდები, რომელთა მუსიკალური დახასიათების ინტონაციურ-ჰარმონიულ წყაროს არა გლეხური, არამედ უმთავრესად ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორი შეადგენს. ლირიკულ ოპერებში არ არის გამოთიშული მასობრივი საგუნდო-საბალეტო სცენები, მაგრამ ოპერაში მათ მეორეხარისხოვანი ადგილი აქვთ მიჩნეული. როგორც წესი, ასეთი სცენები ან ფონს წარმოადგენენ მთავარ გმირთათვის, ან თავისი საკახაობითობით განსაზღვრავენ „ადგილობრივ კოლორიტს“, უმეტეს შემთხვევაში ფრიად პირობითს.

სულ სხვა ხასიათისაა „დაისი“, როგორც ლირიკულ-დრამატული ოპერა. აქაც მთელ ნაწარმოებს წითელი ზოლივით გაჰყვება სიყვარულის თემა, რის გამო მთავარ გმირთა სულიერი სამყაროს ალალმართალ გადმოცემას კომპოზიტორი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს. მაგრამ არის მეორე. არანაკლებ მნიშვნელოვანი იდეური ხაზი — პატრიოტიზმი, მოცემული არა რაღაც „კატეგორიული იმპერატივის“ სახით, არამედ პატრიოტიზმი ქმედითი, როგორც იმპულსური ძალა, როგორც ქართველი ადამიანის თანდაყოლილი თვისება. ამიტომ იყო, რომ როცა გაისმოდა მოწოდება — „სამშობლო განსაცდელშია!“, ყოველი ქართველი მამაკაცი, მიუხედავად წოდებისა და წლოვანებისა, მყისვე ივიწყებდა ყოველგვარ პირად საქმეს და მზად იყო თავი შეეწირა ერის, სამშობლოს კეთილდღეობისათვის. სწორედ ამ შეურყეველი პატრიოტული გრძნობის წუთით დავიწყებამ და პიროვნულის მიერ მაღალი მოვალეობის გრძნობის დაძლევამ გაუთკეცა კიაზოსა და მალხაზის დანაშაული და პირადი ტრაგედიის სიმწვავე.

ფორმალური თვალსაზრისით, ამ გმირთა ორთაბრძოლის სცენაში განსაკუთრებული არაფერია. საოპერო ჟანრში მრავლად მოიპოვება მაგალითები იმისა, რომ ეკვიანობის, ან შებღალული ღირსების, თავმოყვარეობის დასაცავად ერთი გმირი მეორეს ორთაბრძოლაში იწვევს. ასეთია, მაგალითად, დუელის სცენები ფაუსტსა და ვალენტინს, დონ ჟუანსა და კომანდორს, ლოენგრინსა და რაინდ ტელრამუნდს, ტრისტანსა და მელოტს, ონეგინსა და ლენსკის შორის და ა. შ. არც ერთი ასეთი სცენა ს ა ზ ო გ ა დ ო ე ბ რ ი ვ ი მნიშვნელობის დონემდე არ არის აყვანილი. მაგრამ საკმარისი იყო ვ. გუნიასა და ზ. ფალიაშვილს მსგავსი ყოფითი სიტუაცია სამშობლოს წინაშე პასუხისმგებლობის გრძნობასთან დაეკავშირებინათ, რომ კიაზოსა და მალხაზის ორთაბრძოლას

სულ სხვა რეზონანსი მიეღო და ამით მათ საქციელს ხალხის მიერ გასაკიცხავი მოქმედების ხასიათი მინიჭებოდა.

ორი ძირითადი დრამატურგიული ხაზიდან III აქტში აქცენტის გადატანა პატრიოტიზმზე სულ სხვა ასპექტში გადაგვიშლის „დაისს", როგორც ლირიკულ-დრამატულ ოპერას. მართალია, ფალიაშვილის სიტყვებით „დაისი" არის ტიპური ოპერა არიების, დუეტებისა და ანსამბლების დამთავრებული ფორმებით, მაგრამ გუნდები მასში არანაკლები დრამატურგიული მნიშვნელობისაა. ასე მაგალითად, პირველი მოქმედების მასობრივი სცენები („ფერხული", „ალი ფაშა"), მეორე მოქმედების გუნდები („მტერი ბარში გადმოსულა" და „ღმერთო, იხსენ და უშველე") ხმოვანების თანდათანობით დინამიზაციის, პოლიფონიური და აკორდულ — გომოფონიური ეღერადობის ერთობლიობით და ორკესტრის ოსტატური ნაგებობის მხრივ არ ჩამოუვარდება „აბესალომის" საგუნდო სცენებს (გარდა მესამე მოქმედების გრანდიოზული გუნდისა „რა დღე დაგვიდგა"). რამდენად „აბესალომის" გუნდებს ახასიათებს ხმოვანების კომპაქტურობა, მონოლითურობა და ამაღლებული ხასიათი, იმდენად „დაისის" გუნდები მეტი სიცხოველით, ზოგჯერ მხურვალე, წმინდა ქართველური ტემპერამენტითა და ცხოვრებისეული უშუალობით ხასიათდებიან. „აბესალომის" გუნდებს ახასიათებს მონუმენტურობა, სიდიადე, ბგერითი ნაკადის ზღვასავით დინჯი, აღელვებული მდინარება, რაც დროდადრო მძლავრ აზვირთებას აღწევს და კვლავ მშვიდდება. „დაისის" გუნდები კი მთის მდინარესავით მოძრავია, მოქნილი, ზოგჯერ აბობოქრებული, ზოგჯერ კი დროებით მიწყნარებული, რათა კიდევ მეტი ძალით ამოძრავდეს შემდეგში. სიმღერა, ცეკვა-თამაში, მოლხენა, გაშაირება, ფარიკაობა, მჩქეფარე იუმორი, საბრძოლო სულისკვეთება, ურყევი ნებისყოფა, პატრიოტულ გრძნობათა აღზევება — ეი დამახასიათებელი თვისებები „დაისის" კოლორიტული მასობრივი სცენებისა, რომლებიც კალეიდოსკოპურად გადაიშლებიან მაყურებლის წინაშე. როგორც „აბესალომის" გუნდებით ფართო მასშტაბით საქართველოა წარმოდგენილი, ისე „დაისის" გუნდებიც განასახიერებენ ქართველ ხალხს მის ნაირტომობრივ ერთობლიობაში.

„დაისის" გმირთა ინდივიდუალური მუსიკალური დახასიათებისაგან განსხვავებით, ოპერის საგუნდო ფაქტურა, როგორც წესი, აგებულია საქართველოს სხვადასხვა კუთხის სოფლური საგუნდო სიმღერების კილო-ინტონაციურ მიმოქცევებზე და ბუნებრივი ქართული მრავალხმიანობის თვისებების შემოქმედებითად გამოყენებაზე. ამ წესიდან გადახრას ადგილი აქვს მაშინ, როდესაც გუნდი — მასა აგრძელებს ან იმეორებს იმ მელოდიურ ხაზს, რომელსაც ესა თუ ის სოლისტი (ცანგალა, კიაზო) წამოიწყებს.

ლირიკულ და ლირიკულ-დრამატულ ოპერებში არ მეგულება მაგალითი, რომელიც ისევე იყოს გაჯერებული გუნდის ქმედითი ფუნქციით, მოქმედებაში აქტიური ჩარევით და მთავარ პერსონაჟებთან უშუალო ურთიერთობით, როგორც „დაისი". ამ მხრივ, ზაქარია ფალიაშვილის ოპერამ ფრიად მნიშვნელოვანი სიახლე შეიტანა ნაციონალურ საოპერო ხელოვნებაში, გააძლიერა მასში მაღალი მოქალაქეობრივი მოტივები, ხალხური სცენების დრამატურგიული მნიშვნელობა და მკვეთრად გამოხატული ეროვნული კოლორიტი, რითაც მან გაბედულად დაარღვია ჩვეულებრივი სატრფიალო-ლირიკული საოპერო ჟანრის ტრადიციები. ამ ჟანრისადმი ნოვატორულმა მიდგომამ განაპირობა ერთი მხრივ „დაისის" სცენური ცხოვრების ხანგრძლიობა და შეუნელებელი წარმატება, ხოლო მეორე მხრივ განსაზღვრა მთავარ მოქმედ პირთა მუსიკალურ-მხატვრული იერსახე.

მალხაზი, მარო, კიაზო, ნანო იმ ახალგაზრდა გმირთა პლეადას მიეკუთვნებიან, რომელთაც, გერმანელი „შტიურმერების", აზრით, შესწევთ ძალა „ახალგაზრდული დრამის" (junglingsdrama) წარმოქმნისა და ინტენსიური განვითარებისა. მიუხედავად იმისა, რომ კიაზო, თანახმად ოპერის ავტორების მითითებისა, 27 წლის მალხაზზე სამი წლით უფროსია და არაერთი ბრძოლა აქვს გამოვლილი, იგი მაინც ნაკლებად ჩახედულია ცხოვრებისეულ სიბრძნეში. ერთი შეხედვით, კიაზო შეიძლება „შექსპირისეულ" ტიპად გვეჩვენოს. მაგრამ ეს უფრო მურმანზე ითქმის, ვიდრე კიაზოზე, მიუხედავად იმისა, რომ იგი, მსგავსად მურმანისა, ტრაგედიის მთავარ მიზეზად იქცევა. მაგრამ მურმანის საქციელი იწვევს განკიცხვას, კიაზოსი კი — სინანულს, ვინაიდან ამ უკომპრომისო და დიდი ნებისყოფის მქონე რაინდმა თავის თავში ვერ სძლია შებღალული თავმოყვარეობით გამოწვეული მძლავრი აფექტი. კიაზოს მაროსადმი სიყვარული ეკვს გარეშეა. მაგრამ ბრძოლებში სახელმოხვეჭილ მეთაურსა და ლომგულოვან ვაჟკაცში რაინდული წარმოდგენა მამაკაცურ თავმოყვარეობასა და ღირსებაზე უფრო ძლიერია, ვიდრე გრძნობა სიყვარულისა. კიაზო ვერ შერიგებია „დაწუნებული საქმროს" მდგომარეობას: „ხალხში რა პირით ვიარო, თუ სირცხვილი მსდევს ყველგანა, ასეთი ლაფი, შერცხვენა რად უნდა მეცხოს თქვენგანაო?" ამის შემდეგ მას არც სიცოცხლე ულირს არარად და არც მეტოქის გახარება სურს. ლაშქრული სიმღერა წამით მოაგონებს ახალგაზრდებს მათ პატრიოტულ მოვალეობას, მაგრამ გვიანღაა: ვნებას აყოლილი კიაზო და მალხაზი ჰკარგავენ ერის წინაშე პასუხისმგებლობის გრძნობას და მარცხდებიან: ერთი ფიზიკურად კვდება, მეორე — მორალურად.

ოპერის იდეურ-შინაარსობრივი ხაზის ასეთ გადაწყვეტაში თავი იჩინა

ზაქარია ფალიაშვილის მაღალმა პატრიოტულმა გრძნობამ, განპირობებულმა არა მარტო სიუჟეტით, არამედ მთელი მისი ხანგრძლივი უანგარო მოღვაწეობით მშობლიური სამუსიკო ხელოვნების ასპარეზზე.

მეორე მოქმედებიდან მოყოლებული ფინალამდე კიაზოს მუსიკალური დახასიათება მკვეთრად გამოირჩევა სხვებისაგან. გარდა ცენტრალური არიისა „სულო ბოროტო“, „დამისხი, დამალეეინესი“, ხალხისადმი მიმართვისა („თაედაპირველად მიიღეთ“) და ლოცვის სცენისა („ღმერთო, იხსენ“), რომლებიც კანტილენური ფორმის შესანიშნავ ნიმუშებს წარმოადგენენ, კიაზოს მთელი ვოკალური პარტია აგებულია მოკლე, ენერგიულ, რიტმიულად ხაზგასმულ ფრაზებზე. ხშირ შემთხვევაში ფრაზის კვარტული ინტერვალით დაწყება სიმტკიცის, შეუპოვრობის ხასიათს ანიჭებს მას. ამას აძლიერებს სპილენძის ინსტრუმენტთა აქტიური გამოყენება კიაზოს მოქმედებით გამოწვეულ დრამატულ სცენებში.

კიაზოსაგან მკვეთრად განსხვავებულ მუსიკალურ სახეს წარმოადგენს მალხაზი. ვაჟკაცობით, გმირული სულისკვეთებით და რაინდული თავმოყვარეობით იგი კიაზოს არ ჩამოუვარდება. მაგრამ ამასთანავე მალხაზს არ ეუცხოვება ლირიკული სითბო, პოეტური ოცნება, ქალისადმი ფაქიზი, მორიდებული დამოკიდებულება. მალხაზის პიროვნებაში სწორედ ამ, სხვადასხვა ხასიათობრივი თვისებების შერწყმამ წარმოშვა ლირიკული ოპერებისათვის სრულიად უჩვეულო გმირის სახე, რომელმაც ტრადიციულ საოპერო სცენაზე ქართველური ტემპერამენტი, ვაჟკაცური შემართება და პატრიოტული სულისკვეთება შემოიტანა.

კიაზოსა და მალხაზში სიყვარულის გრძნობა განსხვავებული ხასიათისაა. პირველში იგი გადანასკვულია ავადმყოფურ თავმოყვარეობასთან, რისი ოდნავი შებღალვაც კი ამ მრისხანე მეომარში სულიერ წონასწორობას არღვევს. ძოვიგოსოთ ჯერ ცანგალას მიერ ჩალაპარაკება იმის შესახებ, რომ მაროს უყვარს მალხაზი და შემდეგ მაროს გაბედული აღიარება, რომ კიაზო მას არასოდეს ჰყვარებია. კიაზო ვერც სათანადო სულგრძელობას იჩენს და ვერც მაროსადმი ყოვლისშემძლე სიყვარულის გრძნობას. მას უფრო მეტად ის აწუხებს, თუ „რას იტყვის ხალხი“ „დაწუნებულ საქმროზე“. კიაზო მხოლოდ იმით დაკმაყოფილდება, თუ მარო და მალხაზი სამუდამოდ განშორდებიან ერთმანეთს. მალხაზს კი თავდავიწყებამდე უყვარს მარო, უიმისოდ არსებობა ვერ წარმოუდგენია. ამ ორი პერსონაჟის განსხვავებულმა ბუნებამ, სიყვარულისადმი თავისებურმა დამოკიდებულებამ განსაზღვრა მალხაზისა და კიაზოს როგორც მუსიკალური დახასიათების სხვაობა, ისე მათი როლი „დაისის“ დრამატურგიაში.

