

Le Groupe
Lyrique

présente

Les Géorgiennes

Opéra-bouffe de
Jacques OFFENBACH

Recréation mondiale
d'après le manuscrit original

Direction musicale

Laurent ZAÏK

Mise en scène

Renaud BOUTIN

Orchestre

Bernard THOMAS

30 chanteurs

Scénographie et Costumes

Cécilia DELESTRE

en partenariat avec le Lycée La Source

Chorégraphie Gaël ROUGEGREZ

Lumières Pierre DAUBIGNY

www.groupe-lyrique.com

მუსიკა

2020

MUSIKA

samedi 7 décembre 2019

dimanche 8 décembre 2019

Réservations :

www.sjartvelos.com საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის ჟურნალი

Journal of Creative Union of Composers of Georgia

Auditorium

St-Germain

4 rue Félibien 75006 PARIS

30 rue Mabillon ou Odéon (4 et 10)

10 rue de Valenciennes ou Notre-Dame (B et C)



T. Amirejibi Borjomi International Piano Competition

თენგიზ ამირეჯიბის სახელობის პიანისტთა
საერთაშორისო კონკურსი ზორაქოშვი



21- 26 ოქტომბერი 2020



ჟაკ ოფენბახის (1819-188) ოპერა-ბუფას "Les Géorgiennes" XXI ს. პრემიერის აღიშმა, ავტორი მარი-პიერ ლორანი.

მუსიკა

MUSIKA

Journal of Creative Union of Composers of Georgia

2 (43)•2020



ჟურნალი გამოიცემა საქართველოს განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროს ფინანსური მხარდაჭერით

ISSN 1987-7773

საქართველო ევროპულ მუსიკაში
ლაშა გასვიანი
„ქართველი ქალები“ ჰაპ ოფენბახის დაკარგული
თეატრ- ბუფას ახალი სიმღერა 2

ევოქალური სახეები
რუსუდან ქუთათელაძე
ნაწილობრივ იმპროვიზირებული. ეთერ მგალობლიძე,
რუსუდან სოფია 25

თარიღი
ზურაბ თიკაშვილი
სიმბოლური და გულწრფელი – კანა ხაბაძის მთავარი
გამოქვეყნებული იმპროვიზაციები. კანა ხაბაძე - 60 32

მამუკა ნაცვალაძე
კანა ხაბაძის მუსიკა გაუქმებს ფრეს... 34

პუბლიცისტიკა
ლალი ვარდანაშვილი
„მართ და არც მართ“ ანუ ჩვენ და „კომიდი“ 40

ფოლკლორი
ქეთევან ბაიაშვილი
ქართული სიმღერის ხეობის ვიზუალური ხალხური
პრინციპები და მუსიკალური იდენტობები ფოლკლორში
(საბოლოო გამოცემის მიხედვით) 43

ქართული მუსიკისმცოდნეობა
გიორგი კრავიშვილი
ჩვენებულების მუსიკა და ვაჟა მახარია 54

ახალი გამოცემები
ვაჟა ძიგუა
მრავალფეროვანი მონაგარი 61

ქართული მხარლობა და მუსიკა
თამარ მასიურაძე
ქართული გალობანი 65

გაცხადება
ნინო (ნუნუ) მესხი
ვლადიმერ სომხურიძე – საქართველოს
სახალხო არტისტი (1903-1976) 72

მუსიკალური პუბლიცისტიკა
რიმა ბურჯუკური
დაუმორჩილებელი მუსიკოსები 76

Summary 82

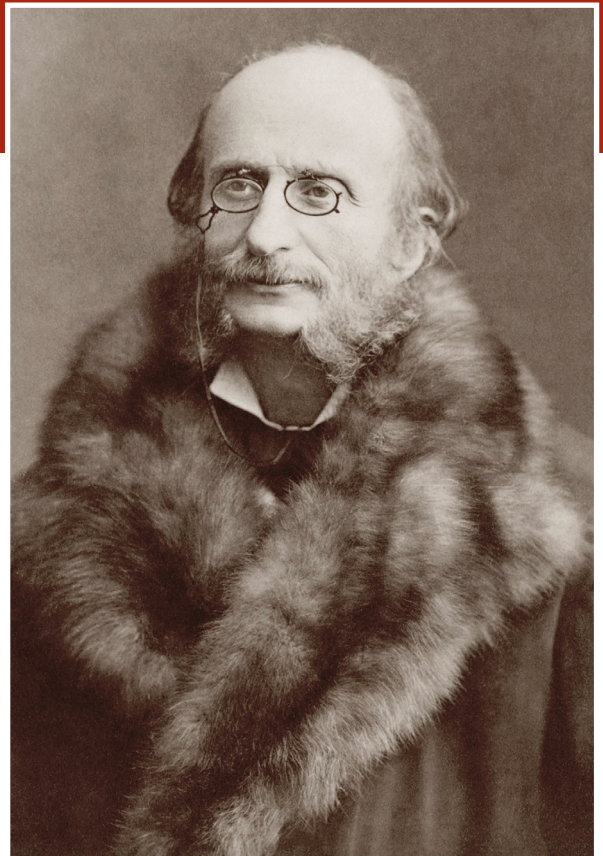
რედაქტორი: მიხეილ ოძელი
თანამდებარეობები: შოთა ჯაფარიძე, თამარ წულუკიძე, თამარ ბურჯანაძე
ლიტერატორი: ვახტანგ რურუა, ვანო კვიციანი
ინფორმაციის მარგანტი: ქეთევან თუხარელი
მისამართი: დავით აღმაშენებლის 123
ტელ.: (+995 32) 295 41 64; ფაქსი: (+995 32) 296 86 78

„ქართველი ქალები“ ჟაკ ოფენბახის დაკარგული ოპერა-ბუფას ახალი სიკოცხლე

ლასა გასვიანი

გუძღვნი ჩემი პედაგოგის,
მუსიკოს მანანა ხაჯალიას
და ბებუის, ელეონორა ჭიჭინაძე-დანელიას
ნათელ სხოვნას

“Les Géorgiennes” ანუ „ქართველი ქალები“, ასე ჰქვია ფრანგულ სამმოქმედებთან ოპერა-ბუფას, რომელიც XIX ს. მოღვაწე ცნობილმა ფრანგმა კომპოზიტორმა, ჟაკ ოფენბახმა დაწერა. ლიბრეტოს ავტორია ფრანგი დრამატურგი ჟიულ მუანო, რომლის შექმნაშიც დახმარება თავისმა მეგობარმა, დიდმა ფრანგმა მწერალმა ალექსანდრე დიუმამ გაუწია. აღსანიშნავია, რომ ეს მუსიკალური თხზულება ოფენბახსა და მუანოს შორის უკანასკნელი თანამშრომლობა იყო. პრემიერა, პარიზის „თეატრ დე ბუფე პარიზიენში“, შუაზღელის დარბაზში, 1864 წლის 16 მარტს გაიმართა და უდიდესი წარმატება ხვდა წილად. პირველ წარმოდგენას კომპოზიტორმა და დირიჟორმა, ეჟენ-პროსპერ პრევომ უდირიჟორა. ამავე წელს, დღის სინათლეზე გამოჩნდა პრევოსა და სხვა ფრანგი კომპოზიტორების, ჟაკ-ლუი ბატმანის, ანრი მარქსისა და ფიშინგერის მიერ „ქართველი ქალების“ მუსიკის მოტივებზე შექმნილი როგორც საფორტეპიანო, ისე საორკესტრო კომპოზიციები.¹



ჟაკ ოფენბახი (1819- 1880)

მიუხედავად იმისა, რომ არსებობდა კლავირი, საუკუნეზე მეტი ხნის მანძილზე ოპერა-ბუფა დაკარგულად მიიჩნეოდა, რადგან მისი საორკესტრო მასალა არსად ჩანდა. თუმცა, 2019 წლის დეკემბერში, ასოციაცია „ლე გრუპ ლირიკა“ (“Le Groupe Lyrique”) საზოგადოებას აუწყა

2

1 “Polka du Pacha”, “Galop” და “Grande Valse” ფორტეპიანოსთვის, ეჟენ პრევი (1809-1872), გამომც. “Bertin”; “Fantaisie sur “Les Georgiennes” de J. Offenbach” („ფანტაზია ჟაკ ოფენბახის „ქართველი ქალების“ თემაზე“) ფორტეპიანოსთვის, ჟაკ-ლუი ბატმანი (1818-1886), გამომც. “Bertin”; „კადრილი“ ცალკე ორკესტრისათვის და ცალკე ფორტეპიანოსთვის, ანრი მარქსი (1816-1888), გამომც. “Bertin”; „კადრილი“ ფორტეპიანოსთვის, ა. ფიშინგერი, გამომც. “Pest: Rozsavölgyi”.

ორიგინალი ხელნაწერის მიხედვით ნაწარმოების ხელახლა დაბადების შესახებ. აფიშა, რომელზეც პირდაპირ ეწერა სიტყვები “Recréation mondiale” იუნკებოდა, რომ ოფენბახის ოპერა-ბუფას „ქართველი ქალები“, ბერნარდ ტომასის ორკესტრი ლორან ზაიკის დირიჟორობით პარიზის სენ-ჟერმენის დარბაზში შესრულდება. დამდგმელი რეჟისორი გახლდათ რენო ბუტენი, ხოლო პროდიუსერი – ჟილბერ ლემასონი. თითქმის ნახევარსაუკუნოვანი პაუზის შემდეგ, ნაწარმოების თანამედროვე პრემიერა სულ ახლახან, გასული წლის 7 და 8 დეკემბერს კვლავ პარიზში გაიმართა. 2019 წელს, ოფენბახის დაბადებიდან 200 წლისთავი შესრულდა და სწორედ ამ ღირსშესანიშნავ საიუბილეო თარიღს უკავშირდება ოპერეტის ხელახალი მსოფლიო პრემიერაც. აღსანიშნავია, რომ ღონისძიებას წინ უსწრებდა ნაწარმოების საკონცერტო ვერსია, რომელიც ამავე წლის 24 ნოემბერს, ფესტივალის “Les Folies Offenbach” ფარგლებში, კომპანია “Opéra Du Jour”-ის ორგანიზებით პარიზის „ლე რანლაგეს“ თეატრის სცენაზე გაიმართა.

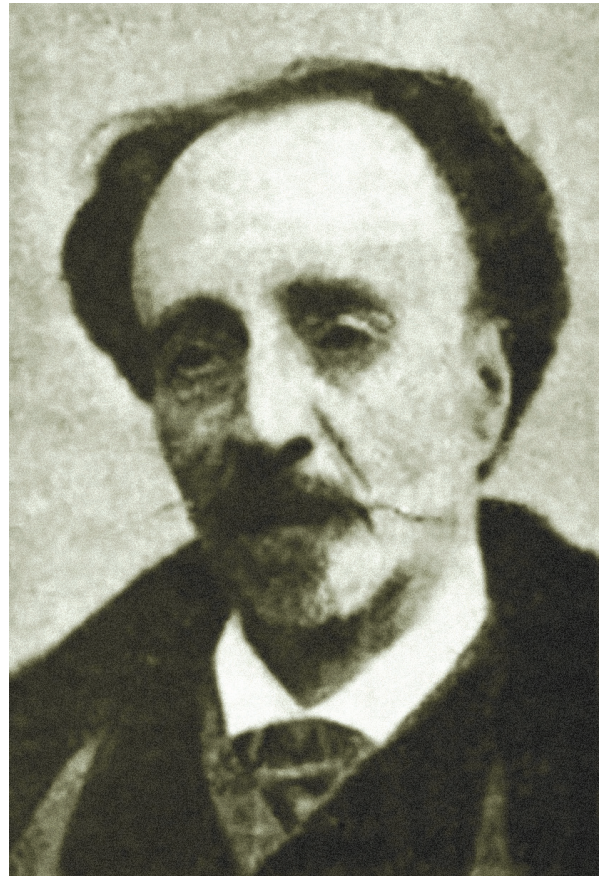
პრემიერას დიდი გამოხმაურება მოჰყვა თანამედროვე ფრანგულ პრესაში. ჟურნალისტმა ჟან-მარსელ ჰუმბერტმა, დაკარგული საორკესტრო პარტიტურის აღმოჩენის წყალობით „ქართველი ქალების“ სცენაზე დაბრუნება მის მკვდრეთით აღდგომას შეადარა. მან ხაზი გაუსვა ნაწარმოების იმ მახასიათებელს, რომელიც აურაცხელი რაოდენობის მუსიკალურ ნომრებს შორის, უპირატესობას ანსამბლის სცენებს ანიჭებს, მათი წარმოშობა კი სათავეს კლასიკური ოპერიდან იღებს. ჰუმბერტის აზრით, ოფენბახის სურვილი – გადაეღება ოპერა-ბუფას ჟანრობრივი შეზღუდულობა და უფრო მეტად განეგრძო იგი, კარგად ჩანს კომპოზიტორის იმ მკვდლობაში, რაც მან ორკესტრირების ნაწილში გასწია, – გაიზარდა საორკესტრო პარტიის დრამატურული ფუნქცია, ის უფრო დეტალურია ვიდრე წინამორბედ თუ მომდევნო ნაწარმოებებში. რაც შეეხება შინაარსობრივ მხარეს, რომლის ძირითადი

მოტივი სქესთა შორის დაპირისპირებაა, ჰუმბერტის თანახმად – ახალი არ არის. იგი ხშირად გამხდარა სხვადასხვა კომედიის საბაზი და მაგალითად მოჰყავს XVII ს. დიდი ფრანგი დრამატურგისა და პოეტის, მოლიერის ნაწარმოებები: „სკოლა ცოლებისათვის“ და „განსწავლული ქალბატონები“, სადაც დიდ მწერალს, ჯერ კიდევ მაშინ მასხრად ჰქონდა აგებული სქესთა შორის უპირატესობის თემა.² ჟურნალისტ ალბან დიაგის რეკენზიაში კი ვკითხულობთ, რომ შემოქმედებითი დასი ამჯერად უპრეცედენტო ამოცანას შეეჭიდა: ახალი სული შთაბეროს „მანწ ელისეს პატარა მოცარტად“ წოდებული ოფენბახის ოპერა-ბუფას, რომელიც XIX ს. ამერიკული ტურნედან დღევანდელ დღემდე დუმდა. ჰუმბერტის მსგავსად, დიაგისც აღნიშნავს, რომ პუბლიკამ „საჩუქარიც“ მიიღო: ნაწარმოების ორი ეპიზოდი, რომელიც საუკუნისწინანდელ პრემიერამდე ამოჭრეს, პირველად შესრულდა პარიზის საზოგადოების წინაშე. ამან კი, ღონისძიების მნიშვნელობა ერთი ორად გაზარდა. დიაგმა ოფენბახის „ქართველ ქალებსა“ და ძველბერძნული კომედიის მამად წოდებული არისტოფანეს პოემა „ლისისტრატეს“ შორის გაავლო პარალელი, სადაც ქალები თავიანთი მოქმედებით მაკაცებს შორის დაწყებულ ომს შეწყვეტენ. რეკენზიები დადებითია. განსაკუთრებით ხაზგასმულია მთავარი როლების შემსრულებელთა, მეთიუ გიგესა და მარინ გეტის შესანიშნავი თამაში. სტატიის დასასრულს, ჟურნალისტი იმედს გამოთქვამს, რომ „ქართველი ქალების“ ამ ბრწყინვალე წარმოდგენის შემდეგ, საფრანგეთისა და ნავარის საოპერო თეატრები დიდი ხნით გულგრილნი მისდამი ვერ დარჩებიან.³ პრემიერა შედგა.

„ქართველი ქალების“ თანამედროვე ეპოქაში აღმოჩენა. დამეთანხმებით, საინტერესოა თვალი გადავავლოთ ამ ფასდაუდებელი მუსიკალური თხზულების აღმოჩენის მოკლე ისტორიას. ყველაფერი კი ასე დაიწყო: როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, 2019 წელს ოფენბახის ორსაუკუნოვანი საიუბილეო თარიღი ახლოვდებოდა. მთელი საფრან-

2 <https://www.forumopera.com/les-georgiennes-paris-a-bas-les-hommes>, Jean-Marcel Humbert, “À bas les hommes!”, Les Géorgiennes – Paris, პარიზი, 7 დეკემბერი, 2019.
 3 <http://www.classiquenews.com/compte-rendu-critique-opera-paris-le-8-dec-2019-offenbach-les-georgiennes-laurent-zaik-renaud-boutin/>, Alban Deags, COMPTE-RENDU, critique, opéra. PARIS, OFFENBACH: Les Géorgiennes. L.Zaik/R. Boutin, პარიზი, 18 დეკემბერი, 2019.

გეთის მასშტაბით, თეატრებმა კომპოზიტორის სხვადასხვა ცნობილი ნაწარმოებების წარმოსადგენად დაიწყეს მზადება. მათ შორის იყო ლირიკული გაერთიანება „ლე გრუპ ლირიკი“ პარიზში, რომლის სამხატვრო და მუსიკალური ხელმძღვანელი ბ-ნი ლორან ზაიკი გახლავთ. მან გადანაცვითა ოფენბახის ისეთი ნაწარმოები შეეთავაზებინა მაყურებლისათვის, რომელიც დიდ იშვიათობას წარმოადგენდა და შეიძლება ითქვას, უცნობი იყო მსმენელთათვის. ამ ძიებისას, იგი შემთხვევით გადააწყდა ცნობას ოპერა-ბუფა „ქართველი ქალების“ შესახებ ჟან-კლოდ იონის ყველა დროის ყველაზე ვრცელ და სრულყოფილ მონოგრაფიაში, რომელიც ოფენბახის ცხოვრებასა და პროფესიულ მოღვაწეობაზე ოდესმე დანერილა. იონი ნაწარმოებს ახასიათებდა როგორც ყველაზე ფემინისტურ ქმნილებას დიდი კომპოზიტორის შემოქმედებაში. ხოლო მას შემდეგ, რაც დამდგმელ რეჟისორ რენო ბუტენტან ერთად ოპერეტის ლიბრეტოს გაეცნენ, ერთხმად გადაწყვიტეს ამ უმნიშვნელოვანესი საიუბილეო თარიღის აღსანიშნავად, სწორედ ეს მუსიკალური თხზულება დაედგათ. ლორან ზაიკის თქმით, მათ არჩევანს ასევე ამყარებდა ის გარემოებაც, რომ იმაქამდ როგორც საფრანგეთი, ისე მთელი დანარჩენი მსოფლიო ენ. „#Me-too movement“⁴ მოძრაობის ეპიცენტრში იმყოფებოდა. ბატონმა ზაიკმა ნაწარმოების სავოკალო პარტიტურა მალევე მოიძია და მუსიკა ძალიან საინტერესო ეჩვენა. თუმცა, საკუთრივ ნაწარმოებს და საორკესტრო მასალას ვერსად მიაგნო. ის ყველა ნიშნით დაკარგული ჩანდა. ამის გამო, დახმარებისათვის ფრანგ მუსიკისმცოდნეს, ოფენბახის ერთ-ერთ საუკეთესო სპეციალისტს, ჟან-ქრისტოფ კეკს მიმართა. ამ უკანასკნელმა დაუდასტურა ზაიკს, რომ მასალა მივიწყებული და ფაქტობრივად, დაკარგული იყო. თუმცა, საბედნიეროდ გადარჩა საორკესტრო პარტიტურის კომპოზიტორისვე



ჟიულ მანანო (ჟულუს მანონი) – ლიბრეტოს ავტორი

ხელით შესრულებული, ენ. ავტოგრაფიული ხელნაწერი.⁵ ჩემთან საუბარში, ლორან ზაიკმა ხაზი გაუსვა ჟან-ქრისტოფ კეკის გულისხმიერ ქესტს: მან ფოტომასალის სახით მიანოდა ოპერეტის ხელნაწერი ზაიკს და ამგვარი ფორმით ნება დართო მას სრულყოფილად ხელმისაწვდომი ყოფილიყო მთელი ნაწარმოები, შემდგომში მისი რედაქტირების მიზნით.⁶ ბ-ნი კეკის თქმით, დღეს ამ შეუფასებელი მასალის ძირითადი ნაწილი აშშ-ში, იელის უნი-

4 იგივე “The Me Too movement”-ან უამრავი მასთან დაკავშირებული ადგილობრივი თუ საერთაშორისო სხვადასხვა სახელი არის მოძრაობა სექსუალური შევიწროებისა და სექსუალური ძალადობის წინააღმდეგ. ფრაზა “Me Too” („მეც“) ამ კონტექსტში პირველად გამოყენებულ იქნა 2006 წელს, სოც. მედიაში “My Space”, სექსუალური შევიწროების მსხვერპლისა და აქტივისტის, ტარანა ბერკის მიერ.

4 5 დღესდღეობით ოფენბახის ამ ხელნაწერის კომერციული მიზნით გამოცემისა და გამოყენების უფლებას ფლობს საგამომცემლო კომპანია “Boosey & Hawkes”, რომლის ხელმძღვანელიც არის ჟან-ქრისტოფ კეკი.

6 ორიგინალი ნაწარმოების გრანდიოზული მასშტაბების გამო, ფინანსური თვალსაზრისიდან გამომდინარე, ლორან ზაიკმა მუსიკოსთა რაოდენობა 13-მდე შეამცირა.

ვერსიტეტის ბიბლიოთეკაში ინახება. იგი უნივერსიტეტს დროებით შესანახად გადასცა მისმა მფლობელმა, სხვადასხვა ტიპის ხელნაწერთა მდიდარმა კოლექციონერმა, ფრედერიკ რობინსონ კოხმა. მან ეს რარიტეტი, ბევრ სხვა ხელნაწერთან ერთად პარიზში, აუქციონზე შეიძინა, რომელიც ოფენბახის ოჯახის ერთმა შტომ გაყიდა.⁷ ხელნაწერის სხვა ფრაგმენტები კი (ამონაჭრები, რომლებიც იელში დაცული ძირითადი ხელნაწერის დანართებია და ესკიზები) რჩებოდა კომპოზიტორის ოჯახის მეორე შტოს, ივ ბრანდოჟო ოფენბახის მფლობელობაში, რომელთანაც ბ-ნ კეკს პირდაპირი ნაცნობობა აკავშირებდა. სამწუხაროდ, ბ-ნი იგი გასულ წელს გარდაიცვალა. თუმცა, ბ-მა ჟან ქრისტოფმა, თავის გამოცემლობასთან ერთად მოასწრო მასთან შეთანხმების გაფორმება – ოფენბახის არქივებში დაცული ყველა ხელნაწერის კოპირებისა და გამოყენების უფლებამოსილებაზე. გარდა ამისა, კომპოზიტორის ავტოგრაფიული ხელნაწერის მცირე ნაწილი საფრანგეთის ნაციონალურ ბიბლიოთეკაშია დაცული და მისი კიდევ რადენიმე გვერდი სხვა არქივებში ინახება. დღესდღეობით, რაც ბ-მა კეკმა თავი მოუყარა ამ უნიკალური მასალის სხვადასხვა ფრაგმენტებს (მისივე თქმით, ეს ჩვეულებრივ დამახასიათებელია ოფენბახის ნაშრომთათვის), იგი სამომავლოდ მის გამოცემასაც აპირებს.

ბ-ნმა ჟან-ქრისტოფ კეკმა ძალიან საინტერესო, აქამდე ყველასათვის უცნობი ინფორმაციაც გამანდო. თავდაპირველად ნაწარმოებს მთავარი მოქმედი გმირი ქალის სახელი – „ფეროზა“ ერქვა, რომელიც მოგვიანებით ავ-

ტორმა, კომერციული ინტერესებიდან გამომდინარე, გადაარქვა და „ქართველი ქალები“ უწოდა. ამ მნიშვნელოვანი ფაქტის დამადასტურებელი ექსკლუზიური ფოტომასალაც ბ-ნმა ჟან-ქრისტოფმა მომანოდა. საყურადღებოა, რომ იმ ხელნაწერის თავფურცელზე, სადაც ნაწარმოებს სახელწოდებად „ფეროზა“ აწერია, ქვეშ ფრანგულ ენაზე აქვს მინაწერი “Titre primitif de Les Georgiennes” (თარგმ: „ქართველი ქალების თავდაპირველი სახელწოდება“), რომელიც კომპოზიტორის შვილს, აუგუსტს ეკუთვნის. აღმოჩნდა, რომ ოფენბახის ვაჟმა მამამისის ნაშრომთა კლასიფიკაცია მოახდინა და ეს შენიშვნაც მაშინ მიანერა. მიუხედავად ამისა, ბ-ნმა ჟან-ქრისტოფ კეკმა თქვა, რომ ოფენბახის მიერ საკუთარი ნაწარმოებებისათვის სახელწოდებათა შეცვლას ხშირად ჰქონდა ადგილი. თხზულებათა ჩანასახოვან სტადიაში, ავტორები უკვებ პოულობდნენ უფრო კომერციულ, თანამედროვე ენაზე თუ ვიტყვით, მარკეტინგული თვალსაზრისით მეტად ხელსაყრელ სახელწოდებებს და ცვლილებებიც ამიტომ ხდებოდა. შესაბამისად, ოპერა-ბუფა „ქართველი ქალები“ გარდა, ოფენბახის არაერთმა მუსიკალურმა თხზულებამ იცვალა სახელი. მაგალითად: “La Prize de Troie” იქცა “La Belle Hélène”-ედ, “La Chambre rouge” – “La Grande-Duchesse de Gérolstein”, “Le Moustique” – “Maitre Péronilla” და ა.შ.

დამაინტერესა მეკითხა ბ-ნი კეკისთვის, თუ რატომ გადანყვიტა ოფენბახმა ქართულ თემატიკაზე ნაწარმოების შექმნა. მან მიპასუხა, რომ ეს თემა კომპოზიტორს ლიბ-

7 ბ-ნი კეკი აღნიშნავს, რომ იელში დაცული ხელნაწერი, მართალია ცუდი ხარისხის, მაგრამ სრული ფოტომასალის სახით, მისთვის წლების წინ უკვე ხელმისაწვდომი იყო. იგი კომპოზიტორის ოჯახის მეგობარი, ოფენბახის სპეციალისტმა და დიდმა კოლექციონერმა, ცნობილმა დირიჟორმა, ან გარდაცვლილმა ანტონიო დე ალმეიდა (1928-1997) ჯერ კიდევ მაშინ აღბეჭდა ფოტოფირზე და აჩვენა კეკს, ვიდრე ის ოფენბახის ოჯახში ინახებოდა. აღმეიდა კარგად იცნობდა ოფენბახის ოჯახს და კომპოზიტორის შესახებ თავისი შრომების გამო, ხშირი შეხება ჰქონდა მათთან. მან უმნიშვნელოვანესი საქმე წამოიწყო – ოფენბახის ნაშრომთა კატალოგის შექმნა. თუმცა, გარდაცვალების გამო ვეღარ დაასრულა. სამწუხაროდ, ჟან-ქრისტოფი ვერ იხსენებს ხელნაწერის გაყიდვის ზუსტ თარიღს და დაახლოებით 70-იან ან 80-იან წლებს ვარაუდობს. იქვე დასძენს, რომ ოფენბახის ოჯახის ის შტო, რომელმაც კომპოზიტორის ეს ხელნაწერი გაასხვისა, არ იყო დაინტერესებული მუსიკით და უბრალოდ, ფულის იოლი გზით შოვნა სურდათ. თავდაპირველად, კოხმა სცადა ხელნაწერი დუბოიტის სახით გადაეცა ნიუ-იორკის “Pierpont Morgan”-ის ბიბლიოთეკისათვის, მაგრამ პრობლემები შეექმნა მასთან და ყველაფერი იელის უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკაში გადაამისამართა. ბ-ნ კეკს ვკითხე, რა ინტერესი ამოძრავებდა ფრედერიკ კოხს ამ კონკრეტული ხელნაწერისადმი? – რაზედაც მომიგო, რომ ამერიკის საგადასახადო სისტემა ამგვარი შენაძენების მფლობელ პირთა მიმართ ლოიალურობით გამოირჩევა და მათთვის გარკვეულ სავადასახადო შეღავათებს ითვალისწინებს.

რეტისტებმა შესთავაზეს და მას ყველაზე მეტად ამ ამბის სწორედ ფემინისტური მხარე მოსწონებია. თუმცა, ცნობი-სათვის უნდა ითქვას, რომ „ქართველი ქალები“ არ არის ერთადერთი ნაწარმოები ოფენბახის შემოქმედებაში, სადაც ფემინისტური თემა ფიგურირებს და მოგვიანებით კომპოზიტორი კვლავ უბრუნდება ამ თემატიკას.⁸ ჩვენი საუბრის დასასრულს, ბ-ნმა კვება დასძინა: „უნდა ვალი-არო, ეს არის ნაწარმოები, რომელსაც კარგად არ ვიც-ნობ და იმის გამო, რომ სასცენო დადგმა სულ რამდენიმე თვეში სასწრაფოდ უნდა განხორციელებულიყო, ჯერ-ჯერობით არ მქონია დრო – სიღრმისეულად მემუშავა ხელოვნების ამ ნიმუშზე. რაც გაკეთდა, პირველ ყოვლისა, მხოლოდ პრაქტიკული სამუშაო იყო“ – თქვა მან.

„ქართველი ქალების“ პრემიერები. 1864 წელს, „ქარ-თველი ქალების“ წარმატებული პარიზული პრემიერიდან სულ რამდენიმე თვეში, მისი პირველი უცხოური პრემიე-რა ქ. ვენაში (ავსტრია), კარლთეატერში, 5 ოქტომბერს გაიმართა სახელწოდებით „Die schönen Weiber von Georgien“ („საქართველოს მშვენიერი ქალები“). ნაწარ-მოები უაღრესად წარმატებული გამოდგა. მისი ზოგიერთი ნომერი ვენის საცეკვაო სალონებამაც კი შეიტანეს თავი-ანთ რეპერტუარში. ავსტრიის დედაქალაქში გამართული პრემიერის კვალდაკვალ, ცნობილი კომპოზიტორი იოზეფ შტრაუსი (ვალსების მეფედ წოდებული იოჰან შტრაუსი II-ს უმცროსი ძმა) ისე მოიხიბლა „ქართველი ქალების“ მუსიკით, რომ უმაღლეს დაამუშავა „კადრილი“, რომელიც ოპერეტის მოტივებმა შთააგონა და იგი პირველად შეს-რულდა ქ. ვენაში, დიანაზაალში გამართულ კონცერტზე, 1864 წლის 9 ოქტომბერს. სამი დღის შემდეგ, დღის სი-ნათლეზე საფორტეპიანო ვერსიაც გამოჩნდა და ამ დრო-იდან მოყოლებული, ეს ნაწარმოები დიდი ხნის მანძილზე დარჩა იოზეფ შტრაუსის ორკესტრის რეპერტუარში.

მაშინდელი პარიზისა და ვენის საცეკვაო დარბაზები-

სათვის ტრადიციული იყო ე.წ. „à-la-mode“ (მოდური, მო-დაში მყოფი) მოტივებზე შექმნილი მსუბუქი და პოპულა-რული მუსიკის შესრულება. ზოგიერთმა კომპოზიტორმა დაწერა კიდევ მუსიკალური პიესები ამგვარ ყველასათვის საყვარელ თემებზე. მაგალითად, შტრაუსების ოჯახი ვე-ნაში და ისააკ შტრაუსი (მას არაფერი აკავშირებდა ვე-ნის შტრაუსების ოჯახთან) პარიზში. ისეთი მუსიკალური პიესა, როგორცაა იოზეფ შტრაუსის „კადრილი“, არის ნამდვილი სარკე, სადაც კარგად ჩანს იმდროინდელი სა-ზოგადოების გემოვნება, საკუთრივ ოფენბახის „ქართველი ქალების“ უზარმაზარი წარმატება და ზოგადად ის მუსი-კა, რომელიც შეიძლება ვენის მაშინდელ საცეკვაო სალონებში მოგესმინათ. ეს ფაქტი ასევე მოწმობს, რომ ოფენბახის მუსიკალური შედეგები უფრო პოპულარული იყო გერმანულენოვან ქვეყნებში, ვიდრე საფრანგეთში. აქვე, უთუოდ უნდა აღინიშნოს ერთი საყურადღებო გა-რემოებაც. ვენის პრემიერაზე წარმოდგენილი ნაწარმოები არის ოფენბახის „ქართველი ქალების“ პირველი ორიგი-ნალური გერმანულენოვანი ვერსია. მოგვიანებით, იგი გა-მომცემლობა „Bote & Bock“-მა გამოაქვეყნა და რეალუ-რად წარმოადგენს ოფენბახის სხვადასხვა ნაწარმოებები-დან აღებული მუსიკის ერთგვარ პოპურს, სადაც მთლიანი მასალის თითქმის ნახევარი არის „ქართველი ქალების“ ორიგინალი მუსიკის გადამუშავებული ვარიანტი.

„ქართველი ქალების“ პარიზულ პრემიერამდე ერთი თვით ადრე, ოფენბახმა თავისი პირველი, დიდი რომან-ტიკული ხუმრობებიანი ოპერის „Die Rheinnixen“⁹ („რინის ქალთევზები“) პრემიერაც ქ. ვენაში გამართა, რომელსაც ასევე წილად ხვდა უზარმაზარი წარმატე-ბა. მეტიც, კომპოზიტორი იმდენად იყო გადაღლილი ამ წარმატებით, რომ „ქართველი ქალების“ პარიზული პრე-მიერა მისთვის ერთგვარ შვებადაც კი იქცა. მუსიკისა და თეატრის კრიტიკოსი, ფრანგი ჟურნალისტი ბენუა ჟუვენი,

8 ფემინისტური ლაიტმოტივი გასდევს აგრეთვე ოფენბახის ერთმომქმედებთან ოპერა-ბუფას „L'île de Tulipatan“ („ტულიპატა-ნის კუნძული“). ლიბრეტოს ავტორები: ანრი შივო და ალფრედ დიურუ. მისი პრემიერა გაიმართა 1868 წლის 30 სექტემბერს „თეატრე დე ბუფე პარიზიენში“. ბუფონადას ძირითადი თემა: ტულიპატანის უზენაესი მმართველი, ოქტოგენე რომბუდალი ადანაშაულებს თავის ცოლს, თეოდორინეს იმაში, რომ მათი ქალიშვილი, ჰერმოსა, სულ ბიჭივით იქცევა.

9 ფრანგ. „Les fées du Rhin“ (ინგლ. „The Rhine Nixies“). ორიგინალი ლიბრეტოს ავტორია შარლ-ლუი-ეტიენ ნიტერი. ვერმა-ნულ ენაზე თარგმნა ალფრედ ფონ ვოლცოგენმა. ელვის სიმღერა ამ ოპერიდან, მოგვიანებით გამოყენებულ იქნა ოფენბახის უკანასკნელ ოპერა ფანტასტიკაში „ჰოფმანის ზღაპრები“, სადაც ის „ბარკაროლად“ („Belle nuit, ô nuit d'amour“) იქცა.

ცნობილ ფრანგულ გაზეთში “Le Figaro” წერს: „ნაწარმოები „ქართველი ქალები“ ჟაკ ოფენბახმა დაწერა. მისი შექმნით კომპოზიტორმა დიდად დაისვენა იმ უსაზღვრო გადაღლილობისაგან, რომელიც ქ. ვენაში მოპოვებული თავბრუდამხვევი წარმატებით იყო გამოწვეული. ამ საოპერო წარმოდგენაში უამრავი მუსიკა ჟღერს, რომელიც ფეხებს აგიცეკვებს, თავს გაგაქნევენ და მონონების ნიშნად სახეზე მოგვრილი ღიმილი თითქოს აბოლოვებს ბედნიერად დაწყებულ მელოდიას. ეს ოფენბახის ტრიუმფია. ეს არის მისი ორიგინალურობა და ამაში მას ბადალი არ ჰყავს. (...) სპექტაკლი „ქართველი ქალები“ გამოირჩევა უაღრესად მდიდრული დეკორაციებით, კოსტუმებითა და სცენოგრაფიით. თეატრმა არაფერი დაიშურა დიდი წარმატების მოსაპოვებლად. მოიპოვა კი?! ჩვენ, მე და თქვენ, ეს მეოცე წარმოდგენის შემდეგ გვეცოდინება. ამასობაში, ისე გაზარდეს ორკესტრი, გააორმაგეს გუნდები და დააჯგუფეს შემცველი მსახიობები, რომ შექმნან ილუზია, რასაც ვრცელი და თვალუწვდენელი სცენები იძლევა.“ – წერდა ჟუვენი.¹⁰ მიუხედავად იმისა, რომ ჰუმბოლმა მუსიკით აღფრთოვანებული დარჩა, ლიბრეტო მანის გააკრიტიკეს. თითქოს იგი არცთუ ისეთი წარმატებული გამოდგა და არც ბანალურ, პრიმიტიულ თუ ხანდახან ვულგარულ პასაჟებსაც არიდებდა თავს.¹¹ პარიზული პრემიერისაგან განსხვავებით, „ქართველ ქალებს“ არც ერთი კუთხით ვაწუცდია კრიტიკა გერმანულენოვან ქვეყნებში და იქ 1878 წლამდე უდიდესი წარმატებით იდგმებოდა.

„ქართველი ქალების“ ტრიუმფი ვენაში არ დასრულებულა, ეს მხოლოდ დასაწყისი იყო. 1865 წლის თებერვლის ბოლოს მისი პრემიერა ბერლინში გაიმართა.¹²

1867 წლის 15 თებერვალს, ოპერა-ბუფას პრემიერა რუსეთში, მოსკოვის დიდ თეატრში შედგა. „ბოლშოი თეატრის“ საარქივო ვებგვერდზე გამოქვეყნებული ინფორმაციის მიხედვით, ეს იყო რუსული პრემიერა. ნაწარ-



“Les Géorgiennes” —1864 წლის პრემიერის აფიშა

მოების სახელწოდება კი ასეა მითითებული: «Грузинки, или Женский бунт». დირიჟორი ვახლდათ ივან შრამეკი, დამდგმელი რეჟისორი ნიკოლაი სავიციკი, მხატვარი ფრანკ ნორდმარკი, ხოლო დამდგმელი ქორეოგრაფი – ფიოდორ მანოხინი.¹³ თუ რა გამოხმაურება მოჰყვა პრემიერას, სამწუხაროდ ამაზე არაფერია ნათქვამი.

პარიზის მუსიკალური ცხოვრების ერთ-ერთი მთა-

10 “Le Figaro”, “Théâtres”, Benoit Jouvin, პარიზი, 16 მარტი, 1864წ., ოთხშაბათი.

11 “Jacques Offenbach”, Jean-Claude Yon, პარიზი, Gallimard, 2000, გვ.295.

12 “Le Figaro”, “Échos de Paris”, ჟულ კლარეტი, პარიზი, 1 იანვარი, 1865წ., კვირადღე. (Jules Arsène Arnaud Claretie (1840–1913) იყო ფრანგი ლიტერატორი. 1885 წლიდან იგი „თეატრე ფრანსეზის“ დირექტორი იყო, რომელსაც სიცოცხლის ბოლომდე ხელმძღვანელობდა.

13 <https://archive.bolshoi.ru/entity/PRODUCTION/3837949?index=3&sa-query=%D0%BE%D1%84%D1%84%D0%B5%D0%BD%D0%B1%D0%B0%D1%85%20%D0%B6&sa-person=5484>



“Les Géorgiennes”—ილის უნივერსიტეტის დაცული ხელნაწერი — ფრანკრიკო კოხის კოლექციიდან (აშშ)

ვარი მიმომხილველი, ფრანგული პერიოდული გამოცემა “Revue et Gazette Musicale de Paris” იუნყება, რომ 1867 წლის 16 ივნისს ნაწარმოები სანქტ-პეტერბურგში იქნა წარმოდგენილი. აგვისტოს თვეში კი, ოპერა-ბუფა საუცხოოდ მიიღეს გერმანიაში, კერძოდ, ქ. ბრესლაუში: „ოფენბახი დღითიდღე ფეხს იკიდებს გერმანიაში. მისი „ქართველი ქალები“ სულ ახლახან ძალიან თბილად მიიღეს აქ. რივერი და ქ-ნი მიოლერი მთავარ როლებს ძალზედ დამაკმაყოფილებლად ასრულებენ.“ – წერს გაზეთი.¹⁴ ზოგადად, ოფენბახი თვალყურს ადევნებდა საკუთარი ნაწარმოებების პირველ წარმოდგენებს გერმანულენოვან ქვეყნებში. მისი თხზულებები ითარგმნა და მოხდა მათი ხელახალი გაორკესტრება სიმფონიური ორკესტრებისათვის (დაახლ. 60-ჯერ). ბრესლაუს წარმოდგენისათვის ოფენბახმა მარში და დუეტი დანერა. თუმცა, კონკრეტული დოკუმენტები ამ წარმოდგენებიდან არ შემორჩენილა. ამ პერიოდში, არც პარტიტურა და არც საორკესტრო მასალა გამოქვეყნებულა. მხოლოდ სავოკალო პარტიტურა გამოიცა. წარმოდგენები ეფუძნებოდა ხელნაწერ მასალებს, რომელთაც თეატრებს უგზავნიდნენ, ან თავად

ოფენბახს ჩაჰქონდა ადგილზე, როცა თვითონ დირიჟორობდა ნაწარმოებს. აღსანიშნავია, რომ ხელნაწერი პარტიტურა, სხვადასხვა წარმოდგენებიდან, შეიცავს ხელით მინანურ შენიშვნებს ფრანგულ, გერმანულ და ინგლისურ ენებზე.