ლირიკული ხაზი მთელ ოპერაში არსებითად მალხაზს მიჰყავს. ამით აიხსნება მალხაზის სოლო პარტიების სიუარბე, რაც გამოხატულებას პოულობს ისეთ მეტ-ნაკლებად დასრულებულ საოპერო ნაწყვეტებში, როგორიცაა: გამოსასვლელი სიმღერა („ჩემი ბედის ვარსკვლავი ხარ"), „ქალო რად შეკრთი", „ჩემთვის ნუგეში აღარ ჩანს", „თავო ჩემო", „მსურს გულისძგერით შენ გესაუბრო" (II მოქ.) და სიკვდილისწინა არიოზო „გშორდები, ტურფავ" (ფინალი). ამასთან პირველი ოთხი ნაწყვეტი პირველ მოქმედებაშია, რაც ხაზგასმით აღნიშნავს მალხაზის წამყვან როლს ამ აქტის განვითარებაში. ინტონაციური იერსახის მხრივ მალხაზის სოლო პარტიების ვოკალური ხაზი ძველი ქალაქური სასიმღერო-სარომანსო ჟანრს ენათესავება. რაც შეეხება პირველსა და უკანასკნელ სოლოებს, ერთი მათგანი („ჩემი ბედის ვარსკვლავი ხარ„) გლეხურ ურმულისებურ სიმღერათა რიგს მიეკუთვნება, მეორე კი თავისი აღვზნებული ხასიათით და მთელი უშუალობით გამოხატული ტრაგედიულობით მოგვაგონებს აბესალომის არიას III მოქმედების დასაწყისიდან. მხედველობაში მაქვს, რა თქმა უნდა, არა ინტონაციური კავშირი, არამედ დინამიკურად გადმოცემული მძიმე ემოციურ განწყობილებათა მსგავსება. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ დრამატულად დაძაბულ სცენებში, განსაკუთრებით კი მესამე მოქმედებაში, მალხაზის რეჩიტატივები, კიაზოსაგან განსხვავებით, მღერად-არიოზული ხასიათისაა.

კიაზოს მთელი ოპერის მანძილზე ფაქტიურად ერთი არია აქვს განკუთვნილი — „სულო ბოროტო". რაც შეეხება მის დანარჩენ სოლოებს, ისინი ან სხვა პერსონაჟებთან, ან გუნდთან ერთად იმღერება. ასეთებია, მაგალითად: „დამისხი, დამალევინე", რომელიც ცანგალასთან ერთად სრულდება და ორი არიეტული ხასიათის შესავალი სოლო („თავდაპირველად მიიღეთ ჩემი გულწრფელი სალამი" და „ღმერთო იხსენ"), რომელთაც ჩამოართმევენ და განაგრძობენ გუნდები (II მოქმედება). ეს გარემოება იმაზე მიუთითებს, რომ ფალიაშვილს მალხაზი ფსიქოლოგიურად რთულ, ემოციურობის მხრივ უფრო მრავალწახნაგოვან პერსონაჟად ჰყავს წარმოდგენილი, ვიდრე კიაზო — ეს მთლიანი, თითქოს კლდიდან გამოკვეთილი მებრძოლი, რომელმაც არ იცის, თუ რა არის რეფლექსია, ერთხელ დასახული მიზნისაგან გადახვევა, დათმობა და ბედთან შერიგება. ცხოვრების მიერ წარმოქმნილი რთული სიტუაციების თავის სასრგებლოდ გადაწყვეტისას კიაზოს ერთი „არგუმენტი" გააჩნია—ხმალი. და სწორედ ამიტომაა რომ ფალიაშვილი კიაზოს მუსიკალური დახასიათებისათვის მიმართავს არა კანტილენურ, მღარად-არიოზულ, არამედ მძაფრად მოხაზულ გამომსახველ რეჩიტატიულ - დეკლამაციურ ფორმებს. რეჩიტატიული ფრაზების დაწყება კვარტული ნახტომით, წინადადებათა ხშირი დაყოფა ცეზურებით, ხშირად მთელი ფრაზის ერთ ნოტზე ინტონირება, მარშისებური

(პუნქტირული) რიტმის და წყვეტილი ენერგიული საორკესტრო თანხლების გამოყენება პირდაპირ შეესატყვისება კიაზოს ბრგე, ზოგჯერ უხეშობამდე მძაფრ ვაჟკაცურ ბუნებას. მხოლოდ ხალხთან, ჯართან ურთიერთობაში იჩენს თავს კიაზოს რაინდული იერსახე და გმირული პათოსი, რაც მას დადებითად ახასიათებს.

მიუხედავად იმისა, რომ კიაზო მთავარი მიზეზია „დაისში" გადაშლილი ტრაგედიისა, არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება მისი განხილვა, როგორც ბოროტების, შურის ან ეჭვიანობის განსახიერებისა. იგია მსხვერპლი ფეოდალური ყოფის მიერ წარმოშობილი მცდარი, გადაჭარბებული შეხედულებისა ადამიანის თავმოყვარეობის, რაინდული ღირსების შებღალვაზე, რაც მხოლოდ სისხლით უნდა ჩამოირეცხოს. მხოლოდ მომხდარი ფაქტის შემდეგ იგრძნობს ამას კიაზო, მაგრამ გვიანღაა.

ოპერის მნიშვნელოვანი პერსონაჟია მარო. მას, მსგავსად კიაზოსი, განკუთვნილი აქვს მხოლოდ ერთი დამოუკიდებელი სოლო — „შუქურ ვარსკვლავი" მეორე მოქმედებაში და „მწუხრი დაიწყო" გუნდთან ერთად — ფინალში. ეს სოლოები მხატვრული დამაჯერებლობით გვისახავენ მდიდარი შინაგანი ბუნების ახალგაზრდა ქალს, მის სულიერ და ზნეობრივ სისპეტაკეს, სატრფოსადმი ერთგულებას. ამ მაღალეთიკური თვისებებით იგი ეთერს ენათესავება. მაგრამ, გარდა ამისა, მარო სხვა დადებითი თვისებებითაა შემკული, რაც თანდათანობით, ოპერის მთავარ პერსონაჟებთან მჭიდრო ურთიერთდამოკიდებულებაში მეღავნდება. მხედველობაში მაქვს მაროს აქტიური როლი მთელ რიგ საანსამბლო ეპიზოდებში, რომლებშიაც ეს მიმზიდველი არსება ხან მალხაზისადმი სიყვარულით გატაცებულ, ხან მოსალოდნელი უბედურების წინათგრძნობით შეპყრობილ ქმნილებად წარმოგვიდგება. გარდა ამისა, მარო ენერგიულად იცავს სიყვარულის გრძნობის თავისუფლებასა და სატრფოს არჩევანში სრულ დამოუკიდებლობას, რაც გამოხატულებას პოულობს „კარმენისებურად" შეუპოვარ საქციელში: კიაზოსთან სცენაში იგი მოიხსნის ნიშნობის ბეჭედს და გაბედულად მიუგდებს განრისხებულ ასისთავს. მალხაზისა და კიაზოს მღელვარე დიალოგის დროს მარო დიდხანს ინარჩუნებს სულიერ სიმშვიდეს და მოთმინებას, რითაც ცდილობს მიაღწიოს თუ მოქიშპეთა შერიგებას არა, ყოველ შემთხვევაში მათი ორთაბრძოლის თავიდან აცილებას. ლაშქრული სიმღერის ფონზე (III მოქმ.) მაროს არიოზული რეჩიტატივი სიტყვებზე:

> რად გავიწყდებათ, რა დროა ახლა?
> სამშობლო თქვენგან ელის შველასა.
> დასთმეთ გულისთქმა, მე დამივიწყეთ,
> თავი შესწირეთ თქვენს ქვეყანასა!..

მთელი სიცხადით ააშკარავებს ამ ქართველი ქალის მგზნებარე პატრიოტიზმს, თავდადებას სამშობლოსათვის, რომელსაც განსაცდელის ჟამს მთლიანად უნდა შეეწირონ ერთგული შვილები. მაგრამ მაროს ეს დროული პატრიოტული მოწოდება გამოძახილს ვერ პოულობს სულამღვრეულ მოქიშპეთა შეგნებაში.

რიგ შემთხვევაში მაროს ვოკალური ხაზი საანსამბლო სცენებში ინტონაციური თავისებურებით ხასიათდება. მაგრამ როგორც წესი, ეს ხაზი უშუალოდ ენათესავება მალხაზისას, რითაც კომპოზიტორი ამ ორი გმირის ერთსულოვნების გამოხატვას. ამის ერთ-ერთი სრულყოფილი მაგალითია მაროსა და მალხაზის პარტიები კიაზოსთან ტერცეტში („ჩაიფერფლა მოთმინება"). მალხაზის სიკვდილის შემდეგ მარო თუმცა თავს არ იკლავს მსგავსად ეთერისა, მაგრამ მისი „ტირილი" — ქართულ ოპერაში ეს პირველი და შეუდარებელი Lamento (ქვითინი, კვნესა) — ეჭვს არ ტოვებს იმაში, რომ ამიერიდან მისთვის ჩამქრალია ცხოვრების მზე და მისი ხვედრია მარტოობა სულისა...

მაროს თანაშეზრდილი ნანო გაცილებით უფრო მარტივი ბუნების არსებაა. მისი სიკეკლუცე, სიმხნე-სიხალისე, მოხერხებულობა და იუმორის გრძნობა სხვა პერსონაჟებთან (მარო, მალხაზი, ცანგალა) და ხალხთან ურთიერთობაში ვლინდება. მიუხედავად იმისა, რომ ნანოს დამოუკიდებელი სოლო ნომერი არ გააჩნია, საანსამბლო სცენებშიაც მკაფიოდ წარმოგვიდგება ამ მომქმედი პირის მუსიკალური პორტრეტი.

იუმორისტული ელემენტი ქართულ ოპერაში პირველად მელიტონ ბალანჩივაძემ შეიტანა. ზეიმველობაში მაქვს მასხარას პარტია „დარეჯან ცბიერიდან", რომელიც მესტვირისათვის დამახასიათებელი ვოკალური, რიტმულ-ინტონაციური საქცევებით და სპეციფიკური „გუდასტვირისებური" ტემბრალური კოლორიტითაა გადმოცემული. ასეთივე ხერხითაა გადმოცემული ცანგალა „დაისის" პირველ მოქმედებაში. ტიტოსთან ერთად იგი ამ აქტში შორეულ ასოციაციებს იწვევს სკულასა და ეროშკასთან ბოროდინის „თავად იგორიდან". მაგრამ მასხარასა და სკულასთან შედარებით ცანგალა გაქნილი და ავისმოსურნე ტიპია. მით უმეტეს, მას ცოტა რამ აქვს საერთო ხალხის საყვარელ მესტვირესთან, რომელიც თავისებური განსახიერებაა ქართველი გლეხის ცხოვრებისეული სიბრძნის, პოეტური ნიჭისა და გულკეთილობისა... ალბათ ამით აიხსნება, რომ ცანგალას დასახასიათებლად ფალიაშვილმა წმინდა მესტვირული კუპლეტური ფორმის — შაირისა (1 მოქმედება) და ქალაქური დარდიმანდულ-საქეიფო სიმღერის („ღვინოვ, კახურო") თვისებები გამოიყენა. საერთოდ კი, ცანგალას და ტიტოს მხიარულ მასობრივ სცენებში მკვეთრად ხაზგასმული ჟანრულ-საყოფაცხოვრებო ელემენტი შეაქვთ.

„აბესალომისაგან" განსხვავებით, „დაისში" ფალიაშვილს ლაიტმოტივები

არა აქვს გამოყენებული. სამაგიეროდ სერიოზული ყურადღება ექცევა ერთ მეტად მნიშვნელოვან საკომპოზიციო ხერხს: ოპერის მთელი რიგი ცენტრალური არიებისა და ანსამბლების დამახასიათებელი ინტონაციური და რიტმულ-ჰარმონიული მიმოქცევანი გაცილებით ადრე იჩენენ თავს იმავე ან სხვა გმირთა ვოკალურ პარტიებში, ზოგჯერ კი — საორკესტრო თანხლებაში. ასე მაგალითად, მალხაზის საწყისი ფრაზა ტერცეტში „ჩაიფერფლა მოთმინება" პირველად მალხაზისავე Andantino-ში („მსურს გულის ძგერით") გეხვედება რიტმულად და ემოციურად განსხვავებული სახით. მისივე დასკვნითი არიოზოს („გშორდები, ტურფავ") მელოდიური მიმოქცევანი მოკლე ფრაზების სახით რამდენჯერმეა გატარებული მალხაზისა და მაროს პარტიებში. ასეთია, მაგალითად, მალხაზის მიმართვა — „მარო, შეჩერდი ერთი" (I მოქმ.) და სხვა. მალხაზისა და მაროს დუეტამდე („ჰო, შენ დიდო ღმერთო", I მოქმ.) ექვსი ტაქტით ადრე საორკესტრო თანხლებაში ჟღერს ცანგალას კუპლეტების საორკესტრო შესავლის მონათესავე ინტონაციები:

სხვა მაგალითების მოტანაც შეიძლებოდა, მაგრამ ზემოთქმულიდანაც ნათელია, რომ კომპოზიტორი დრამატურგიულად მნიშვნელოვან, „საამწყერვალო" არიების შესრულებამდე მსმენელს აცნობს ამ სოლოების ცალკეულ დამახასიათებელ მოტივურ მიმოქცევებს, ერთგვარ „მარცვლებს", რომლებიც შემდეგში ფართოდ გადაიშლებიან, „ნაცნობ" ინტონაციებად იქცევიან და ამით აძლიერებენ მთელი ნაწყვეტის (არია, არიოზო) მიერ წარმოქმნილ ესთეტიკურ სიამოვნებას. მაგრამ, ამას გარდა, ასეთი მოტივების წინასწარი „დაკროვება" და ბოლოს მათი განზოგადება მნიშვნელოვან როლს ასრულებს „დაისის" მუსიკალური ენის დადგენისა და ცენტრალური სოლო ფორმების ჩამოყალიბების პროცესში,

მიუხედავად იმისა, რომ „დაისის" კილო-ინტონაციური წყობა განსხვავდება „აბესალომისაგან", პირველში საკმაო რაოდენობით შეინიშნება „აბესალომ და ეთერის" მუსიკისათვის დამახასიათებელი რიტმულ-მელოდიური მიმოქცევანი, დაკავშირებული უმთავრესად მაროს, მალხაზის და კიაზოს პარტიებთან. მაგრამ ეს კავშირი განსაკუთრებული სიცხადით „დაისის" კილო-ჰარმონიულ აღნაგობაში იჩენს თავს.

თვით კომპოზიტორი „დაისის“ შესახებ წერდა, რომ „აქ იგივე ქართული მელოდიები და ამ უკანასკნელთა კოლორიტზე საკუთრივ შეთხზული მუსიკა ჩამოყალიბებულია ევროპულ მუსიკის უფრო ფართო ფარგლებსა და ფორმებში“. მართლაც, ამ ოპერაში „აბესალომთან“ შედარებით უფრო ხშირად და ვრცლადაა გამოყენებული ისეთი ზოგადევროპული ჰარმონიული მიმოქცევანი, როგორიცაა: ტონიკა-დომინანტური შეფარდებანი, შემცირებული სამხმოვანებანი, ენჰარმონიზმი და სხვა. ხშირია აგრეთვე „აღმოსავლური“ მუსიკისათვის დამახასიათებელი მელოდიური და ჰარმონიული საქცევები (კერძოდ, გადიდებული სეკუნდის ინტერვალი როგორც კილოს შემადგენელი ნაწილი). მაგრამ ყოველივე ეს ისეთი ოსტატობითაა შერწყმული და შედუღებული ხალასი ქართული ხალხური მუსიკალური ენის სპეციფიკურ კილო-ინტონაციურ თვისებებთან, რომ „დაისის“ მუსიკალური ბუნება არავითარ ეჭვს არ ტოვებს მის ჟეშმარიტად ე რ ო ვ ნ უ ლ ხასიათში, მის ხალას ხ ა ლ ხ უ რ ო ბ ა შ ი.

ეროვნულობა და ხალხურობა „დაისში“ მიიღწევა არა მარტო სოფლური და ქალაქური სამუსიკო ფოლკლორის ცალკეულ ნიმუშთა სესხებით. ასეთებია, მაგალითად: „გურული ფერხული“, „ალი ფაშა“, „ვოიდივო“, „ცანგალა და გოგონა“, „თავო ჩემო“ და სხვა. მაღალი საკომპოზიციო ტექნიკით დამუშავებული და გამდიდრებული სახით წარმოდგენილი როგორც ოპერის მუსიკალური დრამატურგიის ორგანულად შემადგენელი ნაწილები. მთავარი ის არის, რომ „დაისის“ ძირითად, ურყევ ეროვნულ საძირკველს წარმოადგენს სოფლური ხალხური სიმღერის კ ი ლ ო ე ბ ი, რომელთა სპეციფიკური ბგერათა წყობა და თითოეული მათგანის ემოციური შინაარსის თავისებურება ღრმად შესწავლილი და შემოქმედებითად ათვისებული ჰქონდა ფალიაშვილს. ასე მაგალითად, მიქსოლოდიურ კილოს (ნატურალური მაჟორი დადაბლებული VII საფეხურით), ისე როგორც ეოლიურ კილოს, ნათელი სევდის, ელეგიურობის გადმოსაცემად მიმართავს. გმირის პირქუში, მკაცრი სახის ან დაძაბული ფსიქოლოგიური მდგომარეობის მხატვრულად გამოსახვისას გაისმის ფრიგიული კილო. მთელ რიგ ეპიზოდებში, ერთი შეხედვით, თითქოს გამეფებულია ევროპული მაჟორული ან მინორული ტონალობა. მაგრამ მელოდიური ხაზის მოხდენილი შემობრუნებით მუსიკალური ნაკადი ბუნებრივად გადაირთვება ამა თუ იმ კილოში. ამით ხაზგასმულია მუსიკის ეროვნულობა, მისი ქართული იერსახე.

კილოების ფართოდ ხმარებასთან ერთად მნიშვნელობა ენიჭება ხალხური მუსიკალური ჟანრების გამოყენებასაც. ასე მაგალითად, მესტვირული შაირე-

ბი, იმპროვიზაციული მანერით შესასრულებელი „ბაიათისებური“ და ურმულისებური ფორმები, ცეკვები და ხალხური გუნდური სიმღერების კილო-ინტონაციური და კონსტრუქციული თავისებურებანი „დაისის“ მუსიკას აშკარად გამოხატული ეროვნულობისა და ხალხურობის ხასიათს ანიჭებენ. ერთადერთი მომენტი, რაც უკანასკნელს ზოგიერთთათვის სადაოდ ხდის, ეს არის ძველი ქალაქური მუსიკის თვისებათა მქონე საკმაოდ მრავალრიცხოვანი ეპიზოდი.

ძველი ქალაქური (უმთავრესად თბილისური) სამუსიკო ფოლკლორის ხალხურობის საკითხი უაღრესად აქტუალური და რთული პრობლემაა, რომელიც დღემდე არ არის ჯეროვნად გადაწყვეტილი. აღვნიშნავ მხოლოდ შემდეგს:

„აბესალომ და ეთერში“ საკმაო რაოდენობით გვხვდება ევროპული და აღმოსავლური წარმომობის ქალაქური ფოლკლორის მონათესავე რიტმული და კილო - ინტონაციური მიმოქცევანი, რასაც მოწმობს: აბესალომის გამოსასვლელი Andante („მე ბანი-ბანად გეძებდი“), მისივე არია III მოქმედების დასაწყისში, განსაკუთრებით აღმოსავლური ხასიათის შესავლის ნაწილი (სიტყვებზე „რამ მიმშუქაროს“) და დაბოლოება („ვაი! ვაი!“), ცეკვა „მირზაია“ მთლიანად, ევროპული ტიპის კვარტეტი „წამწამსა და წამწამს შუა“ (IV მოქმ.) და სხვა. მაგრამ ყოველივე ეს არსებით გავლენას არ ახდენს „აბესალომის“ მუსიკის განსაცვიფრებელ სტილისტურ მთლიანობაზე, ვინაიდან მასში სოფლური ხალხური მუსიკალური საწყისები სჭარბობს. „დაისში“ კი, მიუხედავად მთელი რიგი სოფლური ფოლკლორის მონათესავე ეპიზოდებისა (პირველი და მეორე მოქმედების გუნდები, ტიტოსა და ცანგალას გაშაირება და ცეკვები), ძირითადად ქალაქური ხალხური მუსიკალური საწყისები სჭარბობს, რაც სრულიადაც არ გამოთიშავს „დაისის“ ნამდვილი ეროვნული ნაწარმოების ღირსებას. შეიძლება ითქვას მეტიც: „აბესალომისა“ და „დაისის“ ერთგვარი ენობრივი განსხვავება კიდევ ერთხელ მოწმობს ფალიაშვილის დიდ ნიჭს, რისი წყალობითაც ამ ორი ფასდაუდებელი ღირსების ნაწარმოებით კომპოზიტორმა წარმოგვიდგინა ერთიანი ქართული საოპერო მუსიკა მის მრავალმხრივ გამოვლინებაში.

რაც შეეხება „ევროპული მუსიკის ფორმებს“, რომლებშიაც „ჩამოყალიბებულია „დაისის“ მუსიკა“, ფალიაშვილმა მართლაც უხვად გამოიყენა ტრადიციული საოპერო ფორმები: არია, არიოზო, კუპლეტები, სიმღერა, ანსამბლები (დუეტი, ტერცეტი, კვარტეტი), რეჩიტატივი და სხვა, მაგრამ ყოველი მათგანი, ისე როგორც „აბესალომში“, ხალასი ქართული, ეროვნული სულის-

კვეთებით გაამდიდრა. ამ მთავარ ამოცანას ფალიაშვილმა ისეთი მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებაც დაუმორჩილა, როგორიცაა გაორკესტრება და მისი ტემბრალურ-კოლორიტული ნაირფეროვნება.

„აბესალომის“ და „დაისის“ საორკესტრო ეღერადობა მთელ რიგ დეტალებში ერთმანეთს ენათესავება. ასე მაგალითად, ორთავე ოპერაში კომპოზიტორი ხშირად იყენებს საკმაოდ ხანგრძლივი დროის მანძილზე საორგანო პუნქტებს; გუნდების ხმოვანებისას — ცალკეულ ხმათა გაორმაგებას; სოლო პარტიებში — ვოკალური ხაზის გაძლიერებას „დამხმარე“ მელოდიური სვლებით; სოლო ინსტრუმენტებში ან კულმინაციურ მომენტებში — ბძლავრ უნისონებს. ორკესტრის მთავარ, წამყვან ჯგუფს წარმოადგენს სიმებიანთა კვინტეტი. ამავე დროს, ოპერის სამუსიკო დრამატურგიაში უაღრესად ქმედით როლს ხის ჩასაბერი საკრავებიც ასრულებენ, განსაკუთრებით — ჰობოები და კლარნეტები. რაც შეეხება სპილენძის ჩასაბერ საკრავებს, მათ კომპოზიტორი იშვიათად იყენებს, და ისიც დრამატული დაძაბულობის გაძლიერების მიზნით. მათ შორის ყველაზე ხშირად ვალტორნას მიმართავს. რადგან ამ საკრავის ტემბრი შესანიშნავად გადმოსცემს რომანტიკულ ელფერს. საზოგადოდ კი, „დაისის“ ორკესტრობა „აბესალომ და ეთერის“ ორკესტრთან შედარებით უფრო დიფერენცირებული და ელფეროვნებით მდიდარია, ვინაიდან ეს უპასუხებს „დაისის“ საყოფაცხოვრებო სცენების მრავალფეროვნებას და მოქმედ პირთა უფრო ამკარად გამოხატულ ემოციურობასა და ტემპერამენტულობას.

ორკესტრის სოლო ორივე ოპერაში მრავალმხრივ ფუნქციას ასრულებს. ერთი მხრივ, იგი შესატყვის ბგერით საფუძველს უქმნის ცალფა და საანსამბლო პარტიებს; გუნდების ფაქტურის გაორმაგებით აძლიერებს მათ ემოციურ შთამბეჭდაობას, ხოლო მეორე მხრივ — წარმოადგენს სხვადასხვა ფორმით დასრულებული ეპიზოდების ერთმანეთთან შეკავშირების საშუალებას. ამასთანავე, „აბესალომში“ გამოყენებული ლაიტმოტივები, როგორც წესი, ორკესტრის სოლო ინსტრუმენტების, ან ცალკეულ ჯგუფთა ეღერადობაშია გატარებული. რაც შეეხება დამოუკიდებელ საორკესტრო ეპიზოდებს (ოპერების, მათი ცალკეული აქტების შესავლები და საბალეტო მუსიკა), მათში მთელი სიცხადითაა გამოვლინებული ფალიაშვილის საორკესტრო ოსტატობის დონე და მისი კავშირი კლასიკური ოპერის საორკესტრო ტექნიკასთან.

„აბესალომის“ და „დაისის“ საორკესტრო პარტიათა შორის მსგავსებაცაა და მნიშვნელოვანი განსხვავებაც. შემადგენლობის მხრივ ორთავე ოპერის ორკესტრი თითქმის ერთი და იგივეა: ორმაგი შემადგენლობა ხის ჩასაბერი საკ-

რავებისა (ერთი ფლეიტა პიკოლო და ინგლისური ქარახსა), იგივე შემადგენლობა სპილენძის ჩასაბერი საკრავებისა („აბესალომში“ ერთი საყვირით მეტია) და სიმებიანი ჯგუფისა („აბესალომში“ დამატებულია ორი მანდოლინა), ხოლო დასარტყამ საკრავებიდან „დაისში“ დამატებულია ზარები. მაგრამ „აბესალომის“ საორკესტრო ხმოვანება გამოირჩევა კომპაქტურობით, სიბლანტით, ხმათა გაორმაგებით, ზოგ შემთხვევაში საორგანო ხმოვანებასთან მსგავსებით. „დაისის“ ორკესტრი კი უფრო მოქნილი, კოლორიტული და ტემბრალურად მეტად დიფერენცირებულია. ეს აიხსნება ჟანრულ-საყოფაცხოვრებო სცენების სიჭარბით, მოქმედების განვითარების უფრო სწრაფი ტემპით და პერსონაჟების მკვეთრად მოხაზული კონტრასტული დაპირისპირებით. ყოველივე ეს უშუალო რეაგირებას ახდენს „დაისის“ საორკესტრო ჟღერადობაზე, რაც აქტიურად უწყობს ხელს ამ რეალისტური, სიცოცხლით სავსე, ხალასი ეროვნული ნაწარმოების ბრწყინვალებას, მის გარდუვალ სილამაზესა და მომხიბვლელობას.

„ლ ა ტ ა ვ რ ა“

ზაქარია ფალიაშვილის მესამე ოპერა — „ლატავრა“, სამწუხაროდ ვერ აღმოჩნდა წინა ორი ოპერის მხატვრულ მოთხოვნილებათა სიმაღლეზე. როგორც ზემოთ ითქვა, „ლატავრას“ პრემიერა შედგა 1928 წლის 16 მარტს. მაგრამ ოთხი სპექტაკლის შემდეგ მოიხსნა თბილისის საოპერო თეატრის რეპერტუარიდან.

1937 წელს რეჟისორმა ალექსანდრე წუწუნავამ, რომელმაც სახელი გაითქვა „დაისის“ კლასიკურად სრულყოფილი დადგმით, სცადა „ლატავრას“ აღდგენა დიდი ოქტომბრის 20 წლისთავთან დაკავშირებით. მაგრამ არც ამ დადგმამ გაამართლა იმედები. ბევრს ეცადა წუწუნავა დაეძლია „ლატავრას“ მასობრივი სცენების სტატიურობა, მეტი სიცოცხლე და სიხალისე შეეტანა მთავარ გმირთა სცენურ მოქმედებაში, მაგრამ ამის საშუალებას ოპერის მუსიკა არ იძლეოდა. როგორც პროფესორი შ. ასლანიშვილი გაზეთ „მუზიკას“ 1937 წლის დეკემბრის ნომერში წერდა, „ლატავრას“ ვოკალური ხაზები, აგებულნი უმთავრესად მოკლე ფრაზებზე, მოკლებულია „დაისის“ მელოდიების სითბოსა და რომანტიკულობას, „აბესალომის“ სიღრმეს, თავდაჭერილობას და სკულპტურულ სიმკვეთრეს. ასეთია... „ლატავრას“ არიების უმრავლესობა“... მათ შორის რეცენზიის ავტორი გამოჰყოფს: ნენოს არიას, ლატავრას ლირიკული არიების პირველ ნაწილებს (I და V მოქმედებებში), რატის ლირი-

კულ არიას, აგრეთვე ლაშქრულ საგუნდო სიმღერას „დელი დელა“, ანსამბლს „დიდება ლატავრას“ და მეორე მოქმედების მეორე სურათის გრანდიოზულ ანსამბლსა და გუნდს.

„ოპერის მნიშვნელოვან ნაკლოვანებებს — განაგრძობს ასლანიშვილი, — უნდა მივაკუთვნოდ მისი რეჩიტატივები. უარყო რა „დაისის“ და განსაკუთრებით კი „აბესალომის“ თემატიზებული რეჩიტატივები, კომპოზიტორმა „ლატავრაში“ ყველა რეჩიტატივისა და ოპერის ყველა გმირისათვის მოგვცა ერთი და იგივე რიტმული სურათი. ამასთან, ფალიაშვილი ხშირად არღვევს ქართული ენის (გრძლივი მარცვლების) ბუნებრივ მახვილებს“. ასეთი და სხვა მსგავსი ხარვეზების მქონე ოპერას უნიჭიერესმა და ქართული ისტორიის, ეთნოგრაფიის, ქართველი ხალხის ბუნების და წეს-ჩვეულებების ღრმად მცოდნე რეჟისორმაც კი, როგორიც ა. წუწუნავა იყო, ვერაფერი უშველა. მისი ეს სპექტაკლიც მალე დავიწყებას მიეცა.

ორმოციანი წლების დამლევს კვლავ წამოიჭრა საკითხი „ლატავრას“ განახლებული სახით დადგმის შესახებ. პირველ ყოვლისა, გადაწყდა ოპერის საგრძნობი გადამუშავება, რასთან დაკავშირებით გამოყოფილი იქნა შემოქმედებითი ჯგუფი კომპოზიტორ აკაკი ანდრიაშვილის, დირიჟორ ვახტანგ ფალიაშვილის, რეჟისორისა და მთარგმნელის მიხეილ კვალიაშვილისა და მუსიკათმცოდნე ნიკოლოზ ჭიაურელის შემადგენლობით. მათ დიდი და დაკვირვებული მუშაობა ჩაატარეს „ლატავრას“ ხელახალ რედაქციაზე. დადგინდა მოქმედების ახალი დრო და ადგილი ნაცვლად წარმართობის დროინდელი სვანეთისა — XVI—XVII საუკუნეების ქართლი. დაპრისპირებული იქნა ქართველები და ირანელი დამპყრობნი, რასთან დაკავშირებით წინა პლანზე წამოიწია სამშობლოს თავისუფლებისათვის მებრძოლი ხალხის როლი. შემცირდა მთავარ მოქმედ პირთა რაოდენობა. ნაცვლად სამი ძმისა (რატი, გურამი, ბაქარი) ქართველი ჯარის მხედარმთავრად გამოყვანილი იქნა გურამი. საგრძნობლად შეიკვეცა მუსიკალური მასალა, განსაკუთრებით — ნაკლებად მეტყველი რეჩიტატივები და დიალოგური სცენები. ტომობრივად და სოციალურად გაურკვეველი ირეალური ინკუბუსის ნაცვლად წარმოდგენილი იქნა ენგიჩარ ხანის ვეზირი. ამდაგვარი ცვლილებანი განპირობებული იყო საოპერო სიუჟეტის შეცვლისა და დრამატურგიული ხაზის გამართვით. ოპერამ აშკარად გამოხატული გმირულ-პატრიოტული ხასიათი მიიღო*.