1868 წლის 27 სექტემბერს, „ქართველი ქალების“ პრემიერა ბელგიის დედაქალაქ ბრიუსელში, სენტ-იუბერის სამეფო გალერიათა თეატრის სცენაზე შედგა: „... ოფენბახის „ქართველი ქალების“ პირველი წარმოდგენა, რომელსაც პუბლიკა მოუთმენლად ელოდა, გალერი-სენტ-იუბერის თეატრში სულ ახლახან, სრული წარმატებით გაიმართა. ქ-ნი დელვილი ფეროზას როლს თავის საუკეთესო ქმნილებებს შორის ჩათვლის. ქ-ნი გოტიე, როგორც დამწყები, ძალიან კარგად მიიღეს. დიუპლანი, კელვინი და ჰიტემანსი კი ძალზედ სასაცილოები არიან თავთავიანთ პაროდულ როლებში.“ – იუნყება “Musical de Paris”.¹⁵

1869 წლის 4 ოქტომბერს, “ქართველი ქალები” წარმოდგენილ იქნა ესპანეთში. კომპანია ლირიკო-ესპანო-ლა, მადრიდის უწყებათა ოფიციალური ჟურნალის ფურცლებიდან საზოგადოებას “Teatro de la Zarzuela”-ში ეპატიუბოდა: “დღეს, ორშაბათს, 1869 წლის 4 ოქტომბერს, საღამოს ცხრის ნახევარზე, სახელგანთქმული მესტრო ოფენბახის წარმატებული სამმოქმედებიანი ოპერა-ბუფას რიგით მეოთხე წარმოდგენაა, რომელიც ესპანურ სცენაზე დადგა ჩვენმა ერთ-ერთმა, ასევე არანაკლებ წარმატებულმა კომიკოსმა ავტორმა სახელწოდებით “Las Georgianas”. მაყურებელი იხილავს ქართველ ქალებსა და მამაკაცებს, ჯარისკაცებს, მებარაბნეებს, ბოშებს, ხალხსა და მონებს. ამ სპექტაკლში წარმოდგენილი იქნება დონ ანტონიო ბრავოს მიერ მოხატული სამი დეკორაცია და დონ აქელინო პერესის ხელმძღვანელობის ქვეშ, ჭირვეული პარიზული თარგების მიხედვით შეკერილი მდიდარი ვარდერობი.”¹⁶ განცხადებაში ჩამოთვლილია მთავარი როლების შემსრულებელ მსახიობთა სახელები. მათ შორის, ფაშა როდოლენდრონის როლის შემსრულებ-

14 “Revue et Gazette Musicale de Paris”, “Nouvelles diverses”, პარიზი, 18 აგვისტო, 1867წ.

15 “Revue et Gazette Musicale de Paris”, “Nouvelles diverses”, პარიზი, 27 სექტემბერი, 1868წ.

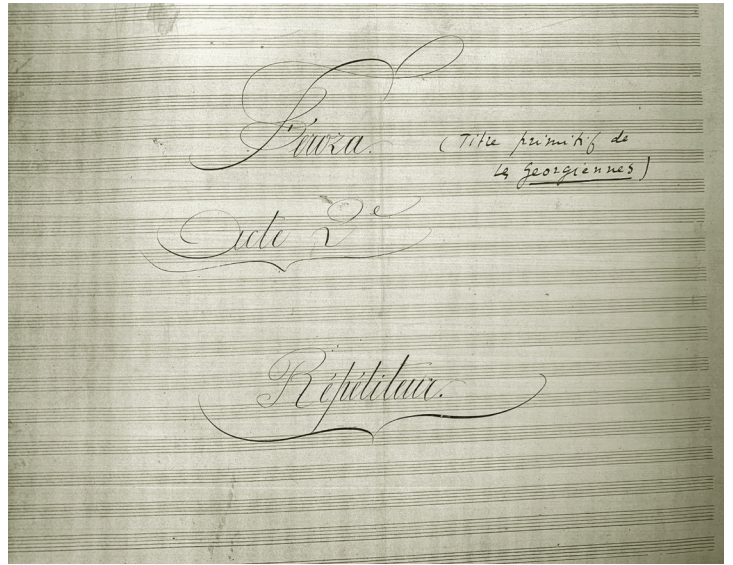
16 “DIARIO OFICIAL DE AVISOS DE MADRID”, DIVERSIONES, Madrid, 4 ოქტ. 1869წ., გვ.4, ორშაბათი.

ლად სინიორ როდრიგესია მითითებული.

1871 წელს, ოფენბახის „ქართველი ქალები“ გასცდა ევროპის საზღვრებს და მისი ოკეანისგალმა პრემიერა ამერიკის შეერთებულ შტატებში, ქ. ნიუ-იორკის “Grand Opera House”-ში, 1870-71წ. სეზონზე გაიმართა.¹⁷

იმის გამო, რომ ქალაქში ტრადიციული ლირიული თეატრები ძალიან ცოტა იყო, წარმოდგენათა უმეტესობა ამ თეატრში იდგმებოდა, სადაც ოპერა-ბუფას ჟანრის ნაწარმოებთა შვიდთვენახევრიანი სეზონი 26 სექტემბრიდან 20 მაისამდე გრძელდებოდა. “Internet Broadway Database”-ის ვებგვერდზე გამოქვეყნებული ინფორმაციის თანახმად, პრემიერა 6 მარტს შედგა, ხოლო ბოლო სპექტაკლი 20 მაისს ჩატარდა. დირიჟორი იყო კარლო პატი, პროდიუსერი – ჯეიმზ ფისკ ჯუნიორი. მთავარი მოქმედი გმირი ქალის, ფეროზას როლს ფრანგი მსახიობი და საოპერო მომღერალი მარი ემე (Marie Aimée 1852-1887) ასრულებდა. წარმოდგენის გახსნის საღამოზე, მასთან ერთად მონაწილეობას იღებდნენ არტისტები: კონსტანტ გოსინსი, პოლ ჰიტემანსი, მონს ლეგროსი და ელისე პერსინი.¹⁸ ნიუ-იორკში „ქართველ ქალებს“ უზარმაზარი წარმატება ხვდა წილად.

1873 წლის 29 დეკემბერს, გაზეთი “The New York Herald” იუწყება, რომ წინა ღამით, ბ-ნი ადოლფ ნეუნდორფის მცირე თეატრში “Germania Theatre”, რომელიც მუსიკის აკადემიის გვერდით მდებარეობს, გერმანულ ენაზე გაიმართა ოფენბახის ბრწყინვალე და მხიარულების მომნიჭებელი ოპერის “Les Georgiennes” ბოლო წარმოდგენა სახელწოდებით “Die Schöne Weiber von Georgien”. მიუხედავად იმისა, რომ ლიბრეტო ნათარგმნია, იგი შეფასებულია როგორც ფანტასტიკური, რომელიც უცხო ენაზეც კი ძლიერად გამოხატავდა თავის სულს,



„Les Géorgiennes – Feroza“ – ოფენბახის ორიგინალი ხელნაწერი – თავფარსავლი; იმ ზრანფოქო ოფენბახის ოქანის კოლექციიდან

ხოლო შამპანურის მსგავსი მუსიკა, თითქმის ფრანგული გულწრფელობით, მსუბუქად იფრქვეოდა ირგვლივ. როგორც ჩანს, მთავარი როლის, ფეროზას შემსრულებელმა ქ-მა რინოლდმა კარგად იმღერა. აქტიორული თვალსაზრისით კი, მის თამაშში ჭარბად იყო მარი ემეს სულისკვეთება, რომელმაც ეს როლი ნიუ-იორკის საზოგადოებას პირველმა გააცნო. ქ-ნ ჰეინოლდს ჰქონდა კონგენიალური როლი – ნანის სახით, ხოლო ბ-ნმა მერტენმა ფაშა განასახიერა. ჰერ შუტცმა და კრიოლმა, როგორც ბობოლი-სა და მისი მონის როლების შემსრულებლებმაც თავიანთი წვლილი შეიტანეს ოპერის წარმატებაში. ყველაზე პოპულარული სიმღერა ნიუ-იორკში – “Ich bin der Pacha” დამსახურებულად გამოიწვიეს ბისზე. საყურადღებოა, რომ გაზეთი ნაწარმოებს ოპერად მოიხსენიებს და წერს,

17 “American Musical Theatre. A Chronicle”, Fourth Edition, Gerald Bordman with updates by Richard Norton, OXFORD University Press, New York, 2010, გვ.31. (ეს წყარო იუწყება, რომ სეზონის პირველ ღამეს ფრანგი კომპოზიტორის, ერვეს “Le Petit Faust”-ის ორიგინალი ფრანგული ვერსიის პრემიერა შედგა. თუმცა, კვლავ გამოჩნდა მომღერალი ლუსილ ტოსტე (მას ოფენბახის “La Grande Duchesse de Gerolstein”, რომელიც იმპრესარიო H. L. Bateman-მა მისთვის დადგა და „მშვენიერი ელენე“ უკვე წარმატებულად ჰქონდა ნათამაშები) და ამ სეზონის ნიუ-იორკულ პრემიერებზე ოფენბახის კიდევ ორი ნაწარმოების, “Les Brigands” და “Les Georgiennes” პრემიერა გაიმართა, სადაც მარი ემეს დებიუტი 21 დეკემბერს შედგა (დაკონკრეტებული არ არის ამ ორიდან რომელი). იგი მისი წინამორბედის, ლუსილ ტოსტეს დიდი მეთოქე იყო და ამიტომ ღონისძიების ყურადღების ცენტრში მოექცა.).

18 <https://www.ibdb.com/broadway-production/les-gorgiennes-441509>

რომ მან დიდ მონონებასთან ერთად ღირსეული ქებაც საკადრისად დაიმსახურა.¹⁹

ოფენბახის ოპერა-ბუფა ნიუ-იორკში 1874 წელსაც დაიდგა. თეატრმა „ცენტრალ პარკისგან“ სპილოც კი იქირავა, რათა მას წარმოდგენაში მიეღო მონაწილეობა. ნაწარმოები ისეთი წარმატებული გამოდგა, რომ პრესა გარეული ცხოველის ემოციებსაც კი აღწერს: „სპილო ჩინებულად იყო განვრთვნილი და ეტყობოდა, რომ სკენაზე გამოჩენისას სრულ ბედნიერებას განიცდიდა. მას მუსიკა ხიბლავდა. ხოლო, როცა ქ-ნი ემე აძვრებოდა მის ზურგზე დამაგრებულ პატარა პაგოდაზე, ჭკვიანი ცხოველი კმაყოფილების ნიშნად ტანით მრუდეებსა და წრეებს აკეთებდა, პანანინა შავი თვალეები კი სიამოვნებისაგან უბრწყინავდა.“²⁰ სპექტაკლი თავისი გრანდიოზულობით, დიდი სცენოგრაფიული მასშტაბებითა თუ არტისტების თვალისმომჭრელი კოსტუმებით, ყოველ ჯერზე ზედმინევით აღაფრთოვანებდა მაყურებელს. იგი ერთგვარ დაუვინყარ სანახაობად იქცა. თუმცა, ასი წარმოდგენის შემდეგ, „ქართველი ქალები“ აფიშიდან ჩამოდის. ოფენბახის ბუფონადას, ესპანელი მწერლის, ლაურეანო სანჩეს გარანის მძაფრსიუჟეტიანი დრამა, „გლენასტონის ტბა“ ანაცვლებს. მართალია, ოფენბახი ამერიკულ პრემიერას არ დასწრებია, თუმცა, 1876 წელს ის ცხოვრებაში პირველად გაემგზავრა შეერთებულ შტატებში და თავისი ამერიკული ტურნეს შესახებ წიგნიც დაწერა, რომელიც ჯერ პარიზში, შემდეგ კი ნიუ-იორკშიც გამოქვეყნდა.²¹

მსოფლიოს სცენებზე „ქართველი ქალების“ უდიდესი წარმატებებისა და ტრიუმფალური პრემიერების შემდეგ, ბუნებრივია იზადება კითხვა, დაიდგა თუ არა ის თავად ამ ქალების სამშობლოში? რაოდენ გასაოცარიც არ უნდა იყოს, მისი პრემიერა საქართველოშიც შედგა. ოფენბახის „ქართველი ქალების“ მუსიკა თბილისის საოპერო თეატ-

რის 1877-1878 წლების სეზონზე გაყდერდა. მოგეხსენებათ, ამ დროისათვის თბილისის ოპერის პირველი უნიკალური შენობა, რომელიც 1851 წელს გაიხსნა, სამწუხაროდ დამწვარია (II ოქტომბერი, 1874) და წარმოდგენები, ძირითადი შენობის აგებამდე (3 ნოემბერი, 1896), ალბერტ ზალცმანის მიერ დაპროექტებულ ე.წ. საზაფხულო თეატრში მიმდინარეობდა. ჩვენთვის საინტერესო ნაწარმოების პრემიერაც სწორედ აქ გაიმართა. ხმამაღალი ნათქვამი არ გამოძივა თუ ვიტყვი, რომ თბილისის საოპერო თეატრის დიდი მემადიანე, შალვა კაშმაძე თავის წიგნში წერს: „1877-78 წ. სეზონის განმავლობაში დაიდგა ზუპეს, ოფენბახისა და სხვა ავტორთა ოპერეტები: „მსუბუქი კავალერია“, „მშვენიერი ელენე“, „მშვენიერი ელენეს მადიებელნი“ (ფარსი სიმღერით), „მოჯადოებული უფლისწული“ ანუ „სულთა გადასახლება“ (ვოდეილი სიმღერით), „მშვენიერი ქართველი ქალები“ ანუ „ქალთა ამბოხება“ – ოფენბახისა. ამ მსუბუქი ჟანრის ნაწარმოებთა დამდგმელი და დირიჟორი იყო (მეტწილად) იმხანად თბილისში მომუშავე მუსიკოსი დეკერ-შენკი, რომლის მეუღლეც მონაწილეობდა ოპერეტებში მომღერალ კ. ი. ყორღანოვასთან ერთად.“²² ამრიგად, XIX საუკუნეში თბილისის მაღალ საზოგადოებასაც წილად ხვდა პატივი მშობლიურ გარემოში ეხილა და მოესმინა ოფენბახის „ქართველი ქალები“, რომელსაც ევროპული და ამერიკული საზოგადოება უკვე კარგად იცნობდა.

ლიბრეტო. ზემოთ მოგახსენეთ, რომ ლიბრეტოს ავტორია ფრანგი მწერალი, ნოველისტი, სატირიკოსი, დრამატურგი და ჟურნალისტი ჟოზეფ-დენირე მუანო (1815-1895). ჟიულ მუანო მისი სამწერლო ფსევდონიმა. მუანოსა და ჟაკ ოფენბახის თანამშრომლობა სათავეს 1853 წლიდან იღებს, როდესაც მან დაწერა სცენარი ოფენბახის ოპერა-კომიკისათვის „პეპიტო“. გარდა ამისა, მათ კიდევ

19 “THE NEW YORK HERALD”, “AMUSEMENTS”, New York, 29 დეკ. 1873წ., გვ.5, ორმაბათი.

20 “Le Figaro”, “La Soirée Théâtrale”, A GENTLEMAN OF THE ORCHESTRA, პარიზი, 14 ნოემბერი, 1874წ.

21 “Offenbach in America. Notes of a travelling musician” by Jacques Offenbach, with a biographical preface by Albert Wolff. Translated from advance sheets of the original Paris edition, New York: G.W. Carleton & Co., Publishers. Paris: C. Levy, 1877.

22 კაშმაძე შ. „თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი“, ნაწილი პირველი, 1851-1921, გამოცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1950წ., გვ.156-157. (ამ ინფორმაციის მონოდებისთვის მადლობას ვწირავ საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირის ჟურნალის „მუსიკა“ რედაქტორს, ქ-ნ მზია ჯაფარიძეს.)

არაერთი ნაწარმოების შექმნაზე ითანამშრომლეს, რომელთა შორის აღსანიშნავია: „ორი ბრმა კაცი“ (1855) და „ქართველი ქალები“ (1864), – მათი უკანასკნელი კოლაბორაცია. 1886 წელს, მუანოს სატირა „კომისრის ბიურო“ („Le Bureau du Commissaire“) სახელგანთქმული ფრანგი მწერლის, ალექსანდრე დიუმა შვილის წინასიტყვაობით გამოქვეყნდა, სადაც დიუმა შვილი, მას როგორც მწერალს დიდ შეფასებას აძლევს: „თქვენ ხართ ერთ-ერთი ყველაზე ორიგინალური და მხიარული მთხრობელი, რომელიც ჩვენ ქვეყანას, საფრანგეთს ოდესმე ჰყოლია. თქვენ ადამიანთა მანკიერებებს ან უფრო სწორად, მათი უგუნურების დაუშრეტელ წყაროს გვიხატავთ; რადგან ამ სამყაროში რასაც ბოროტება სჩადის, სიბოროტე არ არის, ეს უგუნურებაა“ – წერს დიუმა შვილი.²³

დასაწყისში ასევე ვთქვით, რომ ჟიულ მუანოს ახლო მეგობრობა აკავშირებდა დიდ ფრანგ მწერალთან, ალექსანდრე დიუმა მამასთან. ერთ-ერთი ფრანგული წყაროს მიხედვით, სწორედ იგი დაეხმარა მუანოს „ქართველი ქალების“ ლიბრეტოს შექმნაში.²⁴ საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტია, რომ დიუმამ იმოგზაურა კავკასიაში და 1858–59 წლებში ის საქართველოში იმყოფებოდა. თავისი მოგზაურობის შესახებ, მან წიგნიც კი დაწერა სახელწოდებით „კავკასია“. დიუმამ თბილისში ექვს კვირაზე მეტი დაჰყო. იგი გოგირდის აბანოებს ყოველ მესამე დღეს სტუმრობდა და თბილისური ცხოვრებაც კარგად შეისწავლა. ოპერეტის მეორე აქტის პირველ სცენაში არის ერთი საყურადღებო მომენტი: თითქოს მტერთან ბრძოლაში დაჭრილ-დასახიჩრებულ და უკან მობრუნებულ, დეზერტირ ქმრებს ქალები აბანოში ცხელი წყლით მკურნალობას დაუწყებენ. წარწერაც კი ფიგურირებს: „აქ ჩვენ წყლით ვმკურნალობთ.“ სავარაუდოდ, ეს პასაჟი ნაწარმოებში დიუმას გავლენით შევიდა. ჩანს, დიდი ფრანგი მწერალი გულშემატკივრობდა ოფენბახის მუსიკალურ თხზულებას. ის „ქართველი ქალები“ 1864 წლის 16 მარტის პარიზულ პრემიერასაც ესწრებოდა და მისი ტრიუმფალური წარმატება საკუთარი თვალით იხილა. ამ ფაქტის დამადასტურებელი პატარა ცნობაც არსებობს. ოპერა-ბუფას



სან ურბანი – (Saint Urbain) – ფიროზას როლის პირველი გამსრულებელი

პირველი წარმოდგენიდან მეოთხე დღეს, 1864 წლის 20 მარტს გამოქვეყნებულ რეცენზიაში, გაზეთი „Revue et Gazette Musicale de Paris“ წერს: „ყოჩაღ მარგარიტა! – წამოიყვირებს ის, სიკვდილის გზაზე მარშით მიმავალი. ამ ალუზიას, რომელიც ნასესხებია ალექსანდრე დიუმას მოთხრობიდან „ნესლეს კომპი“, მაშინვე მიხვდება მთელი დარბაზი და სიცილით მიიხედავს იმ ლოჟისკენ, სადაც დიუმა ზის როგორც უბრალო მოკვდავი, ამ სასაცილო დრა-

23 https://www.tombes-sepultures.com/crbst_1723.html

24 <http://premiere-loge.fr/Se-pr%C3%A9parer-aux-G%C3%89ORGIENNES/>



ესტიენ პრადო — (Étienne Pradeau) — ფაშა როდოლფენდორნის პარტიის პირველი მამსრულეაელი

მის გამობატულება.“ — ნათქვამია რეკვენზიაში.²⁵

ვიდრე ლიბრეტოს შინაარსზე ვისაუბრებთ, ორიოდ სიტყვით შევეხებით იმდროინდელი ფრანგული საზოგადოების ინტერესებს. XIX ს-ში, პარიზისა და ზოგადად ევროპის პუბლიკა გატაცებული იყო ფიქრებით აღმოსავლეთზე. მოდური გახლდათ ორიენტალიზმი და მათ ძალიან ეგზოტიკურად წარმოედგინათ მსოფლიოს ეს მხარე. იგი ერთგვარ დაკარგულ სამოთხედ მიაჩნდათ, სადაც მოგზა-

ურობაზე ყველა ოცნებობდა. თუმცა, აღმოსავლეთისადმი ინტერესს გაცილებით უფრო ადრეული ფესვები აქვს ევროპაში, მაგრამ ამაზე მსჯელობა ახლა შორს წაგვიყვანს. 1850-იან წლებში, ორთქლისძრავიანი გემების, საფოსტო ხომალდებისა და განსაკუთრებით რკინიგზის განვითარებამ, აღმოსავლეთში მოგზაურობა გარკვეულ პროგრამად აქცია. შესაბამისად, ის ადვილად ხელმისაწვდომი და სწრაფი გახდა. მალე სუეცის არხიც გაიხსნება, რომელიც თანამედროვეობის ინდუსტრიულ სარქველებს გააღებს და ორიენტალიზმზე ოცნებებსაც ხორცს სრულყოფილად შეასხამს. აღმოჩინათ ნამდვილი აღმოსავლეთი, უკიდურესად ველური, ხელუხლებლად შენარჩუნებული თავისსავე წვენი, პარიზის ამა თუ იმ „სიბინძურისაგან“ თავისუფალი — იყო მონინავე ფრანგული საზოგადოების ერთ-ერთი ძირითადი მისწრაფება. მეოცნებეთა უკმაყოფილებას ეგზოტიკის ძიებაში, მისი პოვნითა და ხილვით უნდა მოეპოვებინა მათთვის შვევა. ამიტომ საზოგადოების ასეთმა ტენდენციამ დიდი ასახვა ჰპოვა კულტურაში, ხელოვნებაში, ლიტერატურასა და რაღა თქმა უნდა, მუსიკაშიც. „ქართველი ქალების“ თანამედროვე პრემიერის დამდგმელი რეჟისორის, რენო ბუტენის თქმით, ფრანგულ ლიტერატურაში ხანგრძლივი ტრადიცია აქვს მიმდინარეობას, რომელსაც „თურქური“ („Turquerie“) ეწოდება, სადაც ორიენტალისტური, ანუ აღმოსავლური თემატიკა არის აქტუალური. ლირიკულ სცენოგრაფიაში კი, ეს არის იმ ძველი და დიდხინანი ტრადიციის ახლებური სულიკვეთებით გაგრძელება, რომლის ყველაზე ცნობილი ნიმუშები, ოფენბახამდე საკმაოდ ადრე დაწერილი, მხოლოდ ორი ნაწარმოებია: მოცარტის „მოტაცება სერალიდან“²⁶ (1782) და როსინის „იტალიელი ალჟირში“ (1813). „ქართველი ქალების“ სცენარშიც მოქმედება ვითარდება ოტომანთა იმპერიის უკიდურეს აღმოსავლეთ პროვინციაში, როგორცაა მაშინ საქართველო წარმოედგინათ. ამასთანავე, სრულიად ნათელი და გასაგები ხდება ის ფაქტიც, თუ რატომ შეუცვალა ოფენბახმა ნაწარმოებს სა-

25 “Revue et Gazette Musicale de Paris”, Selim-Francois Dufour, პირველი ნაწარმოების რეკვენზია, პარიზი, 20 მარტი, 1864წ., N12.
 26 გერმ. “Die Entführung aus dem Serail” (იტალ. “Il Seraglio”). სიტყვა “Seraglio” („სერალი“) ქართულად ჰარემს, სულთნის სასახლეს ნიშნავს.

ხელწოდება. ბუტენის აზრით, ოპერეტის ძირითად მიზანს და მის სიღრმისეულ იდეას არ წარმოადგენს მაინცდამაინც ქართველების, მათი ყოფა-ცხოვრებისა თუ ქვეყნის წარმოჩენა. უბრალოდ, ავტორებს სურდათ სადღაც სხვა ადგილას, აღმოსავლეთში მცხოვრები ულამაზესი ქართველი ქალების ნიღაბქვეშ ადგილობრივი საზოგადოების მანკიერებანი ემხილებინათ. მაშასადამე, ეს არის სატირა ევროპელებზე, სახელდობრ იმპერატორ ნაპოლეონ III-ზე, მის ცოლზე, იმპერატრიცა ეუქენიაზე და სახელმწიფო საქმეებში მის გავლენაზე, აგრეთვე საფრანგეთის მეორე იმპერიის სხვა პერსონალებზე.

„ქართველი ქალების“ ლიბრეტო, რომელიც 1864 წელს, ფრანგმა რედაქტორმა და გამომცემელმა, ალფონს ლემერმა (Alphonse Lemerre 1838-1912) გამოსცა, სამი მოქმედებისა და ოცდაათი მიზანსცენისაგან შედგება. პირველ აქტში II მიზანსცენაა, მეორეში – 14, ხოლო მესამე აქტი 5 მიზანსცენას მოიცავს. თუმცა, „Boosey & Hawkes“-ის ვებგვერდზე გამოქვეყნებული ინფორმაციის თანახმად, ოპერა-ბუფას ახალ გერმანულ ვერსიაში სულ 6 სცენაა და მისი ხანგრძლივობა 120 წუთს არ აღემატება. სიუჟეტში მოქმედების დროდ კი 1700 წელია მითითებული.²⁷ ნაწარმოების ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი გმირია ფაშა როდოდენდრონი.²⁸ ოსმალეთის უძლეველი სულთანის გადანწყვეტს თავისი ჰარამხანა ლამაზი ქალებით შეავსოს. ქართველი ქალები კი სილამაზითა და მშვენიერებით არიან განთქმულნი. ამიტომაც, ფაშა 32 სპილოსა და ამდენივე თავზეხელაღებულ მემართან ერთად საქართველოში, ქალაქ ჯეგანისკენ გაემართება. ამ დროს, ქართველებს რთველი აქვთ გაჩაღებული. სიმღერ-სიმღერით კრეფენ და ხოტბას ასხამენ ყურძნის ბარაქიან მოსავლს, როცა მოსალოდნელი საფრთხის შესახებ შეიტყობენ. მტერთან საომრად 150 მამაკაცი გაეშურება. გზად კი ში-

ში დაეუფლებათ. თუმცა, მათი მონინააღმდეგენიც შიშით არიან შეპყრობილნი. როდოდენდრონი ამბობს, ეს პატარა ქალაქი იმიტომ ამოარჩია, რომ ის საქვეყნოდ განთქმულია ყველაზე ლამაზი ქალებით, რომელთაც სულელი კაცები ჰყავთ და ამის გამო, მშვენიერი ქალების ადვილად მოპოვების იმედი აქვს. ქართველი მამაკაცები მტერთან შებრძოლებას თავს აარიდებენ. ამასობაში, ერთერთ მათგანს ჭურვი აუფეთქდება ბანაკში და დასახიჩრებულები უკან დაბრუნდებიან. ვიდრე ციხე-სიმაგრემდე მიადნევენ, გზაში საკუთარი თავების ქება-დიდებასა და ტრამპსს მოჰყვებიან. ცდილობენ თავი ისე წარმოაჩინონ, თითქოს ბრძოლა გამოიარეს და ყველანი სასტიკ შეტაკებაში დაშავდნენ. ქართველ ქალებს დახიბრებული ქმრების შორიდან დანახვაზე გული აუჩუყდებათ, ალაყაფის კარს გაუღებენ და შიგნით შემოუშვებენ. ძალაუფლებას თავიანთ თავზე აიღებენ. ქალთა მთავრობას ჩამოაყალიბებენ და მთავარსარდლად ფეროზას²⁹ აირჩევენ. აზგარს აისხამენ და ხელში იარაღს მოიმარჯვებენ. მამაკაცებს კი ლაზარეთში გაამწესებენ და აბანოში ცხელი წყლის აბაზანებითა და ბალახეული ჩაით მკურნალობას დაუნწყებენ. კაცები ჭირვეულობენ, ჩაის სმას ღვინო ურჩევენიათ, მაგრამ ხმას ვერ იღებენ განრისხებული, კბილებამდე შეიარაღებული ქალების შიშით. ფეროზას ქმარი, ჯოლ-ჰიდდინი³⁰ ამბობს – კურდღლებივით დაგვზოცავენო. ამასობაში, ფაშა როდოდენდრონი ჭკუას იხმარს. თავის რამზს გადამაღავს, მეზარანის ტანსაცმელს გადაიცვამს და ასე შეიპარება ქალაქში. უცაბედად, საქართველოში გადმოხვეწილ ორ თანამემამულეს, საჭურის ბობოლს³¹ და მის ხელქვეითს გადაეყრება. ეტყვის: ერთი ქართველი გუშავის მოსყიდვა მინდოდა სამ რუპიად, მაგრამ იმ უვარგისმა თავისი ერთგულება არ გაყიდაო. ბობოლი მიუგებს: ამ ქვეყანაში ყველა კაცი რკინისაა. თუმცა, სინდისი ბრინჯაოსი აქვთ.

27 <https://www.boosey.com/pages/opera/moreDetails?musicID=26460> ; (ლიბრეტოს გერმანული ვერსიის ავტორები არიან იკა შაფჰაიტლინი და ჰელმუტ გაუერი, ხოლო მუსიკალური არანჟირება ცნობილ გერმანულ დირიჟორს, კლაუსჰეტერ ზაიბელს ეკუთვნის.).
 28 ამ როლის პირველი შემსრულებელი იყო ფრანგი ბანი და მსახიობი ეტიენ პრადო (1936-2011).
 29 ფეროზას როლი პირველად ფრანგმა სოპრანომ, სანტ-იურბანმა შეასრულა. თუმცა, პრესის კრიტიკის გამო, მოგვიანებით იგი მასზე უფრო ძლიერმა სოპრანომ, დელდინე უგალდემ (1829-1910) შეცვალა.
 30 ეს როლი პრემიერაზე ფრანგმა ბარიტონმა, დეზირემ (1823-1873) შეასრულა.
 31 ბობოლი პირველად ფრანგმა მომღერალმა და მსახიობმა, ლეონსმა (1823-1900) განასახიერა.



ჩოლ- ჰიფინი – ფიგირი

ისინი არასოდეს ღალატობენ თავიანთ მოვალეობებს იქამდე, ვიდრე ხუთ რუპიას არ შესთავაზებენო. როდოდენდრონი საკუთარ ზრახვებს გაუმხელს მათ და დაითანხმებს, რომ გეგმის განხორციელებაში დაეხმარონ. აუკრძალავს თავისი სახელისა და რეგალიების ხსენებას, წინააღმდეგ შემთხვევაში, მათი ვინაობის გამხელით დაემუქრება – რომ ოდესღაც ჰარამხანის მცველებად ემსახურებოდნენ მას. ბობოლის მეშვეობით, ფაშა მოახერხებს ფეროზასთან შეხვედრას, რომელსაც ორი დამხმარე ქალი ჰყავს – ნანი³² და ზაიდა. აუდიენციისას, ცბიერი ოსმალო ვერ დამალავს უსაზღვრო აღფრთოვანებას მთავარსარდალი ქალის მომხუსხველი სილამაზისადმი. თავს სულთნის მოღალატედ გაასაღებს. ენაწყლიანი, ცრუ საუბრით ცდილობს ფეროზა შეცდომაში შეიყვანოს და ქალაქიდან გაიტყუოს, მაგრამ ქალს ეჭვი შეეპარება და არ დაუჯე-

რებს. როდოდენდრონს თავისუფლად წასვლის საშუალებას აღარ მისცემენ და ქალთა არმიამი ტამბურ-მაჟორად (მთავარი მეზარანე) გაამწესებენ. საჭურის ბობოლსა და მის ლაქიას კი თავიანთი ქმრების მოვლას დაავალდებენ. ქალები მტერთან საბრძოლველად ემზადებიან. ამ დროს, ფაშას ძველი ტანსაცმლის ჯიბეში ქალაქის რუკას იპოვნინან და მიხვდებიან სინამდვილეში ვინც არის. ფეროზა ნადიმს გამართავს, ფაშას ღვინით დაათრობს და სიმთვრალეში თავისი მზაკვრული ზრახვის შესახებ უნებლიედ წამოაცდენინებს. ამაში მას თავისი იშვიათი სილამაზეუც დაეხმარება. მთავარსარდალი სამხედრო საბჭოს შეკრებს და სულთანს სიკვდილით დასჯის განაჩენს გამოუტანენ. მალე, ქალები იმასაც შეიტყობენ, რომ თავიანთ ქმრებს მტერთან არ უბრძოლიათ და უკლებლივ ყველას ქალაქიდან გაყრიან. თუმცა, ასე დიდხანს არ გასტანს. ბოშების ტანსაცმელში გადაცმული კაცები კვლავ მოახერხებენ უკან შემოსვლას. ამასობაში, როდოდენდრონის გადამალული ჯარისკაცებიც შემოაღწევენ ქალაქში. ფაშა ბობოლის მოსყიდვას ცდილობს და ისიც ჰპირდება ხელშეწყობას, მაგრამ უთანხმოება მოუვით ნანის სიყვარულის გამო. განაწყენებული ბობოლი უღალატებს როდოდენდრონს და ქართველების მხარეს გადავა. ის დაეხმარება მათ, რომ იარაღი ჩაიგდონ ხელში. შეიარაღებულები გადამწყვეტ ბრძოლას გააჩაღებენ და გამარჯვებული ქართველი კაცები მტერს უკუაქცევენ. ამგვარი საქციელით, ქმრები თავიანთი ცოლების გულებს მოიგებენ და მათ თვალში ძველებურ რეპუტაციას დაიბრუნებენ. თავის მხრივ, ქართველი ქალებიც უკან მიიღებენ ქმრებს და მთელ ძალაუფლებას კვლავ მამაკაცებს გადაულოცავენ. ოპერა-ბუფა ფეროზას ოპტიმისტური სიმღერით მთავრდება, რომელიც მომავალ მტრებზეც გამარჯვების პათოსითაა გამსჭვალული.

სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორი, რენო ბუტენი ვარაუდობს, რომ ლიბრეტოს ინსპირაციის წყარო შესაძლოა იყოს ძველი ბერძნული მითი მეომარ ამორძალ ქალებზე. პირველი აქტის ფინალურ სცენაში, ქართველი ქალები

32 ნანის როლს ასრულებდა ფრანგი მომღერალი და მსახიობი ზულმა ბუფარი (1841-1909).

ერთხმად ადიდებენ ქალღმერთ ბელონას³³:

„ო, ბელონა,
ეს შენ ხარ,
ვისი სიყვარულიც ჩვენ სიხარულს გვანიჭებს!
ჩვენ შენი კანონებით ვცხოვრობთ
და უკან მოგყვებით!“

მეორე აქტის მეექვსე სცენაში კი არის ერთი ეპიზოდი, სადაც მთავარსარდალი ფეროზა შენიშვნას აძლევს თანამებრძოლ კაპიტანს, ნანის, რომ ხმალი არა მარჯვენა მხარეს, არამედ მარცხნივ უნდა ეკიდოს. ამაზე კი ნანი მიუგებს, რომ ცაციაა და შესაბამისად, ხმალიც მისთვის მოსახერხებელ მხარეს ჰკიდია. ზოგიერთი ძველი მითის მიხედვით, იმ მიზნით, რომ მარცხენა ძუძუს იარაღის ხმარების დროს ხელი არ შეეშალა ამორძალთათვის, მას ბავშვობაშივე ამონკვეთდნენ ან მოკვეთდნენ ხოლმე. საკუთრივ ამორძალის (ამაზონის) ეტიმოლოგიის დადგენისას, არაერთ სხვადასხვა ჰიპოთეზას შორის, ერთ-ერთი მოსაზრება სწორედ ამ მითს ეყრდნობა (ბერძნული სიტყვა „ამაზონ“ უძუძოს ნიშნავს), მაგრამ ხელოვნების ნიმუშებში ისინი გამოსახული არიან ლამაზ, კუნთმაგარ ქალებად, ყოველგვარი დამახინჯებისა და ამომწვარი ძუძუს გარეშე. თუმცა, ცალი მკერდი ყოველთვის სამოსის ქვეშ აქვთ დამალული.

ნაწარმოებში ხაზგასმულია ქართველი ქალების საოცარი სილამაზე და ეს შემთხვევითი არ არის. ადრეულ ეპოქებზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, გვიან შუა საუკუნეებში, ყველა ევროპელი კათოლიკე მისიონერი, რომელსაც საქართველოში უცხოვრია ან უმოგზაურია, აღფრთოვანებით წერს აქაური ქალების მომხუსხველ მშვენიერებასა და მომხიბვლელობაზე. თუმცა, ამაზე ახლა არ დავწვრილმანდებით. 1864 წელს, სპექტაკლის პრემიერის შემდეგ გამოქვეყნებულ რეცენზიაში, ფრანგი ჟურნალისტი



ჯულმა ბუფარი (Zoulma Bouffar) – ნანის პარტიის პირველი შემსრულებელი

ლისტი სელიმ-ფრანსუა დიუფორი წერს: „ამბობენ, რომ ქართველი ქალები ყველაზე ლამაზები არიან აღმოსავლეთში და ამის გამო, თურქ მმართველებში ძლიერ ვნება-სურვილსა და ლტოლვას აღძრავენ.“³⁴ უნდა ითქვას, რომ „ქართველი ქალების“ პრემიერამდე ნახევარი საუკუნით ადრე, 1812 წლის 25 ნოემბერს, პარიზის “Théâtre du Cirque Olympique”-ში დაიდგა სამოქმედებიანი რაინდული პანტომიმა “Le renégat, ou La belle géorgienne” („რენეგატი, ან ლამაზი ქართველი ქალი“), სადაც მოქედება XII ს-ის მიწურულს, პალესტინაში სულთან სალადინის ჰარამხანისათვის მონად გაყიდული ულამაზესი ქარ-

33 Bellona – ომის ქალღმერთი ანტიკური რომის ღმერთების პანთეონში. მას გამოსახავდნენ სამხედრო ჩაფხუტით. ხშირ შემთხვევაში ხელში ხმლით, შუბით, ფარით ან ზეაპყრობილი ჩირაღდნით, რომელსაც კვადრიგას (ეტლში შებმული ოთხი ცხენი) სადავეები უპყრია და ომში მიემართება. მისი სახელწოდება მომდინარეობს ლათინური სიტყვიდან “bellum”, რაც ომს ნიშნავს.

34 “Revue et Gazette Musicale de Paris”, Selim-Francois Dufour, პირველი ნაწილი ნაწილი რეცენზია, პარიზი, 20 მარტი, 1864წ., N12. (სელიმ დიუფორს ჰქონდა ჩვევა, ის ხელს არ აწერდა საკუთარ სტატიებს და მისი ვინაობის დადგენაში რენო ბუტენი და-მეხმარა.).

თველი ქალის, აღდინას ირგვლივ ვითარდება.³⁵ ასევე ცნობილია, რომ ვერც ალექსანდრე დიუმა დარჩა გულ-გრილი ქართველი ქალების თვალწარმტაცი გარეგნობის მიმართ და ეს თავის წიგნშიც დაწერა.

პირველ და მეორე აქტებში, რამდენჯერმე შეხვდებით სიტყვას “Sapristi”, რომელსაც ქართველი კაცები წარმოთქვამენ. თუმცა, მეორე აქტში, ამ სიტყვას ერთგან ფაშა როდოდენდრონიც ახსენებს. შესაძლოა თავისი ვინაობის შესანიღბად. სავარაუდოდ, “Sapristi” არის “Sacristi”-ის ალტერნატივა, რომელიც უკავშირდება ლათინურ საკრალურ გამოთქმას “Sacrum Corpus Christi” („ქრისტეს წმინდა სხული“) და ამ შემთხვევაში გამოყენებულია როგორც გაკვირვების, თავის მობუზრებისა თუ მოუთმენლობის გამომხატველი შორისდებული.

ლიბრეტოს მოკლე შინაარსის გადმოცემისას, ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ როდოდენდრონის გამოსატეხად ფეროზა ნადიმს გამართავს და მას ღვინით დაათრობს. საყურადღებოა, რომ ნადიმზე ფაშა ამ ღვინოს მოიხსენიებს როგორც “Lacryma Cristi” („ლაკრიმა კრისტი“), რაც ქართულ ენაზე „ქრისტეს ცრემლებს“ ნიშნავს. ცნობისათვის, ამ სახელწოდების ღვინო, როგორც წითელი ისე თეთრი, დღემდე არსებობს იტალიაში და იგი ნეაპოლიტანური ჯიშის ღვინოთა ჯგუფს მიეკუთვნება, რომელიც სამხრეთ იტალიის ერთ-ერთ ადმინისტრაციულ რეგიონში, კამპანიაში, ვეზუვის მთის კალთებზე მოჰყავთ. ხშირად, მას ასევე მეორე სახელსაც, “Lacryma Christi del Vesuvio”-ს („ვეზუვის ქრისტეს ცრემლები“) უწოდებენ. “Cantina Del Vesuvio”-ს („ვეზუვის მარანი“) ვებ-გვერდზე მითითებული ინფორმაციის თანახმად, ამ სახეობის ღვინოს ჯერ კიდევ ანტიკური რომის დროიდან აწარმოებენ. პირველი საისტორიო ცნობის ავტორი, არისტოტელე წერს, რომ ვაზის ჯიშში, რომელიც ვეზუვის მთის ფერდობებზე ხარობს, ქრ. შ-მდე V საუკუნეში ძველი საბერძნეთის ხალხმა თესვის ამინიდან მოიტანა და ამ მთის კალთებზე დარ-

გო. სახელწოდებას “Lacryma Christi” ფესვები არაერთ ლეგენდაში აქვს, რომელთა შორის ყველაზე გავრცელებულია შემდეგი: როდესაც ლუციფერი სამოთხიდან გამოაძევეს, მან სამოთხის ნაწილი თან წამოიღო. ხოლო, როცა ქრისტემ იხილა იტალიის ნეაპოლის ყურე, მასში სამოთხის მოპარული ნაწილი ამოიკნო და ამ დანაკლისის გამო ატირდა. გადმოცემის თანახმად, იმ ადგილას, სადაც ქრისტეს ცრემლები დედამიწაზე დაეცა, სასწაულებრივად აღმოცენდა ვაზი „ლაკრიმა კრისტი“.³⁶ თუმცა, რა კავშირია ამ ღვინოსა და ლიბრეტოში ხსენებულ ღვინოს შორის, ეს მხოლოდ და მხოლოდ ვარაუდებია და ამ ეტაპზე რაიმეს სერიოზულად თქმა ძნელია.