---

*ქართლის მეთაური ათხოვებს თავის ქალს ლატავრას, რომელიც ცოლად მიჰყვება საბელმოხვეჭილ რაინდს, ჯარის მთავარსარდალ გურამს. ამ დროს გამოცხადდებიან ირანელი ხანის ელჩები, რომლებიც აუწყებენ ენგიჩარის მოთხოვნას: ქართლი, ლატავრასთან ერთად, მას უნდა დანებდეს. ელჩებს გააძევებენ. ქართველი ჯარი გასწევს მტრის წინააღმდეგ საბრძოლ-

„ლატავრაში“ რედაქტორებმა ზ. ფალიაშვილის რამდენიმე ნაწარმოები შეიტანეს. ასეთია, მაგალითად, „მრავალჟამიერი“ (მიძღვნილი ა. წერეთლის 50 წლის იუბილესადმი), რომელიც აქ გამოიყენეს რიტუალური ჰიმნის სახით. მეორე მოქმედებაში საგუნდო ეპიზოდის შესავლის სახით ჩაურთეს ფალიაშვილისავე „იავნანა“. მისივე „ახალ აღნაგო სულო“ გამოყენებული იყო ლატავრასა და გურამის დუეტისათვის („ცის ლაჟვარდის ასულო“). გადასინჯული იქნა ორკესტრობა და დაიწერა საორკესტრო თანხლება ზოგიერთი ახლად ჩართული ნაწყვეტისათვის.

განახლებული „ლატავრას“ შემსრულებლებად გამოვიდნენ საოპერო თეატრის მოწინავე არტისტული ძალები:

ნ. ხარაძე — ლატავრა
ნ. ბელაქნელი — გურამი
გ. გრიგორაშვილი — ენგიჩარი
ბ. კრავეიშვილი — ვეზირი
ლ. გოცირიძე — ნენო

ოპერას ვახტანგ ფალიაშვილი დირიჟორობდა. დადგმა ეკუთვნოდა რეჟისორ მ. კვალიაშვილს, მხატვრობა — ი. ასკურავას.

„ლატავრას“ საბოლოო რედაქციის ავტორებისა და შემსრულებელთა ნაყოფიერ მუშაობას უშედეგოდ არ ჩაუვლია. სპექტაკლმა საზოგადოებრიობის მოწონება დაიმსახურა. მაგრამ, საერთოდ, ამ ნაწარმოების პირველ ორ ოპერასთან ძალაუნებური შედარება მაინც „აბესალომისა“ და „დაისის“ უპირატესობაზე მეტყველებდა.

ელად. ირანელები სძლევენ ქართველებს, ხოლო ლატავრას. თავის მხლებლებითურთ, ტყვედ ჰყავდებენ. აჯანყებულ ქართველებს მეთაურობს გურამი. ერთ-ერთ მონასტერში პატრიოტები ფიცს სდებენ განდევნონ სამშობლოდან მტრის ურდოები და იხსნან ლატავრა. ლატავრა ზიზღით უარყოფს ენგიჩარის წინადადებას — განდეს მისი ცოლი. განრისხებული ხანი გადაწყვეტს ლატავრას მოკვლას, მაგრამ ამ დროს შემოიჭრება გურამი თავის თანამებრძოლებთან ერთად, სძლევს ენგიჩარს და ანთავისუფლებს ლატავრას. ოპერა მთავრდება საყოველთაო ზეიმით.

ბოლოსიტყვაობა

ცნობილი გერმანელი მწერალი ლიონ ფოიხტვანგერი თავისი რომანის „ჰერცოგის უსახური ცოლის“ წინასიტყვაობაში წერს: „ნაწარმოებმა, რომელსაც ხელოვნების ჭეშმარიტი ქმნილების პრეტენზია აქვს, უნდა დაამსახუროს მცოდნეთა და მასების აღიარება. ის, რაც აკმაყოფილებს მასებს და არ აკმაყოფილებს მცოდნეთ, მეტად იაფფასიანი მასალისაგანაა შექმნილი და ამიტომ ხანმოკლეა. ნაწარმოები, რომელიც აღელვებს მხოლოდ მცოდნეთ და არა მასებს, მოქმედებს მარტოოდენ თავისი ფორმით და არა შინაარსით და ამიტომ ისიც ასევე ხანმოკლეა. ხანგრძლივობა შეიძლება დაიჩემოს ნაწარმოებმა, რომელიც აღელვებს მასებსაც და მცოდნეთაც“.

ფოიხტვანგერის ეს სიტყვები პირდაპირ შეესატყვისება ზაქარია ფალიაშვილის ქმნილებებს. მართლაც, იდეური სიღრმით, მხატვრული შთანაფიქრის მაღალ ოსტატური ხორცშესხმით და ფორმის კლასიკური დახვეწილობით გამორჩეული „აბესალომი“ და „დაისი“. ამავე დროს ხასიათდება გამოთქმის უშუალობით, ბუნებრიობით და ადვილმისაწვდომობით. ფალიაშვილის ამ ოპერების მიმზიდველობა მათ მელოდიურობასა, მღერადობასა და წმინდა ვოკალურობაშია. როგორც საოპერო ჟანრის დიდი ოსტატი, ფალიაშვილი განსაკუთრებული მზრუნველობითა და სიფაქიზით ეპყრობა ადამიანის ხმას. მის საოპერო გმირთა ვოკალური პარტიები, მიუხედავად რიგ შემთხვევებში ტექსტურული სიძნელეებისა, იმდენად გამომსახველი და შინაგანი განწყობილებებით მდიდარია, რომ ეს პერსონაჟები სცენური განსახიერების გარეშეც სავსებით კონკრეტულ, სკულპტურულად გამოძერწილ მუსიკალურ სახეებს წარმოადგენენ. აბესალომი, ეთერი, მურმანი, მალხაზი, მარო, კიაზო, ცანგალა — ჭეშმარიტი ქართველი პერსონაჟები, მკაფიო ინდივიდუალობითა და ნათლად გამოხატული ეროვნული იერსახით გამოირჩევიან.

ამ გმირთა ეროვნულობა გამომდინარეობს არა ფოლკლორულ მასალაზე დაყრდნობით მათი ნატურალისტური, ეთნოგრაფიულად ზუსტი, გამოსახვიდან,

არამედ დამახასიათებელი ეროვნული მუსიკის სპეციფიკურ თვისებათა მაღალოსტატურ განზოგადებიდან. სწორედ ასეთ, მხატვრულად განზოგადებულ ქართველობაშია ზაქარია ფალიაშვილის მუსიკალური მემკვიდრეობის ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა. ამით აიხსნება ისიც, რომ ქართულ სამუსიკო ნაწარმოებებიდან მშობლიურ კულტურას პირველად ფალიაშვილის „აბესალომმა" და „დაისმა" გაუთქვა სახელი.

ამ ოპერების ძირითადი დამახასიათებელი თვისებებია შემდეგი: მთელისა და დეტალების ღრმად გააზრებული ურთიერთშეწონილობა; მხატვრულად სრულყოფილი მუსიკალური სახეების მეშვეობით მაღალი იდეალების გამოხატვა; იდეურ შინაარსიდან გამომდინარე საოპერო ფორმების, კონსტრუქციულ საფუძველთა ლოგიკურად გამართლებული გამოყენება. ყოველივე ეს „აბესალომსა" და „დაისს" ხალხურობითა და რეალიზმით გამორჩეულ კლასიცისტურ საოპერო ნაწარმოებთა რიცხვს მიაკუთვნებს. მეორე მხრით, იმავე ოპერებში ადვილად შეინიშნება ისეთი თვისებებიც როგორიცაა: მშობლიური ხალხის გმირული წარსულის, მისი შესანიშნავი პოეტური და მუსიკალური მემკვიდრეობის მხატვრულად განზოგადებული გადმოცემა; ეროვნული სულისკვეთებით გამსჭვალული, თავისებური ხასიათითა და მხურვალე ტემპერამენტით გამორჩეული პერსონაჟების მდიდარი შინაგანი ცხოვრების კოლორიტული გამოხატულება; მათი გრძნობების, ამ გრძნობათა აღმახვილებული ნიუანსებისადმი განსაკუთრებული ინტერესი; მუსიკალური გამომსახველობის ახალ საშუალებათა ძიება, გამომდინარე ეროვნული ხალხური მუსიკის თვითმყოფადი თვისებების განზოგადებიდან; ყანრულ-საყოფაცხოვრებო სცენების, როგორც საოპერო დრამატურგიის ორგანული შემადგენელი ნაწილის ფართო გამოყენება, — ყოველივე ეს საფუძველს გვაძლევს იმისა, რომ „აბესალომი" და „დაისი" რომანტიკულ საოპერო ნაწარმოებთა რიცხვს მივაკუთვნოთ. ამგვარად, ორთავე ამ ოპერაში განსაცვიფრებელ ერთობლიობაშია მოცემული კლასიკური და რომანტიკული მიმართულებისათვის დამახასიათებელი ნიშანთვისებები, რაც კიდევ უფრო განამტკიცებს ჩვენს შეხედულებას ზაქარია ფალიაშვილზე როგორც გენიალურ კომპოზიტორსა და დიდოსტატზე.

მაგრამ მარტო ამით როდი განისაზღვრება ზ. ფალიაშვილის სიდიადე. მან ამ ნაწარმოებებით ქართველ ხალხში ეროვნული სიამაყის გრძნობა განამტკიცა. თავისი მრავალმხრივი საზოგადოებრივი მოღვაწეობით აქტიურად შეუწყო ხელი მშობლიური სამუსიკო კულტურის აღმავლობას, ხოლო მისი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა ქართველ კომპოზიტორთა მომავალ თაობისათვის ერისადმი უანგარო მსახურების მისაბაძ მაგალითად იქცა.

ზაქარია ფალიაშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედების ძირითადი თარიღები

1871	16 აგვისტოს	ქ. ქუთაისში დაიბადა დიდი ქართველი კომპოზიტორი ზაქარია ფალიაშვილი.
1879		ჩაირიცხა დისკანტად ქუთაისის ქართველ კათოლიკეთა საეკლესიო გუნდში.
1881		დააშთავრა ქუთაისის ორკლასიანი სამრევლო სკოლა.
1881—1884		ეუფლება ფორტეპიანოზე დაკვრას ფელიქს მიზანდარის ხელმძღვანელობით.
1887		თბილისის კათოლიკური ეკლესიის მოძღვარმა პადრე ალფონსო ხითარიშვილმა ძმები ივანე და ზაქარია ფალიაშვილები წამოიყვანა თბილისში. ივანე დაინიშნა ეკლესიის ორგანისტად, ზაქარია მის თანაშემწედ და საეკლესიო გუნდის მგალობლად.
1887—1889		ძმები ივანე და ზაქარია ფალიაშვილები მღერიან ლადო აღნიაშვილის ქართულ ეთნოგრაფიულ გუნდში.
1889		ივანე ფალიაშვილის რუსეთს გამგზავრებასთან დაკავშირებით ზაქარია ინიშნება კათოლიკური ეკლესიის ორგანისტად და გუნდის ლოტბარად.
1891	აგვისტო	ზაქარია ფალიაშვილი ჩაირიცხა თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის მოწაფედ ვალტორნის კლასში (პედაგოგი ფ. ფ. პარიზეკი).
1892	სექტემბერი	პედაგოგ პარიზეკის სასწავლებლიდან წასვლასთან დაკავშირებით ზაქარია გადაყვანილი იქნა ვალტორნისტ აქილეს იოსების ძე მოსკოს კლასში.
1893—1899		ზაქარია მონაწილეობს სამუსიკო სასწავლებლის მოსწავ-

ლეთა გუნდისა და ორკესტრის კონცერტებში მ. მ. იპოლიტოვ-ივანოვის და ნ. ს. კლენოვსკის ხელმძღვანელობით.

1894 11 მარტი ზ. ფალიაშვილი პირველად გამოდის „მუსიკალური წრის“ შერეული გუნდის ლოტბარად ივანე ფალიაშვილის სამუსიკო მოღვაწეობის ათი წლისთავის აღსანიშნავ ბენეფისზე.

1895 ივნისი ზაქარია ამთავრებს თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის ვალტორნის კლასს.

სექტემბერი ზაქარია ჩარიცხულია ამავე სასწავლებლის თეორიის განყოფილების მოწაფედ (ნ. ს. კლენოვსკის კლასი).

შემოდგომა ზ. ფალიაშვილი აყალიბებს მუშა-მოსამსახურეთა შერეულ გუნდს. გუნდის კონცერტებს მართავს მუშათა რაიონებში, „ავჭალის აუდიტორიაში“, „სიფხიზლის საზოგადოებაში“ და სხვ.

1895—1899 თეორიულ განყოფილებაზე მეცადინეობის წლებში ზაქარია წერს ადრინდელ პიესებს: საფორტეპიანო სონატას (ორი ნაწილი). ექვსნაწილიან მესას (ტრადიციულ ლათინურ ტექსტზე), ხალხური სიმღერების არანჟირებას შერეული გუნდისათვის.

1898 ზ. ფალიაშვილის პირველი საგასტროლო კონცერტი საქართველოს გარეთ, ქ. განჯაში (აზერბაიჯანი. ამჟამად ქ. კიროვაბადი), სადაც ჩატარდა ზ. ფალიაშვილის გუნდის კონცერტი მისივე ლოტბარობით.

1899 10 თებერვალი „თბილისის საკრებულოს“ დარბაზში, ზ. ფალიაშვილის მოსკოვს გამგზავრებასთან დაკავშირებით, მის სასარგებლოდ გაიმართა დიდი კონცერტი.

მაისი ზაქარია ფალიაშვილი ამთავრებს თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის თეორიულ განყოფილებას I ხარისხის დიპლომით.

1900 2 იანვარი ქართული დრამატული თეატრის 50 წლისთავის აღსანიშნავ საიუბილეო საღამოზე მონაწილეობას ღებულობს გუნდი ზ. ფალიაშვილის ლოტბარობით.

12 თებერვალი ზ. ფალიაშვილის გამოსათხოვარი საღამო.

6 მაისი ზაქარია ფალიაშვილის პირველი წერილი მოსკოვის კონსერვატორიის პროფესორის, კომპოზიტორ სერგეი ივანეს ძე ტანეევისადმი.

	13 ივნისი	მეორე წერილი ს. ი. ტანეევისადმი.
	26 აგვისტო	მოსკოვს გამგზავრება.
	სექტემბერი	ზ. ფალიაშვილი ჩარიცხულია მოსკოვის კონსერვატორიის კონტრაპუნქტის კლასში. ხელმძღვანელი ს. ი. ტანეევი.
1901	ივლის-აგვისტო	ზ. ფალიაშვილის პირველი საფოლკლორო ექსპედიცია ქართლსა, კახეთსა, იმერეთსა, რაჭასა და გურიაში. ქართული ხალხური სიმღერების შეგროვება და ფონოგრაფით მათი ჩაწერა.
1901-1902		ორმაგი ფუგა რე მინორი, დაწერილი ტანეევის კლასში.
1902	3 ნოემბერი	მოსკოვში მცხოვრებ ქართველ სტუდენტთა გუნდის გამოსვლა ზ. ფალიაშვილის ლოტბარობით „კეთილშობილთა საკრებულოს“ დარბაზში გამართულ ტრადიციულ „ქართულ საღამოზე“.
1903	ივნისი	ზაქარია ამთავრებს მეცადინეობას პროფ. ს. ი. ტანეევთან და ბრუნდება საქართველოში თავის მეუღლესთან — იულია მიხეილის ასულ უტკინასთან ერთად.
	ივლისი	საფოლკლორო ექსპედიცია სვანეთში. ზ. ფალიაშვილის წერილი: „ჩემი მოგზაურობა სვანეთში და სვანური სახალხო სიმღერები“, გაზ. „ივერია“, № 75.
	1 სექტემბერი	ზ. ფალიაშვილი იწყებს პედაგოგიურ მუშაობას თბილისის სათავადაზნაურო სასწავლებელში (1906 წლიდან — სათავადაზნაურო გიმნაზია) და თბილისის ქალთა გიმნაზიაში სიმღერა — მუსიკის მასწავლებლად. ვაჟთა გიმნაზიაში აყალიბებს და ხელმძღვანელობს მოწაფეთა გუნდს და ორკესტრს.
	21 დეკემბერი	ზაქარია ფალიაშვილი — ლოტბარი და სიმფონიური ორკესტრის ხელმძღვანელი — მონაწილეობას ღებულობს ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების სასარგებლოდ გამართულ დიდ საქველმოქმედო კონცერტში. ზაქარია გაეცნო და დაუმეგობრდა თავის გუნდის მონაწილის კ. კვიტკას მეუღლეს, გამოჩენილ უკრაინელ პოეტ ქალს ლესია უკრაინკას.
1904	სექტემბერი	ზ. ფალიაშვილი პედაგოგიურ მუშაობას იწყებს თბილისის სამუსიკო სასწავლებელში (მუსიკის ელემენტარული

თეორიის, სოლფეჯიოს, ჰარმონიისა და „სამხედრო ორკესტრობის“ კლასები).
მოსკოვში, ვ. გროსეს ლითოგრაფიაში დაიბეჭდა ზაქარია ფალიაშვილის პირველი რომანსები: „ახალ აღნაგო სულო“ და „ნანა შვილო“.

1905 იანვარი ზ. ფალიაშვილი არჩეულია ახლად დაარსებული ქართული ფილარმონიული საზოგადოების გამგეობის წევრად.

15 მარტი ზაქარია ხელმძღვანელობს ქართული ფილარმონიული საზოგადოების მიერ გამართულ ეროვნული მუსიკის პირველ კონცერტს.

1905—1907 ფოლკლორული ექსპედიციები გურიასა და კახეთში.

1906 18 აპრილი თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე, პირველად ქართულ ენაზე, შესრულდა შ. გუნოს ოპერა „ფაუსტი“. დირიჟორი ზ. ფალიაშვილი.

ივლისი-აგვისტო ანტრეპრენიორ მ. მ. ბოროდინის მიწვევით ზ. ფალიაშვილი კიევში ოპერებს დირიჟორობს.
ა. ყარაშვილის საფორტეპიანო პიესა „საზანდრის“ ზაქარიას მიერ პატრიოტულ სიმღერა „სამშობლოდ“ გადამუშავება.

1907 გაზეთ „ისარში“ (№ 282 და 283) დაიბეჭდა ზ. ფალიაშვილის წერილი „სტიპენდიების შესახებ“.

7 ივნისი პირველად ქართულ ენაზე შესრულდა ჟ. ბიზეს ოპერა „კარმენი“ ტასო აბაშიძის (კარმენი) მონაწილეობით, დირიჟორი ზ. ფალიაშვილი.

1905 29 იანვარი ზ. ფალიაშვილის მოხსენება ქართული ფილარმონიული საზოგადოების გამგეობაზე ამ საზოგადოების მიერ ქართული სამუსიკო სკოლის დაარსებისა და საჭირო ღონისძიებების ჩატარების შესახებ.

27 ივლისი-აგვისტო ფოლკლორული ექსპედიცია კახეთში (ალაზნის გაღმა მხარე).

სექტემბერი გაიხსნა ქართული ფილარმონიული საზოგადოების სამუსიკო სკოლა. სკოლის დირექტორად დაინიშნა ზ. ფალიაშვილი.

5, 6 და 7 სექტემბერი ზ. ფალიაშვილის წერილები: მოგზაურობა კახეთში და ქართული სახალხო სიმღერების დღევანდელი მდგომარეობა“. გაზ. „ამირანი“, № 150, 151 და 152.

27 ოქტომბერი თბილისის საოპერო თეატრში გაიმართა დიდი ქართველი პოეტის და საზოგადო მოღვაწის ილია ჭავჭავაძის ხსოვნის აღსანიშნავი საღამო. საკონცერტო განყოფილებაში გუნდსა და ორკესტრს ხელმძღვანელობდა ზაქარია ფალიაშვილი.

7 დეკემბერი თბილისის საოპერო თეატრში ჩატარდა დიდი ქართველი პოეტის აკაკი წერეთლის სალიტერატურო მოღვაწეობის 50 წლისთავისადმი მიძღვნილი საზეიმო საღამო. კონცერტზე, რომელზედაც ივანე და ზაქარია ფალიაშვილები დირიჟორობდნენ, პირველად იქნა შესრულებული ა. წერეთლისადმი მიძღვნილი „მრავალჟამიერი“ გუნდისა და ორკესტრისათვის (მუსიკა ზ. ფალიაშვილის, ტექსტი პ. მირიანაშვილის).

21 დეკემბერი ჟურნალ „ფასკუნჯში“ გამოქვეყნდა „აბესალომ და ეთერი“, ძველი ხალხური თქმულება ლექსად, რვა სურათად. შეკრებილი და სასცენოდ დაწყობილი პეტრე მირიანაშვილის მიერ, რაც საფუძვლად დაედო ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ ლიბრეტოს.

1909 იანვარი-ივლისი ზ. ფალიაშვილის წერილი: „მცირე მიმოხილვა ქართული სიმღერა-გალობისა“, ჟურნ. „ფასკუნჯი“, № 1. ფოლკლორული ექსპედიცია ქართლში. ესტუმრა თავის მეგობარს პროფ. ივანე ჯავახიშვილს სოფ. ხოვლეში, სადაც რამდენიმე ხალხური სიმღერა ჩაწერა.

22 ოქტომბერი ზ. ფალიაშვილის წინასიტყვაობა მის მიერ შედგენილი „40 ქართული ხალხური სიმღერის კრებულისადმი“.

23 ოქტომბერი ზ. ფალიაშვილის წინასიტყვაობა მის მიერ შედგენილი „ქართული საეკლესიო საგალობლების კრებულისადმი.“ მუშაობის დაწყება ოპერა „აბესალომ და ეთერზე“.

1910 გამოიცა: „40 ქართული ხალხური (იმერული, გურული, რაჭული და ქართლ-კახური) სიმღერის კრებული, ჩაწერილი ფონოგრაფის შემწეობით ზ. ფალიაშვილის მიერ. ქართული ფილარმონიული საზოგადოების გამოცემა, № 5“.

„8 ქართული სახალხო სიმღერა, ქალთა და ვაჟთა გუნდისათვის ფორტეპიანოს აკომპანემენტით. შემუშავებული ზ. პ. ფალიაშვილის მიერ. ქართული ფილარმონიული

საზოგადოების გამოცემა. № 4“.

„ქართული (ქართულ-ეკლესიური კილო) საეკლესიო საგალობლები წმ. იოანე ოქროპირის წირვის წესისა ქალთა და ვაჟთა გუნდისათვის. ხმაშეწყობილი ზ. ფალიაშვილის მიერ. საქართველოს ფილარმონიული საზოგადოების გამოცემა“, № 3; საგუნდო პიესა „მრავალჟამიერი“.

მეორედ გამოიცა რომანსები: „ნანა შვილო“ და „ახალ აღნაგო სულო“. მოსკოვი. ვ. გროსეს ლითოგრაფია.

ივლისი-აგვისტო წაღვერი. „აბესალომ და ეთერზე“ მუშაობა.

31 ოქტომბერი თბილისის ქაშვეთის ეკლესიის საზეიმო კურთხევის ცერემონიალში მონაწილეობს ზ. ფალიაშვილის გუნდი მისივე ლოტბარობით.

9 დეკემბერი ზაქარია ფალიაშვილის პირველი გამოსვლა როგორც სიმფონიური ორკესტრის დირიჟორისა თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის მოწაფეთა ორკესტრის მორიგ „სიმფონიურ შეკრებაზე“. პროგრამის ცენტრალური ნაწარმოები იყო ბეთჰოვენის სიმფონია დო მინორი, № 5.

1911 9 ივნისი ზაქარიას წერილი „Письмо в редакцию გაზ. „Закавказская речь“, № 128, „სამშობლოს“ ავტორების შესახებ.

საგარეჯო. „აბესალომ და ეთერზე“ მუშაობა.

1912 ზაფხული სოფ. ურაველი (ბორჯომის ხეობა), დასვენების შეთავსება „აბესალომზე“ მუშაობასთან.

1912—1915 ზ. ფალიაშვილი თბილისის საოპერო თეატრის დირიჟორი.

1913 31 მარტი ქართულ გიმნაზიაში გაიმართა მუსიკალურ-დრამატული დილა ზ. ფალიაშვილის ხელმძღვანელობით. საკონცერტო პროგრამაში — ნაწყვეტი „აბესალომ და ეთერის“ II მოქმედებიდან (გუნდი „აბიო მეფეს აქებდეს ერი“) და ა. ყარაშვილ-ზ. ფალიაშვილის „სამშობლო“.

27 აპრილი თბილისის ქართული თეატრის სცენაზე პირველად შესრულდა „აბესალომ და ეთერის“ მესამე მოქმედება და ნაწყვეტები სხვა აქტებიდან. რეჟისორი კ. ანდრონიკაშვილი. დირიჟორი ზ. ფალიაშვილი.

ივლისი-აგვისტო სოფ. ნიკულიჩი (რიაზანის გუბერნია) — ზ. ფალიაშვილის მეუღლის სამშობლო; მუშაობა „აბესალომ და ეთერზე“.

1915 გარდაიცვალა ზ. ფალიაშვილის ერთადერთი ვაჟი ირაკლი.

1917 1 მაისი თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის რეორგანიზაცია თბილისის კონსერვატორიად. დირექტორად ინიშნება ნ. ნიკოლაევი, ინსპექტორად — ზ. ფალიაშვილი.

მაისი „ქართულ კლუბთან“ ზ. ფალიაშვილმა ჩამოაყალიბა ქართული საოპერო დასი.

1918 მაისი ზ. ფალიაშვილი ასრულებს თბილისის კონსერვატორიის დირექტორის მოვალეობას.

12 აგვისტო ზ. ფალიაშვილის მოხსენებითი ბარათი განათლების სამინისტროსადმი თბილისის კონსერვატორიის ძირფესვიანი რეორგანიზაციის შესახებ.

19 აგვისტო დამთავრდა ოპერა „აბესალომ და ეთერზე“ მუშაობა.

1919 21 თებერვალი „აბესალომ და ეთერის“ პრემიერა. დადგმა ა. წუწუნავასი. დირიჟორი ზ. ფალიაშვილი.

25 თებერვალი თბილისის საოპერო თეატრში გაიმართა ზ. ფალიაშვილის სამუსიკო მოღვაწეობის 25 წლისთავისადმი მიძღვნილი საზეიმო საღამო.

მარტი იბეჭდება ზ. ფალიაშვილის „ავტობიოგრაფიული ცნობები“. ჟურნ. „თეატრი და მუსიკა“, № 1, ქუთაისი.

12 აპრილი თბილისის კონსერვატორიის სამხატვრო საბჭოს დადგენილებით ზ. ფალიაშვილს მიენიჭა პროფესორის წოდება.

20 ივნისი მსახიობ ი. ზარდალიშვილის ინიციატივით შემდგარი ჯგუფი საოპერო მომღერლებისა (ვ. სარაჯიშვილი, მ. ვიშემირსკაია და ს. ინაშვილი) საგასტროლოდ გაემგზავრა დასავლეთ საქართველოში (ქუთაისი, ფოთი, ბათუმი). კონცერტებზე დიდი წარმატებით სრულდებოდა ნაწყვეტები „აბესალომ და ეთერიდან“. ფორტეპიანოს პარტიას ასრულებდა ზ. ფალიაშვილი.

1920 ივლისი-აგვისტო აბასთუმანი. ზ. ფალიაშვილი იწყებს „დასზე“ მუშაობას.

1920—1921 რომანსები: „რისთვის მიყვარხარ“ და „ნუ თვალთმაქცობ“.

1921 გაზაფხული ქართული ფილარმონიული საზოგადოების სამუსიკო სასწავლებლის საფუძველზე დაარსდა თბილისის მეორე კონსერვატორია. დირექტორად დაინიშნა დ. არაყიშვილი.

ზაფხული წაღვერი. ზ. ფალიაშვილი განაგრძობს „დასზე“ მუშაობას.

1922 ზ. ფალიაშვილი ინიშნება თბილისის კონსერვატორიის დირექტორად.

16 აპრილი ათი პიესისაგან შემდგარი „სახალხო ქართული და რუსული საბავშვო სიმღერების კრებული“ (ეძღვნა მ. და ა. ბუზოღლებს).

16 აპრილი ზ. ფალიაშვილი მიავლინეს ქ. ქუთაისში ადგილობრივი სამუსიკო სასწავლებლის მუშაობის გასაცნობად და მეთოდური დახმარების გასაწევად.

ზ. ფალიაშვილის მიერ საგუნდო სიმღერებისაგან შემდგარი კრებული — „ქართული ხალხური სიმღერები დაბალ და საშუალო სასწავლებლებში სახმარებლად“.

სექტემბერი ზ. ფალიაშვილი ინიშნება თბილისის პირველი კონსერვატორიის რექტორად.

1923 ექვსნაწილიანი „ქართული სიუიტა“ სიმფონიური ორკესტრისათვის. ჰარმონიზაცია ზ. ფალიაშვილისა. გაორკესტრება ივანე (პირველი სამი ნომერი) და ზ. ფალიაშვილებისა.

9 აგვისტო აბასთუმანი. ზ. ფალიაშვილი ამთავრებს „დაისზე“ მუშაობას.

21 თებერვალი „აბესალომ და ეთერის“ მეასე წარმოდგენა. დირიჟორი ზ. ფალიაშვილი.