აღსანიშნავია, რომ ნაწარმოების გმირების უმეტესობას საქართველოში გავრცელებული ან მათზე მიმსგავსებული სახელი ჰქვია: ნანი, მელანო, მირზა, ფატიმე, ზაიდა, მილევა, ზორა, ალიტა, ნაჯი და სხვა. რაც შეეხება როდოდენდრონს, მსოფლიოში ცნობილია ამ სახელწოდებით გავრცელებული მცენარე, რომელიც საქართველოშიც ხარობს და მას „შქერი“ (ან „აზალია“) ჰქვია. იგი დასავლეთ საქართველოს მთებში იზრდება და ბუჩქის ტიპისაა, რომელსაც ლამაზი ყვავილები აქვს. თუმცა, მომავლიწლებად შხამიანია და სამიმ მცენარეთა რიგს მიეკუთვნება.

ლიბრეტოში რამდენიმე გეოგრაფიული პუნქტის სახელი გვხვდება. მათ შორის, ნაწარმოებში მთავარი მოქმედების ადგილი არის ქალაქი ჯეგანი საქართველოში. ამ ეპატზე, რთულია რაიმე ითქვას ამ ქალაქის სახელწოდების ეტიმოლოგიის კუთხით, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ იმ გარემოებას, რომ ამ სახელის მსგავსი დასახლებული პუნქტი, ჩვენი ქვეყნის ტერიტორიაზე შეიძლება იყოს სოფ. “ჯუგანი” კახეთში. ამასთანავე, საყურადღებოა ქართული სიტყვა “ჯაგანი”, რომელიც თოკზე გრძლად ასხმულ ყურძნის მტევნებს ნიშნავს. ნაწარმოებში ხომ რთველის ეპიზოდით იწყება. არ არის გამორიცხული, რომ ამ სახელწოდების შესახებ იდეა ჟულ

35 ამ მელოდრამატული ნაწარმოების მუსიკის ავტორია ფრანგი კომპოზიტორი და დირიჟორი ალექსანდრე პიჩინი (Louis-Alexandre Piccinni 1779-1850), რომელიც 1816-1826წწ. იყო პარიზის ოპერის ქორმალისტერი. ხოლო ლიბრეტო ეკუთვნის ფრანგ ლიტერატორსა და სამხედრო მოღვაწეს, ჟან-გიიომ-ანტუან ქუვალისს (Jean-Guillaume-Antoine Cuvelier 1766-1824), რომელიც ასევე წერდა ფსევდონიმით “M. Cordelier”. (ამ თემაზე ასევე იხ. “Pantomime: The History and Metamorphosis of a Theatrical Ideology”, Karl Toepfer, Vosuri Media, San Francisco, California, 2019, გვ.547-548.).

36 <https://www.cantinadelvesuvio.it/en/lacryma-christi>



ლეონსი (Léonce) – პოპოლი

მუანოსთვის ალექსანდრე დიუმას მიენოდებინა. თუმცა, აქვე აღვნიშნავთ, რომ ქალაქის სახელწოდების თაობაზე გამოთქმული ჩვენი მოსაზრებები მხოლოდ ვარაუდებია და ამ საკითხის კვლევამ შესაძლოა სერიოზული სახე სამომავლოდ მიიღოს. ქ. ჯეგანის გარდა, ლიბრეტოში ნახსენებია ქ. კონსტანტინოპოლი და ბოსფორი. როგორც მოგვხსენებთ, კონსტანტინოპოლს სტამბოლი ოფიციალურად XX ს. 20-იან წლებში ეწოდა, ხოლო ბოსფორი ამ ქალაქში მდებარე, მსოფლიოში ერთ-ერთი ყველაზე ვიწრო სრუტეა, რომელიც შავ ზღვას მარმარისის ზღვასთან აერთებს, ხოლო ეს უკანასკნელი კი, დარდანელის სრუტით, ეგეოსისა და ხმელთაშუა ზღვებს უკავშირდება.

„ქართველი ქალების“ თანამედროვე პარიზული პრემიერის შემდეგ გამოქვეყნებულ ერთ-ერთ ინტერვიუში,

რენო ბუტენი ოფენბახის ოპერა-ბუფას ამგვარად ახასიათებს: „მისი მუსიკა დიდი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ზოგიერთ ადგილებში მეტნაკლებად აღმოსავლურია, ხოლო ზოგან მილიტარისტული სულისკვეთებით არის შთაგონებული. მასში ასევე ტარბადაა სენტიმენტალური მომენტები. მაგრამ, ნანარმოების უპირველესი მახასიათებელი უთუოდ მის მრავალფეროვნებაში მდგომარეობს. ეჭვს არ იწვევს ის გარემოება, რომ ეს აიხსნება იმ სხვადასხვა ჯგუფების არსებობით, რომლებიც ნანარმოებში ხვდებიან, თანაარსებობენ და ეჯახებიან ერთმანეთს: ქალები და მამაკაცები, თურქები და ქართველები. თუმცა, ოფენბახის სხვა ოპერა-ბუფების მსგავსად (მაგალითად: „Les Brigands“, „La Vie parisienne“ და სხვა.), ეს ნანარმოებიც, უპირველეს ყოვლისა, გუნდური თანამშრომლობისა და ერთიანი ძალისხმევის შედეგია. მიუხედავად იმისა, რომ დასაწყისში სახეზეა სქესთა დივერსიული პარამეტრი, ნანარმოების ფინალში ადგილი აქვს დაპირისპირებულ ბანაკებს შორის შერიგების აქტს. მე მას ვუყურებ როგორც უტოპიის გამოხატულებას, ან უფრო ექსპერიმენტს: რა შეიძლება მოხდეს თუ ქალები აიღებენ ძალაუფლებას ხელში? ჩვენ არ ვართ შორს საკარნავალო ესთეტიკისაგან, რომელსაც მორალური კანონების, ღირებულებათა და სქესთა კარიკატურული სახეცვლილები-საკენ მივყავართ. ყიულ მუანოს საქართველო შეიძლება გამოჩნდეს როგორც ანტი-სამყარო, ან უფრო როგორც „თავდაყირა მსოფლიო“. თუმცა, ეს არის არა ქალების მხრიდან მამაკაცებზე გამარჯვების მოპოვების ძიება, არამედ სქესთა შორის ერთგვარი წონასწორობის დამყარება.“ – ამბობს რეჟისორი.³⁷

ჟანრი და მუსიკალური განხილვა. „ოპერა ბუფა“ (იტალ. „Opera buffa“) საოპერო ხელოვნების ერთ-ერთი ჟანრია, რომელიც სათავეს იტალიიდან იღებს. ეს ტერმინი პირველად გამოყენებულ იქნა იტალიური კომიკური ოპერების არაფორმალური დახასიათებისას, რომელთაც ავტორები „Commedia per musica“, „Dramma comico“, „Divertimento giocoso“ და სხვა სახელწოდებებით მოიხსენიებდნენ. ამ ჟანრის მუსიკის ჩანასახებს XVIII ს-ის და-

37 <http://premiere-loge.fr/Se-pr%C3%A9parer-aux-G%C3%89ORGIENNES/>; ინტერვიუ სტეფანე ლელივრთან.

სანყისის ნეპოლში მივყავართ,³⁸ საიდანაც იგი პოპულარული გახდა რომსა და ჩრდ. იტალიაში, ხოლო შემდეგ მთელ ევროპაში გავრცელდა. თავდაპირველად, ბუფას ახასიათებდა ყოველდღიური წარმოდგენები, ადგილობრივი დიალექტების გამოყენება და მარტივი სავოკალო მელოდია (მამაკაცის დაბალი სასიმღერო ხმის ტიპი “Basso buffo” სწორედ მასთან ასოცირდება). მის ერთ-ერთ აუცილებელ პირობას ზედმინჯენით გამართული მეტყველება, მკაფიო არტიკულაცია და მომღერლის მიერ ე.წ. „პატერ სონგის“³⁹ შესრულების სრულყოფილი უნარი წარმოადგენდა. ევროპაში გავრცელებული იტალიური ოპერა-ბუფას ახალგებობა: ფრანგული „ოპერა კომიკი“, ინგლისური „ოპერა ბალადა“, ესპანური „სარსუელა“ და გერმანული „ზინგშპილი“, რომლებიც “Recitativo secco”-ს ნაცვლად, სალაპარაკო დიალოგებს შეიცავენ. ზოგადად, ოპერა ბუფა შედგება კომედიის, სატირას, პაროდისა და ფარსის ელემენტებისაგან. კერძოდ, ის ასევე ჩაფიქრებული იყო იმგვარ მოვლენად, რომლის აღქმა უბრალო ადამიანებისთვისაც იქნებოდა ადვილი. იტალიაში ოპერა ბუფა, სერიოზულ საოპერო ჟანრად მიჩნეულ “Opera seria”-ს პარალელურად ვითარდებოდა. თუ „ოპერა სერია“ წარმოადგენდა მეფეებისა და არისტოკრატიისათვის

შექმნილ წარმოდგენას, რომლის მთავარი თემა, შიგადაშიგ კომიკური სცენებით, იყო ღმერთები, მითოლოგია და ანტიკური გმირები ან თავად მეფეები და მონინავე საზოგადოება, – ოპერა ბუფა უპირატესად იყენებდა კომიკურ სცენებს, რომელთა გმირები და ფაბულა მეტწილად თანამედროვე ეპოქას ესადაგებოდნენ. შესაბამისად, მაღალფარდოვანი ენა ჩანაცვლებული იყო ისეთი დიალოგებით, ხშირ შემთხვევაში ადგილობრივი დიალექტის სასარგებლოდ, რომელთა გაგება საშუალო ან დაბალი ფენის უბრალო ადამიანებისათვის იოლი იქნებოდა.

საფრანგეთში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ოპერის ეს ჟანრი. შეიძლება ითქვას, რომ აქ იგი განვითარების კიდევ უფრო მაღალ საფეხურზე ავიდა, რაშიც უდიდესი წვლილი ებრაული წარმოშობის, გერმანიის ქ. კიოლნში დაბადებულმა ფრანგმა კომპოზიტორმა, ჟაკ ოფენბახმა (1819-1880) შეიტანა.⁴⁰ მთელი ცხოვრების მანძილზე, მან ასზე მეტი ოპერა დაწერა და ამ მაჩვენებლით გამორჩეული ადგილი დაიკავა მსოფლიო მუსიკის ისტორიაში. ოფენბახმა ძლიერი გავლენა იქონია ოპერეტის ჟანრში მოღვაწე ბევრ გამორჩეულ კომპოზიტორზე, განსაკუთრებით ავსტრიელ იოჰან II შტრაუსი უმცროსზე, ბრიტანელ არტურ სულივანზე, ცნობილ ფრანგ

38 ოპერის ენციკლოპედიის “The New Grove Dictionary of Opera” მიხედვით, ოპერა-ბუფას პირველი ნიმუშია “La Cilla”, რომელიც იტალიელმა კომპოზიტორმა, მიქელანჯელო ფაგოლიმ 1706 წელს დაწერა. ლიბრეტოს ავტორია იტალიელი ლიბრეტისტი და პოეტი, ფრანჩესკო ანტონიო ტულიო. ვიდრე ოპერა-ბუფა ცალკე ჟანრად დაიბადებოდა, მისი წინამორბედი, როგორც საოპერო კომედია, სამოქმედებიანი კომიკური ოპერა “Il Trespole tutore” იყო, რომელიც იტალიელმა კომპოზიტორმა, ალესანდრო სტრადელამ 1679 წელს დაწერა. თუმცა, ამ სტილის მუსიკის საუკეთესო და ყველზე დიდი გავლენის მქონე ნიმუშია იტალ. კომპოზიტორის, ჯოვანი ბატისტა პერგოლეზის ერთმოქმედებიანი, 45-წუთიანი ინტერლუდია, ცნობილი როგორც ინტერმეცო “La serva padrona” (1733), რომელიც „ოპერა სერიას“ აქტებს შორის სრულდებოდა. პერგოლეზის გარდა, ოპერა-ბუფას პირველ კომპოზიტორთა შორისაა ბაროკოს იტალ. კომპოზიტორი, ოპერის ნეპოლიტანური სკოლის ფუძემდებელი ალესანდრო სკარლატი (“Il trionfo dell’onore”, 1718) და სხვები.

39 “Patter Song”-ს ახასიათებს შესრულების დროს ზომიერად სწრაფიდან ძალიან სწრაფ ტემპამდე აჩქარება, სადაც ტექსტის თითოეული მარცვალი თითო ნოტს შეესაბამება. სიტყვა “Patter” მომდინარეობს ლათინური “Pater Noster”-დან, რაც „მამაო ჩვენოს“ ნიშნავს. კათოლიკები ამ ლოცვას ორიგინალში, ლათინურ ენაზე სწრაფად წარმოთქვამდნენ. სიტყვების რაც შეიძლება ჩქარა და მოზღვავებით წარმოთქმის ჩვევამ კი ინგლისში ტერმინი “Pater” წარმოშვა.

40 მისი ნამდვილი სახელია იაკობ ებერსტი. ოფენბახის მამა, ასევე მუსიკოსთა ოჯახში დაბადებული ისააკ ებერსტი (1779-1850), ხოლო დედა მარიენ რინდსკოპფი (1783-1840) იყო. ისააკმა შეწყვიტა თავისი ძირითადი სავაჭრო საქმიანობა – ნივნების აკინძვა და სინაგოგებში სიმღერითა თუ კაფეებში ვიოლინოზე დაკვრით ირჩენდა თავს. მისი მშობლიური ქალაქის, ოფენბახს ამ მანინის გამო, ყველა იცნობდა მეტსახელით “der Offenbacher”. 1808 წელს კი, მან ოფიციალურად მიიღო ეს გვარი. 1816 წელს, ისააკი ქ. კიოლნში გადმოვიდა საცხოვრებლად, სადაც სიმღერას, ვიოლინოს, ფლეიტასა და ვიტარას ასწავლიდა. თხზავდა სხვადასხვა მუსიკალურ კომპოზიციებს და ოფენბახისთვის მუსიკის პირველი მასწავლებელიც ის იყო.

კომპოზიტორ ჟორჟ ბიზეზე⁴¹ და სხვებზე. მისი არაერთი ნაწარმოები, როგორებიცაა „ორდოსი ქვესკნელში“ ან „ჰოდმანის ზღაპრები“ დღესაც დიდი წარმატებით იდგება მსოფლიოს სხვადასხვა ცნობილი საოპერო თეატრების სცენებზე. სინაგოვას მომღერლის მრავალშვილიან ოჯახში აღზრდილ ოფენბახს, პატარაობიდანვე აღმოაჩნდა მუსიკის საოცარი ნიჭი. ის ნამდვილი ვუნდერკინდი იყო. 6 წლის რომ გახდა, მამამისმა ვიოლინო შესწავლა, ხოლო 14 წლის უკვე პარიზის კონსერვატორიაში ჩელოზე დაკვრის ხელოვნებას ეუფლებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ კონსერვატორიის რექტორი, ცნობილი იტალიელი კომპოზიტორი ლუიჯი ქერუბინი იყო, უცხოელ სტუდენტებს არ იღებდნენ. ოფენბახს არც ასაკი და არც თავისი წარმომავლობა უწყობდა ხელს საამისოდ. რამდენიმე წლით ადრე, ქერუბინიმ იგივე მიზეზით უარი უთხრა მიღებაზე 12 წლის ვირტუოზ უნგრელ პიანისტ ფერენც ლისტს. მაგრამ ოფენბახი გამონაკლისი აღმოჩნდა. მამამისის დიდი ძალისხმევით შედეგად, რექტორი დათანხმდა მოესმინა მისი შესრულება. შუა მოსმენისას ქერუბინმა დააკვრა შეაწყვეტინა და უთხრა: „საკმარისია ახალგაზრდავ, თქვენ უკვე ამ კონსერვატორიის მოსწავლე ხართ.“⁴² მეტიც, ოფენბახთან ერთად, მისი უფროსი ძმა, ჟულიუს მიიღეს, რომელიც ვიოლინოზე უკრავდა. ხოლო მათი და, იზაბელა, საოპერო მომღერალი იყო. იგი ცნობილი გახდა იმით, რომ ტეხასის შტატის ქ. ვალვესტონის საოპერო ხელოვნებას პირველმა აზიარა.⁴³ კონსერვატორიაში გატარებული ერთი წლის შემდეგ, ოფენბახს აკადემიური სწავლის პროცესი მოსწყინდა და თავი მიანება. მოგვიანებით, ოპერა კომიკის ორკესტრს შეუერთდა როგორც ჩელისტი. ცოტა ხანში კი



ლორან ჯანიკი – თანამედროვე პრაქტიკის დირიჟორი

თეატრე ფრანსუზის დირიჟორი გახდა. ოფენბახი ბავშვობიდანვე თხზავდა სხვადასხვა მუსიკალურ პიესებს და ეს შესანიშნავად გამოსდიოდა. მისი ამბიციის ყოველთვის იყო შეექმნა კომიკური ხასიათის ნაწარმოებები სამუსიკო თეატრებისათვის. მაგრამ მას შემდეგ, რაც დარწმუნდა, რომ პარიზის ოპერა-კომიკის ხელმძღვანელობა არ იყო დაინტერესებული მისი ნაწარმოებების დადებით, გადაწყვიტა საკუთარი თეატრი დაეარსებინა. 1855 წელს, შანზ ელი-

41 “The New York Times”, “Recordings; Rare Works Display Offenbach’s Varied Gifts”, Allen Hughes, New York, March 27, 1983, Section 2, p.27. სტატიაში ერთგან გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ოფენბახის ოპერა-ბუფას “Les Brigands” (“ბანდიტები”, ლიბრეტოს ავტორები: ანრი მელიაკი და ლუდოვიკ ჰალევი, პარიზი, 1868წ.) მუსიკამ გავლენა იქონია ჟორჟ ბიზეზე, როდესაც ის ოპერა „კარმენს“ წერდა (1875წ. ლიბრეტოს ავტორები იგივე პირები არიან). თუმცა, ოფენბახის შესახებ სხვა სტანდარტული ცნობები არავითარ მსგავს გავლენას არ ახსენებენ.

42 “Offenbach, his life and times”, Peter Gammond, the University of Michigan, “Midas Books”, 1980, გვ.17.

43 იზაბელა ოფენბახ მასი (1817-1891). მან, როგორც მომღერალმა, თავის ძმებთან ერთად მონაწილეობა მიიღო ევროპული მსმენლებისათვის გამართულ საკონცერტო ტურნეში, სადაც 1844 წელს გაიწვი და ცოლად გაჰყვა ამერიკელ სემუელ მასს. ამავე წელს, საცხოვრებლად აშშ-ში, ტეხასის შტატის ქ. ვალვესტონში გადასახლდა. იგი ხშირად მღეროდა ოჯახისა და მეგობრების წრეში. მოგვიანებით, თავისმა ვაჟმა, მაქსმა, საკუთარ სახლში მისთვის სპეციალური სცენაც კი მოაწყო, სადაც მღეროდა და ხშირად მართავდა სხვადასხვა საღამოებს. (იხ: <https://tshaonline.org/handbook/online/articles/fmalb>).

სეზე მდებარე პატარა და მიტოვებული, „ლაკაზეს“ (Salle Lacaze) სახელით ცნობილი დარბაზი იქირავა, რომელიც სულ 300 მაყურებელს იტევდა. მალე აქედანაც გადავიდა და პარიზის ცენტრში „თეატრე დე ბუფე პარიზიენი“ (“Théâtre des Bouffes-Parisiens”) დააარსა. დაიწყო კომპოზიტორის თავბრუდამხვევი ტრიუმფიც. აღსანიშნავია, რომ ოფენბახის ხელმძღვანელობისას ბუფე-პარიზიენში ბევრი სხვა კომპოზიტორის ახალი ნაწარმოებიც იდგმებოდა. ერთ-ერთი მათგანი იყო შემდგომში სახელგანთქმული ფრანგი კომპოზიტორი ლეო დელიბი.⁴⁴ ოფენბახს დიდი სურვილი ჰქონდა, თავის თეატრში განახლებული სახით დაედგა გამოჩენილი იტალიელი კომპოზიტორის, ჯოაკინო როსინის კომედია “Il signor Bruschino” („ბატონი ბრუსკინო“) და როცა ნებართვის ასაღებად მიმართა დიდ მასეტროს, როსინიმ უპასუხა, რომ მოხარული იყო, ვინაიდან მიეცა შესაძლებლობა რაიმე მაინც გაეკეთებინა „შანზ ელისეს მოცარტთან“ ერთად.⁴⁵ მეტიც, როსინიმ ოფენბახს კან-კანის რიტმზე აგებული, მცირე საფორტე-პიანო პიესაც მიუძღვნა: “Petit caprice (style Offenbach)”; რომელიც ორივე ხელის მხოლოდ საჩვენებელი და ნეკი თითებით უნდა შესრულდეს. გამოჩენილმა გერმანელმა კომპოზიტორმა, რიჰარდ ვაგნერმა, მიუხედავად იმისა, რომ ოფენბახის მუსიკა საშინლად არ მოსწონდა, სიცოცხლის ბოლოს, ავსტრიელი დირიჟორისა და კომპოზიტორის, ფელიქს იოზეფ ფონ მოტლისადმი მიწერილ წერილში თქვა: “შეხედეთ ოფენბახს, ის ღვთაებრივი მოცარტით ერთაა”.⁴⁶ თავად ოფენბახის საყვარელი კომპოზიტორიც მოცარტი იყო და მას ყველაზე მაღლა აყენებდა. 1856 წელს, თავის თეატრში მოცარტის მივიწყებული ერთმოქმედებიანი კომიკური ოპერა “Der Schauspieldirektor” („თეატრის დირექტორი“; ინგლ. “The Impresario”) დადგა და ასე აღნიშნა გენიოსი ავსტრიელი კომპოზიტორის დაბადებიდან 100 წლისთავი. ოფენბახს ნამდვილი წარმატება 1858 წელს ეწვია, როცა ბუფე-პარიზიენმა პარიზის საზოგადოების წინაშე ოპერა კომიკი „ორფეოსი ქვეს-



რენო ბუტინი (Renaud Boutin) – თანამაჟროვო პრემიერის ფაგვგველი რეჟისორი

კნელში“ წარმოადგინა. მას სიცოცხლის ბოლომდე თან სდევდა ამ უდიდესი წარმატების ექო. 1860-იანი წლები კომპოზიტორისათვის ძალიან ნაყოფიერი შემოქმედებითი პერიოდი იყო. მათ შორის, განსაკუთრებით აღსანიშნავია 1864 წელი, როდესაც ოფენბახმა თავისი პირველი დიდი ხუმროქმედებიანი რომანტიული ოპერის პრემიერა გამართა ქ. ვენაში და დაწერა ორი შედევი: „ქართველი ქალები“ და „მშვენიერი ელენე“. ოფენბახი საფრანგეთის მეორე იმპერიის კარზე კეთილგანწყობით სარგებლობდა და მიუხედავად იმისა, რომ თავის ნაწარმოებებში ხშირად აქილიკებდა იმპერატორ ნაპოლეონ III-ეს, მისგან ღირ-

44 Clément Philibert Léo Delibes (1836-1891). მან 1883 წელს დაწერა ცნობილი ოპერა “Lakmé”.

45 “Jacques Offenbach and the Paris of His Time”, Siegfried Kracauer, Zone Books, the University of California, 2002, გვ.192, 230.

46 Jacques Offenbach”, Alexander Faris, გამომც. “Scribner”, the University of California, 1981, გვ.27, 108.

სების ორდენიც კი მიიღო. ეს მდგომარეობა ოდნავ შეიცვალა ფრანკო-პრუსიის ომის დაწყების შემდეგ (1870წ.). თუმცა, ამ პერიოდში მისი სახელი ინგლისში გახდა პოპულარული, არაფერს ვამბობთ ავსტრიაზე, სადაც ოფენბახის მუსიკას ბრმად ეთაყვანებოდნენ და ისიც ხშირად სტუმრობდა ამ ქვეყანას. კომპოზიტორის ტურნე ამერიკაშიც წარმატებული იყო. მისმა მუსიკამ ოკეანისგაღმა პუბლიკის გულიც მოიგო და დიდი მონონება დაიმსახურა. ოფენბახის უკანასკნელი შედეგია „ჰოფმანის ზღაპრები“, რომელიც 1880 წელს დაწერა, მაგრამ მის წარმატებას ვერ მოესწრო. კომპოზიტორი ნაწარმოების პრემიერამდე ოთხი თვით ადრე გარდაიცვალა.

„ქართველი ქალების“ მუსიკალური კუთხით დახასიათებისას, ღირიყორმა ლორან ზაიკმა აღნიშნა, რომ გაკვირვებული დარჩა ამ ნაწარმოების მუსიკალური ნაწილების მოცულობით. მისი თქმით, ჟანრი „ოპერეტა“ ან „ოპერა-ბუფა“ არიებისაგან ან ანსამბლებისაგან შედგება, რომელთა ხანგრძლივობა დაახლოებით სამი წუთია. ისინი, ასევე შეიცავენ ორ ან სამ მოზრდილ ნაწილებს ფინალურ აქტებში. „ქართველ ქალებში“ კი რვა ნომერზე მეტი არ არის, თითოეული 10 წუთიანი ხანგრძლივობით. ოფენბახის სხვა თხზულებებში, ჩვენ რამდენიმე არიას შევხვდებით, ხოლო „ქართველ ქალებში“ ძლივს არის მხოლოდ ერთი არია, ნაწარმოების დანარჩენი ნაწილი კი ანსამბლებისაგან შედგება. მაგ: არია გუნდთან ერთად და ა.შ. ოფენბახის სხვა ნაწარმოებისაგან განსხვავებით, ნაწარმოების მუსიკალური წონა, ოთხი დიდი ნომრით, მესამე აქტში ძევს. ამ მუსიკალურ თხზულებაში, ოფენბახი თითქოს სცდება „ოპერა-ბუფას“ როგორც ჟანრის ფარგლებს და განაგრცობს მას ოპერის მიმართულებით. დიდი მუსიკალური ნომრები დაწერილია როსინისეულ მოდელზე დაყრდნობით, რასაც იყენებდა ყველა კომპოზიტორი, ვინც ოპერა დაწერა: შესავალი, გუნდი, მიზანსცენა, არია და ანსამბლი. უფრო მეტიც, ნაწარმოები აგებულია დროდადრო განმეორებად იდეებზე. რაც შეეხება გაორკესტრებას, ოფენბახი ამ კუთხით ბევრ ნიუანსს ითვალისწინებს და დიდ მზრუნველობას იჩენს მეორეხარისხოვან იდეებზე, რომლებიც ვოკალურ პარტიაში არ არის გადმოცემული. ლორან ზაიკი დარწმუნებულია, რომ ამ გარემოების შემჩნევის შესაძლებლობა მას მხოლოდ და მხოლოდ ავტოგ-



ჟან-ჰრისტოფ კაპი, ოფენბახის ხელნაწერთა კომპროვაჰელი

რაფიულ ხელნაწერზე მუშაობამ და მისმა სიღრმისეულმა შესწავლამ მისცა.

„თეატრე დე ბუფე პარიზიენში“ ოფენბახმა გაზარდა ორკესტრისა და გუნდის შემადგენლობა. ჩვეულებრივ, იგი მანამდე იყენებდა 24 მუსიკოსისაგან შემდგარ ორკესტრს, რომელიც თავდაპირველად დაახლოებით 18 მუსიკოსს არ აღემატებოდა. აქ კი, მათი რაოდენობა 30-33 მუსიკოსი იყო (ორის მაგივრად სამი პერკუსიონისტი) და მესამე აქტში, სასულე ორკესტრი სცენაზე. კრიტიკოსთა მტკიცების თანახმად, გუნდის მოცულობა უნდა ყოფილიყო 80 მომღერალი, აქედან 40 ქალი, რაც ოპერის მასშტაბის გუნდია.

ლორან ზაიკის შეფასებით, მუსიკის სუსტი მხარე მდგომარეობს მილიტარისტული მუსიკალური იდეების ჩანასახში, მეორე აქტის უმოქმედო ხასიათსა (გარდა დუეტისა) და გუნდის ხელწერაში (ხშირად უნისონში მიმდინარე, რომელიც არ არის ჩვეული ოფენბახისათვის, რადგან იგი უფრო ხშირად იყენებს ფრანგული ოპერებისათვის დამახასიათებელ 4-დან 6 ნაწილიან სტილისტურ ენას). ეს, ალბათ, იმჟამად პარიზის კერძო თეატრის მიერ აყვანილ მომღერალთა დაბალი ტექნიკური შესაძლებლობების გამოა. თუმცა, ნაწარმოებს, მუსიკალური თვალსაზრისით, ბევრი ძლიერი მხარე გააჩნია, რაც მას

უნდა იცავდეს. დირიჟორის აზრით, ნაწარმოებში არის სამი შესანიშნავი მუსიკალური ნიმუში: სექსტეტი | აქტიდან, ქალთა „მარსელიზა“ III აქტი და „ბოშათა გუნდი“ კვლავ მესამე აქტიდან.

მუსიკალური თუ დრამატული თვალსაზრისით, ოფენბახის მუსიკისა და დრამის დიდი ნაწილი პაროდიას ეფუძნება. ზოგიერთი მინიშნება ზუსტი და მკაფიოა, სხვათა გაგება კი შესაძლოა ვეღარ მოხერხდეს, რადგან მათი ენ. კულტურული გასაღები ჩვენ აღარ გავაჩნია. „ქართველი ქალების“ ნაწილსაც ასევე პაროდია ასაზრდოებს. მთელ ნაწარმოებში, საოპერო სტრუქტურათა გარდა, ჩვენ შეგვიძლია ამოვიცნოთ ციტატა გუნოს „ფაუსტიდან“. თუმცა, ყველაზე ვრცელი ციტირება ბოშათა გუნდის მიერ არის წარმოდგენილი. ეს ბალმასკარადის სცენის დრამატული პაროდიაა ვერდის ოპერა „ტრავიატას“ პირველი აქტიდან, როგორც მუსიკალური, ისე ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით.

იმ მკვეთრად გამოხატული სურვილიდან გამომდინარე, რის მიღწევასაც ოფენბახი მუსიკალური ხერხებით „ქართველ ქალებში“ ცდილობს, ბ-ნ ზაიკს ვკითხე, ხომ არ ჰქონდა კომპოზიტორს გონებაში იდეა დაეწერა ოპერა „ქართველი ქალები“ და არა ოპერა-ბუფა? მან მიპასუხა, რომ არ ფიქრობს მსგავსი აზრი ჰქონოდა კომპოზიტორს, რადგან ამის საშუალება, გარკვეულ მიზეზთა გამო, მას უბრალოდ არ ექნებოდა. საქმე იმაში მდგომარეობს, რომ 1860-იანი წლების პარიზში, არსებობდა ორი სახელმწიფო ლირიკული სცენა: „Academy Impériale de Musique“ (იგივე „Opéra de Paris“, პარიზის ოპერა), რომელიც დგამდა ხუთმოქმედებიან ლირიკულ ნაწარმოებებს ბალეტთან ერთად და „Opéra-comique“ (ოპერა-კომიკი), რომელიც დგამდა სამმოქმედებიან ლირიკულ თხზულებებს სასაუბრო სცენებით. ყველაფერი ფრანგულ ენაზე სრულდებოდა. ეს თეატრები ენ. „პრივილეგიებით“ სარგებლობდნენ, ხოლო ყველა სხვა დანარჩენ თეატრს, რეგულაციების შესაბამისად, არ ჰქონდა უფლება დაედგა მსგავსი ლირიკული პიესები და მათ როგორც სოლისტების, ისე გუნდის მომღერლებისა და ორკესტრის მუსიკოსთა რაოდენობაც

კი ლიმიტირებული ჰქონდათ.

მთელი თავისი კარიერის მანძილზე, ოფენბახი „ერძოდა“ უფლებამოსილ პირებს, რათა პარიზის კერძო თეატრების უფლებები გაეზარდა. სწორედ ამის გამო იყო, რომ მას ყოველთვის ერჩინა თავისი ნაწარმოებების გერმანიასა და ავსტრიაში შესრულება, სადაც ეს შეზღუდვები მსგავსი სახით არ არსებობდა. ზაიკის თანახმად, პირიქით, კომპოზიტორს ყველანაირად სურდა უფრო განეკითხებინა ოპერა-ბუფას ჟანრი და ეს ასეც მოხდა, რადგან ოფენბახამდე ოპერეტა სხვა არაფერი იყო, ვიდრე უმნიშვნელო თეატრალური პიესა, მასში ჩართული სიმღერებით, მეტნაკლებად კომპლექსური (რასაც ეწოდებოდა „pièce à vaudevilles“ ან „Revue“), მუსიკასთან დაკავშირებული უსიცოცხლო სცენებით. თავის დროზე, ამ საკითხს სელიმ-ფრანსუა დიუფორიც შეეხო: „თავისი საზღვრების გაფართოების კვალდაკვალ, ბუფე-პარიზიენის ხელმძღვანელობას ესმოდა, რომ ამავდროულად მათ ასევე უნდა აღეზებინათ ეს ჟანრი და სწორედ ამ მიზნით, „Les Géorgiennes“-ს ნამდვილი ოპერა-კომიკის მასშტაბები და მდიდრული იერი სიფრთხილით შესძინეს. ეს კი, როგორც დღევანდელ დღემდე ჩანდა, მხოლოდ სუბსიდირებული თეატრებისათვის იყო ხელმისაწვდომი. ამასთანავე, ეს არ ნიშნავდა იმას, რომ ნაწარმოებიდან ფანტაზია განიდეგნა. პირიქით, იგი იქ მეფობს ისე, როგორც არასდროს და სწორედ ამ ერთადერთი ხაზით „Les Géorgiennes“ ებმის მოვლენათა ძველ საგნობრივ წესრიგს“. – წერდა დიუფორი.⁴⁷ მუსიკის წერისას, ოფენბახს გონებაში მუდმივად ჰქონდა მოცარტისეული და როსინისეული მოდელი: „ჯადოსნური ფლეიტა“ ან „იტალიელი ალჟირში“. სწორედ ამიტომ თავს ვერ აღწევდა ცდუნებას, გაეზარდა თავისი ნაწარმოებების სტრუქტურები როგორც მუსიკალური, ისე დრამატული მიმართულებით.

რაც შეეხება „ქართველი ქალებიდან“ ამოჭრილ მონაკვეთებს, პარტიტურიდან სულ სამი ეპიზოდი ამოღებული:

1. | აქტის ფინალის დასაწყისში: სოლისტისა და გუნდის სცენა (ორი გვერდის ნაკლებობის გამო, მისი აღდგენა

47 “Revue et Gazette Musicale de Paris”, Selim-Francois Dufour, პირველი წარმოდგენის რეცენზია, პარიზი, 20 მარტი, 1864წ., N12.

შეუძლებელია).

2. სკენა მე-12 და მე-13 ნომრებს შორის III აქტში.

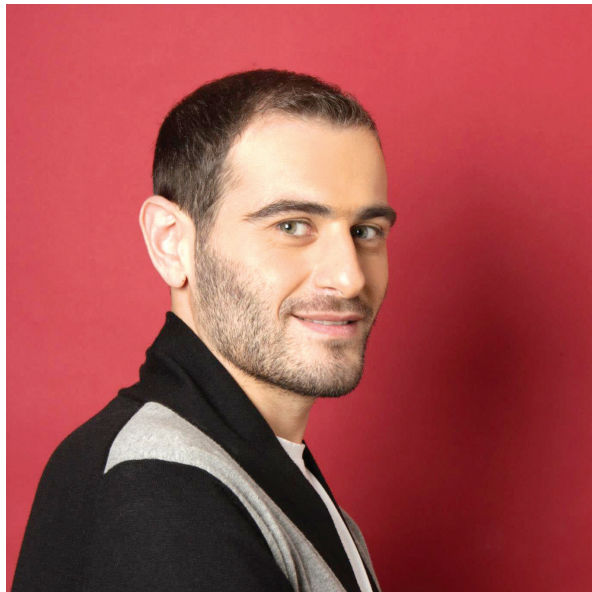
3. Recitativo accompagnato III აქტის ფინალური ნაწილის დასაწყისში.

ეს ეპიზოდები ამოჭრილია არა მელნის სანერკალმით, რასაც კომპოზიციისას ოფენბახი იყენებდა იმ პასაჟებზე, რომელთაც ამოაკლებდა, არამედ ხის ფანქრით, რომელიც ან მან, ან დირიჟორმა გააკეთა რეპეტიციის მსვლელობისას, ნაწარმოების დადგმის დროს. ჩანს, რომ ეს მოქმედების დასაჩქარებლად გაკეთდა, განსაკუთრებით ნაწარმოების III აქტში.

დასასრულს, ჩვენი სტატიიდან შექმნილი მცირეოდენი წარმოდგენითაც კი შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ჟაკ ოფენბახი იყო გამორჩეულად მნიშვნელოვანი კომპოზიტორი XIX საუკუნის მსოფლიო კლასიკურ მუსიკაში. მისი შემოქმედება უაღრესად მხიარული, დახვეწილი, ოპტიმისტური და ჰარმონიული მელოდიების ნამდვილი საბაძოა. მან დროს გაუსწრო და შეძლო, რომ დღევანდელ დღესაც ეპასუხა თანამედროვე ეპოქისათვის. მისი უდიდესი მიღწევა ოპერეტის ჟანრის განვითარებაში ძვეს. მეტიც, ოფენბახის მუსიკამ, საზღვარგარეთ მოპოვებული დიდი აღიარებისა და თავბრუდამხვევი წარმატებების წყალობით, ოპერეტა საერთაშორისო ჟანრად დაამკვიდრა და ავსტრიაში შტრაუსის, ინგლისში სულივანის თუ უნგრეთში ლეჰარის მუსიკის სახით სხვადასხვა ეროვნული ნიმუშები წარმოშვა. ამ ფაქტების გააზრება კიდევ უფრო მეტად აძლიერებს იდეას, რომ ოფენბახის „ქართველი ქალები“ მსოფლიოს მუსიკალური საგანძურის შეუფასებელი ნაწილია. მჯერა, რომ ჩვენ შეგვიძლია ეს შედეგრი ქართული კულტურის ნაწილადაც ვაქციოთ და თან ისე, რომ კვლავ აღვავტოვანოთ, ავალაპარაკოთ და დავაფიქროთ ჩვენზე მსოფლიო. არსებობს კი იმაზე დიდი სამსახური ჩვენი ქვეყნისათვის დღეს, ვიდრე მისი ისტორიის, ლიტერატურის, კულტურის, ხელოვნებისა თუ მუსიკის პოპულარიზაციაა?! არ ვფიქრობ, მსოფლიოში ბევრ ერს შეეძლოს თავის მონონება კაცობრიობის ისტორიაში გენიოსებად აღიარებული კომპოზიტორების მიერ მათზე დანერგილი ნაწარმოებებით. მე კი, როგორც ერთი პატარა ქვეყნის პატარა შვილს ნამდვილად მეამაყება, რომ ამ სიტყვების თქმა ხმამაღლა შემიძლია. იმედი მაქვს, უახლოეს მომ-

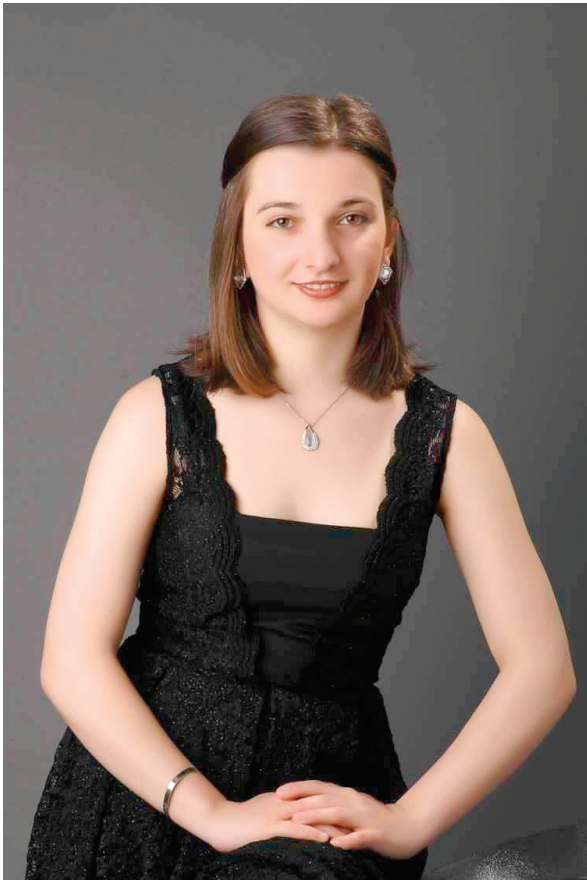
ვალში მოვახერხებთ კვლავ დავაბრუნოთ საქართველოში „ქართველი ქალები“, რომელიც თითქმის საუკუნენახევრის შემდეგ, ქართველი მაყურებლისაგან ისევ მიიღებს დამსახურებულ აპლოდისმენტებს.

ლაშა გასვიანი (დაბ. 1984 წ.). დაამთავრა ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სოციალურ და პოლიტიკურ მეცნიერებათა ფაკულტეტი. ფლობს საერთაშორისო (დიპლომატიური) ურთიერთობების მაგისტრის ხარისხს. პარალელურად სწავლობდა თბილისის მ. ბალანჩვიძის სახელობის III სამუსიკო სასწავლებელში, სოლო ვოკალის განხრით.