19 დეკემბერი „დაისის“ პრემიერა. დადგმა კ. მარჯანიშვილისა, დირიჟორი ი. ფალიაშვილი. მხატვარი ვ. სიდამონ-ერისთავი.

1924 თბილისის პირველი და მეორე კონსერვატორიების გაერთიანება.

11 ნოემბერი ვ. სარაჯიშვილის გარდაცვალება. ზ. ფალიაშვილის წერილი „ივანე სარაჯიშვილის ხსოვნას“, გაზ. „კომუნისტი“, № 260.

22 ნოემბერი თბილისის საოპერო თეატრში ვ. სარაჯიშვილის ხსოვნისადმი მიძღვნილი სპექტაკლი „აბესალომ და ეთერი“ შესრულდა უაბესალომოდ. აბესალომის პარტიას ასრულებდა საოპერო თეატრის ორკესტრის სოლისტი, ვიოლონჩელისტი ემილ კაპელნიცკი.

1925 12 აპრილი თბილისის საოპერო თეატრში გაიმართა ზაქარია ფალიაშვილის სამუსიკო მოღვაწეობის 30 წლისთავის აღსა-

ნიშნავი საიუბილეო საღამო. იუბილარს რესპუბლიკის სახალხო არტისტის წოდება მიენიჭა.

1926 თებერვალი კინოამხანაგობა „მეჟრამპომ-რუსთან“ დადებული ხელშეკრულების თანახმად ზ. ფალიაშვილმა ჩააბარა 35 მუსიკალური ნომერი, დაწერილი კინოსურათ „დინა ძაძუსათვის“.

ივლისი-აგვისტო აბასთუმანი. ოპერა „ლატავრაზე“ მუშაობა (ლიბრეტო ს. შანშიაშვილისა).

1927 13 სექტემბერი აბასთუმანი. ზ. ფალიაშვილმა დაასრულა „ლატავრაზე“ მუშაობა.

10 ნოემბერი საქართველოს სსრ მთავრობის სხსახლის წინ პირველად შესრულდა ოქტომბრის რევოლუციის 10 წლისთავისადმი მიძღვნილი „საზეიმო კანტატა“. დირიჟორი ზ. ფალიაშვილი.

1928 21 თებერვალი „აბესალომ და ეთერის“ მეორასე წარმოდგენა. დირიჟორები ი. და ზ. ფალიაშვილები.

16 მარტი „ლატავრას“ პრემიერა.

შემოდგომა მ. კვალიაშვილის ინიციატივით ორგანიზებული იქნა სა-შემსრულებლო ანსამბლი ზ. ფალიაშვილის, ნ. ქუმსიაშვილის, ე. ელიოზიშვილის, ექსანიშვილის და გაბაშიძის შემადგენლობით, რომელმაც საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში (ქუთაისი, ფოთი, ბათუმი, სოხუმი და სხვ.) საგასტროლო გამოსვლები ჩაატარა. ეს კონცერტები, შემსრულებელთა იმავე შემადგენლობით, უდიდესი წარმატებით ჩატარდა მომდევნო წლის ზაფხულშიაც.

1929 იანვარი ზაქარიას გამოსვლა ხარკოვის მწერალთა სახლში მოხსენებით ქართული მუსიკის შესახებ.

28 იანვარი ხარკოვის სახ. თეატრში გაიმართა ქართული მუსიკის საღამო. კონცერტს დირიჟორობდა ზ. ფალიაშვილი.

29 იანვარი განმეორებითი კონცერტი ხარკოვის ხელოვნების სასახლეში.

ზ. ფალიაშვილი გაემგზავრა ლენინგრადის I საკავშირო მუსიკალურ კონფერენციაზე.

23—24 ივლისი ბაქოში ზ. ფალიაშვილის დირიჟორობით ჩატარდა ქართული მუსიკის ორი სიმფონიური კონცერტი.

1929—1932 ზ. ფალიაშვილი — თბილისის კონსერვატორიის რექტორი.

1930 ზაფხული ზაქარია ისვენებს პიატიგორსკში.

21 აგვისტო თავის მეგობარს — ვიოლონჩელისტ ე. კაპელნიცკის ზაქარიამ უძღვნა „თავო ჩემო“ („დაისი“, I მოქმ. ფინალი) და აბესალომის არია (III მოქმ.). დამუშავებული სოლო ჩელოსათვის ფორტეპიანოს თანხლებით (ხელნაწერი).

1931 18 ოქტომბერი ხარკოვის საოპერო თეატრის სცენაზე უკრაინულ ენაზე დაიდგა „აბესალომ და ეთერი“ (თარგმანი კ. ცაგარლის და ო. ვარავასი). რეჟისორი ა. ფალავა. მეორე მოქმედება იდირიჟორა ზ. ფალიაშვილმა, რომელსაც რიცხვმრავალმა აუდიტორიამ საზეიმო შეხვედრა მოუწყო.

21 დეკემბერი მეასეჯერ დაიდგა „დაისი“.

1933 10 მაისი ძმებს ანტონ და ნიკოლოზ ფალიაშვილებს ზაქარია მიჰყავთ ლენინგრადში საოპერაციოდ.

21 ივნისი თბილისში დაბრუნება.

ივლისი-სექტემბერი აეადმყოფობის (თირკმელზედა ჯირკვლის კიბო) გართულება.

6 ოქტომბერი საღამოს 5 საათზე ზაქარია ფალიაშვილი გარდაიცვალა.

10 ოქტომბერი დასაფლავება თბილისის საოპერო თეატრის ბალში.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი

1. გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან, განსაკუთრებით კი 1885 წელს დრამატული დასის ჩამოყალიბების შემდეგ, ქუთაისი დაწინაურდა როგორც ქართული სათეატრო ხელოვნების მეორე მნიშვნელოვანი ცენტრი. ქუთაისის სცენაზე სხვადასხვა დროს მოღვაწეობდნენ ნიჭიერი არტისტული ძალები: ლ. მესხიშვილი, ვ. აბაშიძე, კ. და ეფ. მესხები, ნ. ჩხეიძე, შ. დადიანი, ვ. გუნია, ა. იმედაშვილი, ი. ზარდალიშვილი და სხვ.

ქართულ მეცნიერებასა, ლიტერატურასა და დრამატურგიასთან შედარებით ქუთაისში ეროვნული სამუსიკო ხელოვნება საგრძნობლად ჩამორჩებოდა. 80-იან წლებამდე მთელ ქუთაისში მხოლოდ სამი ფორტეპიანო ირიცხებოდა; ერთი მათგანის მფლობელი ფელიქს მიზანდარი იყო, რომელსაც მუსიკალური განათლება მიღებული ჰქონდა მოსკოვსა და ოდესაში. ქუთაისის მუსიკალურ ცხოვრებას ოდნავი გამოცოცხლება დაეტყო 70-იანი წლებიდან, როდესაც საძოღვაწეო ასპარეზზე გამოვიდნენ ფ. ქორიძე, მ. ბალანჩივაძე, მ. მაჭავარიანი, ა. ბენაშვილი, კ. მაღრაძე, რომელნიც შეუდგნენ ხალხური სიმღერების შეკრებას, კრებულების შედგენა-გამოცემას და საგუნდო სიმღერით ქართველი ახალგაზრდობის დაინტერესებას.

2. **კლენოვსკი ნიკოლოზ სიმონის ძე** (1857—1915) — ცნობილი რუსი დირიჟორი, კომპოზიტორი და პედაგოგი. 1893 წელს კლენოვსკი სათავეში ჩაუდგა თბილისის სამუსიკო სასწავლებელს. აქვე ასწავლიდა იგი მუსიკალურ-თეორიულ საგნებს. 1902 წლამდე გამოდიოდა სიმფონიური კონცერტების დირიჟორად თბილისში, რითაც მან განაგრძო იპოლიტოვ-ივანოვის მიერ დაწყებული საშემსრულებლო ტრადიციები.

კლენოვსკი ავტორია ბალეტების: „გაშიში“ (1885), „სვეტლანა“ (1886) და „სალანგა“ (1900), სიმფონიური პოემისა „მირაჟები“, ოთხი კანტატის, საფორტეპიანო პიესების და სხვა. მასვე ეკუთვნის ქართული ხალხური სიმღერების საკონცერტო გადამუშავებანი სოლისტების, გუნდისა და ორკესტრი-

სათვის. ასეთებია: „თეონა“, „გალიაში“, „კუჩხა ბედინერა“, „გინახავს გული“, „ორთავ თვალის სინათლევ“, „რენო“ („რერო“), „გოგონა“ და სხვა. მასვე ეკუთვნის „იოანე ოქროპირის ლიტურგია“ ქართულ-კახური კილოსი, თარგმნილი ძველ სლავურ საეკლესიო ენაზე იმ მიზნით, რომ ეს წირვა გავრცელებულიყო რუსულ მართლმადიდებლურ ეკლესიებში.

3. **ივანე ფალიაშვილი** 1890—1921 წლებში მეტწილად სამშობლოს გარეთ მოღვაწეობდა: 1890—1911 წლებში მუშაობდა კიევში, ოდესაში, ვოლგისპირეთის ქალაქებში (ნ. ფიგნერის დასი), კვლავ კიევში (მ. ბოროდაის ანტრეპრიზა), ციმბირის ქალაქებში. 1911—1915 წლებში მის მიერ თბილისში ჩამოყალიბებულ საოპერო დასთან ერთად მოიარა ვარშავა, რიგა, პეტერბურგი, ამხაბადი, ტაშკენტი და შორეული აღმოსავლეთი.

1917 წლის ოქტომბრის რევოლუციამ ვანო ფალიაშვილს პეტროგრადში მოუსწრო. იგი ჩარიცხული იქნა პეტროგრადის „სახალხო სახლის“ საოპერო დასის დირიჟორად. ერთი წლის შემდეგ ეკატერინბურგს (ამჟამად სვერდლოვსკი) გაემგზავრა. აქ მას 1919 წლის იანვარს სამუსიკო მოღვაწეობის 30 წლისთავის აღსანიშნავი იუბილე გაუმართეს. ვანო ფალიაშვილს, ერთ-ერთ პირველთაგანს გამოჩენილ ხელოვანთა შორის, რსფსრ დამსახურებული არტისტის წოდება მიენიჭა.

1921 წლის ზაფხულიდან ვ. ფალიაშვილი სამუდამოდ დასახლდა თბილისში. 1922 წელს იგი მიიწვიეს თბილისის საოპერო თეატრის მთავარ დირიჟორად და სამხატვრო ხელმძღვანელად. მას შემდეგ, რაც ვანო ფალიაშვილი თბილისის თეატრს სათავეში ჩაუდგა, საგრძნობლად ამაღლდა საოპერო და საბალეტო სპექტაკლების მუსიკალურ-მხატვრული დონე. ეს განსაკუთრებით „აბესალომ და ეთერს“ დაეტყო, რომლის მუსიკა ვანოს ნიჭიერი საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის შედეგად ახლებურად აჟღერდა. ათეულ წელთა მანძილზე ვანო ფალიაშვილი დიდი წარმატებით გამოდიოდა როგორც სიმფონიური კონცერტების დირიჟორი. 1924 წლიდან ვ. ფალიაშვილი სათავეში ჩაუდგა „ახალგაზრდა ქართველ მუსიკოსთა საზოგადოების“ მიერ დაარსებულ სიმფონიურ ორკესტრს, რომელიც ხშირად გამოდიოდა თბილისში, ბორჯომში (ზაფხულობით) და სხვა ქალაქებში.

მრავალრიცხოვან და-ძმებს შორის ზაქარიას არც ერთთან ისეთი ს უ ლ ი ე რ ი კავშირი არ ჰქონია, როგორც ვანოსთან. ზაქარიასათვის იგი იყო არა მარტო უფროსი ძმა, მასში რომ ბავშვობიდანვე მუსიკისადმი ინტერესი და სიყვარული აღძრა, არამედ ამ დარგში პირველი აღმზრდელი, შემდეგში კი — დიდი პროფესიული გამოცდილების მქონე მაღალავტორიტეტული მუსიკოსი. ზაქარიას შემოქმედებითი გეგმების პირველი მესაიდუმლე, მის ქმნილებათა

პირველი პირუთვნელი მსაჯული ვანო ფალიაშვილი გარდაიცვალა 1934 წლის 7 მარტს.

ზაქარია და ვანო ფალიაშვილების და-ძმებს შორის მუსიკით სხვებიც იყვნენ დაინტერესებულნი. ასე მაგალითად, **პოლიკარპე პეტრეს ძე** (1875—1941) ზაქარიას რჩევით შევიდა თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის ვალტორნის კლასში, სადაც გადიოდა თეორიულ საგნებს და საგუნდო კლასშიაც მეცადინეობდა. სამუსიკო სასწავლებელში მიღებული ცოდნა და პრაქტიკული გამოცდილება საკმაო საფუძველი გამოდგა პოლიკარპეს შემდგომი სალოტბ ორო და სადირიჟორო მოღვაწეობისათვის. 1900 წელს ზაქარიამ პოლიკარპეს კათოლიკური ეკლესიის გუნდის ხელმძღვანელობა გადასცა, რასაც იგი წელთა განძილზე ოსტატურად უძღვებოდა. 1909 წლიდან პოლიკარპე ფალიაშვილი ნაყოფიერ მუშაობას ეწეოდა „ავჭალის აუდიტორიასა" და „სახალხო თეატრში", სადაც მუსიკის მოყვარულთა გუნდებს და საოპერო ნაწყვეტების დადგმებს ხელმძღვანელობდა. 1920—1923 და 1937-38 წლებში პოლიკარპე საოპერო სპექტაკლებს დირიჟორობდა, ხოლო რვა წლის განმავლობაში (1933—1941) მას ფრიად ნაყოფიერი მუშაობა აქვს ჩატარებული როგორც ოპერისა საოპერო თეატრის ქორმაისტერს.

ფალიაშვილი ლევან პეტრეს ძე — საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი, კომპოზიტორი და პედაგოგი, პროფესორი — დაიბადა 1895 წელს, თბილისში. მუსიკალური განათლება ჯერ ზაქარიას, ხოლო 1917 წლიდან — ნ. ჩერეპნინის ხელმძღვანელობით მიიღო. 1922 წელს ლევანმა დაამთავრა თბილისის კონსერვატორიის საკომპოზიტორო ფაკულტეტი (პროფ. კ. შვედოვის კლასი). ლ. ფალიაშვილი ავტორია სამი ოპერის: „დედა და შვილი" (1920), „ვეფხისტყაოსანი" (1923) და „იავნანა" (დაიდგა 1963 წელს), რომანსებისა და საგუნდო პიესების. განსაკუთრებული დამსახურება მას მიუძღვის როგორც პედაგოგს. თეორიული დისციპლინების ხელმძღვანელს სამუსიკო სასწავლებლებსა (თელავი, ქუთაისი, თბილისი) და თბილისის კონსერვატორიაში (1933 წლიდან დღემდე). გარდა ამისა, იგი „მუსიკის ელემენტარული თეორიისა" და „ჰარმონიის" სახელმძღვანელოს ავტორია.

ფალიაშვილების უმცროსი და **ჟანა** (1894—1966) ახალგაზრდობისას ცნობილი იყო როგორც ფორტეპიანოს დამკვრელი, თბილისის საოპერო თეატრის კონცერტმაისტერი (1917—1928). უფროსი ძმების რჩევით ჟანა ფალიაშვილი-კვალიაშვილისამ მუშაობა დაიწყო მოკარნახედ საოპერო თეატრში. ამ თანამდებობაზე იგი 1923—1935 და 1941—1951 წლებში მუშაობდა.