ლაშა გასვიანი

გურანდა გაბელია (დაბ. 1989წ.). დაამთავრა ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია სოლო ფორტეპიანოს განხრით. 2015-16წწ. სწავლა გაავრძელა ნიურნბერგის ლეოპოლდ მოცარტის სახელობის მუსიკალური უნივერსიტეტის სამაგისტრო განყოფილებაზე ამავე სპეციალობით. 2018წ. ვადაუცა ქ. ბალკებურგის მოცარტეუმის უნივერსიტეტის ხელოვნების დოქტორის დიპლომი, ხოლო 2019წ. მოიპოვა ტროსინგენის მუსიკალური უნივერსიტეტის მაგისტრის ხარისხი,



გურანდა გაბელაია

როგორც კამერული ანსამბლის სოლისტმა. ამჟამად არის შტუტგარტის სახელმწიფო მუსიკალური უნივერსიტეტის საფორტეპიანო ჰედაგოგიური განყოფილების მაგისტრატურის მეორე კურსის სტუდენტი.

გამართული აქვს სოლო კონცერტები გერმანიაში, ავსტრიაში, საფრანგეთსა და სერბეთში. მონაწილეობა აქვს მიღებული მსოფლიოში ცნობილი სხვადასხვა პიანისტთა მასტერკლასებში. 2016 წლიდან არის Yehudi Menuhin-ის ფონდის “Live Music Now”-სა და გერმანული ფონდის “DAAD” სტიპენდიანტი. 2015 წელს მოიპოვა “Siegfried-Gschwilm”-ის სახ. სტიპენდია. 2017 წელს, ბულგარეთში გახდა ფრანც შუბერტის XI საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი (II პრემია და სპეციალური პრიზი შუბერტის ნაწარმოების საუკეთესო შესრულებისთვის). 2012 წ. გადაეცა გრანპრი ქ. ერევნისა და მარმარისის საერთაშორისო კონკურსებზე. 2011 წელს, მოიპოვა დიპლომი და სპეციალური პრიზი ქ. ვაშინგტონის (აშშ) 58-ე საერთაშორისო კონკურსზე, ხოლო 2010 წელს იტალიაში, პადოვის VIII საერთაშორისო კონკურსზე დაჯილდოვდა I ხარისხის პრემიითა და ლაურეატის წოდებით სოლო-ფორტეპიანოს მიმართულებით. ასევე სხვადასხვა წლებში არის არაერთი რეგიონალური თუ რესპუბლიკური კონკურსების ლაურეატი.*

* მას შემდეგ, რაც ლაშა გასვიანმა მიანოდა იდეა და სანოტო მასალა, გურანდა გაბელაიამ, სპეციალურად ჟურნალ „მუსიკისათვის“ ჩანერა ჟაკ ოფენბახის ოპერა-ბუფას „ქართველი ქალები“ უვერტიურა, რომლის საფორტეპიანო ვერსიის ავტორია ფრანგი კომპოზიტორი ვიქტორ ბულარი (1832–1876) და ეჟენ პრევოს მიერ “ქართველი ქალების” მოტივებზე დაწერილი კობოზიცია “Grande Valse”, რომლის საფორტეპიანო არანჟირება ეკუთვნის ასევე ფრანგ კომპოზიტორს, ემილ დეგრანჟს (18..–1871). ჩანაწერი მომზადდა ქ. შტუტგარტის (გერმანია) კონსერვატორიის კამერულ დარბაზში. ჟურნალ „მუსიკის“ რედაქცია მადლობას უხდის გურანდა გაბელაიასა და ლასე შტარკს როგორც ჩანაწერის მომზადების, ისე მისი ტექნიკურად უზრუნველყოფისათვის. ამ ორი მუსიკალური ნომრის გარდა, მკითხველს ასევე საშუალება ეძლევა მოისმინოს „ქართველი ქალების“ მუსიკის მოტივებზე შექმნილი იოზეფ შტრაუსის „კადრილი“ (“Les Georgiennes Quadrille”, Op. 168), რამბუოვსკის სიმფონიური ორკესტრის (სლოვაკეთი) შესრულებით, რომელსაც ცნობილი ავსტრიელი დირიჟორი, ალფრედ ეშვე დირიჟორობს. იხ. CD.

წარუშლელი ისტორიული ღვანლი ეთერ მგალობლიშვილი, რუსუდან ხოჯავა

რუსუდან ქუთათელაძე

XXI საუკუნე, ჩემი ფიქრით, საოცარი სისწრაფით ვითარდება. აი უკვე ერთი მეხუთედი საუკუნისა იწურება. და, რაც მთავარია, უკან იტოვებს გამორჩეულ პიროვნებათა სიცოცხლეს. ქართულ მუსიკის სფეროს, ჯერ მართო კონსერვატორიას, გამოაკლდა ეპოქალური სახელები: თენგიზ ამირჯიბი, ნოდარ ანდღულაძე, ნოდარ გაბუნია, იოსებ კეჭაყმაძე, ცისანა ტატიშვილი, ვაჟა ჩაჩავა... ქართული ხელოვნების სრულიად აუნაზღაურებელი დანაკლისი! და აი, სულ ახლახანს, ქართულმა მინამ მიიბარა კიდევ ორი მუსიკოსი, თუმც ზემორე დასახელებულთაგან განსხვავებით ნაკლებ აღიარებული, ვისაც არ რგებია მაღალი ჩინ-მედლები, წოდება-ხარისხები (თუმცაი საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტის წოდება მინიჭებული ჰქონდა, ორივე მათგანს, ორივეს 1967). მავრამ, მჯერა, რაც დრო გავა, მით უფრო თვალსაჩინო გახდება მათი ღვანლი, უანგარო ამაგი განუელი ეროვნული მუსიკალური კულტურის ნინაშე. ორივენი თავდადებით ემსახურებოდნენ პროფესიას, ეროვნულ მუსიკალურ კულტურას, თაობები აღუზარდეს ქართულ საშემსრულებლო, საორგანო და საფორტეპიანო ხელოვნებას. და ხაზგასმით აღვნიშნავ აგრეთვე, ორივე მათგანი იყო ჭეშმარიტი მართლმადიდებელი ქრისტიანი. ხაზგასმით იმიტომ, რომ ქრისტიანული სულიკვეთებით იყვნენ განმსჭვალულნი ადრიდანვე, და გამოხატავდნენ ამას არა ახალი დროისთვის ნიშანდობლივი ქმედებებით, წარა-მარა პირჯვრის გადასახვით, ეკლესიური რიტუალების მოჩვენებითი, ფსევდორელიგიური დაცვით, არამედ იმ საბჭოურ-კომუნისტურ ეპოქაშიც, ანუ მაშინ, როდესაც რელიგია იდეენებოდა, სარწმუნოება იკრძალებოდა... ეს გახლავან ეთერ მგალობლიშვილი და რუსუდან ხოჯავა. საყურნალო სივრცის გათვალისწინებით მათ მხოლოდ მცირე „პორტრეტებს“ ვთავაზობთ.

ეთერ მგალობლიშვილი

თავდაპირველად მშრალი ფაქტები — ეთერ მგალობლიშვილი (1932. 14. აგვისტო. 2020. 3 ივნისი), ორგანისტი, პიანისტი, პედაგოგი, ქართული საორგანო საშემსრულებლო სკოლის დამესაძირკვლე, მუსიკალური მკვლევარი. მოსკოვის კონსერვატორიის კურსდამთავრებული, საფორტეპიანო და საორგანო განხრით.

იქვე ჰქონდა გავლილი ასპირანტურის კურსი, საბჭოთა საშემსრულებლო ხელოვნების კორიფეების, ა. ვ. შაცკის (ფორტეპიანო. 1961) და ლ. ი. როიზმანის (ორგანი. 1962) ხელმძღვანელობით. მოსკოვის კონსერვატორიის ორი ფაკულტეტის, ასევე ასპირანტურის, ბრწყინვალე წარმატებით დასრულების ფაქტი თავისთავად ნათელს ხდის ე. მგალობლიშვილის თანდაყოლილ ნიჭსა და პროფესიულ უნარს. დღიდან სამშობლოში დაბრუნე-

ბისა (1965) ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში, ჯერ როგორც ფორტეპიანოს, შემდეგ, როდესაც თბილისში პირველი პროფესიული ორგანი აიგო, როგორც საორგანო კლასის პედაგოგი. შესაბამისად, საქართველოში საძირკველი ჩაუყარა საორგანო საშემსრულებლო სკოლას და მუსიკოსთა თაობები აღზარდა. როგორც ორგანისტი-შემსრულებელი „თავისუფლად ფლობდა ინსტრუმენტის კოლორისტულ შესაძლებლობებს, მძაფრად გრძნობდა მუსიკის თანადროული ეპოქის სულიკვეთებას“ («Советская музыкальная энциклопедия»). სტაჟირება გაიარა გერმანიასა (1971. პედაგოგი, კომპოზიტორი და ორგანისტი, პროფესორი ვ. შეტელიხი) და ბელგიაში (1979. პედაგოგი, კომპოზიტორი და ორგანისტი, პროფესორი ფ. პეტერსი). აღსანიშნავია, რომ საბჭოთა პერიოდში საზღვარგარეთ სტაჟირება დიდი იშვიათობა იყო. მრავალგზის იყო მიწვეული საორგანო საერთაშორისო კონკურსების ჟიურის წევრად ევროპისა და სსრკ ქალაქებში, რაც საბჭოთა სინამდვილეში ქართველი მუსიკოსებისთვის ასევე დიდ გამოწვევის წარმოადგენდა. ე. მგალობლიშვილის რეპერტუარი საორგანო ლიტერატურის სრულიად უკიდევანო ისტორიულ სივრცეს მოიცავდა, რამეთუ XIVს. დაწყებული, ანუ როდესაც იტალიაში წამოწყებულ იქნა საორგანო მუსიკის შექმნა, და XX ს.-ით დამთავრებული. ამდენად თბილისელ მსმენელს გააცნო უამრავი სრულიად უნიკალური საორგანო ქმნილება, მათგან მრავალი პირველად შესრულდა. ე. მგალობლიშვილი იყო **ყველა** ქართული საორგანო ნაწარმოების (ო. თაქთაქიშვილი, ა. შავერზაშვილი, ა. მაჭავარიანი, ნ. გაბუნია) პირველი შემსრულებელი, ხოლო ამ ნაწარმოებთან ცალკეული მისი ოსტატობით იყო შთაგონებული, ამრიგად ქართული საორგანო მუსიკის დაბადებასაც ემსახურა. ე. მგალობლიშვილის ინიციატივითა და უშუალო მონაწილეობით განხორციელდა საქართველოში პირველი საორგანო ფესტივალები ბიჭვინთაში (1977-1987), რამეთუ ორგანი იქ არსებობდა. ეს იყო საკავშირო მასშტაბის ფესტივალები, რადგან საქართველოს იმხანად მხოლოდ საკავშიროს უფლება ჰქონდა და ამ დონის-



ეთერ მგალობლიშვილი

ძიების ორგანიზებას დიდი ძალისხმევა ესაჭიროებოდა. ასევე დასაფასებელია ე. მგალობლიშვილის შემართება საბჭოთა ანტირელიგიური რეჟიმის პირობებში ქრისტიანული დღესასწაულებისადმი საკონცერტო პროგრამების მისადაგებაში, კონცერტებში ახალგაზრდა თაობის მუსიკოსთა ჩართვაში. წმინდა მუსიკალური მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულების გარდა ეს კონცერტები დიდ აღმზრდელობით, საგანმათლებლო-შემეცნებით დანიშნულებასაც ითვალისწინებდა და ამასთანავე დიდ გაბედულებას, უდრეკ ნებას, სულიერ შემართებას გულისხმობდა.

და რადგან ერთმა ცნობილმა მუსიკისმცოდნემ, ერთხელ, ნაღვლიანი სახით მითხრა: „რუსიკო, ნუთუ მართლა მოგწონს ორგანი? ეს ხომ ინსტრუმენტი კი არა, ეს ხომ ხელსაწყოა!“ –ო, ამიტომ ერთ მცირე განმარტებას დავქენ: ორგანს მოცარტმა „საკრავთა მეფე“ უწოდა. ორგანისტი ჯერ მარტო ფიზიკურ გვარიან ძალღონეს საჭიროებს, ვინაიდან შესრულების პროცესში მონაწილეობს მუსიკოსის ოთხივე კიდური, რომელთა მოძრაობა გულისხმობს ერთიმეორისგან სრულ დამოუკიდებლობას, სხვადასხვა, ურთიერთ სანინაღმდეგო მიმართულებით მოძრაობას და ა.შ. ასევე მოითხოვს შემოქმედებით დამოკიდებულებას არა მხოლოდ ზოგადად სანოტო ტექსტის ინტერპრეტაციაში, არამედ მასზე მიწოდებულ გადწყვეტილებას, თუ რომელ რეგისტრს და რომელ ტემბრულ კომბინაციას შეარჩევს სანოტო

ტექსტის ამა თუ იმ მონაკვეთში, რადგან ეს კომპოზიტორის მიერ მითითებული არაა.

თითოეული ზემოთ მოკლედ დასახელებული სფერო ე. მგალობლიშვილის მოღვაწეობისა, დამოუკიდებელ, ვრცელი კვლევის მასალას შეიცავს, მის ღვაწლზე ზოგადად ქართული მუსიკალური კულტურის წინაშე საუბარი ცალკე ფართო თემაა, საჭურნალო სივრცეს ვერ იკმარებს.

ვფიქრობ, ორიოდე წმინდა ცხოვრებისეული მომენტი მეტნაკლებად წარმოაჩენს ამ არაჩვეულებრივი პიროვნების ხასიათსა თუ თავისებურებებს, ადამიანურ თვისებებს. ამდენად სულ ორიოდე ეპიზოდის გახსენებით ვეცდები „დავხატო“ მისი პორტრეტი, რამეთუ ეთერ მგალობლიშვილი ის განსაკუთრებული პიროვნება ბრძანდებოდა, რომელზეც სათქმელი ამოუწურავია.

თავდაპირველად 1960-იანი წლების ეპიზოდს გავიხსენებ. პირველი პროფესიული ორგანი თბილისში ახლად დააგებული (1963). ამაში ეთერ მგალობლიშვილის, მოსკოვის კონსერვატორიის სრული სასწავლო კურსისა და ასპირანტურის ახლადკურსდამთავრებულის ღვაწლი არაა მხედველობიდან გამოსატოვებელი. კონსერვატორიის დიდ დარბაზში კონცერტია. კულისებში ასეთ სცენას შევესწარი. **ოთარ თაქთაქიშვილი**, სახელგანთქმული კომპოზიტორი და, რაც ამ შემთხვევაში ძალზე მნიშვნელოვანია, საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრი, მიმართავს ახალგაზრდა მუსიკოსს, ასაკითაც უმცროს ეთერ მგალობლიშვილს: „ეთერ, გთხოვ, ნუ დაიწყებ შენებურად რელიგიურ საკითხებზე საუბარს! პირდაპირ დაკვრა დაიწყე!“ **ეთერ მგალობლიშვილი**: უხმოდ, უარის მანიშნებელი გამომეტყველებით თვალებს აბრიალებს. **ო. თაქთაქიშვილი**: „ეთერ, ნუ, გთხოვ, არ გინდა ქრისტიე, არ გინდა ასეთ საკითხებზე საუბარი. ეხლა ეს არაა საჭირო! დაუკარი, ესაა მთავარი!“ **ე. მგალობლიშვილი**: ისევ უხმოდ, კუმტი სახით უარს გამოხატავს. **ო. თაქთაქიშვილი**: «Ну, Этери, ну, прошу тебя, не надо, это теперь не нужно!». და ამ სიტყვებით დარბაზისკენ გამართა. დარბაზში ვრცელადაა წარმოდგენილი ტრადი-

ციულად შავ კოსტიუმებში გამოწყობილი, ყელშინაჭერილი ჰალსტუხებიანი მაშინდელი ხელისუფლება, ანუ ცკ-ს მდივანი, ამხანაგი ვასილ მყავანაძე, მისი „მლეიფი“, ანუ დანარჩენი პარტიული ნომენკლატურა (საზეიმო ხასიათის კონცერტებზე დასწრება საბჭოთა დროის მთავრობის „პასუხისმგებელ ვალდებულებათა“ ჩამონათვალში ირიცხებოდა, მნიშვნელობა არ ჰქონდა მუსიკაში მათი ჩახედულების კოეფიციენტი). და აი, გამოვიდა ეთერ მგალობლიშვილი. ნაცვლად ორგანისა მტკიცე ნაბიჯით გამართა ესტრადის შუაგულისკენ და ომახიანად დაიწყო: „იესო ქრისტე..., მოციქულნი..., იუდა ისკარიოტელი..., ჰონტიუს პილატე...“ და ა.შ. და ა.შ. პირველსავე სიტყვაზე დარბაზს გაცოცების ტალღამ



ეთერ მგალობლიშვილი მონაფასთან, ლია გაიფოშვილთან ერთად

გადაუქროლა: შრ! შრ! შრ! ო. თაქთაქიშვილს მიტკლის ფერი დაედო. ხოლო ამხანაგ ვასილ მყავანაძეს დამრგვალეული თვალები ლამის იყო ორბიტებიდან ამოუვკვივდა და შუბლზე აუვიდა, პირი დაალო. ეს სიტყვები, ალბათ, ან პირველად ესმოდა, ანკიდევ საერთოდ არც გაეგონა. ნომენკლატურა უხერხულად იმშუშნებოდა, მაგრამ საზეიმო ვითარება ხელს უშლიდა რათა „ეტიკეტი“ დაერღვია. სამოქმედო „ღონისძიებებს“, ალბათ, აუცილებლად დაგეგმავდნენ, დასატუქს ხელიდან არ გაუშვებდნენ... ე. მგალობლიშვილისათვის ამას არავითარი მნიშვნელობა არ ჰქონდა, მან მშვიდად დაასრუ-

ლა სათქმელი, მიუჯდა ორგანს და დიდებული ჰანგი დაავგუნა! გავიმეორებ, ეს 1960-იანი წლებია! კომუნისტური რეჟიმი მძლავრობს. ასეთი სიტყვები, ხმამალა, არსად, არსად არ გაისმის! ეკლესიაში სიარულს მოხუცი ქალები და თითოთროლა „თავზებულადებული დისიდენტი“ თუ ბედავს. ეს კი საქვეყნოდ, ცეკას მოხელეთა თვალწინ, მათ გასაგონად „ქრისტეო! იუდაო! რწმენაო!“ აი, ასეთი გახლდათ ქ-ნი ეთერი, უდრეკი, უშიშარი, შეუპოვარი, მტკიცე პრინციპების პიროვნება,... მისთვის არ არსებობდა სხვა ავტორიტეტი ვარდა მისი უდიდებულესობის მუსიკისა, მისი უდიდებულესობის „საკრავთა მეფის“ (მოცარტის სიტყვებია) ორგანის.

კიდევ ერთი ეპიზოდი. ახლა უკვე 1990-იანი წლები. ზამთარი. თოვლქყაბი. ელექტროენერგია, როგორც მოულოდნელად გამოკრთება, ასევე მოულოდნელად ქრება. ე. მგალობლიშვილი ყოველ ცისმარე დილას, 6 საათზე, ჩუბინაშვილის ქუჩიდან ფეხით მიდიოდა კონსერვატორიის დიდ დარბაზში, სამეცადინოდ. დილაუთენია იმიტომ, რომ ორგანს მხოლოდ დილის საათებში უთმობდნენ, ხოლო ფეხით იმიტომ, რომ ტრანსპორტი, ელექტროენერგიისა არ იყოს, ოდესმე გამოივლიდა თუ არა, არავინ უწყობდა, იქნებ არც გამოეგლო საერთოდ. ორგანის ღალატი კი, ე. მგალობლიშვილისთვის სამშობლოს ღალატის ტოლფასი გახლდათ! იმიტომ უყოყმანოდ, მეტიც, ხალხით, ენერგიულად, ფეხით ფარავდა რამდენიმე კილომეტრს, ზამთრის სუსხსა თუ თაკარა მზეში, რათა მისჯდომოდა თავის სათაყვანო ორგანს. ერთხელაც ჩემთან სატელეფონო ზარია. დიალოგი სრულად მომყავს: **ქ-ნი ეთერი:** „რუსუდან! კონსერტს ვაპირებ! სრული პროგრამაა, ყველაფერი პირველი შესრულება იქნება!“ **მე:** „ოი, რა კარგია, რა კარგია, გილოცავთ!“ **ქ-ნი ეთერი:** „რომელ საათზე გირჩევენიათ? ისე, მხოლოდ 12 საათამდეა შესაძლებელი, ხომ იცით, მერე ორგანს არ მითმობენ.“ **მე:** „ოი, ქალბატონო ეთერ, აბა, დილის 10 საათზე, ამ გაგანია ზამთარში, ხალხი როგორ მოვა. ცივა, არც ტრანსპორტი!“ **ქ-ნი ეთერი:** „არა უშავს! რომელი დღე ჯობია?“ **მე:** „ოი, რა ვიცი, რა თქმა უნდა, თქვენ რომელსაც ინებებთ.“ **ქ-ნი ეთერი:** „არა, თქვენ რომელი გირჩევენიათ?“

მე: „რა ბრძანებაა, რომელ დღესაც დანიშნავთ, რასაკვირველია იმ დღეს მოვალ, მეგობრებსაც მოვიყვან.“ **ქ-ნი ეთერი:** (კატეგორიულად): „არა, არა, ნურავის მომიპატიჟებთ!“ მისმა კატეგორიულმა ტონმა მაფიქრებინა, ალბათ კონსერვატორია გაავრცელებს ბილეთებს, თავად ქ-ნი ეთერსაც ყოვლეთა თავისი სტუმრები, ამიტომ ვისლა შევაცუბინებდი. გათენდა 7 იანვარი, შობა! ქ-ნი ეთერი ხომ უპირატესად ქრისტიანულ დღესასწაულებს, შობას, ხარებას, აღდგომას უსადაგებდა თავის კონსერტებს, და დასაწყისში დღესასწაულისა და შესასრულებელი ნაწარმოებების შესატყვისი შინაარსის ლექციას წაუძმღვარებდა ხოლმე. უპირატესად იმიტომ ვამბობ, რომ მის ხელში არასოდეს არ იყო ხოლმე არც ორგანი, არც დარბაზი. ამ საკითხების ორგანიზებას სხვა, დიდი დარბაზის ხელმძღვანელობა განკარგავდა, მასთან ურთიერთობა კი, რბილად რომ ვთქვა, არ იყო იავარდფენილი. ის კი ცდილობდა, ცდილობდა, საკუთარი სურვილის, უფრო სწორედ კი საკუთარი მრწამსის, სისრულეში მოსაყვანად იბრძოდა, ბრძოლა იყო მისი ცხოვრების აუცილებელი შემადგენელი! გარკვეულწილ დონკიხოტი ბრძანდებოდა, რაკილა ხშირად წინასწარვე იცოდა, მისი მოთხოვნა უარისთვის რომ იყო განწირული, მაგრამ ორგანის სიყვარული უფლებას არ აძლევდა განუმებელიყო, დადუმებულიყო, უკან დაეხია კი არა, ხმალომებული არ ჰკვეთებოდა მონინააღმდეგეს, ისინი კი ძალუფლებით იყვნენ აღჭურვილი, მათ ყველაფერი ხელენიფებოდათ!!! თან იმასაც არ დაერიდებოდნენ ხმა გავრცელებინათ „ეთერ მგალობლიშვილი ეს რა უცნაური ხასიათისაა, რა ჯიუტი ქალია!“-ო.

და აი, 7 იანვარიც. თოვლქყაბი არაფრად ჩავაგდე. მივედი. დილის 10 საათს 15 წუთი აკლია. დავვიანება გამორიცხებულია, მიუტევებელი უპასუხისმგებლობის ტოლფასია! დიდი დარბაზის კარი ჩარაზულია. კაცის ჭაჭანება არსადაა. განბილებულმა უკანა კარს მივაშურე. ქ-ნი ეთერი, საკონსერტო შავ, ქათქათა მაქმანის საყელიოიან კაბაში მელოდება. **მე,** განცვიფრებული: „ქ-ნი ეთერ, რა ხდება, კონსერტი არ შედგება?“ **ქ-ნი ეთერი:** „რას ბრძანებთ, როგორთუ არ შედგება! აბა რისთვის მოვიყვანეთ?“ **მე,** წარბეზბიდილი: „არავინაა,

რუსუდან ხოჯავა

რუსუდან ხოჯავა და ეთერ მგალობლიშვილი თანატოლებიც იყვნენ, მეგობრებიც, კოლეგებიც. მოსკოვის კონსერვატორიაში სწავლის წლებმა, უთუოდ, მეტადაც დააახლოვა. მერეც, უკვე თბილისის კონსერვატორიაში მოღვაწეობისას ინტერესებიც აკავშირებდა. მახსოვს, თბილისში გახმაურებული მათი ერთი ერთობლივი კონცერტი, ოთხი როიალისთვის განკუთვნილი, ეს იმ-



რუსუდან ხოჯავა

დენად უჩვეულო რამ იყო, სხვა აღარაფერი დამმახსოვრებია. ის კი ნათლად შემომინახა მესხიერებამ, მაშინ ახალგაზრდა, ახლა კი ქართული მუსიკის კორიფეები რომ უსხდნენ ინსტრუმენტებს: გიზი ამირჯიბი, ეთერ მგალობლიშვილი, რუსუდან ხოჯავა, ალიკა ნიჟარაძე. ეს კონცერტი უფრო თავისი უჩვეულობით გახმაურდა, ოთხი როიალი ერთ ესტრადაზე არასოდეს (არც მანამდე, არც შემდგომ) გვენახა. ამან, ჩემთვის სხვა ყველა შთაბეჭდილება დაჩრდილა...

დასაწყისში რუსუდან ხოჯავას (1932. 5 ოქტომბერი. 2020. მაისი?), პიანისტის, პედაგოგის, მეცნიერი-მკვლევარის, ბიოგრაფის მშრალ ფაქტებს გავისხენებ: წარჩინებით დაამთავრა თბილისის „ნიჭიერთა ათწლედი“, ქართული საშემსრულებლო სკოლის სახელგანთ-

ხალხი არაა! დარბაზი ცარიელია?!“ **ქ-ნი ეთერი:** „ხალხი? ხალხი რა საჭიროა!? მე ხომ თქვენთვის ვმართავ კონცერტს!“ **მე:** „?!?!?!“ და აი, ვიფიქრე ცარიელ, გაყინულ, ბნელ დიდ დარბაზში, მარტოდ-მარტო და 2 საათის განმავლობაში ვიძირებოდი ბახის, ბუქსტეჰუდეს, მუსიანის ... ღვთაებრივ მუსიკაში, ყოველდღიურობის ამოყვაროს მდორე და ამავდროულად იმ წლების შესატყვის მშფოთვარე დინებას განშორებული. ეს სრულიად დაუვინყარი მოგონებაა, არასოდეს რომ ამომეშლება ხსოვნიდან... 2 საათი სასწაულებრივი მუსიკა, დიდებული შესრულება, ღვთაებრივი ორგანის ხმოვანება! ასეთი საჩუქარი **არასდროს** მღირსებია და, ვეჭვობ ოდესმე ვისმე ღირსებოდეს! ეს იმიტომ, რომ ქ-ნი ეთერი ბრძანდებოდა ის პიროვნება, ვისაც მეფური საჩუქრის გაღების უნარი შესწევდა, სიუხვის, ხელგაშლილი სიკეთის ნიჭით იყო ცხებული! ასეთები იშვიათობაა, დიდი, დიდი იშვიათობა!

სიმბოლურად მესახება ქ-ნი ეთერის უკანასკნელი მეცნიერული კვლევის თემატიკა — „წინწილა სულხან-საბა ორბელიანის „მოგზაურობაში“. სიმბოლურად იმიტომ, რომ ეძღვნება მუსიკის, საკრავებისა და რელიგიის ქართულ სივრცეში ერთობლიობის საკითხებს, ანუ იმას, რაც მას მთელი ცხოვრების მანძილზე ამოძრავებდა, აღელვებდა, ემსახურებოდა და ბოლომდე ფიქრით თავს დასტრიალებდა — სარწმუნოება, მუსიკა, საქართველო...

გარდაცვლილის სახეს მშვიდი ნათელი ეფინა, რამეთუ უკვე იმყოფებოდა იმ სივრცეში „სადა იგი არა არს არა ურვა, არა ჭმუნვა, არცა სულთქმა, არამედ სიხარული და ცხოვრება იგი დაუსრულებელი“ და, ალბათ, ჩაესმოდა ღვთაებრივი ჰანგი მისი სათაყვანო ორგანისა. ყაზანის ღვთისმშობლის სახელობის მოკრძალებულ ტაძარში მეუფე ნიკოლოზის მიერ აღვლენილი პანაშვიდისას ირგვლივ ერთყა საყვარელ ნამონაფართა და მისი ხელოვნების თაყვანისმცემელთა მცირე წრე. და ბევრი ყვავილი, სულ, სულ, სულ თეთრი, სინდინდის, სისპეტაკის სიმბოლო. შემთხვევით არაფერი ხდება! მხოლოდ თეთრ ყვავილთა თაიგულები...

ქმული პედაგოგის, ვანდა შიუკაშვილის კლასით (1949). სწავლობდა (1950-1955) მოსკოვის კონსერვატორიაში, ასევე სახელმძღვანელო პიანისტისა და პედაგოგის ა. გოლდენვეიზერის ხელმძღვანელობით და იყო მისი ერთ-ერთი საუკეთესო და საყვარელი მონაფე. იქვე გაიარა სტაჟირება (19630-1964) ცნობილი მუსიკოსების ი.

და ლექცია-კონცეტებს საქართველოს დიდსა და პატარა ქალაქებში. იყო საერთაშორისო კონკურსების (1957, 1964) ლაურეატი. 1959 წლიდან სიცოცხლის ბოლომდე იყო თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პედაგოგი, პროფესორი (2007), ემერიტუსი (2013). აქედან გამომდინარე აღზარდა რამდენიმე ათეული პიანისტი, რომელთაგან მრავალი საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი, ცალკეული მათგანი წარმატებით ეწევა საკონცერტო და პედაგოგიურ მოღვაწეობას ევროპასა და აშშ-ში. 1967 წელს მიენიჭა საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტის წოდება.

თუნდაც ეს ჩამონათვალი, ვფიქრობ, საკმარისია ქ-ნი რუსუდან ხოჯავას მოღვაწეობის დასაფასებლად. მაგრამ ამ ტუნნი ფაქტების მიღმა რჩება სრულიად არასტანდარტული პიროვნების ღრმად შინაარსიანი შემოქმედებითი ცხოვრება, აღსავსე თავდადებული შრომით, პროფესიის უანგარო მსახურებით, მონაფეებისათვის ნაწილადევი ფართო ცოდნით და, რაც მთავარია, მათი გულითადი სიყვარულით.

ცალკე აღვნიშნავ ქ-ნი რუსუდანის მოღვაწეობის კიდევ ერთ სფეროს, რომელიც მას გამოარჩევს კოლეგათან -- პერიოდულ პრესაში დაბეჭდილი წერილების გარდა გამოცემული აქვს სამეცნიერო კრებულები: „პიანისტური ხელოვნების ძირითადი პრობლემები“ (2013) და „მუსიკისმცოდნეობა. პუბლიციტიკა. მოგონებები“ (2014). ამ კრებულებში გაერთიანებული თითოეული სტატია, გამოკვლევა, მოგონება, მკითხველის წინაშე წარმოაჩენს უაღრესად ფართო ერუდიციის, შემოქმედებითად მოაზროვნე მუსიკოსს, პრაქტიკოს პიანისტ-შემსრულებელსა და ამავდროულად ღრმად მოაზროვნე მკვლევარს, რომელსაც მოსდგამს უნარი ამოიკითხოს სანოტო ნიშნებში დაშიფრული ესთეტიკური თუ ეთიკური ფასეულობები. და კიდევ ერთი ნიშანია ხაზგასასმელი, ამოიკითხოს და მკითხველი აზიაროს ისეთ რელიგიურ შინაარსს, რომელთა მიკვლევა, ჩვენს სინამდვილეში, ძალზე ძნელი და იშვიათია, ხოლო ათეისტი მკვლევარისთვის კი ბოლომდე ამოუცნობი რჩება.

დასანანია, ჩვენი ურთიერთობა არ იყო ხანგრძლი-



რუსუდან ხოჯავასთან სახლში. მარცხნიდან: ქეთევან გოგოლაძე, ქეთარ მგალოვლიშვილი, ნუნა ჯალიძე

მილშტეინის, მ. გრინბერგისა და ტ. ნიკოლაევას ხელმძღვანელობით. მოსკოვის კონსერვატორიაში ქართველი ახალგაზრდის მოხვედრა, და, ამასთან საუკეთესო, დიდი ავტორიტეტის პედაგოგთა კლასში მეცადინეობა, მათი სიყვარულის დამსახურება, უკვე თავისთავად მრავლისმეტყველია. 1960-1989 იყო ჯერ სსრკ, შემდეგ საქართველოს სსრ ფილარმონიის სოლისტი, აქედან გამომდინარე სსრკ მასშტაბით სოლო და სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად გაუმართავს რამდენიმე ათეული კონცერტი, ვრცელი, ბახის, ბეთოვენის, შოპენის, რაველის, სკრიაბინის, კონცერტებისა და ბრამსის, გორდელის თუ სხვათა კამერული თხზულებებით რომ იყო შედგენილი. წარმატებით ატარებდა მასტერკლასებსა

ვი. მართალია, წლების მანძილზე ერთ ჭერქვეშ, თბილისის კონსერვატორიაში ვმასახურობდით, მაგრამ ვიფარგლებდით თავაზიანი სალმით. გვიან, შემთხვევით დავახლოვდით. ერთ-ერთ კონფერენციაზე მისმა მოხსენებამ სრულიად უჩვეულო თემატიკით გამაკვირვა – „ღვთისმეტყველების შუქზე სამემსრულებლო ხელოვნების განხილვის საკითხისათვის“. სათაურის პირველივე სიტყვა თავისი უჩვეულობით მაშინვე ყურში მომხვდა და მალევე გამოვაქვეყნე კიდევაც წერილი სათაურით „ახალი გზები“, დავესესხე ქ-ნი რუსუდანის საყვარელ კომპოზიტორს, შუმანს, წერილი ასეთი სათაურით, ქ-ნი რუსუდანის ასევე საყვარელი კომპოზიტორის, ახალგაზრდა ბრამსს რომ ეძღვნება. მართლაც, რ. ხოჯავა ამ ნარკვევში ადგას გზას, რომელიც ახალ გზებსა კვალავს ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში, დაბეჯითებით ვიტყვი, მთლიანად საბჭოთა დროის მუსიკისმცოდნეობაში, რამეთუ იმ ეპოქაში რელიგიური ტექსტებისა თუ ქვეტექსტებისადმი მიმართვა მკაცრად ტაბუირებული გახლდათ. რ. ხოჯავას ცხოვრებისეული წლების უმეტესმა ნაწილმა საბჭოთა, კომუნისტურ, ათეიზმის მძვინვარების ხანაში ჩაიარა, ამიტომ ჩემთვის გასაკვირი და კიდევ მეტად დასაფასებელი იყო მისი სასულიერო ლიტერატურის ასეთი სიღრმისეული ცოდნა და მასთან შენივთებული პრაქტიკოსი, შემსრულებელი მუსიკოსის გამოცდილება. ლაკონურ, ამავედროულად ინფორმაციულად ტევად წერილებში (მის სხვა პუბლიკაციებსაც ვგულისხმობ) იგი მიმოიხილავს საკითხებს საბჭოურ სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურაში არსად რომ არ ჭაჭანებს. ჩინებული, გულშიჩამწვდომი სიტყვებია ამოკრებილი საღვთისმეტყველო ლიტერატურიდან! წერილები დანერვილია წრფელი განცდით, უშუალო გრძნობითაა ნაკარნახევი. ამასთანავე ნაწერი მუდამ სადაა, დანურული, თავისუფალია ჭარბსიტყვაობისგან. ამ სისადავესა და სიბრძნეს ქ-ნი რუსუდანი სასულიერო ლიტერატურასთან დღენიდავ სიახლოვემ აზიარა. კიდევ ერთი მომენტი, რომელიც ძალზე მიზიდავს რ. ხოჯავას ნაწერებში – მოგონებების მცირე ციკლი, სადაც გამოსჭვივის გასახსენებელ პიროვნებათა მიმართ მონიწება, წრფელი თაყვანისცემა,

მათი პროფესიული თუ წმინდა ადამიანური ღირსებების მთელი სისავსით აღნუსხვის სურვილი. ამ ყველაფერს კი ემატება მხატვრული ლიტერატურის, პოეზიის, ბელეტრისტიკის (არა მხოლოდ ქართულის!) შესაშური ცოდნა, როგორითაც ქ-ნი რუსუდანის მოდევნო თაობის მუსიკოსებს შორის ცოტანი თუ შეძლებენ თავის მონიწებას.

ვფიქრობ, ამ წერილებით, მან საკუთარი პორტრეტიც დატოვა, რამეთუ ვადმოცემის მანერა, სიტყვათა წყობა, შინაარსი, თავად პიროვნების სახესა და ბუნებასაც წარმოაჩენს. თუმც ისიც უნდა ითქვას, რაგინდ უცნაურიც იყოს, უხასიათობას აბრალებდნენ. არკი მიკვირს! ჩვენში ღრმადაა ფესვგამდგარი არასტანდარტული პიროვნებების პროფესიულ ღირსებათა ადამიანურ სისუსტეებსა თუ უცნაურობა-თავისებურებებთან შეფარდება-შენონადება. არა, არა და არ ხდება ჩვენში პიროვნებათა ღირსეული დაფასება სიცოცხლეშივე, ვერ პატიობენ განსხვავებულობას, სხვაგვარობას, სხვანაირობას... უფრო ოფიციოზსა ვგულისხმობ, თორემ ქ-ნი რუსუდანის ჭეშმარიტი ფასი ყველამ კარგად უნყოდა, ეს გამოჩნდა მის გარდაცვალებასთან დაკავშირებულ ფეისბუქებში გამოქვეყნებულ მრავალრიცხოვან გამონათქვამებში, ნამონადართა გულშიჩამწვდომ სიტყვებსა და უსაზღვრო მადლიერებაში... ეს ყველაფერი ფეისბუქებში, და არა მის ღია საფლავთან. რადგან ღია საფლავთან არც არავინ იდგა, უახლოეს ორიოდე ნათესავის გარდა. კორონა ვირუსმა, Covid 19-მა ამ ქრისტიანული რიტუალის აღსრულების შესაძლებლობა მოგვისპო! თუმც აღსრულებიდან მეორმოცე დღეს ფეისბუქებში მოიხსენია, სანთლები დაუნთო მრავალმა.

სიყვარულის უშურველად გამცემი ადამიანი აი ასე ეულად, უთვისტომოდ მიებარა მინას... სანუგეზოდ კი რჩება ის, რომ რუსუდან ხოჯავა სიცოცხლეს გაავრძელებს თითოეული მადლიერი მოწაფის ყოველ საკონცერტო გამოსვლაში, მათ ყოველ გაკვეთილში, მის სამეცნიერო კრებულებში, ჩვენს მოგონებებში! ეს კი ცოტა არაა!

სიყვარული და გულწრფელობა –

კახა ცაბაძის მთავარი მამოძრავებელი იმპულსები

კახა ცაბაძე - 60

გურამ ოიკაშვილი

ცხოვრების გასაოცრად სწრაფი ტემპითა და დინამიკით, მოულოდნელობებითა და პრობლემებით აღსავსე დრო უმონყალოდ ცვლის ყოფასაც და ცნობიერებასაც, ჩვენს თვალწინ უამრავი რამ იცვლება, იცვლებიან ადამიანებიც – მათი ბუნება, დამოკიდებულებები, ურთიერთობები, პიროვნული თვისებები. სამწუხაროდ, ცვლილებები ყოველთვის დადებითი როდია... ბევრი რამ გაუფასურდა, ზოგიც დავიწყებას მიეცა... დიახ, დროის გამოცდა გარდაუვალი რეალობაა, რომლის გავლა-ჩაბარება ადამიანსაც უხდება; და როცა ამ ურთულეს გამოცდას ყოველწუთიერად, ყოველდღიურად სანიმუშოდ აბარებს კაცი, მაშინ არის ბედნიერი და ღირსეული. ასეთ ბედნიერ და ღირსეულ კაცად მივიჩნევ კახა ცაბაძეს, ჩვენს ძმასა და მეგობარს.

დაბადებიდან 60 წელი გადრეწილა, კახას მდიდარი წარსულითა და აწმყოთი დამშვენებული 60 წელი და მომავალში გასავლელი ათეულობით წლის მტკიცე, ლამაზი, ურყევი საფუძველი.

ქართველი ხალხის ერთ-ერთი უსაყვარლესი კომპოზიტორის გიორგი ცაბაძის ვაჟი – კახა ცაბაძე თავდაცვ გამოჩნულია ქართულ მუსიკაში. იმთავითვე ძალიან რთული და ძალზე საპასუხისმგებლო მისია ხვდა წილად კახას, როგორც კომპოზიტორს, – გიორგი ცაბაძის შვილობით რომ დაეკისრა. და რაოდენ სასიამოვნოა, რომ იგი მშვენივრად ახერხებს მუსიკალურ ასპარეზზე საკუთარი შემოქმედებითი მიღწევებით ღირსეული სიტყვის თქმას და ავერ უკვე ოთხი ათეუ-



კახა ცაბაძე

ლი წელიწადია ხალხის სიყვარულით მოაზიფებს მუსიკალური ხელოვნების რთულ გზაზე. მისი შემოქმედება უყვართ, აფასებენ, მისი თხზულებები ხშირად ჟღერს საკონცერტო სივრცეებში როგორც საქართველოში, ასევე უცხოეთშიც. მისი არაერთი ნაწარმოები სარეპერტუაროა ცნობილი მუსიკოსებისთვის. კახას შემოქმედება მრავალფეროვანია ჟანრულად და სტილისტურად – ინსტრუმენტული კონცერტები, საგუნდო, კამერულ-ინსტრუმენტული და კამერულ-ვოკალური ნაწარმოებები, მიუზიკლები, მუსიკა კინოფილმებისა და დრამატული სპექტაკლებისთვის, პოპულარული საესტრადო სიმღერები. პროფესიონალებზე გათვლილი ნაწარმოებების პარალელურად, ბოლო წლებში კახა ცაბაძე აქტიურად მუშაობს საბავშვო აკადემიურ მუსიკაზე და არაერთ ძვირფას საჩუქარს უკეთებს ნორჩ მუსიკოსებს.

კახა ცაბაძე გამუდმებით მაძიებელი ხელოვანია,

ამიტომ მის შემოქმედებით პროცესს ინტენსიურობა, ხოლო საკომპოზიტორო მემკვიდრეობას მუდმივი ზრდა და გაფართოება გამოარჩევს. კახას თხზულებები ნათლად მეტყველებენ ავტორის ნიჭიერებაზე, დახვეწილ ოსტატობაზე, შრომისმოყვარეობაზე. საგულისხმოა ისიც, რომ კომპოზიტორის ხელწერა პერმანენტულად განახლებადია, თუმცა, ეს პროცესი კახას შემთხვევაში კომპოზიტორის ორიგინალურობას, თვითმყოფობას არასოდეს უქმნის საფრთხეს. პირიქით, მის მუსიკას ყოველთვის ნათლად ემჩნევა საავტორო ხედვის ინდივიდუალურობა, სისადავე, თანადროულობა, ნატივი გემოვნება. კახა ცაბაძის მუსიკაში მკაფიოდ შეიგრძნობა ეროვნული ფესვები, მუსიკა ბუნებრივია, ინტონაციები იმპულსური და იმავდროულად, — მეტად ხალასი, მისი მუსიკა გამორჩეულია რაფინირებული მელოდიურობით. კახას მუსიკის მელოდიკა სწორედ იმგვარია, მსმენელთა ემოციურ სიმებს რომ მუხტავს და დიდი ხნით აღიბეჭდება აზრსა და გრძობაში. კახა ცაბაძის თითქმის ყველა ნაწარმოების მოსმენისას გიჩნდება მისი ხელახლა მოსმენის სურვილი. ეს კი რჩეულთა ხვედრი და მაღალი საკომპოზიტორო კლასის ერთ-ერთი მანიშნებელია...

სიყვარული და რაც მთავარია, გულწრფელობა კახა ცაბაძის მთავარი მამოძრავებელი იმპულსებია ცხოვრებაში და შესაბამისად, შემოქმედებაშიც. შემოქმედება ხომ პიროვნების შინაგანი ბუნების, ინტელექტის, სამყაროს აღქმის, მისი პიროვნული თვისებების, მიმართებებისა და დამოკიდებულებების სარკეა. კახას სარკეთეული, ლალი, რეალობის სწორად ამსახველია.

დღევანდელი გადასახედიდან სრულიად არგუმენტირებულად შეიძლება ითქვას, რომ კახა ცაბაძე იმ ბედნიერ ხელოვანთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლებიც უყვარს ხალხს, ეს სიყვარული კი ყველაზე დიდი ფილდოა შემოქმედისთვის.

კახას ერთი საგულისხმო თვისებაც გამოარჩევს — მას სხვისი (მათ შორის თავისი კოლეგების!) წარმატება ტყუპმარტად დიდ სიხარულს ანიჭებს, რაც სამწუხაროდ, იშვიათობად არის ქცეული. ეს საოცნებო თვისება კი, ვფიქრობ, ნიჭიერი და დიდბუნებოვანი ადამიანების ხვედრია.

კახა ცაბაძე გამორჩეულია მეგობრების მიმართ განსაკუთრებული სათუთი დამოკიდებულებით, ერთგულებით, უშურველად აფრქვევს სიხარულსა და სიკეთეს, რაც მის გარემომცველ საზოგადოებაში დიდ სიყვარულსა და პატივისცემას იწვევს.

გაერთიანებული სახელმწიფოების რესპუბლიკის სახელმწიფო თეატრი
 ქუთაისის მუსიკალური მხარის
 (ა)იკ „ა. შუთაისის კულტურულ, სახელოვნებო, საგანმანათლებლო დაწესებულებათა გაერთიანება“
 საფართოვალს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კაპელი

14 აპრილი 2019

საიუბილეო კონცერტი
კახა ცაბაძე - 60

მონაწილეობენ:
 თამარ ლიჩხაძე, გიორგი ქობულაძე, გიორგი მჭედლიანი, ნათია სტაფანიანი,
 სანატოვანოვი, ქობულაძე, კახიანი, ინტონაციები, ტარიო - ანია ზინჭვალაძე,
 ქობულაძე, იმ ბუნებაში; სიმაგინე ქობულაძე - ფანდა კიკვაძე, ლარსა ჯანაშიანი,
 ნათია მანიაძე, მახვილა სანიკიძე; მანანა კიკვაძე, გიორგი რვიანიანი, გეა ბაბუნაძე,
 ნანუა გორგოძე, "რვენი კვარტატი" - ირაკლი სიმაგინე, გიორგი ლიხაძე, მანანა კობახიძე,
 დავით ნემსვალიძე, გოგიტა მანანაძე, კახა იხნელი, სანთა ბაკრაძე,
 მარიამ როსიაძე, ია ტოვაძე, ელენორა გომოლაძე, გეა ბაბუნაძე,
 ნიკა კირვალიძე, ლიზა ჩიჩუა, თამარ ლაშქვაძე, გიორგი ბალაძე.

ქუთაისის სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი
 დირიჟორი - **რეზა ჯანაშიანი**
 დასაწყისი 18 საათზე



ვუსურვებ ჩვენს კახას უფლის წყალობას, ჯანის სიმრთელეს, წელთა სიმრავლეს, სულიერ სიმშვიდეს და რაც უმთავრესია — მრავალ შემოქმედებით წარმატებას.

აპლოდისმენტები არ მოგკლებოდეს!
 მრავალჯამიერ!!!

კახა ცაბაძის მუსიკა გაუძღვება დროს...

მამუკა ნაცვალაძე

რვა წლის წინ საჩხერის სამუსიკო სკოლამ კახა ცაბაძის შემოქმედებითი საღამო გამართა. თვალწინ მიდგას ამ შეხვედრის მცირე ფრაგმენტი – ერთ-ერთი მასწავლებელი მიდის როიალთან, რამდენიმე აკორდს იღებს საფორტეპიანო პიესა „ელეგიიდან“, მერე მიბრუნდება კახასკენ და ეკითხება – ეს მელოდია რა ღვთიურმა ძალამ გიკარნახათო...

მსგავს კითხვას, მგონია, ყველა დროის ყველაზე დიდი რანგის კომპოზიტორი ინატრებდა...

კითხვას რამდენიმე წამიანი სიჩუმე, შემდეგ კი ხანგრძლივი აპლოდისმენტები მოჰყვა...

მახსოვს, ისეთი განცდა მქონდა, იმ რამდენიმე წამი-

ანმა პაუზამ კალეიდოსკოპურად დაიტია კომპოზიტორის მთელი ცხოვრება... იმ ღვთიურმა ძალამ, ცაბაძეების დინასტიას რომ ხვავრიელად დააბერტყა თავისი მაღლი, ჯადოსნურ სკივრში უამრავი უმშვენიერესი მელოდია დააგანა.

ჩემს თვალწინ იწერებოდა ემოციური მუხტით გამორჩეული, ფანტასტიური საფორტეპიანო კონცერტის ფრაგმენტები... ეს ის კონცერტია, აღფრთოვანებასთან ერთად ხელახლა მოსმენის სურვილს რომ უტოვებს ყველას... მახსოვს, სულ სხვაგვარად გაიყდერა ნანარმოებმა საორკესტრო შესრულებით. კონსერვატორიაში 2015 წლის 29 ნოემბერს შედგა პრემიერა... ისიც მახსოვს, რა ამაყი ვიყავი კონცერტის მეორე და მესამე ნაწილს რომ ვისმენდი...



ჩემს მაშინდელ ემოციებს ობიექტური მიზეზი რომ ჰქონდა, შარშან გამართულმა კახა ცაბაძის დაბადებიდან 60 წლისადმი მიძღვნილმა საიუბილეო საღამოებმაც დაადასტურდა, რომლებიც ქუთაისის მელიტონ ბალანჩივაძის სახელობის ოპერის თეატრსა და თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში გაიმართა. ორჯერვე სრული ანშულაგი იყო. ქუთაისში კიდევ უპრეცედენტო შემთხვევა მოხდა — მსმენელთა დიდი ნაწილი საფორტეპიანო კონცერტის გამეორებას ითხოვდა...

აქვე აღვნიშნავ, რომ ქუთაისში 14 მაისს გამართული კონცერტი, — რომლის ორგანიზებაში უდიდესი წვლილი შეიტანეს ქუთაისის მერიამ, ქუთაისის კულტურულ, სახელოვნებო, საგანმანათლებლო დაწესებულებათა გაერთიანებამ, პირადად ამ გაერთიანების ხელმძღვანელმა ვაჟა ჯუღელმა, მისმა მოადგილემ ბაია კოლუაშვილმა, ქუთაისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა ირინე ლომინაძემ, თეატრის მთავარმა დირიჟორმა რევაზ ჯავახიშვილმა, — მოიცავდა კახა ცაბაძის მრავალფეროვანი შემოქმედების თითქმის ყველა ჟანრს: კამერულს, კამერულ-ინსტრუმენტულს, კამერულ-ვოკალურს, სიმფონიურს, საესტრადოს. მადლობა ეკუთვნის საქართველოს განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროს და საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირს, რომელთა მხარდაჭერით 18 დეკემბერს გაიმართა საიუბილეო კონცერტი თბილისის კონსერვატორიის მცირე დარბაზში.

საიუბილეო საღამოებისათვის კახა ცაბაძემ საზოგადოებას რამდენიმე პრემიერა შესთავაზა, მათ შორის, „ელეგია“ ფორტეპიანოსა და სიმებიანი ორკესტრისთვის, კონცერტი ჰობოისა და სიმებიანი ორკესტრისთვის, რომანსი „როგორც მიყვარდი“, გოდერძი ჩოხელის ლექსზე (მიძღვნა ნინი ცაბაძეს).

საინტერესოდ გაჟღერდა ნაწარმოებები ფორტეპიანოსა და სიმებიანი ორკესტრისთვის „აქტრისა მარგარიტა“, მინი-კონცერტი, ასევე ექსპრომტი ვიოლინოსა ფორტეპიანოსთვის; ვოკალური ნაწარმოებები: „მონოლოგი“, მორის ფოცხიშვილის ლექსებზე; „გაზაფხულის



კახა ცაბაძის შაჰოჰჰაჰაჰითი საღამო ქუთაისის ოპერის თეატრში 2019 წლის 14 მაისს.

საღამოა მშვიდი“, ტერენტი გრანელის ლექსზე; „ფოტოლცვენა მთელი ცხოვრება“, ქეთევან შენგელიას ლექსებზე; „თუთა“, „ქართულო ცაო“, ანა კალანდაძის ლექსებზე; „მასკარადი“, ოთარ მამფორიას ლექსზე.

განსაკუთრებული ემოციური მუხტით გამოირჩა „ტანგო“ ვიოლინოსა და სიმებიანი ორკესტრისთვის და კონცერტი ფორტეპიანოსა და სიმებიანი ორკესტრისთვის.

საიუბილეო კონცერტების მშვენება იყო ქუთაისის ოპერის თეატრის სიმფონიური ორკესტრი და ასევე თბილისის სახელმწიფო კამერული ორკესტრი „საქართველოს სინფონიეტა“ რევაზ ჯავახიშვილის დირიჟორობით.

კახა ცაბაძის ნაწარმოებები მაღალპროფესიულ დონეზე შეასრულეს თამარ ლიჩელმა, გიორგი ქობულაშვილმა, თეიმურაზ გუგუშვილმა, ბესიკ გაბიტაშვილმა, მარიამ როინიშვილმა, ნათია სტეფანიშვილმა, ელენე ჯანჯალიამ, თინათინ მამულაშვილმა, ვიქტორია ჩაპლინსკაიამ, ლელა უსეინაშვილმა, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის ინსტრუმენტულმა ტრიომ ია

თბილისის ვ. სარჯიშვილის სახ. სახელმწიფო
კონსერვატორიის მსიერა ღარბაჯი
 თბილისი, 0108, ვრიბოედოვის 8



V. Sarajshvili Tbilisi State
CONSERVAIRE RECITAL HALL
 8 Griboedov st., Tbilisi 0108, Georgia

TEL: 009953212987182; E-MAIL: RECITALHALL@TSG.EDU.GE
 WWW.TSG.EDU.GE

2019 **18** დეკემბერი
 ოთხშაბათი




19:00

საქართველოს განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის სამინისტრო
 საქართველოს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი კავშირი

წარმოგიდგენთ

საიუბილეო კონცერტი

ყასა ცაჭადე

მონაწილეობენ:

თეიმურაზ გუგუშვილი, ელდარ ბაყაძე, გენია გაბიტაშვილი
 ირინე რატიანი, ელენე ჯანაშალია, მარიამ როდინოვილი
 ნათია სტეფანოვილი, თამარ ლინაი, გიორგი შოგუაშვილი
 ვიქტორია ჩაქვინაძე, ლელა უსუინაშვილი, მაია ჯგერაძე
 ანდრია ბოლქვაძე, მარიამ კვერცხაძე, ლიზა შურდიანი

საპარტეზო კომპოზიტორთა კავშირის ინსტრუმენტული ტრიო:
 მაია ჯინჭვალაშვილი, მეთევენ მასვაძე, იან ბახტაძე

თბილისის სახელმწიფო კამერული ორკესტრი
 „საქართველოს სინფონიეტა“
 დირიჟორი - რეჰვან ჯავახიშვილი

დასწრება თავისუფალია

ბახტაძის (ფლეიტა), ქეთევან თავაშვილის (ვიოლინო) და მაია ჯინჭვალაშვილის (ფ-ნო) შემადგენლობით; ზანდა კიკვაძემ, მანანა კიკაბიძემ, სიმეონიანმა კვარტეტმა ზანდა კიკვაძის, დარეჯან ფურცხვანიძის, ნათია გაბრიანიძის, მაცვალა სანიკიძის შემადგენლობით, გიორგი რევიშვილმა, ნორჩმა პიანისტებმა ნანუკა გორგოძემ, ბექა ბაბუნაშვილმა, ანდრია ბოლქვაძემ, მარიამ კვერცხაძემ, ლიზა ქერდიანმა, საესტრადო სიმღერების შემსრულებლებმა: ვოკალურ-ინსტრუმენტულმა ანსამბლმა „ჩვენს კვარტეტში“ ირაკლი სირბილაძის, გიორგი დიხამიძის, მანუჩარ კობახიძის, დავით ნემსინვერიძის შემადგენლობით, სალომე ბაკურაძემ, მარიტა როხვაძემ, იან ტომაშვილმა, ბექა ბახტაძემ, თამარ ლაჭყვი-

ანმა, ელენორა გოგოლაშვილმა, ნიცა კირვალიძემ, გიორგი ბალატურამ, ლიზა ჩიჩუამ, ცნობილმა ექიმებმა – კახას მეგობრებმა – გოგოლა გეგელაშვილმა და კახა იმხნელმა.

რეჟამ ჯავახიშვილი (დირიჟორი): ბატონი კახა საზოგადოებისთვის ცნობილია როგორც დიდი კომპოზიტორის, გიორგი ცაბაძის შემოქმედრე და მისი გზის გამგრძელებელი, საესტრადო სიმღერების უბადლო ოსტატი, თუმცა, როცა მის კლასიკურ ნაწარმოებებს გავეცანი, შოკირებული დავრჩი. მე გავიცანი ორიგინალური საკომპოზიტორო ხელნერის მქონე შემოქმედი, რომელსაც თავისი თვითმყოფადი ნიშა უჭირავს მელოდიური ხაზით, აქვს უბადლო ჰარმონიის განცდა. ეს ის იმპულსებია, დიდი ხნის შემდეგ, დრო რომ გავა და ეს ნაწარმოებები აღარ იქნება თანამედროვე, მაინც იცოცხლებს და მუსიკოსებს მისი შესრულების სურვილს არ გაუნულებს.

ჩვენ ვხედავთ ბატონი კახას შემოქმედების ძალიან დიდ დიაპაზონს, რაც დასაფასებელია. ყველაზე მნიშვნელოვანი ის მგონია, რომ ბატონი კახა არ არის კომპიუტერზე დამოკიდებული კომპოზიტორი, ის ტრადიციულად მუშაობს სანოტო ფურცლით და ფანქრით. დღევანდელი ტექნოლოგიური ბუმისას ეს უდავოდ დასაფასებელია.

მე, როგორც დირიჟორს, მაქვს სურვილი, რომ ბატონი კახა უფრო დიდ ფორმებს შეეჭიდოს. დარწმუნებული ვარ, აქაც წარმატებული იქნება, რადგანაც მის პოლიფონიურობაში უამრავი მელოდიური ხაზის პოვნა შესაძლებელი. მას აქვს ძალიან დიდი ფანტაზიის დიაპაზონი. ძალიან საინტერესოდ წერს.

თუნდაც „აქტრისა მარგარიტა“ ავიღოთ. ეს არის ძალიან უბრალო მელოდია, რომელსაც უდიდესი სიღრმეები გამოარჩევს. ეს ნაწარმოები ფაქტობრივად მოკლემეტრაჟიანი ფილმია. როგორც წესი, მუსიკა ფილმებისთვის იწერება, არადა ეს ისეთი მუსიკაა, რომ შეიძლება მასზე ფილმი გადაიღო. მუსიკის დანიშნულება სწორედ ისაა, დახუჭო თვალები და შენს გემოზე დაგვახატინოს ტილო, ბატონი კახას მუსიკას ეს თვისება საკმაოდ დიდი დოზით გააჩნია.

კახა ცაბაძე ქართული საკომპოზიტორო სკოლის ტრადიციების დამცველია, ის არის ანდრია ბალანჩივაძის გზის გამგრძელებელი. მე შეამყება, რომ ჩვენ ასეთი ადამიანი გვყავს. ჩემთვის უდიდესი კომფორტია ისეთი მაღალი რანგის კომპოზიტორთან და ადამიანთან ურთიერთობა, როგორც კახა ცაბაძეა.

სამწუხაროდ, პიარტექნოლოგიების ეპოქაში ურთულესია დაინახო და შეიმეცნო სინამდვილე, მე ყოველგვარი ტექნოლოგიების გარეშე ვიგრძენი რა არის ცნება „ნამდვილის“ მნიშვნელობა ბატონი კახას მუსიკის სახით. ამიტომაც ვამბობ, რომ კახა ცაბაძის მუსიკა გაუძღვება დროს...

თამარ ლიჩელი (პიანისტი): როცა კახა ცაბაძის საფორტეპიანო კონცერტს გავეცანი, მაშინვე მივხვდი, რომ ძალიან საინტერესო ნაწარმოები იყო. ბუნებრივია, მხოლოდ ფორტეპიანოს პარტიით ვერ ჩანვდები ნაწარმოების სიღრმეს, დიდი მნიშვნელობა აქვს ორკესტრს. საკმაოდ კომფორტული იყო ჩემთვის დირიჟორ რევზ ჯავახიშვილთან მუშაობა, რომლის მეშვეობითაც ძალიან ბუნებრივად შეიკრა ნაწარმოები და მსმენელს ნარვუდგინეთ უაღრესად საინტერესო და ემოციური კონცერტი.

შემიძლია ვთქვა, რომ ეს ჩემი საყვარელი ნაწარმოებია, ყველაზე მეტად მომწონს ის, რომ ერთი ამოსუნთქვით იკვრება. ძალიან ქართულია... პიანისტისთვის ძალიან კარგადაა დაწერილი. განსაკუთრებით მეორე ნაწილი მხიბლავს თავისი მელოდიურობითა და ემოციურობით. მესამე ნაწილში კი ემოციას ეროვნული, ქართული მუხტი ემატება, რაც განსაკუთრებულ ხიბლს სძენს ნაწარმოებს.

იმდენად დიდი მუხტია ჩადებული კონცერტის ფინალურ ნაწილში, რომ არ შეიძლება ადამიანი არ აყვეს ამ ემოციებს, ამიტომაც არის, რომ რამდენჯერაც შევასრულე კონცერტი, იმდენჯერ იყო მქუხარე, ხანგრძლივი აპლოდისმენტები... იმდენად საინტერესო, თბილი და მელოდიურია კახა ცაბაძის ქმნილებები, რომ მსმენელს ბუნებრივად უჩნდება მისი ხელახლა მოსმენის სურვილი. უამრავ კონცერტზე გამოვსულვარ სცენაზე, თუმცა, მინდა გითხრათ, რომ კახა ცაბაძის საიუბილეო

კონცერტები მათ შორის უდავოდ დასამახსოვრებელი და გამორჩეული მოვლენაა.

გიორგი ქობულაშვილი (ჰობოსიტი): ვცდილობ ყოველთვის კახას გვერდით ვიყო, როცა მასშტაბური ღონისძიებები იგეგმება. ეს არის სიყვარულის, ხელოვნების, უდიდესი საშემსრულებლო ოსტატობის ზეიმი. კომპოზიტორის შემოქმედება გარკვეული სახეა მისი ხასიათის შტრიხების, ნაწარმოებების მიხედვით ეს ძალიან იოლად შეიმეცნება. კახას შემოქმედებაში ცალსახად ჩანს მისი სიკეთე, ჩანს პიროვნება, რომელიც ყველასგან გამოირჩევა თავისი ინდივიდუალიზმით და ყველასგან იმსახურებს პატივისცემას, ამიტომაც შემთხვევითი არ მგონია, რომ კახას საიუბილეო კონცერტები უდიდეს ხელოვნების ზეიმთან ერთად სიკეთის ზემოქმედებაა... უბედნიერესი ადამიანი ვარ, რომ ამ კონცერტებში მეც მომიწია მონაწილეობა.

კონცერტს ჰობოისა და სიმებიანი ორკესტრისთვის აქვს ძალიან საინტერესო ისტორია: რამდენიმე წლის წინათ ელისო ვირსალაძის ფესტივალზე „ქება ვაზისა“ მსოფლიო რანგის მუსიკოსმა, ედუარდ ბრუნერმა პირველმა შეასრულა კახას კონცერტი კლარნეტისა და ორკესტრისთვის და იმთავითვე დიდი პოპულარობა მოიპოვა. სამწუხაროდ, ბატონი ედუარდი მალე გარდაიცვალა. ძალიან მძიმე დანაკლისი იყო ჩვენთვის. კახას იდეა იყო რომ მისთვის მიეძღვნა „ეპიტაფია“, ძალიან ლამაზი, სევდიანი და შთაბეჭდავი მელოდიაა, დიდი სიამოვნებით ვასრულებ ყოველთვის, სხვათაშორის, გერმანიაშიც შევასრულე, მიუნხენში. „ეპიტაფიამ“ უბიძგა კახას ჰობოისა და სიმებიანი ორკესტრის კონცერტის შექმნისკენ და შესანიშნავი ნაწარმოებიც გაჩნდა. ვგეგმავთ „სინფონიეტასთან“ ერთად კვლავ შევასრულოთ ეს ნაწარმოები გერმანიაში.

დოდო გოგუა (მუსიკისმცოდნე): კახა ცაბაძემ, როგორც შემოქმედმა და როგორც ადამიანმა ღირსეულად გაიარა თავისი ცხოვრების ექვსი ათეული წელი. მისმა საიუბილეო საღამოებმა კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, რომ მაღალი რანგის შემოქმედთან გვაქვს საქმე. საკმაოდ საინტერესო გახლდათ შემსრულებელთა ფაქტში დამოკიდებულება კახას შემოქმედებისადმი, მათ გულ-

თან მიიტანეს ნაწარმოებები, ჩანვდნენ სიღრმეებს, ამიტომაც იყო, რომ უდიდესი სიამოვნება მივიღეთ. განსაკუთრებით მინდა გამოვყო დღეს შესრულებული ორი კონცერტი – საფორტეპიანო და ჰობოისათვის, სადაც თვალნათლივ გამოჩნდა მისი პროფესიონალიზმის მაღალი ხარისხი.

მარინა ქავთარაძე (მუსიკისმცოდნე): ერთ ჭეშმარიტებას გავუსვამ ხაზს – შემსრულებელმა შეიძლება დაასამაროს და შეიძლება უკვდავყოს ნაწარმოებები. შემსრულებლებმა ძალიან საინტერესოდ წარმოაჩინეს კახას შემოქმედება, რომელიც მსმენელის წინაშე წარსდგა, მთელი სპექტრით დაწყებული საბავშვო მუსიკიდან, დამთავრებული მსხვილი ფორმის ნაწარმოებებით. ამ კონცერტებმა კიდევ ერთხელ დაადასტურა, რომ კახა ცაბაძე მაღალი რანგის პროფესიონალი, ნიჭიერი და გამორჩეული კომპოზიტორია, რომ მას ჰყავს ბევრი გულშემატკივარი და ფართო მსმენელი. არ არის ჩვეულებრივი ამბავი ამგვარ კონცერტებზე ხალხმრავლობა. კახას საიუბილეო საღამოებზე ანშლავი, მისი აღიარების კიდევ ერთი დასტურია.

ყველა იმ ჟანრში, რომლითაც კახა წარსდგა მსმენელის წინაშე, თითოეული მათგანი პატარა შედეგრიც იყო. მისი საბავშვო მუსიკა, ჩემი აზრით, პირდაპირ საკონცერტოდაა დაბადებული, საბავშვო მუსიკა ორკესტრთან ერთად ისეთ მასშტაბურ ფორმებთანაა დაკავშირებული, რომელთა წარმოდგენა ესტრადაზე ძალიან ხშირად ჭირს ხოლმე. ამჯერად სწორედ ამ მინიატურებში ორკესტრთან ერთად სრულად იყო წარმოდგენილი ის პოტენცია, რაც ბავშვს შეუძლია აჩვენოს.

რაც შეეხება ვოკალურ მუსიკას, წარმოდგენილი იყო ფართო დიაპაზონი, რამდენადაც იმ პოეტების ნაწარმოებები, რომლებზეც არჩევანი გაკეთდა, იძლეოდა ამის საშუალებას, დაწყებული ვოკალურ-დეკლამაციური ტიპის თეატრალური ჩანახატებით, როგორც „მონოლოგი“ და „მასკარადა“, დამთავრებული სატრფიალო ლირიკით, როგორიცაა რომანსი „როგორც მიყვარდი“, წარმოდგენილია ვოკალური ლირიკის სრული სპექტრი.

საკონცერტო ნაწარმოებებში კახამ სრულად წარ-

მოაჩინა თუ რა მაღალ დონეზე ფლობს ინსტრუმენტებს, ეს ის ნაწარმოებებია, რომელიც ნებისმიერ სცენაზე შეიძლება შესრულდეს.

მანანა ახმეტელი (მუსიკისმცოდნე): მთლიანად, ერთიანობაში პირველად მოვისმინე კახა ცაბაძის შემოქმედება. მინდა ვითხრათ, რომ სასიამოვნოდ გაცუებული დავრჩი, საიუბილეო საღამოებით. კახა ცაბაძემ კიდევ ერთხელ დაამტკიცა, რომ ის არის მაღალი რანგის პროფესიონალი კომპოზიტორი. განსაკუთრებული თემაა მისი ემოციური განწყობები, რაც ძალიან მომგებიანია კლასიკური ჟანრის შემოქმედებაში. ჟანრობრივი თვალსაზრისით მისი ინტერესების სფერო ფართოა.

მინდა აღვნიშნო შემსრულებელთა პროფესიონალიზმი, როცა ასეთი რანგის მუსიკოსები არიან სცენაზე, კომპოზიტორის ჩანაფიქრი იოლად აღწევს მსმენელამდე. ძალიან მახარებს კახას წარმატება, ბატონი გოგი ჩემი უფროსი მეგობარი გახლდათ, მიხარია რომ მისი გენეტიკა კლასიკურ ჟანრში გავრძელდა, გოგისეული თბილი, გულითადი ინტონაციები გამომჟღავნდა მელოდიაში, რაც ძალიან სასიამოვნო მოსასმენია. ასეთი სერიოზული ნამუშევარი, ვფიქრობ, თამამად გაუძლებს დროს.

ნესტან მესხი (პიანისტი): კახას შემოქმედებას დიდი ხანია თვალს ვადევნებ. არ დაგიმალოვთ და მისი დიდი გულშემატკივარი ვარ. ის ჰარმონიული პიროვნებაა და ეს მის მუსიკაშიც იგრძნობა. როდესაც კომპოზიტორთა კავშირს თავმჯდომარეობდა, ეს ჰარმონია ადამიანურ დამიკიდებულებებშიც აისახა ადექვატურად. მას ადამიანებთან ურთიერთობის დიდი კულტურა აქვს.

საიუბილეო კონცერტებზე წარმოდგენილი იყო ვოკალური, სიმფონიური, კამერული ნაწარმოებები, განსაკუთრებით შთამბეჭდავი გახლდათ საფორტეპიანო კონცერტი, საინტერესო იყო ვოკალური ციკლი, სადაც მაქსიმალურად დახვეწილად გამოყენებული გროტესკული ფორმები. მიხარია, რომ კახა ცაბაძის სახით ქართულ მუსიკას ორიგინალური ხელწერის შემოქმედი ჰყავს.

ვაჟა აზარაშვილი (კომპოზიტორი): მთლიანობაში ძალიან დიდი შთაბეჭდილება დატოვა კახა ცაბაძის

შემოქმედებამ. ჟანრობრივი მრავალფეროვნება მის საკომპოზიციო შესაძლებლობებს მაქსიმალურად წარმოაჩინეს. საბავშვო, ვოკალური, ინსტრუმენტული მუსიკა დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს არა მარტო მსმენელზე, არამედ პროფესიონალ მუსიკოსებზე. ვუსურვებ კახას ასე გააგრძელოს მომავალშიც.

კახას საკმაოდ საინტერესო რომანსები აქვს, მიჩნდება სურვილი, რომ ეს რომანსები ერთ ციკლად გაერთიანდეს. ვფიქრობ, ძალიან დიდი სიამოვნება ელის მსმენელს ამ ნაწარმოებების ერთად მოსმენით. უამრავ ახალ ნაწარმოებს ველი კახასგან...

გოგი ჩლაიძე (კომპოზიტორი): გახარებული ვარ ჩემი მეგობრის, კახა ცაბაძის წარმატებით. მისი შემოქმედება ისეთივე ალაღია, როგორც თავად კახა. ხასიათის ეს შტრიხი — სიაღაღლე ის ფორმაა, რომლის საშუალებითაც მისი ნებისმიერი ნაწარმოები იოლად აღწევს მსმენელის გულამდე. კახა უნიჭიერესი კაცია, რომელსაც დიდი მამის ტვირთი აწევს. მუსიკის ისტორიამ არაერთხელ დაამტკიცა, რომ დიდი მამების შემოქმედება ერთგვარი ბარიერია შვილებისათვის, და ამ რეალობაში კახამ შესძლო აბსოლუტურად განსხვავებული მიმართულებები აერჩია და საკუთარი, ორიგინალური ხელწერით დამკვიდრებულიყო საკომპოზიტორო ხელოვნებაში. თუმცა, მამამის მანაც ჰგავს იმით, რომ მისი ყველა ნაწარმოები, ბატონი გოგის ნაწარმოებების მსგავსად, ერთი მეორეზე უკეთესია. უდიდესი შთაბეჭდილება დატოვა საფორტეპიანო კონცერტმა.

თეიმურაზ გუგუშვილი (მომღერალი): დღეს კახა ცაბაძე ერთ-ერთი გამორჩეული კომპოზიტორია, რომელიც მრავალფეროვანი შემოქმედებითი მოღვაწეობით გამოირჩევა. მისი შემოქმედება სიღრმისეულობით ხასიათდება. მიხარია რომ მქონდა საშუალება კახას ნაწარმოებები შემსრულებინა, ვერ ვიტყოდი რომ ეს ნაწარმოებები ადვილი შესასრულებელია. საკმაოდ სერიოზული მუშაობა სჭირდება, გათვლილია შემსრულებლის ოსტატობის მაღალ დონეზე, რასაც ემატება საკმაოდ საინტერესო მელოდიური ხაზი. იმედი მაქვს რომ კახა გააგრძელებს აქტიურ შემოქმედებით ცხოვრებას და ახალ-ახალი ნაწარმოებებით გავგანებიერებს.

ბესიკ გაბიტაშვილი (მომღერალი): საიუბილეო კონცერტებმა თვალნათლივ წარმოაჩინა თუ რა მაღალი რანგის კომპოზიტორია კახა ცაბაძე. ის საკმაოდ მორიდებულია. უამრავი ნაწარმოები აქვს შემოდეგუ-



კახა ცაბაძის საავსტორო კონსერტის თბილისის კონსერვატორიის მსიჩა დარბაზში.

ლი თაროზე. როცა მის მუსიკას ისმენ, და ამასთან გაქვს ბედნიერება იცნობდე კახას, ხვდები რომ არ შეიძლება ასეთ თბილ და გულისხმიერ ადამიანს თავისი მსგავსი მუსიკა არ ჰქონდეს. მის მუსიკაში არის ტრადიციული ინტონაციები, რომელსაც სხვადასხვა ორიგინალური განვითარება აქვს.

ვოკალური ნაწარმოები, რომელიც მე შევასრულე გროტესკული ელფერებით არის დატვირთული და საკმაოდ საინტერესოდ ესადაგება დღევანდელობას. ეს კიდევ ერთი შტრიხია კახა ცაბაძის, როგორც კომპოზიტორის, მხარი აუბას საზოგადოების აქტიურ პრობლემატიკას. სამწუხაროდ, შური, ღვარძლი ყოველთვის იყო საქართველოს ისტორიაში და ამ რეალობის გროტესკული წარმოჩინება სცენიდან, საშუალებაა იმისა, რომ საზოგადოებამ დაინახოს თუ რა პათოლოგიაა ამგვარი განწყობები. ამიტომაც მგონია, რომ კახა თავისი შემოქმედებით საზოგადოებისთვის უაღრესად საჭირო საქმეს აკეთებს, ის თანამედროვეობის ღირსეული კომპოზიტორია.

ვართ და არც ვართ ანუ ჩვენ და „კოვიდი“

ლალი ვარდანაშვილი

*„ჩვენ ვართ ვით ჩანგი
და შენია ამ ჩანგის ჰანგი
ვითომ ვარსებობთ?
ნამდვილია ეს ყოფა ახლა?
ვართ და არცა ვართ
შევრჩენილვართ ამ სოფელს ლანდად“*

*ჯალალედინ რუმი
თარგმანი ბურაბ გურულის*

ორიოდე თვის წინ, როცა ნიუ-იორკში განსაკუთრებით მიძინვარებდა კორონა ვირუსი და ამ ტრაგედიამ პიკს მიაღწია, მსოფლიოში ცნობილი ექიმი ენტონი ფაუჩი მიმართავდა აშშ-ს პრეზიდენტს დონალდ ტრამპს: „თქვენ უნდა იზრუნოთ მოსახლეობის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაზე. არ დაივიწყოთ, რომ ამ დროს არტ-თერაპიას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს“. გერმანიის კანცლერმა ანგელა მერკელმა დროულად გადანიშნა სწორედ ამრიგად დახმარებოდა მოსახლეობას და თავის გამოსვლებში მოუწოდებდა ხელოვნების გააქტიურებისაკენ და ამისთვის დაფინანსებაც კი გაზარდა. განსაკუთრებით დაზარალებულმა იტალიამაც კი იზრუნა ამ საკითხზე და დღეს მუსიკა კვლავინდებურად შემოდის იტალიელთა ცხოვრებაში.

ჩვენ კი ვდუმვართ. საქართველო სიმღერის ქვეყანა უკვებ დამუნჯდა. თითქოს გვყავს ყველა, ვინც ამაზე უნდა ზრუნავდეს. გვყავს მთავრობა, კულტურის სამინისტრო თავისი მოადგილეებით, მერიის კულტურის განყოფილება. ბოლოსდაბოლოს ჩვენც ხომ გვყავს პრეზიდენტი, რომელიც ხანგამოშვებით ამპარტავნულად გვაძცნობს ხოლმე, რომ ის ამ ქვეყნის პრეზიდენტია.

პრეზიდენტი ლათინური სიტყვაა და ზოგადად სათავეში მჯდომარეს ნიშნავს, ვფიქრობ ამიტომაც ხშირად გვიმეორებს, რომ არ დავვიწყოთ ვინ არის, თორემ ჩვენ ხომ უკვე დიდი ხანია ვივრძენით მისი პრეზიდენტობის „სიკეთე“.

ჩვენდა საუბედუროდ პრეზიდენტი და მთავრობა დღეს ჰედონიზმით არიან დაავადებულნი და სრულიად არ აინტერესებთ ქვემოთ მჯდომარე ხალხი რა მდგომარეობაშია (ეს „დაავადება“ კორონა-ვირუსით სერიოზული აღმოჩნდა). არტ-თერაპია, რომელსაც ასე ურჩევდა დოქტორი ფაუჩი პრეზიდენტ ტრამპს, ზედმეტი ცნებაა და სულაც არ არის საჭირო. მერე რა, რომ ბალეტის მოცეკვავეები საკუთარ სახლებში ცეკვავენ, ხოლო მომღერლები მხოლოდ მეზობლების გასაგონად მღერიან. ქუჩის მუსიკოსებიც კი გამოჩნდნენ აქა-იქ, მაგრამ გაჭირვებული ხალხისგან, ვინც დაიარება მინისქვეშა გადასასვლელებში, გასაგებია, რომ დიდი შემოსავალი არ ექნებათ. ამ ხალხმა შეიძლება მართლაც თქვას „ვართ და არც ვართ, შევრჩენილვართ ამ სოფელს ლანდად“.

სამაგიეროდ სათავეში მჯდომარეთ თამამად შეუძლიათ განაცხადონ „ვართ და არავითარი შემორჩენილი ლანდი“. ეს არის გარკვეული კატეგორია ე.წ. „ელიტური“ საზოგადოებისა. დღეს ეს კატეგორია უწესებს ქვეყანას არსებობის და ქვეყნის ნორმებს. სამწუხაროდ, ამ კატეგორიას უერთდება გარკვეული ნაწილი საზოგადოებისა ანუ კონფორმისტული ნაწილი, რომელიც არ ან ვერ აცნობიერებს, რომ კონფორმიზმი დამლუპველია, დამლუპველი. რადგან სრულიად გაცნობიერებულად ღებულობს იმ თეზისს, რომ შეიძლება რუსეთის მონები ვიყოთ და ხმა არ უნდა ავიმადლოთ. რადგან სათავეში მჯდომარენი ასე ფიქრობენ, ასე აქვთ



გადანწყვეტილი და ეს გადანწყვეტილება 2012-დან რომ დაიწყო, უკვე პიკს მიაღწია და დღეს „იყიდება საქართველო მინდორ-ველით, მთა-ბარით, ტყით, ვენახით, სათესით, წარსულის ისტორიით, მომავლის სვე-ბედიტ, მშვენიერის ენით, ვაჟკაცური ხასიათით, დიდებულის სანახაობით, იყიდება ერთიანად შავი ზღვიდან კასპის ზღვამდე. იყიდეთ ბარემ მთლიანად და გაგლიჯეთ, რასაც საქართველო ერქვა და რაც დღეს ოხრად დარჩენილი აძღობს ყორნებს და გულს უკლავს უძღურ ტირისუფალს“. ნიკო ლორთქიფანიძის ამ წერილის შემდეგ საუკუნე გავიდა და ისევ იყიდება საქართველო. ისევ ნაღდ ფულზე, ურცხვად, ბაზრული ვაჭრობის წესით, ვინც მეტს მოიგებს, ვინც მეტს წაგლეჯს და უფრო გამდიდრდება. ხალხი კი...

ხალხი წყალსაც წაუღია, რა დროს ხალხია.

საქართველოს პირველი პრეზიდენტი ზვიად გამსახურდია საზოგადოების ამ ნაწილს „წითელ ინტელიგენციას“ უწოდებდა. იმ დროს მათი არსებობა არც იყო

გასაკვირი, რადგან ჯერ კიდევ მყარად იყო გამჯდარი კომუნისტური იდეოლოგია. ამის გამო გამსახურდია (და არა მარტო ამის გამო) მტრად შერაცხეს და რუსეთის დახმარებით სასწრაფოდ მოიცილეს, ანუ მოკლეს. მეორე პრეზიდენტმა ედუარდ შევარდნაძემ გაითვალისწინა რა წინას გამოცდილება, დასაყრდენად საზოგადოების სწორედ ეს ფენა აირჩია (თუმცა მისთვის ადრეც სწორედ ეს ფენა იყო საყრდენი). ამით საზოგადოება კმაყოფილი დარჩა. მესამე პრეზიდენტმა მიხეილ სააკაშვილმა კი ბრძოლა გამოუცხადა კონფორმიზმს და გადანწყვიტა დამოუკიდებელი ქართული სახელმწიფოს აშენება, მაგრამ არ აპატიეს და მესამე პრეზიდენტი დარჩა რა თავის მიზნების და პროგრესის ერთგული, სამწუხაროდ, ქვეყანას გაეცალა. მეოთხე პრეზიდენტმა გიორგი მარგველაშვილმა არც მწვადი დაწვა და არც შამფური. „პლასტელინის კაცმა“ პატარ-პატარა გაბრძოლებებით ბოლომდე შეინარჩუნა სტატუსი. აი, მეხუთე პრეზიდენტი კი განსაკუთრებული მოვლენა ჩვენი

ქვეყნის ისტორიაში, რადგან იგი არა არჩეული, არამედ დანიშნულია რუსულ-ქართული კლასტერის მიერ.