ზაქარია ფალიაშვილის და-ძმებს შორის, რომელნიც მუსიკოსის ვაზას არ გაყვნენ, მაგრამ მუსიკისადმი დიდ სიყვარულსა და ინტერესს იჩენდნენ, უნდა

დავასახელოთ ანტონი, ნიკოლოზი და გიორგი ფალიაშვილები. **ანტონ ფალიაშვილმა** საქმიმო დარგი აირჩია. მას იცნობდნენ და პატივს სცემდნენ როგორც თავისი საქმის კარგ სპეციალისტს. ცნობილი რენტგენოლოგის, პროფესორ გიორგი ნასარიშვილის დამოწმებით, ექიმ ანტონ ფალიაშვილს აბსოლუტური მუსიკალური სმენა ჰქონია.

ნიკოლოზ პეტრეს ძე ფალიაშვილმაც (1889—1967) მუსიკას მეფიცინა არჩია. ჯერ კიდევ ქართულ გიმნაზიაში სწავლის წლებში ნიკოლოზი ვიოლინოს დაკვრას ეუფლებოდა. იგი მონაწილეობას ღებულობდა გიმნაზიის სიმფონიანი ორკესტრის კონცერტებში როგორც ვიოლინისტი. მაგრამ გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ მან უმაღლესი სამედიცინო განათლება მიიღო და ამ დარგის კარგი სპეციალისტი დადგა. მუსიკისადმი ცხოველი ინტერესი კი სიცოცხლის ბოლო წლებამდე შერჩა.

ეკანასკნელ დრომდე ცოტა რამ იყო ცნობილი ზაქარიას მომდევნო ძმის — **გიორგი ფალიაშვილის** (1873—1901) მუსიკალობისა და მუსიკისადმი დამოკიდებულების შესახებ. ვ. ჩინჩალაძემ მიაკვლია გამოჩენილი ქართველი მსახიობის ნიკო გოცირიძის მოგონებებს, რომელთაგან ერთ-ერთი გიორგი ფალიაშვილს ეხება. ერთ დროს ნიკო გოცირიძე ქართული გუნდის წევრი იყო. მასთან ერთად ამავე გუნდში გიორგი ფალიაშვილი გალობდა, რამაც ეს ორი მეგობარი კიდევ უფრო დააახლოვა. ნიკო გოცირიძის დამოწმებით, „გიორგი ფალიაშვილი გატაცებული იყო ქართული სიმღერებით, მას ჩინებული ტენორი ჰქონდა და მსმენელი არაერთხელ მოუხიბლავს!“... გ. ფალიაშვილი ხშირად ჩადიოდა ქუთაისში, გალობდა გუნდში ქართველ კათოლიკეთა ეკლესიაში. უკრავდა ფისჰარმონიაზე, ბრწყინვალედ ასრულებდა საგალობლებს. მართლაც, საკვირველია, რომ ხალასი მუსიკალური ნიჭის მქონე გიორგი ფალიაშვილმა პროფესიად მუსიკოსობის არჩევას თბილისის ერთ-ერთ გიმნაზიაში ფრანგული ენის მასწავლებლობა არჩია.

ფალიაშვილის დები — ანა, თეკლე და ნინო ერთ დროს შერეულ გუნდებში მღეროდნენ.

4. ყარაშვილი ანდრია ნიკოლოზის ძე (1859—1924) — ცნობილი ქართველი მვიოლინე, პედაგოგი, კომპოზიტორი და საზოგადო მოღვაწე. სწავლობდა ვიოლინოზე დაკვრას პეტერბურგის კონსერვატორიაში, შემდეგ ვარშავაში. 1893 წელს ყარაშვილი სამუდამოდ დასახლდა საქართველოში. აქ მრავალმხრივ მოღვაწეობას ეწეოდა როგორც შემოქმედი და პედაგოგი. ა. ყარაშვილი ავტორია რომანსებისა: „ისევ შენ“ და „დავრდომილი სნეული“ (კ. მაყაშვილის ტექსტზე). მასვე ეკუთვნის სავიოლინო პიესები ფორტეპიანოს თანხლებით: „ფუტკარი“, „მუდმივი მოძრაობა“, ორი მაზურკა, რომანსი და ბაიათი; „ლო-

ეებო" სიმებიანი კვინტეტისათვის? „საზანდარი" („სამშობლო"), დავლური და ლეკური ფორტეპიანოსათვის და სხვა.

5. **ქორიძე ფილიმონ იესეს ძე** (1829—1911) — ცნობილი საოპერო მომღერალი (ბანი), 80—90-იანი წლების გამოჩენილი საზოგადო მოღვაწე. იგი იყო პირველი ქართველი მომღერალი, რომელმაც ვოკალური განათლება მიიღო პეტერბურგში, იტალიელი მომღერლის ფელიჩე რონკონის ხელმძღვანელობით. პროფესიული დაოსტატების მიზნით ქორიძე იტალიას გაემგზავრა, სადაც იგი 1879—1881 წლებში წარმატებით გამოდიოდა საოპერო თეატრებში კორეჯოს ფსევდონიმით, ხოლო 1881—1883 წლებში თბილისის საოპერო სცენაზე მღეროდა. პეტერბურგის საიმპერატორო საოპერო თეატრში მას ნამღერი აქვს ივან სუსანინის და გუდალის (ა. რუბინშტეინის „დემონი") პარტიები. 1883 წლიდან ქორიძე გადასახლდა ქუთაისს, სადაც ჩაება ფოლკლორულ მუშაობაში. მ. ბალანჩივაძესთან ერთად მას არაერთი კონცერტი გაუმართავს მის მიერ ჩამოყალიბებული გუნდის საშუალებით. ქორიძე ავტორია რიგი რომანსებისა, სიმღერებისა და საგუნდო დამუშავებებისა.

6. **კარგარეთელი ია** (1867—1939) — მომღერალი, კომპოზიტორი, რეჟისორი, მუსიკის მკვლევარი, პუბლიცისტი, რომელიც წლების მანძილზე თავისი სტატიებით, წერილებითა და სიტყვიერი გამოსვლებით იბრძოდა ქართული კულტურის აღორძინებისათვის.

ი. კარგარეთელმა ჩაწერა და გამოსცა „ქართული ხალხური სიმღერები" (1899) და „15 ქართული სიმღერა" (1909); ავტორია რომანსების („მშვენიერთა ხელმწიფავ", „არაგვო"), პოპულარული მუსიკალური ენციკლოპედიის, „ქართული ხალხური სიმღერის მიმოხილვის" და სხვ.

7. **გუნია ვალერიან ლევანის ძე** (1862—1938) ქართული თეატრის გამოჩენილი მოღვაწე: მსახიობი, რეჟისორი, დრამატურგი, კრიტიკოსი, მთარგმნელი და ლიბრეტისტი. ვ. გუნიას შესრულებული აქვს 370-მდე როლი, მათ შორის ისეთები, როგორიცაა: მეფე ლირი, ოტელო, ოიდიპოს მეფე, შაჰ-აბასი („სამშობლო"), ოთარბეგი („ღალატი"), გელა („პატარა კახი"), სკალოზუბი („ვაი ჭკუისაგან"), ოსიპი („რევიზორი") და სხვა. 1919 წლიდან იღებდნენ კინოსურათებში. გუნია ავტორია 65 ორიგინალური და თარგმნილი პიესისა. რომლებშიაც ნათლად გამოვლინდა ავტორის რევოლუციურ-დემოკრატიული და პროგრესული, პატრიოტული ტენდენციები. მრავალი წლის მანძილზე გუნია მოღვაწეობდა ქართულ ჟურნალ-გაზეთებში, მათ შორის — ი. ჭავჭავაძის „ივერიაში". 1885—1889 წლებში რედაქტორობდა ქართულ მხატვრულ-სალიტერატურო გაზეთ „თეატრს". 1921 წლიდან ვალერიან გუნია რესპუბლი-

კის ხელოვნების მუშაკთა კავშირის თავმჯდომარეა, აქტიურად მოღვაწეობს ქართულ საბჭოთა თეატრში.

3. გუნიას სახელი ეროვნული სამუსიკო კულტურის განვითარებასთანაცაა დაკავშირებული. მან თარგმნა ქართულად „კარმენის", „რიგოლეტოს" და „სევილიელი დალაქის" ლიბრეტოები. გუნიას ლიბრეტოებზე დაწერილია ადრინდელი ქართული ოპერები: რ. გოგნიაშვილის „ქრისტინე" (1918), ზ. ფალიაშვილის „დაისი" და დ. არაყიშვილის „დინარა" (1924).

8. **ქართველიშვილი ნიკოლოზ გიორგის ძე** (1872—1922) — ქართულ ენაზე თარგმნილი ოპერების პირველი დირიჟორი, რეჟისორი და საზოგადო მოღვაწე. მუსიკალური განათლება მიიღო პარიზში. „ქართული დრამატული საზოგადოების" თავმჯდომარე.

9. **ჩერეპნინი ნიკოლოზ ნიკოლოზის ძე** (1873—1945) — რუსი კომპოზიტორი და დირიჟორი, პარიზში გამართული „რუსული სეზონების" საოპერო და საბალეტო სპექტაკლების დირიჟორი (1909—1914).

10. **ცაგარელი კონსტანტინე სოლომონის ძე** (1885—1937) იმ ქართველ მოღვაწეთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელნიც ხანგრძლივად მოწყვეტილი იყვნენ მშობლიურ მხარეს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, დიდ და ფრიად სასარგებლო პატრიოტულ საქმიანობას ეწეოდნენ. 1906 წელს, რევოლუციურ მუშაობასთან დაკავშირებით, იგი დაატუსაღეს და ჩრდილოეთ კავკასიაში (გროზნო) გადაასახლეს. აქ მან მონაწილეობა მიიღო კაზაკების აჯანყების მომზადებაში, რის გამო შეიპყრეს და იზიუმის ციხეში მოათავსეს, საიდანაც თებერვლის რევოლუციამ გაათავისუფლა.

კ. ცაგარელმა დაამთავრა ხარკოვის უნივერსიტეტის იურიდიული ფაკულტეტი, აქვე დაოჯახდა და სახელი გაითქვა როგორც ნიჭიერმა ვექილმა; იგი არჩეული იქნა ხარკოვის დამცველთა კოლეგიის თავმჯდომარედ.

კ. ცაგარელი შესანიშნავად ფლობდა ფორტეპიანოს, გატაცებით უყვარდა მუსიკა, კარგად იცნობდა ქართულ ხალხურ სიმღერებს და იმდროინდელ ეროვნულ რომანსებს. 20-ან წლებში საქართველოში დროებით ჩამოსვლისას იგი „აბესალომისა" და „დაისის" ავტორს დაუმეგობრდა.

ცაგარელმა, რომელიც ქართულ, რუსულ და გერმანულ ენებს გარდა ჩინებულად ფლობდა უკრაინულს, ო. ვარავასთან ერთად უკრაინულ ენაზე თარგმნა „აბესალომის" ტექსტი.

ცაგარლის კალამს ეკუთვნის სანდრო შანშიაშვილის „არსენას" თარგმანი უკრაინულ ენაზე, ეთიკურ-ფილოსოფიური ნარკვევი „ასე ამბობდა ზარატუსტრა-ვაჟი", ბიოგრაფიული ცნობარი „აქ ცხოვრობდა ზ. ფალიაშვილი", პუბლიცისტური წერილები, ბროშურები და სხვ.

11. **მირიანაშვილი პეტრე გრიგოლის ძე** (1860—1940) დაიბადა ქუთაისში. აქ მან დაამთავრა კლასიკური გიმნაზია და რუსეთს გაემგზავრა უძაღლესი ცოდნის მისაღებად. 1882—1984 წლებში იგი სწავლობდა პეტერბურგის უნივერსიტეტის ისტორიულ-ფილოლოგიურ ფაკულტეტზე. ხოლო 1884—1886 წლები პარიზის სორბონის უნივერსიტეტში გაატარა. 1886 წელს პ. მირიანაშვილი სამშობლოში დაბრუნდა. ამ დღიდან მოყოლებული იგი ეწეოდა პედაგოგიურ მუშაობას. ერთ დროს მსახურობდა ხარკოვში, შემდეგ კასპიში, იუსტიციისა და სამინისტროებში. განკაში ყოფნისას პ. მირიანაშვილმა მიაკვლია ნიკოლოზ ბარათაშვილის საფლავს და ეს ამბავი ილია ჭავჭავაძეს აცნობა. „მერნის“ ავტორის ნეშტის თბილისში გადმოსვენებაში მირიანაშვილს უდავო დამსახურება მიუძღვის.

პეტრე მირიანაშვილი ავტორია რიგი გამოკვლევებისა ქართული ლიტერატურისა და ენათმეცნიერების დარგში. მას შეკრებილი და შემუშავებული აქვს ქართული ხალხური ზღაპრები, ლეგენდები და თქმულებები, მათ შორის: „ეთერიანი“ „ამირანიანის ლექსი“, „ძველი და ახალი ქართული შაირობა სადა ამბად“, „უკვდავება სიტურფისა“, „თეთრა და ყორანა“ (ეს ორი უკანასკნელი — ხელნაწერის სახით) და სხვა. მანვე შეადგინა „ქართული ენის პრაქტიკული კურსი რუსთათვის“.

პ. მირიანაშვილი, გარდა ქართული და რუსული ენებისა, კარგად ფლობდა ფრანგულს, გერმანულს, არაბულს, ბერძნულს და სომხურ ენებს, რაც ხელს უწყობდა მის მთარგმნელობითს მუშაობას. მისი თარგმანებიდან აღსანიშნავია ევრიპიდეს „მედეა“, ჰომეროსის „ილიადა“ და „ოდისეა“, ესქილეს „მიჯაჭვული პრომეთე“, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“, ვერგილიუსის „ენეიდა“, ფენელონის „ტელემაქიანი“, ინდური პოემა „სიყვარულის ჰიმნი“, ძველი ებრაული „ქებათა ქებაჲ“, გოეთეს „ფაუსტი“. არაბულიდან მან თარგმნა ყურანი, რომლის ძირითადი დანიშნულება იყო არა მაჰმადის მოძღვრების გავრცელება საქართველოში, არამედ ქართველ მაჰმადიანთა (აჭარლები, ლაზები, ჭანები, ფერეიდანელი ქართველები და სხვ.) შორის ქართული დამწერლობისა და მშობლიური ენის შთანერგვა და განმტკიცება.

წელთა მანძილზე პ. მირიანაშვილი თანამშრომლობდა რიგ ქართულ ჟურნალ-გაზეთებში, ათავსებდა წერილებს, რეცენზიებს თეატრალური ცხოვრების, ლიტერატურისა და ხელოვნების სხვადასხვა საკითხზე.

პარიზიდან დაბრუნების წელსვე (1886) მირიანაშვილი დაესწრო ლადო აღნიაშვილის გუნდის მიერ გამართულ ერთ-ერთ პირველ კონცერტს, რამაც აღაფრთოვანა ახალგაზრდა ლიტერატორი და მშობლიური მუსიკისადმი ღრმა ინტერესი გაუღვიძა. ამის შედეგი იყო, რომ მირიანაშვილმა ჯერ უცხო ოპე-

რების ლიბრეტოების თარგმნა დაიწყო (მათ შორის აღსანიშნავია რუბინშტეინის „დემონი“ და ბიზეს „მარგალიტის მაძიებლები“), ხოლო მალე საკუთარი ლიბრეტოების წერასაც მიჰყო ხელი.