კორონას პანდემიის დროს იტალიაში სოციალურ მედიაში გავრცელდა ოთხი პატარა ჩანახატი. თითოეული ალბათ ნახევარი წუთის ქრონომეტრაჟით. იტალიის ოთხი ქალაქის მერი (ქალაქები არ იყო დასახელებული) მოუწოდებდა მოსახლეობას დარჩენილიყვენ შინ, მოფრთხილებოდნენ თავს, ნაკლებად გამოეყვანათ თავიანთი ძაღლები სასაფრთხოდ და ამ საბაბით ზედმეტად გამოსულიყვენ ვარეთ. ამ პატარა ჩანახატებში ისეთი სიტუაციები, სიყვარული და ტიპური იტალიური ემოცია ჩანდა, დიდ ფილმებში რომ არის ხოლმე.

ჩვენც კი ვცავს მერი, რომელმაც ბევრი წელი იტალიაში გაატარა, იყო წარმატებული ფეხბურთელი, აღიარებული ბრენდის „დოლჩე და გაბანას“ სახეც კი. სამწუხაროდ, მისგან ერთხელაც ვერ მოვისმინე მსგავსი ადამიანური მოწოდება, სამაგიეროდ მისი დამოკიდებულება ქალაქისადმი სავალალო აღმოჩნდა. მივიღეთ გაძვალტყავებული ნაძვის ხე, ძვირადღირებული ნაგვის ურნები, გადათხრილი ქუჩები, მრავალსართულიანი შენობები. მოკლედ, ჩვენმა მერმა ერთხელ კიდევ გაიტანა ბურთი საკუთარ სახლში და გაიტანა იმიტომ, რომ კარში არავინ დახვდა და არავინ შეუშალა ხელი.

არავინ იფიქროს, რომ მე რუსეთის წინააღმდეგი ვარ. როგორ შეიძლება სრულ ჭკუაზე მყოფი ადამიანი იყოს ჩეხოვის, დოსტოევსკის, რახმანინოვის, სკრიაბინის, ბულგაკოვის, პროკოფიევის და სხვათა და სხვათა წინააღმდეგი. ანდრეი რუბლიოვის ფრესკების მნახველს, როგორ შეიძლება სძულდეს რუსეთი. მაგრამ ის, რაც ჩემთვის მიუღებელია – რუსეთის პოლიტიკაა, რომელიც ასეთი იყო ყოველთვის, ასეთი არის დღეს და ასეთად დარჩება მარადღამს (თუ რაიმე არ შეიცვალა, ან ჩვენ არ ჩამოვიშორეთ „უფროსი ძმის“ სინდრომი).

ერთი ფაქტი მასხენდება ჩემი მუშაობის პერიოდთან. ხშირად მიწევდა მოსკოვში მივლინებით ყოფნა და საკავშირო რადიოს თანამშრომლებთან ერთიერთობა. ძალიან ინტერნაციონალური რედაქცია იყო. მთავარი რედაქტორი – ბატონი ნიკოლაი ჩერკასოვი კი მეტად კეთილად იყო განწყობილი, ვლადიმერ ჰო-

როვიცის კონცერტზეც კი დამპატიყა. ერთხელ შემთხვევით შევესწარი, როცა ბატონი ჩერკასოვი გადაცემას იზარებდა. მე გადაცემა თავიდან არ მომისმენია, მთავრდებოდა კი ბულატ ოკუჯავას სიმღერით «Ах Арбат, мой Арбат». იმხანად ეს სიმღერა განსაკუთრებით პოპულარული იყო. მთავარმა რედაქტორმა კი ბრძანა ეს სიმღერა მოეხსნათ, გადაცემა ამით არ უნდა დამთავრდესო «Ни ему об этом петь!». აი, ასე. მიხდოდა მეტეჟა, მისთვის დიდი პოეტის სიტყვები: «Когда ваши предки по лесам бродили, мои предки Евангелие переводили». მაგრამ ვერ ვთქვი, ალბათ იმიტომ, რომ სტუმარი ვიყავი, და თან ძალიან ახალგაზრდა. მაგრამ მწარედ ჩამრჩა ინტელიგენტი რომ მეგონა, ისეთი ადამიანისაგან ეს ნათქვამი. ბულატ ოკუჯავა ხომ მხოლოდ გვართ იყო ქართველი.

ამ ცოტა ხნის წინ ორი შესანიშნავი ქალბატონი ნინო ანანიაშვილი და ნინო სუხიშვილი საუბრობდნენ ტელეკამერის წინ. საქართველოს ორი სიამაყე გულდანწყეტილი, მაგრამ ჩვეული კულტურით და თავშეკავებით გვამცნობდნენ თავიანთ დღევანდელობას და იმედოვნებდნენ, რომ ვინმე დაფიქრდებოდა, გულთან ახლოს მიიტანდა და მიხვდებოდა იმას, რომ ეს დაკარგული დრო შემდგომში სავალალოდ აისახებოდა მათ ხელოვნებაზე.

შესაძლოა ყოველივე ზემოთ ნათქვამი მუსიკალური ჟურნალისთვის ცოტა შეუფერებელი თემაა, მაგრამ ცხოვრებამ ასე იწება. ამბობენ რომ კორონა ვირუსის შემდეგ სამყარო შეიცვლება და სხვანაირი გახდებაო. იმედი მაქვს, ეს მართლაც ასე იქნება, რადგან მუსიკალურ ჟურნალში მუსიკალურ თემებზე უნდა იწერებოდეს, მაგრამ რა ვქნათ, თუ მუსიკალური ცხოვრება ჩაკვდა, ფესტივალების, კონცერტების, სპექტაკლების ეპოქა თითქმის დამთავრდა და ტელეეკრანებზე თუ გამოჩნდებიან ჩვენი მუსიკოსები, წარმატებები რომ აქვთ საბედნიეროდ უცხოეთში. იქ მაინც შეუძლიათ გამოიჩინონ თავი, გაგვახარონ და გვითხრან „ჩვენ ვართ ვით ჩანგი და შენია ამ ჩანგის ჰანგი“.

ქართული სიმღერის ხმაის უფასების ხალხური პრიტარიუმები და მუსიკალური იდენტობები ფოლკლორში

(საველე გამოცდილების მიხედვით)

ქეთევან ზაიაშვილი

ქართული ხალხური სიმღერის მეცნიერული შესწავლა მეოცე საუკუნის 20-იანი წლებიდან დაიწყო დიმიტრი არაყიშვილის მიერ. ამ დროიდან მოყოლებული, მრავალი მეცნიერი დაინტერესდა ამ იშვიათი ფენომენით და არაერთგზის აღნიშნა ქართული სიმღერის მრავალფეროვნების შესახებ. ეს სიტყვა ზოგადად გამოხატავს ქართული მუსიკალური კულტურის სიმდიდრეს: 17 ეთნოგრაფიული კუთხის ორიგინალურ სასიმღერო ფორმებსა და ჟანრებს, მრავალხმიანობის განსხვავებულ ტიპებსა და ჰარმონიული ენის სიჭრელეს, კილოებრივ სიმდიდრეს და ა.შ.

ქართული ხალხური სიმღერის შესწავლით მრავალი უცხოელი ეთნომუსიკოლოგი დაინტერესდა ბოლო წლებში და ქართველ მეცნიერებთან ერთად თუ დამოუკიდებლად, ბევრი საგულისხმო გამოკვლევა ჩატარდა; თუმცა ხალხური ტერმინოლოგიით არავინ დაინტერესებულა. ივანე ჯავახიშვილის ფუნდამენტურ ნაშრომ „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითად საკითხებში“ ცალკე თავია მიძღვნილი ამ მეტად მნიშვნელოვანი თემისადმი. მოგვიანებით, მსოფლიო ეთნომუსიკოლოგიის წამყვანმა — იზალი ზემკოვსკიმ, მიუძღვნა გამოკვლევა ამ საკითხს. ივანე ჯავახიშვილს ძირითადად ძველი სამუსიკო ტერმინები და ქართული სიმღერა-გალობის



დასირაზის რისხალი თუხათში (ფოსო დასულია ახალსის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში).
<https://tushetibrandculture.wordpress.com>

შემადგენელ ხმათა მნიშვნელობები აქვს გამოკვლეული; იზალი ზემკოვსკი განსაკუთრებულ სიფრთხილეს იჩენს ქართული სიმღერისადმი და არ ეხება, განიხი-



დასირაგის რიტუალი თუშეთში (ფოტო ფაცულია ახამ-სის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი).

ლავს რუსულ, ბალტიისპირულ, ბულგარულ მრავალ-ხმიან კულტურებს. ამ მეტად საყურადღებო ნაშრომში ავტორი ეხება ტერმინების გამოკვლევის აუცილებლობას (ივ. ჯავახიშვილი, 1938; ი. ზემკოვსკი, 2004).

ვინაიდან სიმღერის ხმების შეფასების ხალხური კრიტერიუმები და მუსიკალური იდენტობები ერთმანეთზე და მოკიდებული, ამიტომ გადავწყვიტე მათი ერთად განხილვა, მით უფრო, რომ სავსებით გასაგებია თემის სიღრმე და ჰორიზონტიც, ამიტომაც არა მაქვს პრეტენზია საკითხის სრულყოფილად გაშუქებაზე, მით უმეტეს, რომ წინამორბედი არა მყავს.

მრავალწლიანი სავსე გამოცდილების შედეგად, ხალხურ ტერმინოლოგიასა და კრიტერიუმებზე ჩემს დღიურებში უხვად მოიპოვება საჭირო მასალა. წინამორბედი კი, სამწუხაროდ, არა მყავს.

ჩემი საკვლევი თემა გლოვის რიტუალია. საგლოველი ჰანგი სპეციფიკურია და სიმღერისაგან განსხვავებული. სპეციფიკურობას უნარის ფსიქოლოგიური, სოციალუ-

რი, კულტურული და ესთეტიკური თავისებურებები განაპირობებენ.

საქართველოს ყველა კუთხეს საუკუნეებით გამო-მუშავებული და დამკვიდრებული დამახასიათებელი ჰანგი ანუ მელოდია გააჩნია. სხვა გამოკვლევებში აღნიშნული მაქვს, რომ საგლოველი მელოდია ხალხის ცნობიერებაში ცალკე, დამოუკიდებლად არ არსებობს. იგი ნაწილია მინიმუმ 4 ან 5 ქმედებისა და მათთან ერთად გაიზრება (ჰანგი, სიტყვა, მოძრაობა, განწყობა, შესრულება, სინკრეტიზმი).

ეთნოგრაფიული ლიტერატურიდან ცნობილია საქართველოში მოტირალთა ინსტიტუტის არსებობა. საერთოდ ქართულ ყოფაში არსებობს სხვადასხვა ინსტიტუტები — თამაძის, მშენებელთა, მკვდელთა, სამინათმოქმედო სამუშაოების, ხევისბრების და ა.შ. თავისი მნიშვნელობით ეს თემა ცალკე განხილვას იმსახურებს, მაგრამ ამჯერად არ შევხები. აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ თითოეულ ინსტიტუტს თავისი აუცილებელი მუსიკალური ნაწილი გააჩნია და დიდ როლს თამაშობს. რადგან საუბარი გვაქვს ინსტიტუტზე, საგულისხმოა, რომ გარკვეულწილად პროფესიონალიზმთან გვაქვს საქმე. ქართული ხალხური მუსიკის ცნობილ პედაგოგსა და მკვლევარს, ოთარ ჩიჯავაძეს გამოქვეყნებული ჰქონდა სპეციალური ნაშრომი ქართული სიმღერა-გალობლის ძველ საქართველოში სწავლების საკითხებზე. „ამავე საკითხს მოგვიანებით მეც შევეხე სტატიაში“ — ქართული სიმღერის სწავლების ხალხური მეთოდები“ (თსუ შრომების კრებული, 2009.) ნანა გარსევანიშვილს თავის სადიპლომო ნაშრომ „ხევსურული დატირებებში“ ყურადღება მიქცეული აქვს მოტირალთა ინსტიტუტზე და მათ საგანგებო საგანგებო განსწავლულობაზე (თსკ. ხალხ. სიმღ. ლაბ., ნ. გარსევანიშვილი, „ხევსურული დატირებები“ 1974, ხელნაწერის უფლებით) საექსპედიციო მასალებიდან ამკარად ჩანს ამ ინსტიტუტის არსებობა არა მხოლოდ ხევსურეთში, არამედ მთელს საქართველოში, უფრო მეტიც — ქალთა და მამაკაცთა ტრადიციებში. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ პროფესიონალ მოტირალთა ჯგუფს შემფასებლებიც უნდა ჰყოლოდა.

გლოვის პროცესში ცნობილია ჭირისუფლის გამ-
ნვავებული ყურადღება რიტუალის შემსრულებელთა
მიმართ (ეს ერთგავრი პასუხისმგებლობაა, ყველაფერი
ადათ-ნესს დაემორჩილოს, არაფერი მოაკლდეს მიც-
ვალეზულს), ამიტომაც მონვეული მოტირლის პირვე-
ლი შემფასემფასეული თავად ჭირისუფალია, ასევე ის
ხალხი, ვინც ესწრება ამ “სპექტაკლს” და თავის შეფა-
სებას ქვითინით გამოხატავს. მხედველობაში მისაღებია
იოსებ ჟორდანიას გამოკვლევა, სადაც მიუთითებს ად-
რეული მუზიკირების ეპოქაში ადამიანების მიერ მოს-
მენილი მუსიკის შესაფასებლად სხვადასხვაგვარი ქმე-
დებების გამოყენებას (ი. ჟორდანიას, „მუსიკა და ემოცია:
ლილინი ადამიანური ისტორიის სათავეში“. 2008:31)

საგლოველი რიტუალის დასრულების შემდეგ, ქე-
ლესის სუფრაზე აუცილებლად ხდება მოტირლის შეფა-
სება. სხვათა შორის, არაერთხელ შევსწრებივარ, როცა
სუფრაზე პირში მიახლიან: რაღაც გულიანად ვერ დაი-
ტირე, შენზე ნანყენია მიცვალეზულიო” ანდა პირიქით,
შეაქებენ — შენისთანა მოტირალი ქვეყნად მეორე არ
არი, მაღლიანი ქალი ხარ, ყველას დამტირებელი და
გამსტუმრებელიო” (ქ. ბაიაშვილი. 1981, 82). ასეთ შე-
ფასებას აღმოსავლეთ საქართველოს ყველა კუთხეში
შეხვდებით. ხშირად ქელესის თამადაც აღნიშნავს და
მოტირლის საქებარს არ დაიშურებს. ასეთი ზოგადი შე-
ფასება დასავლეთშიც იციან. ასევე ხშირია, როცა მო-
ტირალს ზურგს უკან დასციინებენ: თუ ტირილი არ იცის,
რაღა ატირებსო (ბ. ბაიაშვილი. 1984). ასეთ დროს ხდე-
ბა პაროდირება, რაც სიცილ-ხარხარში გადაიზრდება.
პაროდია განსაკუთრებით საინტერესო უნარია, მას
ყოფაში დიდი ადვილი უჭირავს, მაგრამ, სამწუხაროდ,
მეცნიერულად შესწავლილი არ არის. ჩემი საველე მუ-
შაობის პერიოდში მქონდა ბედნიერება, შევხვდებოდი
რამდენიმე ასეთ პაროდისტს და ჩამენერა. როგორც
წესი, პაროდისტები ნიჭიერი ადამიანები არიან და გა-
ანჩნათ სხვადასხვა უნარები: შეუძლიათ ზუსტად გაიმე-
ორონ, ანდა მიბაძონ მოტირალის მოქმედებას, მიმიკას,
პლასტიკას, რომ აღარაფერი ვთქვათ ინტონირებასა და
ბგერების წარმოთქმის თავისებურებებზე. ამასთან ერ-

თად, ისინი კომიკურ ხასიათში წარმოადგენენ მოტირა-
ლის ამა თუ იმ ნაკლსა და შეცდომას.

თავისთავად პაროდია ნატირალის შეფასების ერთ-
ერთი ფორმაა და ხალხური ანდაზის „სიცილი და ტი-
რილი ძმები არიანო“-ს კვინტესენცია. ორიოდ სიტყ-
ვით იმასაც დავძენ, რომ პაროდირებული ნატირლები
უადრესად საინტერესოა და მუსიკალური აზროვნების
სხვადასხვა შრეებს შეიცავს, რომელთა შესახებ საუბ-
რის საშუალებას არ მაძლევს ნაშრომის ფორმატი.

აქამდე ზოგადი დახასიათებებითა და შეფასებებით
შემოვიფარგლე, ახლა შევეხები უფრო კონკრეტულ
შემთხვევებს. საველე მასალები შეფასებათა 4 ფგუფის
გამოყოფის საშუალებას იძლევა:

1. ტირილის ზოგადი შეფასება;
2. მოტირალის ხმის შეფასება;
3. სიტყვების შეფასება;
4. ქმედების შეფასება.

ვიდრე სათითაოდ ამ ფგუფების განხილვას შევედ-
გებოდე, საჭიროდ მიმაჩნია შევნიშნო, რომ გამოკ-
ლევაში გამოყენებული საველე დღიურები ჩემს მიერაა
ნანარმოები სხვადასხვა წლებში და დაკრძალვებზე
დასწრებისას ვიყავი სტუმრის, შინაურის და ახლობ-
ლის სტატუსით.

სტუმრობის შემთხვევაში, ნაკლებად შეიგრძნობა
ჩართულობა და შესაბამისად, შენი იქ ყოფნის დროს,
ერიდებიან მკვახე გამონათქვამებსა და მკვეთრ შეფა-
სებებს.

შინაურობის შემთხვევაში ბარიერი მოხსნილია, ად-
გილობრივები შინაურად ვცნობენ და ამ დროს შევეს-
ებული დღიურები ბევრად საინტერესოა. (იმ პირობით,
რომ მათ არ უნდა შეგამჩნიონ თუ რაიმეს იწერ).

ახლობლობის სტატუსი ყველაზე უსიამოვნო, მაგ-
რამ უფრო პროდუქტიულია, ამ დროს შენ ჩართული
ხარ საერთო საქმიანობაში და თავად ხდები ბევრი შე-
ფასების პროვოკატორი.

ახლა განვიხილოთ შეფასებათა ჯგუფები:

1. ზოგადი შეფასების შესახებ ზემოთ უკვე ვისაუბრეთ, ამიტომ აქ აღარ გავიმეორებ;

2. მოტირალის ხმის შეფასება – საქმე ისაა, რომ უძველესი დროიდან დღემდე, ისე როგორც ყველგან, საქართველოშიც განსაკუთრებულად ფასობდა კარგი ხმა. შესავალში ნათქვამი გვექონდა ივანე ჯავახიშვილის ფუნდამენტურ ნაშრომ „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითად საკითხებში“ ცალკე თავის შესახებ. ამ თავში დიდ მეცნიერს თავმოყრილი აქვს ძველი წყაროებიდან ტექსტები, სადაც ძველ მუსიკალურ ტემინოლოგიასთან ერთად, შესაძლებელია შესაფასებელი სიტყვების ამოკრება:

- სასიამოვნოდ სასმენი
- კარგად შეწყობილი
- კეთილად შემწყობნი
- გალობა მოყვანილი დიდსა სისრულეში
- ქართულს გემოზე განვითარებული
- აღიღეს ხმა მგალობელთა
- ხმა ბუკთა და დუმბულთა საშინელი და მიუნვდომელი
- უტურფესი მელიოღია
- სასიამოვნოდ სასმენელი
- მრავალგუარად დაგრეხილი
- მდაბიო და ამაყი სიმღერა
- მდაბლისა ხმითა გალობდეს
- ხმაი კუალად გალობისა

აქ არ მივუთითებ წყაროებს, რადგან ჯავახიშვილს დანვრილებით აქვს აღწერილი. დავძენ რომ ძველი ქართულ წყაროებში დაცული შეფასებები უაღრესად საინტერესოა არა მხოლოდ ხალხური შეფასების კრიტერიუმების შესასწავლად და შესადარებლად, არამედ პროფესიული მუსიკის და კერძოდ, გალობასთან დაკავშირებული მრავალი სადავო საკითხის გადასაწყვეტად.

ეს მასალა მხოლოდ მცირე ნაწილია და მომავალში ვაპირებ მასზე სპეციალური კვლევის ჩატარებას, რადგან ძალიან ღირებულია ხალხში არსებული დახასიათებების შესადარებლად. ვინაიდან ამჟერად

შემოფარგლული ვარ გლოვის რიტუალით, ხოლო ჯავახიშვილს ზოგადად სიმღერა-გალობის შეფასება აქვს მოცემული, ამ მასალას მხოლოდ ხმის თვისებების შესაფასებლად გამოვიყენებ.

საკვლე დღიურების ჩანაწერებიდან ამკარად ჩანს, რომ ხმის შეფასებისას ხალხის მიერ მხედველობაში არ მიიღება ჟანრი. ანუ არა აქვს მნიშვნელობა შემსრულებელი სიმღერას ასრულებს თუ ნატირალს, ხმა ერთნაირად შთამბეჭდავია ორივე შემთხვევაში. გამოიკვეთება დადებითი და უარყოფითი ხასიათები. სხვათა შორის, ერთადერთი განსხვავება ტირილისა და სიმღერას შორის, ხრინწიანი ხმის შეფასებისას გვხვდება: სიმღერის დროს ხრინწიანი ხმა ნაკლად ითვლება, ტირილის დროს კი არა. ამ საკითხთან დაკავშირებული მასალის აქ მოტანისგან თავს ვიკავებ ნაშრომის მცირე მოცულობის გამო. დღიურებიდან ამოკრებილი შეფასებებია:

- მჭახე
- უძარღვო
- ძარღვიანი
- ზარვიით
- მიკნავებული
- მინავლული
- წვეტიანი
- რბილი
- თბილი
- ცივი (ისეთი ცივი ხმითა ტიროდა, ტანში გაცვრიდაო)
- ტკბილი
- მეხვიით დააქუხა
- ცრემლივით ჩაინრიტაო

ეს ის შეფასებებია, რომლებიც მიგვანიშნებენ ხმის ხარისხზე: მაშასადამე, ერთი კრიტერიუმი – ხმის ხარისხია.

2. არსებობს შეფასებები, რომლებიც გამოხატავენ ხმის ემოციურ ზემოქმედებას და ასევე დინამიურობას – ხმამაღალი და ჩუმი.

გულში ჩამწვდომი (ისეთი ხმა აქ, რომც არ გეტყრე-

თავ-პირში, ტირილს რო მორჩებოდა, ჯიბეში სარკე და სახის მაზი ჰქონიყო, ამაილებდა, სარკეში იტვრიტებოდა და თან მაზს ისომდა“. ამ ჭირისუფლის საქციელი



სოფ. ჯათა. სავი. ყაზაგი. 1976წ. სხედან: ედიპარ გარაყანიძე და ჯათელი ეთნოფორი მგაძალა არაგული; დგანან: მინდია შორფანია, და ქათევან გაიამვილი

არ გამოეპარა სოფელს და დიდ ხანს სახუმაროდ ყვებოდნენ თავშეყრის დროს. ჩვეულებრივ, ჭირისუფლების შესახებ სხვადასხვაგვარ ისტორიებს ჰყვებიან და მათში არის მოძრაობის შეფასების მომენტებიც.

„ერთ მოხუც მოტირალს მაღალფარდოვანი სიტყ-

ვები ჰყვარებია, ასო ლ-ს მსხვილად გამოთქვამდა, კარგა კი ტიროდა, მაგრამა ბოლოს რო ჩაიქვითინებდა, ორივე ხელს გაშლიდა და მალლა ასწევდა, როგორც რაიკომის მდივანი კოლმეურნეებს, ხალხს ისე გადაიხედავდაო“ (დმანისი. ელია ნავროზაშვილი. 1985.)

ეს მონათხრობი მრავალმხრივ არის საყურადღებო – მოცემულია ტირილის შეფასების დადებითი და უარყოფითი მხარეები: მარალფარდოვანი სიტყვები უყვარდა, ‘ლ’-ს მსხვილად გამოთქვამდა და ხელებს შეუსაბამოდ შლიდა, თუმცა კარგი ტირილი სკოდნია. მთლიანობაში ხალხის მიერ მისი შემოქმედება უარყოფითად არის შეფასებული და ჰყვებიან, როგორც სასაცილო ამბავს, თუმცა არ დაუკარგავთ მისი დადებითი მხარეც – კარგი ტირილი სკოდნია. ამ მოხუცებულს მეც შევხვედრივარ და მისგან ჩანერილი მაქვს ნატირალი, არაჩვეულებრივად მსუყე ხმა ჰქონდა და ნაკლის მიუხედავად, მაინც ინვევდნენ ტირილში. როგორც ამ მაგალითთან ჩანს, გამოხედვასაც ექცეოდა ყურადღება. კიდევ მრავალი მაგალითის მოხმობა შეიძლებოდა ამ საკითხთან დაკავშირებით, მაგრამ ამჯერად ერთ მაგალითს დავჯერდები.

ვფიქრობ, ზემოთ მოტანილი მასალა სავსებით ნათლად წარმოაჩენს ხალხის მოთხოვნილებას, ესთეტიკურ შეხედულებებსა და დანესებულ ნორმებს ტირილის შესრულებისას. ახლა შეგვიძლია აპრიორული შედარება მაინც მოვახდინოთ ივანე ჯავახიშვილის მიერ მოტანილ მასალასთან. აუცილებლად გასათვალისწინებელია, რომ ამჯერად ძველი ქართული წყაროებიდან მოტანილი შეფასებები არ არის სრულყოფილი. თუმცა ამკარად ჩანს, ხმისადმი ძველ ქართველთა დამოკიდებულება, რაც მის დადებით და უარყოფით შეფასებაში გამოიხატება. ამას გარდა, შეიძლება საუბარი ხმათა პოლიფონიურ შეხამებასა და ტიპებზე.

ხალხურ მასალაში კი გამოიკვეთება შეფასების გარკვეული კრიტერიუმები, გასაოცარია, შეფასებისას ყველა კომპონენტისადმი კრიტიკული დამოკიდებულება იჩენს თავს.

კარგად მესმის, რომ ნაშრომი მხოლოდ პირველი

ეტაპია უაღრესად ფართო და რთული თემისა, ამიტომ დასკვნის საბოლოო ვარიანტი ალბათ განსხვავებული იქნება. ამჯერად წარმოვადგენ პირველ დაკვირვებათა შედეგებს:

შეფასებისას გამოიკვეთება: დადებითი და უარყოფითი ხარისხები.

უარყოფითი ხარისხი, უმეტეს შემთხვევაში გამოკეძულია პაროდისი ჟანრით და ხდება ანეკდოტების წყარო-სათავე. ასევე შესაძლებელია საგლოველი ჟანრის შესრულებისას ვისაუბროთ ესთეტიკური მოთხოვნილებების არსებობასა და ეთიკურ ნორმებზე. ამას გარდა, როგორც ტექსტიდან ჩანს, აშკარად გამოკვეთილია ხალხური შეფასების 4 კრიტერიუმი: ჰანგის, ანდა ხმის, სიტყვიერი ტექსტის, მოძრაობისა და ზოგადად ნატურალის შეფასება..

ხალხის მიერ ტირილის შეფასების კრიტერიუმები და ესთეტიკური თუ ეთიკური ნორმების გამოკვლევა წინა სადებურია ხმის მოხმარების ტექნიკის თავისებურებათა შესწავლისათვის. ამ უკანასკნელს კი დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ბევრი საიდუმლოს გახსნისათვის.

წავიკითხე ერიკ ლურიეს რჩევები ჩართულობის მეთოდისა და მნიშვნელობაზე, ასევე „კიტგენშტეინის კულტურა და ღირებულება“ (CULTURE AND VALUE, 1980), გავეცანი საქსსაც და ა.შ. მინდა ორიოდე სიტყვით ამ ნაშრომებსაც შევეხო. მიუხედავად იმისა, რომ მე ხალხურ მუსიკას ვიკვლევ და ეს სფერო რამდენადმე განსხვავებულია ჰუმანიტარული, სოციალური და კულტუროლოგიური დისციპლინებისაგან თავისი სპეციფიურობით, ანთროპოლოგთა ნაშრომები ბევრ საგულისხმოს შეიცავს. მაგ., ლურიეს რჩევა, რომ „თავით ფეხებამდე უნდა იყო ჩაფლული იმ საქმეში, რომელსაც იკვლევ“, ანდა, „მარწყვის გემოზედ საუბარი გემოს ცოდნის გარეშე, უაზრო იქნება“ და ა.შ. მართლაც ძალიან ფასეულია. საველე პრაქტიკისთვის უაღრესად საჭირო, განსაკუთრებით ჩვენს სფეროში, რადგან ხალხური სიმღერის ჩანერას ახლავს ბევრი

ისეთი კომპონენტი, რისი შემჩნევაც მხოლოდ „მარწყვის გასინჯვის“ შემდეგ შეიძლება. რაც შეეხება დავიდ სანდოუს მაგალითს, განსაკუთრებით დამაინტერესა, შეიძლება ითქვას, მის მიერ გავლილმა გზამ, ძალიან ნაცნობია ჩემთვის (განსხვავება ისაა, რომ მე ხალხურ მუსიკას ვსწავლობდი), თუმცა არის მეთოდოლოგიაში უფრო დიდი განმასხვავებელი – ქართული სიმღერის პოლიფონიურობა. ეთნომუსიკოლოგების საველე სამუშაოს თავისებურებას სწორედ ეს თვისება განაპირობებს. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ექსპედიციაში ჩასულ მკვლევარს კოლექტივთან უნევს მუშაობა და ხშირად ამის გამო ვერ ხერხდება ფარულად დაკვირვება. მათთვის „ქალაქიდან ჩამოსული მეცნიერი“ ერთგვარ ფსიქოლოგიურ ბარიერს ქმნის. ასეთ დროს ხალხის დამოკიდებულება განსხვავებულია: ცდილობენ თავი მოგაწონონ, თავისებურად ღელავენ კამერის ან მიკროფონის წინ და ა.შ. ამის დასაძლევად შესანიშნავი მეთოდი გავარჯიშებაა. მქონია შემთხვევა, როცა მეც მიმღერია მათთან ერთად და სპეციალურად დამიშვია შეცდომა, რომ თავი უკეთ ეგრძნოთ. ანდა როცა თუშეთში ვერასგზით ვერ დავითანხმე ერთი მოხუცი მოტირალი ტირილის შესრულებაზე, მე დავინყე ხევსურული დატირება და ვთხოვე შეესწორებინა, ვიცოდი, რომ თუშებს არ მოსწონთ ხევსურული ტირილი. მოხუცმა სასწრაფოდ შემანყვეტინა და დაიწყო თუშური დატირება. საველე სამუშაოებში ვიყენებდი ცნობილი ეთნომუსიკოლოგის მინდია ჟორდანიას მეთოდებსა და რჩევებს, რაც ძალიან გამომადგა როგორც მასალის კლასიფიკაციის, შერჩევის, ჩანერის, კითხვარების შედგენის საქმეში, ასევე ეთნოფორებთან ურთიერთობაში. სხვადასხვა ფსიქოლოგიური მომენტებისა და პედაგოგიური მეთოდების გამოყენება უაღრესად ფასეული იყო და რჩება საველე მუშაობაში. ყველაზე კარგი მასწავლებელი კი თვით პრაქტიკაა...

როგორც პრაქტიკამ დამანახა, ძალიან მისაღებია ერიკ ლურიეს რჩევა ყოველგვარი თეორიული წიგნის „მოსროლის“ შესახებ, რადგან თითოეული ეთნოფორი ახალი ურთიერთობაა, განსხვავებული ხასიათი და

თვითნაბადი მოვლენა. მადლიერებისა და მონინების გრძნობა მეუფლება ძველი დღიურების კითხვისას იმ ადამიანების მიმართ, ვინც არ დაიზარა და უხვად მი-



მინდია შორაღანიას საექსპერიმენტო ჯგუფი. მარჯვნიდან: სხაღან სოსო შორაღანია და ქეთევან ნიკოლაძე; ღვანას მარჯვნიდან: ნათო ზუგუაძე, ციციო სომეხიძე, მარინა ხუხუნაიშვილი, ქეთევან ზაიაშვილი

ბასუხა შეკითხვებზე, ჩემი თხოვნა შეინწყნარა და გადადო თავისი საქმე, საათობით დაჟდა ჩემს გვერდით და მიმღერა, მიაბო, წარმომიდგინა თავისი ცხოვრება. ხშირად მათ დაუკითხავად, ისე რომ არც გაუვიათ, ჩამინერია მათი ნათქვამები და ნამღერი, ქედს ვიხრი ამ ადამიანების წინაშე და შენდობას ვითხოვ „ქურდობისათვის“.

პოლიტიკური ანთროპოლოგიის სფეროში ქართველთა იდენტობის საკითხი განხილული აქვს პროფ. გიორგი თევზაძეს (გ. თევზაძე. 2006). მუსიკისმცოდნეობის მხრივ, მეტად საინტერესო გამოკვლევა აქვს პროფ. რუსუდან წურწუმისას (რ. წურწუმი. 2011). ეთნომუსიკოლოგიაში ფრაგმენტულად შეეხნენ ამ თემას ედიშერ გარაყანიძე (2011), ოთარ ჩიჯავაძე (1968), შალვა ასლანიშვილი (1956), ნანული მანსურაძე (1975).

მთავარი შეკითხვაა – რამდენად იცნობენ ერთმანეთის მუსიკალურ კულტურას საქართველოს სხვადასხვა კუთხის მკვიდრნი? ეს შეკითხვა წარმოიშვა ბატონ ზურაბ კვიციანიანთან საუბრის შედეგად. თავად ბატონ

ზურაბს მიაჩნია, რომ საქართველოს კუთხეები ერთმანეთის მუსიკალურ კულტურას არ იცნობენ. ეს რომ ნამდვილად ასეა ყველა მკვლევარი დაგვეთანხმება, ვისაც საველე გამოცდილება გააჩნია. თავისთავად მეტად საგულისხმო ფაქტია. მის ასახსნელად მრავალი არგუმენტისა და მიზეზის დასახელება შეიძლება: გეოგრაფიული გარემო, მეტეოროლოგიური პირობები, სოციალური, პოლიტიკური, კულტურული, ისტორიული, რელიგიური, ესთეტიკური ასპექტები, ვინრო ეთნიკური მუსიკალური ცნობიერება. კვლევის პროცესში საჭიროება მოითხოვდა ყველა ამ მიზეზის გათვალისწინებას. ასევე, კვლევისას გამოიკვეთა მოცემული თემის აქტუალობა მთისა და ბარის მუსიკალური მიმართებების შესწავლისას.

მთისა და ბარის მუსიკალური იდენტობები

ბარისა და მთის დიალექტებს შორის განმსაზღვრელია მოსახლეობის განსხვავებული დამოკიდებულება სიმღერის მიმართ და სიმღერის სოციალური ფუნქცია, ასევე – „ზეპირ მუსიკალურ ტრადიციაში ბუნებრივი ინტელექტი და ლოგიკა, როცა ფუნქცია და სისტემური მარჯვენა იმდენადაა დაკავშირებული ერთმანეთთან, რომ ერთ-ერთის გამორიცხვა აზრს უკარგავს მეორის არსებობას“ (პოლო ვალეპო, სიმჰა არომი, 2006).

ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში კარგადაა ცნობილი აღმოსავლეთშიც და დასავლეთშიც მთისა და ბარის რეგიონებს შორის საგრძნობი განსხვავება. მთის რეგიონებია: სვანეთი, რაჭა, ლეჩხუმი, მთის აჭარა, მთის სამეგრელო, თუშ-ფშავ-ხევსურეთი, მთიულეთ-გუდამაყარი, ხევი. ამ კუთხეების უმეტესობის სასიმღერო ტრადიციის მთავარი მახასიათებელია სინკრეტიზმი (ბაკანი, ჰაგი, ვახტანგ კოტეტიშვილი, 1961). მთის კუთხეთა უმრავლესობას თავისებური დამოკიდებულება გააჩნია სიმღერის მიმართ. სიმღერის შესრულების პროცესში, მათთვის ერთ სიბრტყეზეა განფენილი: სიმღერა,

ვერბალური ტექსტი, პოზა, მოძრაობა ან ცეკვა. ამგვარ სინკრეტიზმს ქართული ზეპირსიტყვიერების გამოჩენილი მკვლევარი ვახტანგ კოტეტიშვილი (1961), პირველყოფილ სინკრეტიზმს უწოდებს. მთის რეგიონებში სიმღერის, როგორც სოციალური მოვლენის ფუნქციაც განსხვავებულია ბარის კუთხეებისაგან. შეუძლებელია რელიგიური თავისებურებებისა და რელიგიურ რიტუალებთან დაკავშირებული მსოფლმხედველობის გაუთვალისწინებლობა. ეს უკანასკნელი მკაფიო კვალს ასვამს სიმღერის შესრულებასა და მანერას, ასევე სიმღერისადმი დამოკიდებულებას.

მთის რეგიონების ერთერთის მიმართ ცნობადობა, ამკარად განპირობებულია გეოგრაფიული სიახლოვითა და სოციალური თუ სავაჭრო ურთიერთობებით. იგივე პირობა ვრცელდება ბარის რეგიონებზეც.

იდენტური წყვილები

საველე დღიურებიდან (პირადი არქივი), ამკარად ჩანს მთისა და ბარის კუთხეთა შორის ერთმანეთის მიმართ შეჯიბრისა და შეფასების ტენდენციები. ცნობილი ანთროპოლოგი ვიქტორ ტერნერი წერდა, რომ საზოგადოების ნორმალური მდგომარეობა იყო კონფლიქტი და შეპირისპირება (ტერნერი, 2007), ხოლო ბახტინის მიხედვით, პოლიფონიური მეტყველების პირობებში, მრავალრიცხოვანი ხმები და იდეოლოგიური პერსპექტივები შეიცავენ ინდეფერენტულობის ან შეჯიბრების სხვადასხვა დამოკიდებულებებს. (1979). ძალიან მნიშვნელოვანია, რომ ქართველი ეთნომუსიკოლოგი და პედაგოგი მინდია ჟორდანიას, შეჯიბრებას, როგორც სოციუმის მათრგანობებსა და მასტიმულირებელ ელემენტს, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა როგორც პედაგოგიურ, ასევე სამეცნიერო გამოკვლევებში.

კუთხეებს შორის, ცხადად თუ ფარულად, ყოველთვის შეინიშნებოდა შეჯიბრების მომენტი. დღემდე ცნობილია ანეკდოტები ამა თუ იმ კუთხის სამეცნიერო დიალექტის, სასიმღერო და შეკითხვის ინტონაციის

შესახებ. სიმღერის შემთხვევაში შედარებით თავშეკავებულია ხალხი. ეს ბუნებრივიცაა, რადგან მუსიკალური ინტონაციის იმიტირება ყველას როდი ხელენიფება. ძალიან საინტერესოა, თუ რა დამოკიდებულება ვლინდება იმიტაციის დროს. ეს შეიძლება იყოს დადებითი ან უარყოფითი. ერთი კუთხის მცხოვრებთა მეორის იმიტირება იმაზე მეტყველებს, რომ ისინი ერთმანეთს იცნობენ.

სამწუხაროდ, ქართულ მუსიკალურ მეცნიერებაში იმიტაცია, როგორც ჟანრი, შესწავლილი არ არის. არადა, ძალზედ საინტერესო პლასტებს შეიცავს და მეტად გავრცელებულია ყოფაში. მაგ., ბავშვების მიბაძვა უფროსებისადმი, ქალების დაცინვა კაცებისადმი და პირი-



უკანა ფაზაი. მარცხნიდან: ნუნუ ჰველიძე, ნინო თაღი-აშვილი, ნანა მჟავანაძე, ქეთევან გაიაშვილი, ქეთევან გაძრაძე. 1983წ.

ქით. განსაკუთრებით ეფექტურია კაცების მიერ ქალების დაცინვა-იმიტირება ტირილში და ა.შ.

შეჯიბრებების, ერთერთის შეფასებისა და იმიტირების პირობებში, გამოიყოფა იდენტური წყვილები:

- | | |
|-------------------------|-----------------------|
| 1) თუშეთი=ხევსურეთი. | 8) სამეგრელო=გურია. |
| 2) ფშავი=ხევსურეთი. | |
| 3) მთიულეთი=გუდამაყარი. | 9) აჭარა=ლაზეთი. |
| 4) ქართლი=კახეთი. | 10) მესხეთი=ფაშახეთი. |
| 5) გურია=აჭარა. | 11) ქართლი=მესხეთი. |

- 6) რაჭა=ლეჩხუმი. 12) ქართლი=ზემო იმერეთი.
- 7) სვანეთი=რაჭა. 13) სამეგრელო=აფხაზეთი.

სხვადასხვა წლებში, სხვადასხვა მკვლევართა მიერ აღნიშნულია ზემოთ ჩამოთვლილი კუთხეების გარკვეულ მსგავსებასა და მუსიკალურ ურთიერთობებზე (დ. არაყიშვილი, გრ. ჩხიკვაძე, შ. ასლანიშვილი, ვლ. ახოზაძე, ო. ჩიჯავაძე, კ. როსებაშვილი, მ. ჟორდანიას, ი. ჟორდანიას, ე. გარაყანიძე, დ. მესხი, ბ. ბარამიძე, ე. ჭოხონელიძე, ნ. ზუმბაძე, თ. გაბისონია, ნ. კალანდაძე, მ. შილაკაძე, ნ. მაისურაძე, დ. შულღიაშვილი).

ამ ჯგუფებს შორის მსგავსების სხვადასხვა მიზეზებია დასახელებული: ისტორიული, სოციალური, მიგრაციები და სხვ.

ცნობილი ეთნომუსიკოლოგი — იზალი ზემცოვსკი წერს: „მრავალხმიანობა ითხოვს არა მხოლოდ პოლიფონიურ პარტიტურას, არამედ ასევე მსმენელის მიერ თითოეული ინდივიდის პარტიის შინაგან პოლიფონიურ აღქმას... დიმიტრი უზნაძის განწყობის თეორიის მსგავსად, პოლიფონიური ტექსტის არსებობა შეუძლებელია შინაგანი მუსიკის შემქმნელ მონაწილეთა თანამშრომლობის სურვილის გარეშე (ი. ზემცოვსკი, 2002:39). თავისთავად ცხადია, რომ ეს შინაგანი სურვილი გარკვეულ მოთხოვნებს უყენებს შემსრულებლებს.

„ყველა ფრინველს თავისი გალობა მოსწონს“ — ეს ქართული ანდაზა ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობისაა და მრავალი ერის ზეპირსიტყვიერებაში გვხვდება. ამ ლაკონურსა და ბრძნულ ნათქვამში გაცხადებულია აქსიომატური ტექმარიტება. შეიძლება ეს ანდაზა მივუსადაგოთ საქართველოს თითოეულ კუთხეს მუსიკალური იდენტობის განსაზღვრისას.

დიდი როლს ასრულებს შრომის, კერძოდ მკის დროს მუშათა გადანაცვლებას ერთი ადგილიდან მეორეზე. ხშირად, მეზობელი კუთხიდან მოსული მუშების ნამღერი ხდებოდა ერთგვარი გაკვეთილი ადგილობრივებისათვის. ამ დროს სხვადასხვაგვარი დამოკიდებულება ვლინდება ამ ორ ჯგუფს — მუშებსა და მას-

პინძლებს შორის. ძალიან დიდი მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა ტრადიციისადმი ერთგულების გამოხატულებას ჯგუფის წევრების მიერ. არის შემთხვევები, როცა ერთნი ან მეორენი მიჯნავდნენ ერთურთის კულტურას. გავიხსენებ ხევსურეთის მაგალითს 1982 წლის ექსპედიციიდან: როცა ჩვენ სასტუმროში, ერთ წვიმიან დღეს ვმღეროდით გურულ სიმღერას. გარეთ იმყოფებოდა ხევსური პოლიციელი. დამიძახა და მითხრა — რაც ვინდათ ის იმღერეთ, ოღონდ ია-უა აღარ გამავაგონოთო (პირადი არქივი, 1982). ასეთი მაგალითები მრავლად იძებნება სავსელ პრაქტიკიდან. მთავარი კი ის არის, რომ ხევსურს არ მოსწონს გურულის სიმღერა, გურულს კი — ხევსურისა. ეს უპირველესად, სიმღერისადმი მათი სხვადასხვაგვარი დამოკიდებულებით აიხსნება.

საბჭოური იდეოლოგია, რადიოფიკაცია და საქართველოს კუთხეთა იდენტობები

აღნიშნული თემა თავისი სიღრმით ცალკე გამოკვლევას იმსახურებს და ამ საკითხებზე საგანგებოდ თბილისის კონსერვატორიის მაგისტრანტი — სოფო კოტრიკაძე მუშაობს, მაგრამ შეუძლებელია იდენტობებზე საუბარი ამ პლასტების გაუთვალისწინებლად.

მასობრივი კულტურის დირექტივების შედეგად, მასობრივი საბჭოური გუნდების, საგანგებო საბჭოური რეპერტუარის, ქრომატიულ ხალხურ საკრავთა ორკესტრების წყალობით ტრადიციული სასიმღერო ნიმუშები ჩრდილში მოექცა, მიუხედავად გზების გაყვანისა, ნებსითი თუ უნებლიე მიგრაციებისა, ამერ და იმერ ქართველთა შორისი მუსიკალური ზღუდეები არ გამქრალა. რადიოფიკირებული ქსელების რადიო მიმღებებიდან, ყველა კუთხეში ერთნაირი საბჭოური გემოვნების სიმღერა გაისმოდა: „კაპიტანი ბუხაიძე“, „ბიჭო იქნებ პაპა იყო შენი“, „ვახ, ტრაქტორო“, „ლენინ ოქტომბრის ბელადო“, „მატილის ასულო“ და სხვ. აღბათ უნდა შევნიშნოთ ისიც, რომ აქა-იქ არსებობდა გამოჩა-

ლისებიც, როცა ტრადიციული სიმღერის მუსიკალურ ქარგაში ძველი სიტყვები საბჭოური ტექსტით იცვლებოდა. ძირითადად, ტრადიციული სიმღერები ჩანაცვლდა ფსევდო ფოლკლორით ან საავტორო სიმღერებით. ქრომატიული ფანდური-გიტარის ნწყობით, გახდა საბჭოთა პერიოდის ხალხური სიმღერის აუცილებელი ატრიბუტი, როგორც ხალხური შემოქმედების უტყუარი ნიშანი. ამ მცდელობამ არასწორი წარმოდგენა შექმნა მოსახლეობაში. შედეგად, დღესაც დასავლეთ საქართველოს მცხოვრებთ საავტორო სიმღერები, ქრომატიული ფანდურის თანხლებით, აღმოსავლეთ საქართველოს საკუთრებად მიაჩნიათ. ამკარად შესამჩნევია შესრულების ტრადიციული მანერის კარგვა, ქრომატიულ საკრავზე მიჯაჭვულობა ცვლის ადამიანების მენტალიტეტს, ეს კი დიდ გავლენას ახდენს მუსიკალურ იდენტობაზე.

დასკვნის სახით აღვნიშნავ, რომ გამოკვლევის პირველი ეტაპის შედეგად ასეთი დასკვნის გამოტანაა შესაძლებელი:

ხალხური სიმღერის ხმების შეფასებისას ამკარად გამოიკვეთება დადებითი და უარყოფითი დამოკიდებულება. უარყოფითად შეფასებისას — ძირითადად გამოყენებულია იმიტირებისა და პაროდის ჟანრები, ეს უმეტესად ხდება ანეგდოტების სათავე.

შეინიშნება მსმენელებში ესთეტიკური და ეთიკური ნორმების მოთხოვნა.

რაც შეეხება ერთმანეთის სასიმღერო კულტურის ცნობას სხვადასხვა კუთხის მოსახლეობისაგან, გამოკვლევამ გვიჩვენა რამოდენიმე ეთნიკური ჯგუფი, რომელიც შედარებით უკეთ იცნობს ერთურობის ტრადიციულ სიმღერას და აქვს განსხვავებული დამოკიდებულებები საკუთარი და მეზობელი კუთხის კულტურისადმი. ასეთია მთის და ბარის შედარებით ახლო მდებარე რეგიონები.

ზოგადად, ამერ-იმერნი ცუდად იცნობენ ერთმანეთის მუსიკალურ კულტურას, რაც სხვა მიზეზებთან ერთად, 80 წლიანი საბჭოთა დიქტატურის იდეოლოგიური ქმედებების შედეგია.



ეძსაფიფია ფავვი. კოვკოჯიხორი გვიად გაუსხრიქიქი და ქეთევან ბაიაშვილი, 1981-198266.

როგორც უკვე აღვნიშნე, ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში ეს საკითხები შესწავლილი არ ყოფილა, ამიტომ კვლევისას გავითვალისწინე უცხოელი კოლეგების არომის, ვალეპოს, ბაკანის, ჰავის, ტერნერის, დიუის, გრაუერის, ბახტინის, ზემცოვსკის გამოცდილება, ასევე ქართველი უფროსი და ახალი თაობის მეცნიერთა სხვადასხვა დროს გამოთქმულ მოსაზრებები.

ჩვენებურების მუსიკა და ვაჟა გვახარია

გიორგი კრავიცივილი

ბატონი ვაჟა იყო პირველი ქართველი მუსიკისმცოდნე, რომელიც თავის ნაშრომებში ასხენებდა ინგილოურ და ლაზურ მუსიკალურ ფოლკლორს. ვინაიდან მე უკვე წლებია რაც ვიკვლევ საქართველოს მოწყვეტილ კუთხეებს, ამიტომაც გამიჩნდა სურვილი, რომ გავცნობოდი ბატონ ვაჟას ხელნაწერ არქივს. თუმცა, სამწუხაროდ, ეს მხოლოდ 2019 წელს მოვახერხე. მისი ნაშრომების გაცნობამ კი წინამდებარე წერილის დაწერა განაპირობა.

ვაჟა გვახარია დაიბადა თბილისში, 1925 წლის 22 მარტს. მან 1941 წელს დაამთავრა ილია ჭავჭავაძის სახელობის III საცდელ-საჩვენებელი სკოლა. პარალელურად სწავლობდა იპოლიტოვ-ივანოვის სახელობის თბილისის VII მუსიკალურ სასწავლებელში, საფორტეპიანო კლასში ა. ლიხოვსკაიასთან. ბატონმა ვაჟამ სწავლა განაგრძო თბილისის II მუსიკალურ სასწავლებელში ფორტეპიანოსა და მუსიკის თეორიის სპეციალობით. 1942 წლიდან ვაჟა გვახარიამ სწავლა განაგრძო თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის აღმოსავლური ენებისა და ლიტერატურის ფაკულტეტზე. გიორგი წერეთლის ხელმძღვანელობით შეისწავლა: არაბული, არამეული, ძველი ებრაული და ასურული-ბაბილონური ენები. ჯერ კიდევ პირველი კურსის სტუდენტი იყო, როდესაც აირჩიეს უნივერსიტეტში ფოლკლორის წრის თავმჯდომარედ, რომელსაც პროფესორი ქსენია სიხარულიძე ხელმძღვანელობდა. უნივერსიტეტი 1947 წელს დაამთავრა. 1947-1950 წლებში სწავლობდა ასპირანტურაში, რომელიც პეტერბურგში და-

სრულა აკადემიკოს ვ. სტრუვეს ხელმძღვანელობით.

გვახარია 1944 წლიდან პარალელურად სწავლობდა კონსერვატორიაში მუსიკის თეორიის ფაკულტეტზე შალვა ასლანიშვილთან, ხოლო IV-V კურსზე მუსიკის ისტორიას ვლადიმერ დონაძესთან. ამავე დროს ეუფლებოდა ფორტეპიანოს ანასტასია თულაშვილთან. 1949 წელს დაამთავრა კონსერვატორია. სადიპლომო ნაშრომმა — „შენდელის ოპერა ქართულ ისტორიულ სიუჟეტზე“ პროფესორ ვლადიმერ დონაძის ხელმძღვანელობითა და მოსკოვის კონსერვატორიის პროფესორ რომან გრუბერის კონსულტანტობით, იმთავითვე მიიპყრო მუსიკის სპეციალისტთა ყურადღება. ნაშრომი დაიბეჭდა „საბჭოთა ხელოვნებაში“ 1954 წელს. ხსენებული გამოკვლევა დაიბეჭდა 1960 წელს ლაიფციგში და 1969 წელს კი პარიზში. უნივერსიტეტსა და კონსერვატორიაში სწავლის პერიოდში გვახარია მონაწილეობას იღებდა სამეცნიერო კონფერენციებზე. 1949 წელს მისმა გამოკვლევამ „თამარის დროინდელი ქართული მუსიკალური კულტურა“ (პავლე ხუჭუას ხელმძღვანელობით) პირველი პრემია მიიღო.

1952 წლიდან გვახარია პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა თბილისის ბალანჩივაძის სახელობის III მუსიკალურ სასწავლებელში. ამავე წლიდან მუშაობდა საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემიის ენათმეცნიერების ინსტიტუტში ძველი სემიტური ენების სპეციალობით. 1954 წელს დაიცვა საკანდიდატო დისერტაცია „ასურული და ურარტული ენების იდენტიფიკაციისა და ტერმინატივების მიმართების საკითხში“. 1958 წელს გვახარია კომპოზიტორთა კავშირის წევრი გახდა. 1960 წელს დაარსებულანვე საქართველოს მეცნიერე-

ბათა აკადემიის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერთანამშრომელია ძველი აღმოსავლური ენების სპეციალობით. 1968 წელს კი დაიცვა სადოქტორო დისერტაცია „ძველი ქართული ჰიმნოგრაფიის საკითხები“. 1985-1991 წლებში იყო ძველი აღმოსავლური ენების განყოფილების გამგე.

1967 წელს გვახარია გერმანიის ქალაქ ჰალეში აირჩიეს ჰენდელის საერთაშორისო საზოგადოების გამგეობის წევრად და დაჯილდოვდა მისი სახელობის საერთაშორისო პრემიით. ამავე წელს გერმანულად წაიკითხა ორი მოხსენება „X საუკუნის ეპოქის მუსიკალური ნიმუშები“ და „შოთა რუსთაველის ეპოქის მუსიკალური კულტურა“. გარდა გერმანიისა გვახარია მოხსენებები წაიკითხა პოლონეთში (ბიდგომში) ძველი ევროპული მუსიკისადმი მიძღვნილ სიმპოზიუმზე. ჰალეში არაერთხელ აქვს წაკითხული საინფორმაციო მოხსენებები გერმანულ ენაზე. იგი კითხულობდა ლექციებს ბერლინის, ლაიფციგის, ჰალეს, ბაქოს, მოსკოვის, პეტერბურგისა და ხარკოვის უმაღლეს სასწავლებლებში.

ვაჟა გვახარია იყო ფილოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორი 1968 წლიდან, პროფესორი კი 1969 წლიდან. ჰენდელის საერთაშორისო საზოგადოების გამგეობის წევრი 1967 წლიდან. 1985-91 წლებში საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გიორგი წერეთლის სახელობის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის ძველ აღმოსავლური ენების განყოფილების გამგე.

ბატონ ვაჟას ეკუთვნის არაერთი გამოუქვეყნებელი ნაშრომი მუსიკოლოგიასა და აღმოსავლეთმცოდნეობაში. როგორც მისი შვილის ფრანგული ენის სპეციალისტის ალექსანდრე გვახარიასგან ვიცი, ბატონ ვაჟას მუშაობის არანორმალური ტემპი ჰქონდა. საღამოს როდესაც სახლში მოვიდოდა გვიან ღამემდე ფირფიტებს უსმენდა, ან ნაშრომს წერდა, ან თავისთვის სახალისოდ ნაწარმოებს თხზავდა და ან პარტიტურას ეცნობოდა. სხვათა შორის, მისივე თქმით ვაჟაზე რუსეთში თურმე ასე ხუმრობდნენ: „გვახარია იმდენს წერს, რომ ციმიბირის ტყე გაჩანავა“. ასეთი ტემპის შედეგად მას შეერყა ჯანმრთელობა და 1990 წელს გადაიტანა ინ-



ვაჟა გვახარია, 1988წ.

ფარქტი. მიუხედავად ამისა იგი ძველებურად განაგრძობდა მუშაობას. 1991 წლის 25 ივლისს სოხუმში, კომპოზიტორთა კავშირის დასასვენებელ სახლში ყოფნისას, მეოთხე სართულზე ხელით აუტანია წყლით სავსე „ვედროები“ რის შედეგადაც ინფარქტი განუმეორდა და იმავე დღეს გარდაიცვალა. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ აღმოსავლეთმცოდნეობასა და მუსიკაზე გადაგებულ კაცს მეუღლედ ასევე მუსიკოსი, ფორტეპიანოს მასწავლებელი როენა ზარიძე ჰყავდა.

მართალია ბატონ ვაჟას გამოუქვეყნებული აქვს არაერთი მონოგრაფია (პეტრე ამირანაშვილი, ზაქარია ფალიაშვილი, რიჰარდ ვაგნერი და ა.შ.), მაგრამ ისინი მკითხველისთვის ისედაც ხელმისაწვდომია და ამიტომ ყურადღებას გამოუქვეყნებულ ნაშრომებზე შევაჩერებ. მისი არქივის უდიდესი ნაწილი საქართველოს ეროვნულ არქივში ინახება, ხოლო მცირე და ნაკლებ მნიშვნელოვანი მასალა – მეცნიერებათა აკადემიაში. ამ წე-

რილში კი ეროვნული არქივის მასალებს შევხებით.

ბატონი ვაჟას ხელნაწერები გამოირჩევა საოცარი მრავალფეროვნებით: აქ შევხვდებით შრომებს როგორც ქართული მუსიკალური ფოლკლორის, ქართული მუსიკის ისტორიის, ქართული საგალობლების, ისე შუმერების, ხურიტებისა და სხვა უძველესი ცივილიზაციების ენებისა და მუსიკალური კულტურის შესახებ. ნაშრომების უდიდესი ნაწილი რუსულადაა წარმოდგენილი, თუმცა, გვხვდება რამდენიმე ქართულენოვანი ხელნაწერიც. გვახარია არქივი მოიცავს როგორც საკუთრივ მის ნაშრომებსა და წერილებს, ისე მის სახელზე მოწერილ ბარათებს. ასევე მისი ხელმძღვანელობითა და ოპონირებით დაცული დიურტაციების ავტორეფერატებს.

მიუხედავად იმისა, რომ ბატონი ვაჟა ფოლკლორისტი არ ვახლდათ, მან მაინც რამდენიმე ნაშრომში ყურადღება ქართულ ხალხურ სიმღერასა და მისი სწავლება-პოპულარიზაციის საკითხებს მიაქცია. იგი თავის ნაშრომებში ხშირად საყვედურობს ფოლკლორისტებს სიმღერის გამიფრვისა და სანოტო კრებულების ნაკლებობას. სამწუხაროდ სანოტო კრებულების დიდი ნაწილი დღემდე გამოუქვეყნებელია, თუმცა, ისინი არსებობდა ხელნაწერი სახით. ბატონი ვაჟა გამოცემლობებს ხალხური სიმღერების კრებულების რამდენიმე წელიწადში ერთხელ გამოქვეყნების თაობაზე სამართლიანად საყვედურობს და საუბრობს ზოგიერთი კრებულის (მაგ. არაყიშვილის გამოცემების) ხელმოწერედ გამოქვეყნების აუცილებლობაზე. ამავე დროს იგი უსამართლოდ იწუნებს ძალიან ბევრ კრებულს, რადგან კონკრეტულ შენიშვნებს უმეტეს შემთხვევაში არ ვითავაზობს. სამწუხაროდ, თუ არ ჩავთვლით ბასკური სიმღერების კრებულს, თავად მას არცერთი სანოტო კრებული არ შეუქმნია. იგი სამართლიანად საყვედურობს ფოლკლორისტებს, რომ არ არის დადგენილი ამა თუ იმ კუთხის ხალხური მუსიკის დიალექტად გამოქვეყნების კრიტერიუმები, თუმცა აქვე უნდა ვთქვათ, რომ ამ პრობლემის გადაჭრას ვერც მის ნაშრომებში ვხედავთ (ეს თემა მოგვიანებით ედიშერ გარაყანიძემ დაამუშავა). გვახარია სამართლიანად საუბრობს ქართული ხალხური სიმღერების ფირფიტების სიმცირეზე,

რადგან მსგავსი ფირფიტები 1930-იანი წლების შემდეგ ძირითადად მხოლოდ 1980-იან წლებში გამოიცა. ბატონი ვაჟა ნაშრომში „ქართული ფოლკლორის განვითარების დონე“ სწორად აღნიშნავს, რომ ანსამბლების უმრავლესობა უმეტეს შემთხვევაში ნაკლებად ნიჭიერი კომპოზიტორების სიმღერებს მღერის და ნამდვილ ქართულ ხალხურ სიმღერას მათში უმნიშვნელო ადგილი უჭირავს. 1970-იანი წლებისგან განსხვავებით დღეს სიტუაცია რადიკალურად არის შეცვლილი. გვახარია სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ფოლკლორის კათედრის არცერთ წევრს გრიგოლ ჩხიკვაძის გარდა სამეცნიერო ხარისხი არ გააჩნიათ. პატივცემული მუსიკოლოგი ამავედროულად უსამართლოდ უწოდებს მათ „თვითნასწავლ ფოლკლორისტებს“, რადგან არაერთ მათგანმა ვფიქრობ, არაჩვეულებრივი წლიური სამეცნიერო ნაშრომები შექმნა.

ბატონი ვაჟას აზრით მუსიკალური ჟანრები არის შრომის, რელიგიური, საყოფაცხოვრებო, ეპიკური და ლირიკული, და არა სამგლოვიარო, კალენდარული, სუფრული და ა.შ., რასაც ნამდვილად ვერ გავიზიარებ. გვახარია საყვედურობს ფოლკლორისტებს მუსიკალურ დიალექტთა კლასიფიკაციის დროს ინგილოურის, ფერეიდნულის, ჯავახურისა და ლეჩხუმურის უგულვებლოფისთვის. როგორც ჩემთვის ცნობილია იმხანად ლეჩხუმური რაჭულის, ჯავახური კი დღემდე მესხურის ნაწილად მიიჩნეოდა, ინგილოური კი სრულიად უცნობი იყო. ვაჟა გვახარია რატომღაც ურმულს მაღალგანვითარებულ ერთხმეობად არ მიიჩნევს. იგი აკრიტიკებს გრიგოლ ჩხიკვაძის ქართული ხალხური სიმღერის პირველ ტომს, რადგანაც კრებულში მოტანილი 200-ზე მეტი სიმღერიდან ჩხიკვაძის მიერ მხოლოდ 46 ნიმუშია ჩანერილი და სვამს კითხვას – „კი მაგრამ სად არის დანარჩენი ნიმუშები? ნუთუ ფოლკლორისტობა მხოლოდ სიმღერების მაგნიტოფონზე ჩანერაა?“. პატივცემულმა მეცნიერმა კრებულის წინასიტყვაობაში ვერ შეამჩნია, რომ წიგნი რეალურად 1944 წელს მომზადდა და ტექნიკური მიზეზების გამო მასში ვერ მოხვდა შემდგომ წლებში მოპოვებული სიმღერები. 1944 წლისთვის კი ბატონ გრიგოლს ნამდვილად არ ჰქონდა დიდი საექს-

პედიკო გამოცდილება.

საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს გიორგი სვანიძის კრებული „ქართული ხალხური სიმღერები და მათთან დაკავშირებული თქმულებები“. მისი გამოქვეყნებისთანავე გვახარიათ გაზეთ კომუნისტის 1958 წლის 202-ე ნომერში მოათავსა ძალზე კრიტიკული წერილი „დავიცვათ ხალხური საუნჯე“. სამართლიანად საყვედურობს ავტორს ეთნოფორთა ვინაობის არაზუსტად და ხშირად მოფერებითი სახელებით მითითების გამო. სამართლიანია მეორე შენიშვნაც, რომ წიგნში მხოლოდ ქართული და კახური ნიმუშებია და ამ დროს კი წიგნს „ქართული“ არ უნდა ერქვას. გვახარია ფიქრობს, რომ ზოგიერთი სიმღერის ტექსტი თავად სვანიძის მიერ არის გადაკეთებული. ასევე სამართლიანია მუსიკისმცოდნე როდესაც მიუთითებს, რომ სახმიანი სიმღერა ორ სანოტო სისტემაზე არ უნდა იქნას გადატანილი. მისივე აზრით ყველგან დარღვეულია I და II ან III ხმებს შორის თანადარდობა, მაგ. „ვარალაღი, ვარხალაღის“ ვარიანტი მოცემული იმითაცაა I და III ხმებს შორის ქართულ სიმღერებში საერთოდ არ გვხვდება. ნოტების დაჯგუფებაც დარღვეულია პირველ-სამ სტრიქონში, მაგრამ გვახარია ცდება, როდესაც შორისდებულების ნოტებზე გადატანას შეუძლებლად მიიჩნევს. იგი ეხება სამ სანოტო სისტემაზე დაწერილ სიმღერებსაც (სუფრული, შავლეგო, შემოგხედავ და მზეს გადარებ) მაგრამ მათ კიდევ უფრო მეტად აკრიტიკებს. ეს სიმღერები ხუთ ხმაზეა წარმოდგენილი. სუფრულში მისი აზრით მცდარია ზომათა მონაცვლეობა. ტექსტი ნოტებზე ყოველთვის არ არის მინერილი. უსწორო დიაპაზონია სიმღერაში „გუმინ შვიდნი“. გვახარია მართალია მიესალმება სიმღერებთან და საკრავებთან დაკავშირებული ლეგენდების შეკრებას, მაგრამ საინტერესო გადმოცემებთან ერთად მდარე ხარისხის გადმოცემა არ უნდა იქნას წარმოდგენილი. ამ უკანასკნელში პატივცემულ მუსიკოლოგს ვერ დავეთანხმები რადგან ყველაფერი შეფარდებითია და ყველა ლეგენდას აქვს არსებობისა და გამოქვეყნების უფლება.

გვახარია ხელნაწერ არქივში ინახება გიორგი სვანიძის პასუხიც. ამ პასუხის მნიშვნელობიდან გამომდინარე

წარე საქართველოს ეროვნულ არქივში მისი ადვილად მოძიებისთვის ვუთითებ შიფრს (ფონდი 248 ჩანაწერი I №545). სვანიძე აღნიშნავს, რომ სიმღერები ჩანაწერილია 40 წლის წინად, მაშინ, როდესაც მთქმელის სრული სა-



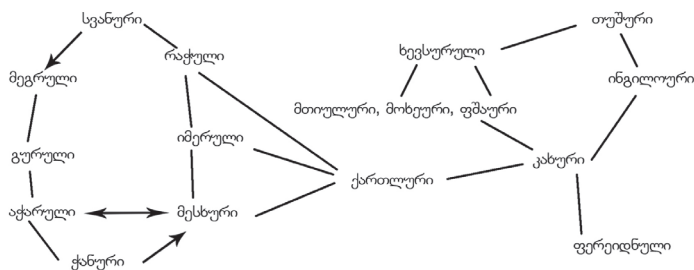
მარცხნიდან: ფილოლოგიის მკვლევარმა ფოქსოვი, პროფესორი აკაკი ხინთიბიძე (1924-2008), ლიტერატურათმცოდნე, თბილისის უნივერსიტეტის პროფესორი გრიგოლ კიკნაძე (1909-1974) და ვაჟა გვახარია.

ხელისა და გვარის მითითება საჭირო არ იყო. მისივე თქმით ბევრ მომღერალს ხალხი უფრო მეტსახელით იცნობს ვიდრე ნამდვილი სახელ-გვარით. ამ საკითხში სვანიძეს ვერ დავეთანხმები, რადგან მას ყველა მთქმელის ნამდვილი ვინაობა და ასაკი უნდა მიუთითებინა, მით უფრო რომ საპასუხო წერილში ზოგიერთ მათგანს ახსენებს კიდევ. რაც შეეხება წიგნის დასათარებებს, ავტორმა ქართლ-კახეთის გარდა საქართველოს სხვა კუთხეებშიც იმუშავა და ამიტომაც სათაურად ტერმინი ქართული შეურჩია. ამისდა მიუხედავად წიგნს მაინც ქართლ-კახური უნდა დარქმეოდა რადგან ნაშრომში საქართველოს სხვა კუთხეებზე საუბარი არ არის. სვანიძე აღნიშნავს, რომ ყველა ის თქმულება და ტექსტი რომელიც მუსიკისმცოდნეს ჩემი დაწერილი ჰგონია, მთქმელებისგან არის ზუსტად ჩანაწერილი და მათგანვე საგანგებოდ დამონმებული. სამხმიანი სიმღერების ორ სანოტო სისტემაზე გადატანის საკითხში სვანიძე სცდება, რადგან ზედა ორი ხმა ყოველთვის სინქრონულად და ერთ რიტმში არ ქლერს და ეს კი ნოტების

ქართული მუსიკის მსოფლიო

ზუსტად ნაკითხვის პროცესს აძნელებს. სამაგიეროდ ავტორი სავსებით სამართლიანია შორისდებულების ნოტებით გამოსახვაში. რაც შეეხება ხუთხმიანობას აქ საქმე გვაქვს ორი გუნდის შეერთებასთან რაც წიგნში აღნიშნული არის კიდევ.

ვაჟა გვახარიას წერილისა და გიორგი სვანიძის პასუხის ძირითადი ნაწილი აქ მოვიყვანე მხოლოდ იმიტომ, რომ სვანიძის კრებულის განმეორებით გამოცემის



ქართული ხალხური მუსიკის დიალექტუალური ვაჟა გვახარიას კლასიფიკაცია

შემთხვევაში გათვალისწინებულ იქნას მუსიკისმცოდნის შენიშვნებიც და ავტორის პასუხში მოცემული მასალაც.

ვაჟა გვახარიას უთარილო ნაშრომში „ქართული ეროვნული ფოლკლორი ჩვენი ერის სიამაყეა. მეტი ყურადღება ქართული ფოლკლორისა და ფოლკლორისტიკის შესწავლას“ საუბარია ზოგადი მუსიკალური და ენათმეცნიერული ფოლკლორის კურსის შემოდების აუცილებლობის შესახებ. ბატონი ვაჟა სამართლიანად თვლის, რომ შეუძლებელია კარგად ერკვეოდე ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში, ისე რომ არ იცნობდე სხვა ქვეყნების ხალხურ მუსიკას. ეს შენიშვნა სავსებით ობიექტურია კონსერვატორიასთან მიმართებაში, მაგრამ ვფიქრობ ნაკლებად სამართლიანია სასწავლებლებთან დაკავშირებით. სასწავლებლებში ამ საკითხზე რამდენიმე საათიანი გაკვეთილიც საკმარისია, კონსერვატორიაში კი ამკარაა ცალკე საგნის აუცილებლობა. გვახარია ასევე სამართლიანად მსჯელობს, როდესაც თვლის, რომ სასწავლო პროგრამაში არ უნდა შემოვიფარგლოთ მხოლოდ საუკუნის ქართული ფოლკლო-

რისტიკით და არაფერი ვთქვათ დიმიტრი არაყიშვილის, გრიგოლ ჩხიკვაძის და სხვათა შესახებ. პატივცემული მეცნიერი ასევე სამართლიანია როდესაც აღნიშნავს, რომ მოსწავლეებმა და სტუდენტებმა უნდა იცოდნენ თუ ვინ და როდის გამოიყენა ტერმინი ფოლკლორი და რომელ ქვეყნებში ამ ტერმინის რა ექვივალენტს იყენებენ. გვახარია საუბრობს ქართული და ძველი ევროპული პროფესიული მუსიკის, განსაკუთრებით ორგანუმების, მრავალხმიანი მუსიკალური ენის შედარებითი კვლევის აუცილებლობაზე და თან ასახელებს ორგანუმთა ხელნაწერებს მათი ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში ადგილსამყოფელის მითითებით. მისივე სამართლიანი მოთხოვნით აუცილებელია ეთნოგრაფიისა და ენათმეცნიერული საგნების შეტანაც. მეტიც, ის სამართლიანად ფიქრობს, რომ კონსერვატორიაში უნდა ისწავლებოდეს ქართული ხალხური პოეზია და მასთან დაკავშირებული ძირითადი საკითხები. კონსერვატორიადამთავრებულს უნდა შეეძლოს არამარტო გამართულად საუბარი და ნაშრომების წერა, არამედ სიმღერის ტექსტების ზუსტად, დიალექტური ნორმების დაცვით ჩაწერაც.

ვაჟა გვახარიას ახლო ურთიერთობა ჰქონდა საფრანგეთში მცხოვრებ ქართველ მუსიკისმცოდნე ელენე წერეთელთან. ქალბატონი ელენე 1968–1972 წლებით დათარიღებულ წერილებში ბატონ ვაჟას სთხოვს: სხვადასხვა კრებულისთვის ნაშრომების დაწერას, საქართველოს ეთნოგრაფიული კუთხეების რუკას, ქართული ხალხური სიმღერისა და საგალობლების შესახებ არსებულ გამოკვლევებს, სანოტო კრებულებსა და ფირფიტებს. ის ფრანგულად თარგმნის სტატიებს, საუბრობს საქართველოში მისი ჩამოსვლის აუცილებლობაზე და ა. შ.

საბჭოთა დროში ერთადერთი ქართველი მუსიკოლოგი ვაჟა გვახარია იყო, რომელმაც 1962 წელს თავის წიგნში „ქართულ მუსიკალურ სისტემათა განვითარება“ ახსენა ინგილოური მუსიკა და აღნიშნა, რომ მას ამერბაიჯანული მუსიკის კვალი ატყვია. სამწუხაროდ ამ წინადადების გარდა სხვა არც ინფორმაცია, არც ლიტერატურა და არც სანოტო მასალა წიგნში არ მოუტანია.

იგი ლაზურ მუსიკასთან ერთად სხვა ნაშრომებში პირველად ასახელებდა ფერეიდნულ და შავურ მუსიკასაც, თუმცა, არც ამ შემთხვევაში იმონებეს სათანადო ლიტერატურას და არც სანოტო მასალა მოჰყავს რომ გავიგოთ რა ნიმუშებზეა საუბარი.

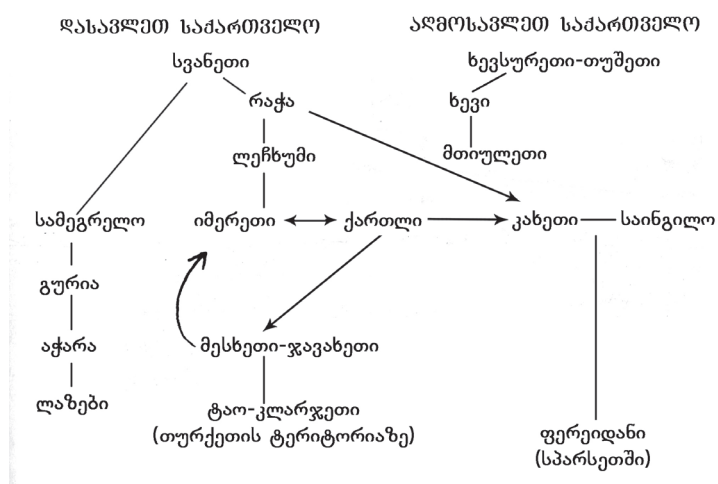
1984 წლით დათარიღებულ ხელნაწერში „ქართული მუსიკისა და ჰიმნოგრაფიის ისტორია უძველესი დროიდან XVIII საუკუნემდე. ნაწილი 1-2, „ქართული მუსიკის სათავეებთან“ აღნიშნულია, რომ ჭანური მუსიკა ძალზე ახლოსაა მეგრულთან. ამავე ნაშრომში საუბრობს ხევსურულ და მესხურ სიმღერებში ერთმნიშვნელობის დომინირებაზე. იგი ეხება ვალერიან მაღრაძის მესხეთში მოღვაწეობას. ამასთანავე განიხილავს საქართველოში გავრცელებულ საკრავებს, მათ შორის აკორდეონსაც კი, საინგილოზე სრული დუმილი აქვს, ლაზეთზე – მხოლოდ ზემოხსენებული ფრაზით იფარგლება.

გვახარია ხსენებულ მონოგრაფიაში „ქართულ მუსიკალურ სისტემათა განვითარება“, ლაზურ მუსიკაზე მსჯელობისას წერს: „მეგრული სვანურთან დგას ახლოს, ჭანური, აჭარულ-გურულთან, სვანური კი, დასავლური კილოების ყველაზე უფრო არქაულ სახეობას გვიჩვენებს“. 1963 წლის სტატიებში კი (ჟურნალი პიონერი №7) ლაზური სიმღერა აჭარულისა და მესხურის მონატესავედ გამოჰყავს. სხვათაშორის 1984 წლის ერთ-ერთ ხელნაწერ შრომაში აღნიშნულია, ლაზური და მეგრული მუსიკა ძალზე ახლოს არის ერთმანეთთან და ამ კონტექსტში გურულს აღარ ახსენებს. პატივცემულ მუსიკოლოგს ამ საკითხში ვერ დავეთანხმები. აჭარულ, გურულ და სვანურ მუსიკას რომ თავი დავანებოთ, ლაზური თავისი მუსიკალური პარამეტრებით ვერ უახლოვდება ვერც აჭარულს, ვერც გურულს და ვერ სხვა ქართულ სამუსიკო დიალექტებს იმდენად, რომ რაიმე სახის ერთიანობაზე იყოს საუბარი. ყველა სხვა საკითხს რომ თავი დავანებო, ლაზურმა სიმღერამ მრავალმნიშვნელობა დიდი ხნის წინ დაკარგა, სარფში ფიქსირებული ორ და სამნიშნა ნიმუშები კი გამრავალმნიშვნელოვანია 1970-80-იან წლებში.

სიკოცხლის ბოლოსაც ბატონი ვაჟა მორიგ წიგნზე

მუშაობდა. ეს დასტურდება ედიშერ გარაყანიძის 1991 წლის 13 მარტით დათარიღებულ ერთგვერდიანი უსათაურო წერილით. ბატონი ედიშერი მიესალმება რა ახალი მონოგრაფიის შექმნას, ასევე აღნიშნავს: „შავშეთში მაღალგანვითარებული ორხმიანობაა გავრცელებული. მრავალმნიშვნელობის განვითარების თვალსაზრისით იგი აღემატება მრავალ სხვა დიალექტს, ნაშრომში კი ნაჩვენებია, რომ შავშეთში ამჟამად ერთმნიშვნელობა გაბატონებული“. ანუ ვაჟა გვახარიას ინფორმაციით 1991 წლისათვის შავშეთში უკვე ერთმნიშვნელობა იყო გაბატონებული, თუმცა რა მასალაზე დაყრდნობით, ესეც უცნობია.

ისმის კითხვა: საიდან ჰქონდა ბატონ ვაჟას თუნდაც მწირი ინფორმაცია საქართველოს მონყვეტილი კუთხეების მუსიკალურ ფოლკლორზე? იგი 1984 წლით დათარიღებული ხელნაწერში „აზერბაიჯანელი კომპოზიტორის უზეირ ხაჯიბეკოვის ცხოვრება, მოღვაწეობა



ქართული ხალხური მუსიკის ფილანთოპიის ვაჟა გვახარიას აკადემიური კლასიფიკაცია

და შემოქმედება (100 წლისთავთან დაკავშირებით)“ აღნიშნავს: „მინახავს და მომისმენია აზერბაიჯანის სხვადასხვა კუთხეების, დიალექტების რეპერტუარი“. იქვე ჩამოთვლის აზერბაიჯანში არსებულ რაიონებს და მათ შორის საინგილოსაც ახსენებს. ინგილოური სიმღერა-დასაკრავები ასევე შესაძლოა თავად ჰერეთში

წმინდა გიორგობაზე ანუ ქურმუხობაზე მოესმინა, ანდა ინფორმაცია აზერბაიჯანის სამეცნიერო წრეებისგან მიეღო. არც ის არის გამორიცხული, რომ შესწავლა ბაქოს მეცნიერებათა აკადემიისა და კონსერვატორიის არქივები, რადგან წლების მანძილზე იყო არაერთი აზერბაიჯანელი მუსიკისმკოდნისა და აღმოსავლეთ-მკოდნის ოპონენტი. შავშურზე საუბრისას გვახარია მხედველობაში უნდა ჰქონოდა 1988 წელს თავად შავში მწერალ ისმაილ ყარა-შავიშვილისა და ენათმეცნიერ შუშანა ფუტყარაძის მიერ ჩანერილი სიმღერები, ვინაიდან შავშურ მუსიკაზე ინფორმაცია მხოლოდ 1991 წლის წერილშია მოცემული.

რაც შეეხება ლაზურს, მართლაც ძალიან საინტერესო და უცნაურია ისეთი რა ლაზური სიმღერები მოესმინა ბატონმა ვაჟამ, რომ იგი ხან აჭარულთან, ხან კი მეგრულთან და გურულთან დააკავშირა. აღმოსავლეთმკოდნე ნათე ბანაშმა 1979 წელს თურქეთის ლაზებისგან მის მიერვე ჩანერილი და მისივე თქმით მრავალხმიანი სიმღერები ვაჟა გვახარიას მიუტანა გასაშიფრად. შესაძლოა ბატონი ნათეს მასალებში იყო ისეთი სიმღერები, რომლებიც თავისი მელოდიკითა და ჰარმონიული ენით გავდნენ აჭარულ, მესხურ, გურულ ან მეგრულ ნიმუშებს, მაგრამ ლაზურ მუსიკაზე დაახლოებით ანალოგიურს ბატონი ვაჟა ჯერ კიდევ 1962-63 წლებშიც წერდა. აქედან გამომდინარე სამწუხაროდ უცნობია, თუ პატივცემული მუსიკოლოგი რა მასალას დაეყრდო, მით უფრო რომ ბანაშის სიმღერებიც დაკარგულია და გვახარია კი თავის ნაშრომებში არც მის და არც სხვათა მიერ მოპოვებულ სიმღერებს ახსენებს.

ზოგიერთი კრიტიკული მოსაზრების მიუხედავად ვთვლი, რომ თბილისის კონსერვატორიის აქტიურად უნდა გამოეყენებინა ვაჟა გვახარია როგორც ადამიანური რესურსი, ისე მისი წერილები და ხელნაწერი მონოგრაფიები როგორც საინგილოს, ისე ხეთების, ასურელების, შუმერებისა და სხვა საკითხებზე. ნუთუ გვახარია არ იყო იმის ღირსი, რომ კონსერვატორიიდან ვინმე დაინტერესებულიყო და ეკითხა მისთვის რაიმე თუნდაც ინგილოურ მუსიკასთან დაკავშირებით? ნუთუ არავინ დაინტერესდა თუ სახლში რა კასეტები და ბაზინები

(ფირები) ჰქონდა ბატონ ვაჟას, დღეს, სამწუხაროდ, უკვე დაკარგული რომაა? ნუთუ არც ძველი ცივილიზაციების მუსიკა აღმოჩნდა კონსერვატორიისთვის საინტერესო, არადა კონსერვატორია ხომ ვალდებული იყო ეკვლია ძველი ცივილიზაციების მუსიკაც? ანდა მაშინ, როდესაც აღმოსავლეთმკოდნობის ინსტიტუტი და ბაქოს კონსერვატორია უდიდეს პატივს სცემდნენ ბატონ ვაჟას, თბილისის კონსერვატორია რატომ არ აქცევდა ყურადღებას? სამწუხაროდ კონსერვატორია ხშირად დევნიდა განსხვავებულად მოაზროვნე მეცნიერებს.