პეტრე მირიანაშვილს დაწერილი აქვს შემდეგი საოპერო ლიბრეტოები: „ეანის ქალი მაია“ (ისტორიული დრამა, XIX ს. გადაეცა ა. ფარცხალაძეს); „ქალის ცბიერება“ (გადაეცა კომპოზიტორ ა. მაისურაძეს); „ვეფხისტყაოსანი“ შ. რუსთაველის პოემის მიხედვით, რომელიც პირველად ანდრია ყარაშვილს გადასცა. ამ ლიბრეტოზე ოპერის დაწერაზე კატეგორიული უარი განაცხადა ზაქარია ფალიაშვილმა. შემდეგში მისმა უმცროსმა ძმამ — ლევან ფალიაშვილმა მირიანაშვილის ლიბრეტოზე დაწერა ოპერა „ვეფხისტყაოსანი“ (1923), რომელიც საკონცერტო ფორმით შესრულებული იქნა თბილისის კონსერვატორიაში 1925 წელს. მირიანაშვილის ლიბრეტო „ელეონორაზე“ ოპერის დაწერას აპირებდა არ. კერესელიძე.

3. მირიანაშვილის ლიბრეტოებს შორის უდიდესი წარმატება წილად ხვდა „აბესალომ და ეთერს“. პეტრე მირიანაშვილის სახელი ფალიაშვილის „აბესალომთან“ დაკავშირებით უკვდავებას ეზიარა.

12. **ბახუტაშვილი-შულგინა ოლღა ალექსანდრეს ასული** (1876—1950) — საქართველოს სსრ სახ. არტისტი, გამოჩენილი მომღერალი (სოპრანო) და პედაგოგი. ვოკალურ ხელოვნებას დაეუფლა ე. რიადნოვის და პ. რონცის ხელმძღვანელობით. სწავლობდა აგრეთვე პარიზსა და მილანში. 1903 წლიდან მღეროდა მოსკოვის, კიევის, ოდესის, ხარკოვის და თბილისის საოპერო თეატრების სცენებზე. ო. შულგინას შექმნილი აქვს მრავალი დასრულებული მხატვრული სახე რუსულ და უცხოურ ოპერებში. განსაკუთრებით ვაითქვა სახელი ჩიო-ჩიო-სანის სრულყოფილი შესრულებით. იგი იყო პირველი ეთერი და პირველი მარო ფალიაშვილის ოპერებში.

მისი სკოლის მოწაფეებია: მ. ამირანაშვილი, ნ. ცომაია, ე. სოხაძე, მ. ნაკაშიძე, ი. ფალიაშვილი, მ. ყვარელაშვილი და სხვ.

13. **ზურაბიშვილი ილია ელეფთერის ძე** (1872—1955) — ცნობილი პუბლიცისტი, ლიტერატორი, კრიტიკოსი და რეცენზენტი. დაიბადა სოფ. კანტში (ყვარლის მახლობლად), ოფიცრის ოჯახში. პირველდაწყებითი განათლება სოფლის ორკლასიან სკოლაში მიიღო. ამის შემდეგ ის სწავლა არსად გაუგრძელებია და თუ შემდეგში ფრიად განათლებულ პიროვნებას წარმოადგენდა, ეს მხოლოდ თვითგანათლების შედეგი იყო. 1880 წლიდან ი. ზურაბიშვილი ჯერ თელავში, ხოლო შემდეგ თბილისში ცხოვრობდა. 16 წლისა კანცელარიის ჩინოვნიკად მოეწყო. სამხედრო სამსახურს თბილისში იხდიდა. სადაც გაეცნო ლიტერატურულ წრეებს. 1937 წელს პენსიაზე გავიდა, მაგრამ შრომითი მოღ-

ვაწეობისათვის თავი არ დაუნებებია: ბოლო დღეებამდე იგი საქართველოს რადიო-კომიტეტის ლიტერატურულ-მხატვრულ გადაცემათა სტილისტად მუშაობდა.

1894 წლის 1 იანვარს ჟურნალ „კვალში“ გამოქვეყნდა ი. ზურაბიშვილის პირველი ნოველა „მამულის მსხვერპლი“, ხელმოწერილი „ელეფთერიძის“ ფსევდონიმით. იმავე წლიდან იწყება ილიას თანამშრომლობა გაზეთ „ივერიაში“, სადაც სისტემატურად იბეჭდებოდა მისი მოკლე მოთხრობები, ნოველები, ხოლო 1895 წლიდან — რეცენზიები დრამატულ სპექტაკლებზე.

1919 წლიდან „ელეფთერიძეს“ მიემატა მეორე ფსევდონიმი — „ინენი“, რომლითაც ხელმოწერილია ი. ზურაბიშვილის ვრცელი, ისტორიულად მნიშვნელოვანი კრიტიკული სტატია ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ პრემიერის შესახებ. ზურაბიშვილს გამოქვეყნებული აქვს რიცხვმრავალი რეცენზიები, წერილები და სტატიები ქართული სამუსიკო ხელოვნებისა და მის წარმომადგენელთა შესახებ. აღსანიშნავია მონოგრაფიული ხასიათის ნარკვევები: „ურმული“, „კახური მრავალჟამიერი“, „ლეკური“, „ვანო სარაჯიშვილი“, „ზაქარია ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ და სხვ.

ი. ზურაბიშვილის მოთხრობის — „ორი მონადირის“ მიხედვით საქართველოს სახკინმრეწვმა 1926 წელს გადაიღო ამავე სახელწოდების კინოსურათი.

14. 1932 წლის 3 თებერვალს ზაქარია წერილს წერს როსტოვში მყოფ თავის მეგობარს პროფ. მ. მ. ბაგრინოვსკის ხარკოვში „აბესალომ და ეთერის“ დადგმის შესახებ:

„თქვენ გაინტერესებთ „აბესალომ და ეთერის“ დადგმა უკრაინაში? დიახ! იმ მორალურმა კმაყოფილებამ, რომელსაც მე განვიცდიდი ხარკოვში მისი დადგმის გამო, ყოველგვარ ჩემს მოლოდინს გადააჭარბა. „აბესალომი“ დაიდგა ხარკოვში 1931 წლის 18 ოქტომბერს ჩემი თანდასწრებით (იქ მე ვცხოვრობდი თითქმის მთელი თვე და ვხელმძღვანელობდი ოპერის მუსიკალურ ნაწილს). დირიჟორობდა კაპელმაისტერი ვეისენბერგი, საუცხოო მუსიკოსი, ფრიად კულტურული და დიდი ტემპერამენტის ადამიანი. მხოლოდ მეორე სპექტაკლს, უკრაინის განათლების სახ. კომისარიატის თხოვნით, ვდირიჟორობდი მე. „აბესალომს“ ჰქონდა და აქვს კოლოსალური წარმატება და დღემდე ყოველ-კვირა იდგმება არა ნაკლებ სამისა. გადის ყოველთვის ანშლაგებით“...

15. ჯანელიძე იუსტინე ივლიანეს ძე (1883—1950) — გამოჩენილი საბჭოთა ქირურგი, სსრკ სამედიცინო მეცნიერებათა აკადემიის ნამდვილი წევრი, სამედიცინო სამსახურის გენერალ-ლეიტენანტი, სოციალისტური შრომის გმირი. 30-იან წლებში მუშაობდა ლენინგრადის სასწრაფო დახმარების ინსტიტუ-

ტის მთავარ ქირურგად. ი. ჯანელიძემ განსაკუთრებული პირობები შეუქმნა ზაქარია ფალიაშვილს მისი საავადმყოფოში ყოფნისას.

16. ამ არიასთან დაკავშირებით რომანტიკული ხასიათის ლეგენდაა შექმნილი. თითქოს მას შემდეგ, რაც ზაქარიას ერთადერთი ვაჟი ირაკლი (1904—1915) ტრაგიკულად დაეღუპა, მან სრულიად აიღო ხელი შემოქმედებაზე და დიდხანს არ მიკარებია დაუმთავრებელ „აბესალომს". მხოლოდ 1917 წელს კვლავ დაუბრუნდა ფალიაშვილი ოპერას და მთელი თავისი სულიერი ტრაგედია, ირაკლის დაკარგვით გამოწვეული უსაზღვრო სევდა და გულისტივილი, აბესალომის ამ არიაში („ვეძებდი ბედსა") ჩააქსოვა. ემოციურად დიდი შთაბეჭდილების მომხდენი ეს „ცნობა" რეალურ საფუძველს მოკლებულია. ურყევი ფაქტები იმაზე მიუთითებს, რომ 1913. 1914 და 1915 წლების გაზეთებში, სადაც „აბესალომიდან" შესრულებულ ნაწყვეტებზეა ლაპარაკი, განსაკუთრებული მოწონებით აღნიშნავენ „აბესალომის გრძნობით სავსე არიას" მესამე აქტის დასაწყისში და ანსამბლს „წამწამსა და წამწამს შუა".

სულ სხვაა „აბესალომის" მიძღვნა დაღუპული ვაჟისადმი: „ძეგლად დედისერთა ყრმის — ირაკლის უმანკო სულისა, მამამისის ზაქარია პეტრეს ძე ფალიაშვილისაგან". უკეთეს ძეგლს გულდამწვარი მამა თავის უსაზღვროდ საყვარელ შვილს ვერ აუგებდა!..

17. „ხევსურთა ცეკვების" — „ფერხულის" („ფარიკაობა") და „ხევსურულის" („ანუ „მთიულურის") მუსიკა ზ. ფალიაშვილს ნასესხები აქვს კომპოზიტორ კერესელიძისაგან. 30-იან წლების დამდეგს თბილისის კონსერვატორიის სტუდენტი ა. კერესელიძე ი. სუხიშვილის მიერ შედგენილ საკონცერტო ანსამბლში მუშაობდა პიანისტ-სოლისტად და კონცერტმაისტერად.

ი. სუხიშვილისა და ნ. რამიშვილის წინადადებით ა. კერესელიძემ საგანგებოდ მათთვის დაწერა ზემოაღნიშნული ცეკვები, რომლებიც უდიდესი წარმატებით სრულდებოდა ნიჭიერ მოცეკვავეთა მიერ ავტორის საფორტეპიანო თანხლებით. ერთ-ერთ კონცერტზე ზაქარიამ ნახა ეს ცეკვები და თავის ყოფილ სტუდენტს (კერესელიძე ზ. ფალიაშვილთან ჰარმონიის კურსს გადიოდა) კონსერვატორიაში თხოვა, დაეთმო მისთვის ამ ცეკვების მუსიკა. კერესელიძე სიამოვნებით დათანხმდა. მან ხევსურული ცეკვების მუსიკა ზაქარიას გადასცა კლავირის სახით, ხოლო ფალიაშვილმა გააორკესტრა და ჩართო ისინი „დაისის" მეორე მოქმედებაში „ფარიკაობისა" და „მთიულურის" სახით.

ეს ორი ცეკვა პირველად შესრულდა 1932 წლის 24 დეკემბერს ა. ჩიტაიშვილის მიერ ბრწყინვალედ დადგმულ „დაისის" პრემიერაზე. ცეკვები დადგა ი. სუხიშვილმა. 1960 წელს გამოცემულ „დაისის" პარტიტურაში (გვ. 32) რე-

დაქტორის ვ. ფალიაშვილის მიერ შენიშვნის სახით აღნიშნულია, რომ ამ ორი საცეკვაოს მუსიკა ეკუთვნის ა. კერესელიძეს.

18. „მაროს ტირილი" ჩვეულებრივი, ტრაგიკული გრძნობის გამომხატველი „ნომერი" როდია. მასში, ისე როგორც ზაქარიას ოპერების მთელ რიგ დასრულებულ სოლო, საანსამბლო თუ საგუნდო ეპიზოდებში, გარდა ლიბრეტოთი განპირობებული სიტუაციებისა და სხვადასხვა ფსიქოლოგიური განწყობილების გადმოცემისა ძველ ქართულ სარიტუალო წესების ანარეკლსაც კვლევენ. ამ შემთხვევაშიაც მარო თავის უბედურებას მარტოობაში კი არ გამოხატავს, არამედ საჯაროდ, ხალხის თანდასწრებით. ეს კი ამ უკანასკნელში სათანადო გამოძახილს პოულობს, რაც ტრადიციულად დადგენილი ფორმით გადმოიცემა.

უდავოა, რომ „დაისის" ამ ფინალურ სცენაში კომპოზიტორმა, სამგლოვიარო რიტუალის წინასწარი გაცნობისა თუ თავისი მდიდარი ინტუიციის შედეგად. დიდი მხატვრული დამაჯერებლობით გადმოგვცა არა მარტო მაროს პირადი მძიმე სულიერი განწყობილება, არამედ ხალხის მიერ მისდამი თანაგრძნობაც.

სარჩევი

წინასიტყვაობა . . 3
ზაქარია ფალიაშვილის ცხოვრების გზა 10
ბავშვობა და სიყმაწვილე . 12
თბილისის სამუსიკო სასწავლებელში 17
მოსკოვის კონსერვატორიაში 26
ფალიაშვილი — პედაგოგი . 34
ზ. ფალიაშვილი და ქართული მუსიკალური ფოლკლორი 41
ხალხური სიმღერებისა და საგალობლების კრებულები 58
ქართულ ფილარმონიულ საზოგადოებაში 65
ხალხური და სასულიერო მუსიკის კონცერტები 69
ქართულ ენაზე ოპერების გამმართველი ამხანაგობა 71
საკონცერტო მოღვაწეობა 76
სამუსიკო სკოლა 79
დიდების გზით 81
უკვდავების მწვერვალებისაკენ 111
იუბილე. „საზეიმო კანტატა“. „ლატავრა“ 120
უკანასკნელი დღეები 127
შემოქმედება 132
რომანსები 138
„აბესალომ და ეთერი“ 145
პირველი მოქმედება 164
მეორე მოქმედება 173
მესამე მოქმედება 181
მეოთხე მოქმედება 189
„დაისი“ 204
პირველი მოქმედება 206
მეორე მოქმედება 217
მესამე მოქმედება 228
„ლატავრა“ 240
ბოლოსიტყვაობა 252
ზაქარია ფალიაშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედების ძირითადი თარიღები 254
შენიშვნები 264

რედაქტორი მ. გ ე დ ე ვ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი
მხატვარი გ. გ ო რ დ ე ლ ა ძ ე
მხატვრული რედაქტორი ლ. ღ ვ ი ნ ჯ ი ლ ი ა
ტექრედაქტორი რ. კ ო ხ რ ე ი ძ ე
კორექტორი მ. ბ ე ჟ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი

გადაეცა წარმოებას 13/11-73 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 5/XI-73 წ.
ქაღალდის ზომა 70×90¹/₁₆. ქაღალდის ხარისხი № 1.
ნაბეჭდი თაბახი 20,48.
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 18,02.
უე 01523. ტირაჟი 3.000. შეკვ. № 551.

ფასი 2 მან. 12 კაპ.

გამომცემლობა „ხელოვნება"
თბილისი, პლეხანოვის 179.
1974