სავალალოა, რომ დღევანდელი ფოლკლორისტიკის უმრავლესობას ბოლო წლებში ვერ ან არ შეუქმნია არცერთი დიდი სამეცნიერო გამოკვლევა, არადა საკვლევი თემები უამრავია. შუმერებსა და სხვა ძველ ცივილიზაციებზე რომ აღარაფერი ვთქვა, ქართულ-აზერბაიჯანული, ქართულ-სომხური და ქართულ-ბერძნული მუსიკალური ურთიერთობები დღემდე გამოუკვლეველია.

ბატონი ვაჟას ნაშრომების გაცნობა და მის შვილთან, ბატონ ალექსანდრესთან ახლობლობა მაფიქრებინებს, რომ კონსერვატორიაში პატივცემული მუსიკისმკოდნის ყოფნის შემთხვევაში: 1) მუსიკისმკოდნებს მდიდარი წარმოდგენა გვექნებოდა შუმერების, ხეთებისა და სხვა პროტოქართული ცივილიზაციების მუსიკალურ კულტურაზე; 2) კონსერვატორია გამოეყენებდა ბატონი ვაჟას აზერბაიჯანულ ურთიერთობებს საინგილოს კვლევისა და იქ სამეცნიერო ექსპედიციების ჩატარებისთვის; 3) ქართული პროფესიული მუსიკის ისტორიაში გვექნებოდა არაერთი მონოგრაფია; 4) ქართული და მსოფლიო როგორც პროფესიული, ისე ხალხური მუსიკის დარგში გვექნებოდა შესაბამისი სახელმძღვანელოები.

და ბოლოს, ვიმედოვნებ, რომ მუსიკალური და ფილოლოგიური საზოგადოება ამ წერილის გამოქვეყნების შემდეგ, როგორც მინიმუმ, საფუძვლიანად შეისწავლის საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცულ შრომებს და იზრუნებს მათ გამოქვეყნებაზე.

მოუღლეელი კვლევის მონაგარი

ვაჟა ძიგუა

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტმა და გამოცემლობა „კენტავრმა“ მკითხველს მიანოდა წიგნი-ალბომი „სასიძღვრო ხმის წარმართვის მეთოდი“. ავტორი გახლავთ მუსიკოსი, პედაგოგი და მკვლევარი, ხელოვნების მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი ჟანა თოიძე, რომელიც ხუთ ათეულ წელზე მეტი ემსახურა ვოკალური პედაგოგიკის ურთულეს სფეროს, თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტში (ამჟამად უნივერსიტეტი). მისი არაერთი მონაფე დღესაც წარმატებით მოღვაწეობს როგორც საქართველოში, ასევე მის ფარგლებს გარეთ: ბადრი მაისურაძე, ზურაბ ბუნრაძე, ფოთოლა დუნდუა, ნატალია ჩაგანავა, ნინო ბესტაევა, ოქსანა მილკო, მაია ნითლიძე, გია ავაგუმაშვილი, მერაბ სეფაშვილი, რომეო ხერხეულიძე, თამარ გაგნიძე, ეკა გაგნიძე, ქეთევან გორგაძე, თამარ კოკია, ეკა გურუშიძე... სია შეიძლება გავაგრძელოთ, მაგრამ ვფიქრობ თვალნათლივ იკვეთება ქალბატონი ჟანას პორტრეტი თავის მრავალრიცხოვან შევირდთა ინტერიერში. ამ ინტერიერს ერთგვარად კრავს თოიძეთა სახელოვანი დინასტიის დღეს მოღვაწე თვალსაჩინო მხატვრის, შოთა რუსთაველისა და დავით კაკაბაძის პრემიების ლაურეატ გივი თოიძის მაღალი ოსტატობით შესრულებული ნამუშევარი – „თბილისის საოპერო თეატრი“. ის სურათი, რომელიც ამშვენებს გარეკანს, ადრეული პერიოდის ერთ-ერთი ღირშესანიშნავი არქიტექტურული ძეგლი, თბილისის ისტორიული დიდების ორგანული ნაწილია. გივი თოიძის ხელწერისთვის დამახასიათებელი მსუყე ფერწერული მონასმები, ნაგებობის არა მხოლოდ ვიზუალური ჰომპეზურობის შთამბეჭდაობას გამოკვეთს, მხატვარი მნახველში აღძრავს ამაღლებულ განწყობას: – ამწვანებული ხეები

და მოზღვავებული მაყურებლის ლტოლვა თეატრისკენ, დინამიკურ მუხტს სძენს შინაგანი სხვიმოსილებით გაცისკროვებულ ტილოს.

მოვლენებს გავუსწრებ და აღვნიშნავ – წიგნის რედაქტორია მასობრივი კომუნიკაციის დოქტორი მერი ტორაძე, რომლის წვდომა და მონაწილეობა ესოდენ რთული სტრუქტურული აგებულების ნაშრომის „აკინძვაში“, ფასდაუდებელია.

წიგნს სახელმძღვანელოს ფუნქცია განუსაზღვრეს, თუმცა მიმაჩნია, რომ ამ ლოკალურ ჩარჩოებში მოქცევა არცთუ მართებულია, იმდენად ვრცელია არეალი – იგი ფართო მკითხველისთვის უფროა გამიზნული, ვიდრე მხოლოდ პედაგოგ-სტუდენტებისთვის. ნუ იფიქრებთ, ამით თუნდაც ოდნავ ვაკნინებდე წინამდებარე ნაშრომის შემეცნებით ღირებულებებს ვოკალისტთა სწავლებისა და აღზრდის მეთოდოლოგიაში. ეს წიგნი-ალბომი ერთ-ერთი ღირებული სახელმძღვანელოა მომღერლის დაოსტატების მართონულ გზაზე. თუ რატომ გამოვიყენე სიტყვა „მართონი“, ამასთან დაკავშირებით მინდა გავიხსენო იტალიური ბელ კანტოს ერთ-ერთი ბრწყინვალე წარმომადგენლის, ბენიამინო ჯილის სიტყვები: „თავიდან ვფიქრობდი, რომ ორი-სამი წელი მეცადინეობა სავსებით საკმარისი იქნებოდა, მაგრამ როგორც კი სერიოზულად, ყოველგვარი წესების დაცვით მოვკიდე ხელი სწავლას, მივხვდი, რომ ყველაფერის შესასწავლად მთელი სიცოცხლეც არ კმაროდა“ (ბ. ჯილი „მოგონებები“ თბილისი, 1972წ.)

დიახ, სიმღერის ხელოვნების „წყალქვეშა ნაღმებით“ დახუნძლული ოკეანიდან „მშვიდობიანად“ ამოჰყო თავი ნაპირზე, მხოლოდ მითოსის სფეროს განეკუთვნება. ქალბატონი ჟანა თოიძის უზარმაზარი გამოცდილებისა და მოუღლეელი კვლევის მონაგარით სუნთქავს თითოეული პასაჟი, გზამკვლევის ფუნქციის მატარებელია წარსულის და თანამედროვე გამოჩე-

ქანა თლიბე



ქანა თლიბე დაიბადა ქ. შიხაქოში. 1956 წელს დაამთავრა ფილალის სახლის სახელმწიფო (წარადერი მუსიკალური (ნიტორი) თაწლადსაქორიელის დამსახურელი მოდერის, პრო. ნიკოლზ მოკრეპას კლასი.

1961 წელს დაამთავრა რუსთაველის სახლის თეატრალური ინსტიტუტის ვოკალური განყოფილება (სამე პედაგოგთან) და შედგა პედაგოგიურ მუშაობას ზაქარია ფილალის სახლის II საშუალო საწადლებელში. 1964 წლიდან 2011 წლამდე კი რუსთაველის სახლის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის ვოკალის პედაგოგია.

1963-1973 წლებში იყო საქორიელის სახელმწიფო ფილარმონიის ხელისუფი - კამერულ კლასში - საქორიელის დამსახურელი არტისტის რაილ ელუხერის ხელმძღვანელობით. მოსახერებელი და გაკვეთილები შინაწადიდან რესპუბლიკურ და საკავშირო ვოკალურ კონკერტებში - თბილისის, პეტერბურგის, ვატირინბურგის, კიევის, იულის, კონსტანტინოპოლის.

1976-1978 წლებში ხარაიშელის სახლის სახელმწიფო კონსერვატორიში დაამთავრა ასპირანტურა და აქედ სილო ხაღერის კადრებს, პროფესორ ნოდარ ანელულის ხელმძღვანელობით, მუშაობდა უფროს მენეჯერ-მუსიკად.

ამე წლებში საქორიელის ტელევიზიის კორესპონდერია მუსიკალურ რედაქციამ (რედაქტორი - სოლომონ დიფერის) მუშაობდა კონსულტანტად საქორიელის სახელმწიფო კავშირში, პროფ. ვიფო მენეჯერის ხელმძღვანელობით.

1981 წელს დაიწყო საკანდიდატო დისერტაცია თემაზე «К вопросу становления и развития профессионального образования в Грузии» („პროფესიული ხელოვნების დამკვირვების და განვითარების საკონსილიერის საქორიელში“), ხელმძღვანელებს საქორიელის დამსახურელი არტისტი, პროფ. ვიფო ვიფიძე მუსიკისკონტრ. პროფ. ვიფო ვიფიძე.

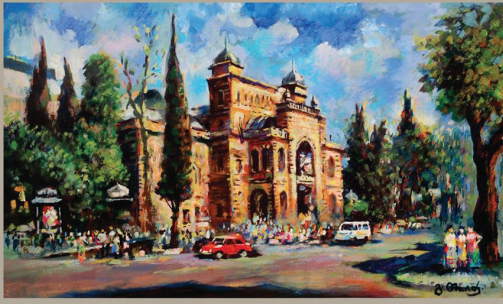
1982 წელს მონაწილე ხელოვნებისკონფერენციის კანდიდატის სახეჩერი ხარისხი, ხელი 1983 წელს - დოქტორის წოდება (ქ. შიხაქოში, BAK).

1997 წელს რუსთაველის სახლის თეატრის და კანის სახელმწიფო უნივერსიტეტში დაიწყო ხელისუფი დისერტაცია თემაზე „თანამდერე ქართული საივრო რეჟისურა და მოდერნიზაციის თხის აღზრდის პრობლემა XX საუკუნის დამდეგში“.

1999 წელს მონაწილე მენეჯერობა დოქტორის აკადემიური ხარისხი, ხელი 2004 წელს - პროფესორის სახეჩერი-პედაგოგიური წოდება (თბილისის მენეჯერობა აკადემია).

გამსახერებელი აქვს ურორეჟისურა, სახეჩერი-ელეფი ნაწილში თეხის ხასი და რედაქციის საივრო სექციის და კონკერტზე ვრთაფიში „თაგირი და ცხოვრება“, „თეატრალური მოამბე“, „საბოლოო ხელოვნება“, „ხელოვნება“, „ამბე“, „რეჟისურა“, „საბოლოო რეჟისურა“, „ხელოვნება“, „ხელოვნება“, „ხელოვნება“ და სხვა.

პედაგოგის თეატრი წარმართული ხელოვნება დიფერე დიფერე მოდერნიზაციის საქორიელში და სახეჩერი.



სასიმღერო ხმის წაბმართვის მეთოდი



ნილ მოღვანეთა კრიალოსანივით აკინძული გამონათქვამები. თავად ის ფაქტი, რომ გამოცემაში თავმოყრილია ქართული ეთნოგენური სასიმღერო ხელოვნების საწყისებიდან ამოყოლებული, ქართული პროფესიული ვოკალური ხელოვნების ჩათვლით, მეცნიერულ-პრაქტიკული თვალსაჩინოებით გამყარებული სქემები, ზრდის ნაშრომის ღირებულებას. ავტორი საკუთარი პედაგოგიური შეხედულებების საფუძველზე განაზოგადებს მომღერალთა აღზრდის პროფესიული ჩვევების გამომუშავების ალტერნატიული გზების არსებობის აუცილებლობას, სასიმღერო ხმის დამუშავებისას განიხილავს სხვადასხვა პრინციპების გამოყენებას.

ნიგნში სათანადო ყურადღება ეთმობა ქართული ხალხური სიმღერების უნიკალურობას. ავტორი თანმიმდევრულად გვიხასიათებს თითოეული კუთხისთვის ნიშანდობლივ თავისებურებებს; სახიერი მაგალითების

მოტანით ნათელს ხდის მათი საშემსრულებლო სტილისტიკის თავისთავადობას, მელოდიური წყობის ნაირგვარობას. ქართულ-კახური, მეგრული, გურული, სვანური, ფშავური, თუშური ფოლკლორული საუნჯის ცალკეული ნიმუშები მკითხველს აზიარებს ქართული სიმღერის ნიაღში ჩაბუდებული კოლორიტულობის სურნელს.

ნაშრომში ციტირებულია აკადემიკოს ივანე ჯავახიშვილის სიტყვები: „მუსიკალური კანონები დიდად ფასობდა ჯერ კიდევ შუა საუკუნეებში, თანაც არა მხოლოდ იმ პირთა შორის, რომლებმაც თავი შესწირეს ხელოვნების ამ სახეს, არამედ მაღალ საზოგადოებას შორის“. ფართო მკითხველი დიდი ინტერესით გაეცნობა, აგრეთვე, იოანე ხუცეს-მონაზონის ცნობას, რომ შუა საუკუნეების საქართველოში, თურმე „უხუცესი მომღერლის“ თანამდებობაც კი არსებობდა და საქართველოს

ისტორიიდან ცნობილ ფაქტს — ანტონ კათალიკოსმა ასობით მომღერალი რომ აღზარდა. მისი ცხოვრების მანძილზე 300 ახალგაზრდა სწავლობდა სიმღერას მცხეთის მონასტერში.

ავტორს მოხდენილად აქვს ჩართული წიგნში 1795 წლის ერეკლე II-ის სარდლობით წარმოებულ კრწანისის ბრძოლებში ქართველ მსახიობთა სამაგალითო გამირობის ისტორია, მათი წინამძღოლის, დავით მაჩაბლის თავგანწირვის ლეგენდარული ამბავი — მტერთან შეტაკებისას, თანამებრძოლებთან ერთად, ომახიანი სიმღერის თანხლებით რომ დაეცა ბრძოლის ველზე. შესაძლოა ბევრმა არ იცის, რომ ერეკლე II-მ, თავისი სიმღერის მასწავლებელი თავად-აზნაურთა საფეხურზე აამაღლა, ხოლო მარტყოფელ მომღერლებს — სოლომონსა და ოთარს ადგილ-მამულები უბოძა. ამ მაგალითების მოყვანით ავტორი ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი იყო, საერთოდ, ხელოვნებისა და კულტურის როლი ყველა ეპოქის ხელისუფალთათვის. დღეს, სამწუხაროდ, რატომღაც ვივინყებთ, რომ სახელმწიფოებრივი აღმშენებლობის გზაზე წარმართველი პრიორიტეტი (რა თქმა უნდა, განათლებასთან ერთად), კულტურას უნდა მივანიჭოთ, რის გარეშე, მარტივად თუ ვიტყვი, არა მხოლოდ ხელმოკარულები — განწირულები აღმოვჩნდებით.

ქალბატონი ჟანა თოიძე ნაშრომში ვრცლად მიმოიხილავს საქართველოში ვოკალური კლასიკური პროფესიული სწავლების ფუძემდებელთა მეთოდიკას და ყურადღებას ამახვილებს თანამედროვე ქართულ ვოკალურ პედაგოგიკაში მის პოზიტიურ გავლენაზე. დეტალურად გვაცნობს წარსულის გამოჩენილი მომღერლების: ოლღა ბახუტაშვილი-შულგინას (1879-1950), ევგენი ვრონსკის (1883-1942), ევგენი რიადნოვის (1833-1925), როგორც სასცენო მოღვაწეობის მიღწევებს, ასევე პედაგოგიკაში დანერგილ ნოვაციებს, რაც პრაქტიკულად მათ მიერ აღზრდილი მომღერლების ფართო აღიარებით დაგვირგვინდა. საკმარისია დავასახელოთ ყველასთვის ცნობილი გვარები: მერი ნაკაშიძე, ეკატერინე სოხაძე, ნადეჟდა ცომაია, ლეილა გოცირიძე, პეტრე ამირანაშვილი, ნუკა მიქელაძე... (ო. ბუხუტაშვილი-შულგინას კლასი); დავით ანდლულაძე,

დავით გამრეკელი, დიმიტრი მჭედლიძე, ნადეჟდა ხარაძე ბათუ კრავეიშვილი, ვერტრუდა შმალცელი, ნიკოლოზ, ბოკუჩავა... (ევგენი ვრონსკის კლასი); ვანო სარაჯიშვილი, სანდრო ინაშვილი, ნიკო ქუმსიაშვილი (ევგენი რიადნოვის კლასი). ნათელი რომ გახდეს, ამ მომღერალ პედაგოგებს განუსაზღვრელი წვლილი მიუძღვით საქართველოში ვოკალური სკოლის ჩამოყალიბებისა და განვითარების საქმეში.

ავტორი ახალიზებს მომდევნო თაობის ქართველი მომღერლების მიღწევებს სამემსრულებლო და პედაგოგიურ ასპარეზზე — თუ როგორ იცავენ და აგრძელებენ ისინი შექმნილ ჩვევებს, მიზანმიმართულად აფართოებენ ოსტატობის ჩარჩოებს, უკვე თავიანთ მოწაფეებთან მეცადინეობის დროს.

წიგნის ავტორი ვოკალური ხელოვნების ანბანს პროფ. მ. ბოკუჩავასთან დაეუფლა. შემდგომ, ხანგრძლივი პედაგოგიური მოღვაწეობის მანძილზე, განუხრელად იცავდა და აღრმავებდა შექმნილ ცოდნას. მოსწავლეებთან მუშაობის დროს, საკუთარი შეხედულებებისა და პრაქტიკული გამოცდილების გათვალისწინებით, აღწევდა მისთვის სასურველ შედეგს. ნ. ბოკუჩავას პირველ მოწაფეთაგან ჟ. თოიძე განსაკუთრებით გამოყოფს სახელოვან მომღერალსა და პედაგოგ ზურაბ სოტკილავას, თბილისის საოპერო თეატრის სოლისტებს — ზაირა ხორავას და ამირან გაგუას.

წიგნში სათანადო ადგილი ეთმობა ცნობილ მომღერალ-პედაგოგებს: ვალერიან ქაშაკაშვილს, გიორგი გოგიჩაძეს, რომლებმაც ასევე არაერთი სახელოვანი ვოკალისტი გამოზარდეს და გამოიყვანეს საერთაშორისო არენაზე: რეზო კაკაბაძე, ლამარა ტყონია, ალექო ხომერიკი...

წიგნის ავტორი ხაზგასმით (და სამართლიანადაც!) გამოყოფს თანამედროვე საქართველოში კლასიკური ვოკალური სკოლის შემქმნელებს — დავით და ნოდარ ანდლულაძეებს.

„დავით ანდლულაძე — პედაგოგი, პირველ რიგში ეყრდნობოდა თავისი მასტროს — პროფესორ ევგენი ვრონსკის პრინციპებს. პროფესორი დავით ანდლულაძე, როგორც სამემსრულებლო, ასევე პედაგოგიურ პრაქტიკაში, კერძოდ, ვოკალური მხატვრული სახის

შექმნის პროცესში იყენებდა თავისი პედაგოგის, კონსტანტინ სტანისლავსკის მეთოდის. კ. სტანისლავსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ყოველივე რთული უნდა ვაქციოთ იოლ პროცესად, ხოლო იოლი ზეიმად“. პროფესორ დ. ანდლულაძის ყოველი „ღია“ გაკვეთილი თავის მონაფეხთან, მომავალში გამოჩენილ მომღერლებთან, მართლაც ნამდვილი ზეიმი იყო“.

ნოდარ ანდლულაძემ განავრძო, განავრცო და მეცნიერულ განზოგადებამდე აიყვანა მამის მიერ ჩამოყალიბებული ვოკალური სკოლა.

ნაშრომში სათანადო ადგილი ეთმობა მომღერალი-მსახიობის აღზრდაში „კომპლექსური მეთოდის“ გამოყენებას: „მუსიკალურ რეჟისორებს ესაჭიროებათ მომღერალი, რომელიც მოძრაობაში, რთულ მიზანსწრაფვაში ძალდაუტანებლად მღერის“ – ვკითხულობთ წიგნში. აქვე ავტორს თვალსაჩინოების მიზნით მოჰყავს ცნობილ რეჟისორთა: კ. სტანისლავსკის, ვ. შეიერჰოლდის, ა. თაიროვის, ბ. პოკროვსკის, ფ. ძეფირელის, კ. მარჯანიშვილის, ს. ახმეტელის, დ. ალექსიძის, მ. თუმანიშვილის, გ. ლორთქიფანიძის, რ. სტურუას, თ. ჩხეიძის, გ. ჟორდანიას, თ. აბაშიძის და სხვათა მოსაზრებანი, რაც მათი რწმენით საოპერო სპექტაკლის ქმედითობას განაპირობებს.

ნაშრომს მეცნიერულ წონას მატებს მე-20 საუკუნის 50-ანი წლების სახელგანთქმული ფრანგი მეცნიერ-ანალიტიკოსის და ვოკალისტის რაულ იუსონის მეთოდური კვლევების შესწავლა-განალიზების მცდელობა. ავტორი გამოხატავს, თუ რაოდენ ფასეულია თანამედროვე ვოკალურ პედაგოგიკაში მისი გამოკვლევები „ხმის წარმართვის მექანიზმთა შესახებ“. მასალას ერთვის რაულ იუსონის ხმის წარმოქმნის მექანიზმის თეორია და ვოკალური შინაგანი შეგრძნების სქემა.

რეზიუმეს სახით ავტორი დაურთავს: „მრავალწლიანმა პედაგოგიურმა პრაქტიკამ დამარწმუნა იმაში, რომ სასცენო მეტყველების პედაგოგს შესწავლილი უნდა ჰქონდეს ვოკალური ხმის წარმართვის თეორიის ის ძირითადი საკითხები, რომლებზეც მუშაობს ვოკალის პედაგოგი ხმის „დაყენების“ პროცესში, ასევე ვოკალის პედაგოგს შესწავლილი უნდა ჰქონდეს სასცენო მეტყველების თეორიის ის ძირითადი საკითხები, რომელზე

დაყრდნობითაც ყალიბდება ვოკალური ხმის რეგისტრი. „ვოკალის გაკვეთილზე რ. იუსონის სქემას ვიყენებთ თვალსაჩინო მასალად“.

წიგნის შემდგომი თავი ეთმობა ჟანა თოიძის კლასის კომპლექსურ მეთოდოლოგზე აღზრდილი წარჩინებული სტუდენტების სასცენო და პედაგოგიურ სარბიელზე მიღწეულ წარმატებათა ამომწურავ ანოტაციებს.

ბოლო მონაკვეთმა – ქალბატონ ჟანა თოიძის სიტბოთი და სიყვარულით დანერჩილი წერილებმა, ჩვენი სასიქადულო მომღერლების: პეტრე ამირანაშვილის, მაია თომადის, ლადო ათანელის, ანიტა რაჭველიშვილის შემოქმედების ირგვლივ და პროფესიული კეთილსინდისიერებით განაალიზებულმა სტატიამ „ზოგი რამ ვოკალურ-სცენური ხელოვნების შესახებ“, წიგნს, შეიძლება ითქვას, სივრცე შესძინა.

დასკვნით აკორდად კი, კიდევ ერთხელ ვისურვებდი მაღალ იერარქთა დამოკიდებულების რადიკალურად შემობრუნებას ჩვენი ერის სულიერი საზრდოს მიმართ. აქ შეიძლება დაწეროს დასმა, მაგრამ ვინაიდან წინამდებარე პუბლიკაცია ქართველი ხალხის წიაღში დავანებულ საგანძურს – სიმღერას უკავშირდება, მკითხველს მინდა შევახსენო, ვისაც ჯერ არ სმენია – გავაცნო, ფრაგმენტი პროფესორ გულბათ ტორაბის წიგნიდან „მუსიკის სამყაროში“: „...თეატრში მამაჩემის უფროსი მეგობარი გახდა განთქმული მომღერალი ვანო სარაჯიშვილი. ვანო დაჯილდოებული იყო ამაღლეველები სილამაზის ტენორით, დახვეწილი მუსიკალურობითა და იმდენად მომჯადოებელი სცენური ხიბლით, რომ თავისი ცხოვრების ბოლოსაც კი, როდესაც მას მოსმენილი ჰყავდა მსოფლიო მასშტაბის არაერთი მომღერალი, მამაჩემს უძნელდებოდა დაეყენებინა ვინმე მის გვერდით“!!! (ხაზგასმა ჩემია – ვ. ძ., სამი ძახილის ნიშანი კი ბატონ გულბათს ეკუთვნის).

P.S. ამ სიტყვების ავტორია გამოჩენილი დირიჟორის, სსრკ სახალხო არტისტის, ალექსანდრ მელიქ-ფაშაევის ვაჟიშვილი, ჟურნალისტი ს. მელიქ-ფაშაევი. წიგნი კი, რომელიც მამამისს მიუძღვნა, დაისტამბა მოსკოვში, 1989 წელს.

ქართული ეპოპეა

თამარ მაისურაძე

„გალობა არს თვისისაებრ უკვე სიტყვისა შმა რამე, ტკბილად თქმული მადლობა, გალობა არს შმა – ავაჯიანი, შეწყობით აღტყვევებული თვინიერ ორღანოსა და შეწყობითა. გალობა არს მართლ-მადიდებლობითა მიერ ღმრთის მეტყველება, რომელი თვით თვისით ინვრთის შეწირვასა ღმრთისასა სულისა სრულისა ვისიმე“.

სულხან-საბა ორბელიანი.

საგალობელი რელიგიასთან დაკავშირებული, ხმით შესრულებული საკულტო-სარიტუალო მუსიკალური ნაწარმოებია. იგი სრულდება ეკლესიებში, სინაგოგებში, მეჩეთებსა და საკერპეებში. ძველ ქართულში სიტყვა „გალობა“ იხმარებოდა სიმღერის, ვოკალური მუსიკის აღსანიშნავად. ასევე ძველ მასალებში გვხვდება კიდევ ერთი სამუსიკო ტერმინი, სამი სახით ჯმა, ჯმაჲ, ჯზმა, რომლებიც აგრეთვე ბგერას, ზოგ შემთხვევაში კი-ლოს, ხოლო ზოგჯერ გალობასაც აღნიშნავდა.

დიდი ისტორიკოსი ივანე ჯავახიშვილი წერდა, XII საუკუნის ძეგლებში სიტყვა გალობა აღნიშნავდა, როგორც საეკლესიო გალობას, ასევე საერო სიმღერასაც. თუმცა, თავად ივანე ჯავახიშვილის გამოკვლევით დგინდება, რომ თამარ მეფის პირველი ისტორიკოსი მგალობლად უკვე საეკლესიო საგალობლების აღმსრულებლებს გულისხმობდა. მაშასადამე, მეფე თამარის ხანაში სიტყვა „გალობა“ იმ მნიშვნელობით გვევლინება, როგორც დღესდღეობით გვაქვს ქართულ ლექსიკაში დამკვიდრებული.

ქრისტიანულ ღვთისმსახურებაში საგალობელი გალობით შესრულებული სხვადასხვა ფორმისა და დანიშნულების პოეტური ტექსტებია.



ილია ჭავჭავაძე

ქართული სასულიერო მუსიკის ისტორია იწყება IV საუკუნიდან, საქართველოში ქრისტიანობის დამტკიცების შემდეგ. როგორც საბა განმმენდილის ანდერძიდან ირკვევა, ქართველები VI საუკუნეში, ეკლესიებში ქართულად „ნართქვამდნენ ჟამს“. გალობა სრულდებოდა, სამხრობას, კითხულობდნენ სამოციქულოსა და სახარებას. ამ წყაროების საშუალებით ირკვევა, რომ ქართული ტექსტები და შესაბამისად ქართული კილოები გაცილებით ადრე, წინა საუკუნეებში უნდა დაწერილიყო. ამას გარდა „ეპისტოლეთა წიგნიდან“ ცნობილი ხდება, რომ VI საუკუნის ბოლოს ქართულ ეკლესიაში ღვთისმსახურება უკვე მიმდინარეობდა. ასევე საბა

განზმენდილის ხანიდან იწყება „ჰმიანი“ გალობის დამკვიდრება ნირვა-ლოცვაში.

ძველი ქართული საგალობელთა ნაწილი თავმოყრილია მიქაელ მოდრეკილის მიერ შეგროვილ „იადგარში“ (978-988). ამ კრებულის ღირსება იმითაც აიხსნება, რომ მასში მოთავსებულია მანამდე არსებული სხვადასხვა ავტორთა საგალობლები, როგორც ორიგინალური, ასევე ნათარგმნი. სწორედ მისავე ჩანანერებში ვკითხულობთ საგალობელთა შეგროვების დროს მის მიერ განუული ღვანლის შესახებ. *„შენე-ნითა ღმრთისათათა, რომელი იგი არს მიგები ყოვლისა კეთილისა, მე ვლახაკმან მიქაელ მოდრეკილმან ვიღუან და ყოვლით კერძო შრომა ვაჩუენე უმეშთავს უძღურისა ძალისა ჩემისა და შევკრიბენ საგალობელნი, სრულნი ყოვლითა განგებითა წესისაებრ საკლესიოისა. უფალო ღადადყავით, კილოისათა და უცდომელობითა ნიშნისათა“.*

XIV-XVI საუკუნეებში ქართული საგალობო კულტურის განვითარება, მძიმე ისტორიული ვითარების გამო შეფერხდა. თუმცა, ამით უძველესი ტრადიცია არ მოშლილა. ამაზე მიუთითებს ჩვენამდე მოღწეული, XVII-XVIII საუკუნით დათარიღებული არაერთი კრებული. ხელნაწერებში სიტყვიერად არის განმარტებული, თუ როგორ უნდა წარმოითქვას გალობით თითოეული ფრაზა და მუხლი.

IX საუკუნიდან აქტიურად დაიწყო სასულიერო საგალობლების შესწავლა. ჩამოყალიბდა გუნდის სხვადასხვა სახეობა (ძნობა, მწყობრი, დასი). მგალობელთა გუნდს რეგენტი ანუ ხელმძღვანელი (გალობის მოძღვარი), იგივე ლოტბარი ედგა სათავეში.

X საუკუნიდან გალობის შემდგენლებს, ჰიმნოგრაფებსა და მელიოდოსებს, რომლებმაც გადმოიღეს მარცვლედოვანი საზომით დანერილი გალობა, შეუნყვეს კილოები და დაუსვეს ნევმები (მუსიკალური ნიშნები), მოიხსენიებდნენ, როგორც „მეხელეებს“, ხოლო მათ გალობას – „მეხურს“ უწოდებდნენ (კ. კეკელიძის განმარტებით „მეხური“ წარმოდგება ბერძნული სიტყვისაგან და ნიშნავს ხმას). ნევმების სწორად გამოყენება მხოლოდ საგანგებოდ განსწავლულ პირებს შეეძლოთ და მისი „მნიშვნელნი“ ეწოდებოდათ.

ასევე, უძველესი წყაროების მეშვეობით ირკვევა, რომ XII საუკუნიდან ადგილობრივ საგანმანათლებლო სულიერ კერებს შორის უმნიშვნელოვანესი გელათის მონასტერი იყო. სწორედ გელათის დიდ საეკლესიო მოღვაწეს, იოანე პეტრინს ეკუთვნის ქართული გალობის მრავალხმიანობის საწყისები. მას მითითებული აქვს სამი ხმის იმდროინდელი სახელწოდებები: „მზახი“ (ნიშნავს მძახალებს), „უირი“ (ნიშნავს ორს) და „ბამი“ (ნიშნავს ბანს).

ჯერ კიდევ ადრეულ ეტაპზე ქართულმა ეკლესიამ შეიმუშავა საგალობელთა კრებულის ოთხი ძირითადი მიმართულება: „რვა-ხმა საგალობელთა კრებული“ (კვირა დღის საგალობლები); „თთუენი“ (წმინდანებისადმი მიძღვნილი საგალობლები); „მარხვანი“ (მარხვა დღეების საგალობლები) და „ზატიკი“ (საზეიმოსადღესასწაულო საგალობლები, მათ შორის აღდგომის ბრწყინვალე დღესასწაულის საგალობელი).

დღესდღეობით ქართული საგალობელი ძირითადად სამხმიანია, იშვიათად გვხვდება ოთხმიანი, თუმცა ძველ წყაროებში მოხსენიებულია ხუთ და მეტ ხმიანი საგალობლებიც, რომლებსაც ჩვენამდე არ მოუღწევია. ცნობილია მხოლოდ ცალკეული ხმების დასახელებები: კრინი, ზილი, თქმა, მაღალი ბანი, ბანი, დვრინი და სხვა.

ჩვენამდე მოღწეულ მასალებს თუ დავეყრდნობით, გალობის შესწავლა XVIII-XIX საუკუნეებში დაიწყო. სამწუხაროდ, როგორც ძველი ხანის, ასევე შემდგომი პერიოდის მასალები არც თუ ისე ბევრია, რადგან საგალობელი თაობიდან თაობას ზეპირი ტრადიციით გადაეცემოდა, მაგრამ ქართველ მოღვაწეთა არჩევების წყალობით წარმოდგენა გვექმნება რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა საქართველოში გალობის განვითარება-გავრცელებას. გალობის შესწავლა და სანოტო სისტემაზე გადაყვანა მიზნად დაისახეს საქართველოს საერო და სასულიერო მოღვაწეებმა. კვლევის პროცესი უამრავ სირთულესთან იყო დაკავშირებული. სიტყვიერი ტექსტის მარცვალ განკვეთას და ინსტრუმენტზე აწყობის სიზუსტეს გალობის ლოტბარნი და მკვლევარნი ყოველთვის უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდნენ. დაახლოებით XVIII საუკუნიდანვე ჩნდება ტერმინი „სრული მგალობელი“ (მგალობელთა გუნდის ხელმძღვანელი,



სახახანე (ვასილ) კარაველაშვილი. 1896წ. (ალექსანდრა როინაშვილის ფოტოკოლექცია)

იგივე რეგენტი). როგორც ირკვევა „სრული მგალობელი“ არა მარტო საგალობო რეპერტუარის ზეპირად გალობის ცოდნას გულისხმობდა, არამედ გალობის კანონების სრულყოფილ ფლობას.

ისევე როგორც ხალხური შემოქმედება, ქართული გალობაც იყოფა ორ ჯგუფად: აღმოსავლურ-ქართული (ქართლ-კახური) და დასავლურ-ქართული (იმერულ-მეგრული).

საქართველოს ეკლესიის ავტოკეფალიის გაუქმების შემდეგ (1811 წ.) მეფის რუსეთის პოლიტიკის შედეგად ქართული საეკლესიო გალობა გარდაუვალი საფრთხის წინაშე დადგა. ქართულ ენაზე შესრულებული ყველა საეკლესიო რიტუალი იდევნებოდა. სასულიერო სემინარიასა და სასწავლებელში იკრძალებოდა ქართული გალობა, იძარცვებოდა და ნადგურდებოდა უძველესი ეკლესიის ფასდაუდებელი საუნჯე.

ურთულესი მდგომარეობიდან გამომდინარე საგალობელთა შეკრება და სანოტო სისტემაზე გადატანა აქტიურად დაიწყო საქართველოს მოღვაწეებმა.

ამ დიდ ეროვნულ საქმეში თავდაპირველად ჩაებნენ ალექსანდრე ორბელიანი, დავით მაჩაბელი, ხოლო შემდგომ ვასილ, პოლიევქტოს და ფილიმონ კარბელაშვილები, ია კარგარეთელი, ზაქარია ფალიაშვილი, ექვთიმე კერესელიძე, რაჟდენ ხუნდაძე, ფილიმონ ქორიძე და სხვანი. ქართველ მოამაგეთა გვერდით იღვწოდნენ სხვა ერის წარმომადგენლებიც. მათ შორის იყვნენ, ქართველი ერის უანგარო მეგობრები რუსი კომპოზიტორი, მ. მ. იპოლიტოვ-ივანოვი (თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის დირექტორი), ასევე ჩეხი ლოტბარი იოსებ რატილი.

საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის ხელნაწერთა და საარქივო დოკუმენტთა ფონდში არსებული, პოეტ გრიგოლ ორბელიანის, ვახტანგ ორბელიანისადმი მიწერილი ბარათი კიდევ ერთი ნათელი დასტურია იმისა, რომ ორბელიანთა გვარის წარმომადგენლები მუდმივად იყვნენ ჩაბმულნი მშობლიური ქვეყნის მნიშვნელოვან ისტორიულ პროცესებში. წერილში გრიგოლ ორბელიანი სთხოვს ვახტანგ ვახტანგის ძე ჯამბაკურ-ორბელიანს მისი ქალიშვილის მარიამ (მამო) ჯამბაკურ-ორბელიანის შუამდგომლობას „სათავადაზნაურო კომიტეტში“ ვასილ კარბელაშვილის მოსკოვის კონსერვატორიაში სწავლის გაგრძელებასთან დაკავშირებით. ამ წერილით ირკვევა, თუ როგორ ცდილობდა გრ. ორბელიანი ახალგაზრდა მღვდლის სწორი მიმართულებით დაკავალიანებას, რამეთუ მისი სურვილი იყო ქართული გალობის დამკვიდრება „**საქართველოში შეუცვლელად და შეურყევად**“.

წერილში მოხსენიებული „**ყმანვილი კაცი კარბელოვი**“ (ვასილ კარბელაშვილი) იმ დროისთვის უკვე გალობის „**კარგ მცოდნედ**“ ითვლებოდა. სწორედ მას, 1882 წელს, როგორც გრიგოლ ორბელიანის ბარათიდან ირკვევა, „**მცხეთის სობოროში განსვენებული ირაკლის დამარხვამე**“ (იგულისხმება საქართველოს უკანასკნელი შთამომავალი მეფისა — ბატონიშვილი ალექსანდრეს ვაჟი) სამგლოვიარო გალობა „**მშვენიერად**“ შეუსრულებია.

გრიგოლ ორბელიანმა არც შემდგომ შეანელა ქართულ საგალობელთა გადარჩენისთვის ბრძოლა. სწო-



სტეფანე (ვასილ) კარგელაშვილი — ეპისკოპოსი. პოლიევქტოს კარგელაშვილი — დეკანოზი, ისტორიკოსი, მუსიკოსი, მწერალი. მღვდელი აპუსა და დეკანოზი ანდრია კარგელაშვილები დახვრიტსა 1924 წელს (ვასილ სანგ რუკას კოლექციიდან).

რედ მარიამ (მამო) ჯამბაკურ-ორბელიანისადმი ზემოთ ხსენებული უსტარის შემდეგ დაიწყო რეალური ნაბიჯების გადადგმა ქართულ საგალობელთა გადარჩენა-განმტკიცებისთვის.

მოგვიანებით სასულიერო პირებს, ისტორიკოსებსა და მგალობლებს, ძმებ ვასილ, ფილიმონ, პეტრე და პოლიევქტოს კარბელაშვილებს, ქართლ-კახური კილოების კარგ მცოდნეებს ნოტებზე გადაუტანიათ საგალობლები. მათვე გამოუციათ გალობათა კრებული — „კარბელაანთ კილო“, „წყნარი, აუჩქარებელი, დინჯი, შეუდრეკელი, გულმხურვალეებით აღსავსე გრძობა-ვედრება უზენაესისადმი“, რომელიც წარმოადგენს აღმოსავლეთ საქართველოს საგალობო ტრადიციას, ე.წ. „ქართლ-კახურ გალობას“. გალობის ამ კილოს წარმომავლობაზე საინტერესო ცნობებს გვანვდის თავად პოლიევქტოს კარბელაშვილი, წიგნში „ქართული საე-

რო და სასულიერო კილოები“, რომლის მიხედვით პოლიევქტოსის პაპა, პეტრე კარბელა (ხმალაძე), სიყრმეშივე დაუფლება გალობის ხელოვნებას მეფე ერეკლე II-ის კარზე (სადაც მსახურობდა). შემდგომ კი პეტრე კარბელა (ხმალაძე) სამთავისში ლოტბარად მოღვაწეობდა. აღსანიშნავია გაზეთი „დროება“, რომლის ფურცლებზეც ხშირად იყო ქართულ საგალობელთა შესახებ სტატიები. 1878 წლის №143-ის მე-3 გვერდზე ვკითხულობთ: „*ჯერ კიდევ XVIII საუკუნის II ნახევარში ერეკლე II დაინტერესებულა საეკლესიო მგალობელთა საქმიანობით და სასულიერო პირთათვის გაუხსნია „მშვენიერი შკოლა“, სადაც დახელოვნებით სწავლობდნენ ქართულ გალობასა და მწიგნობრობას*“. ამ სკოლის კურსდამთავრებულ მონაფეთა შორის იყვნენ: გერონტი I, ბიძინა არქიმანდრიტი, გერონტი II, რომლისგანაც გრიგოლ კარბელაშვილს, ძმებ კარბელაშვილების მამას უსწავლია გალობა.

აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ ვასილ კარბელაშვილს შესაძლებლად მიაჩნდა მრავალხმიანი გალობის ტრადიციის აღდგენა. იგი წერდა: „*უმჯობესია ჯერ იმ სამ ხმა ტროპარ-დოღმატიკები, ძლისპირები შევასწავლოთ, შევავაროთ ჩვენს შვილებს ძალა და მნიშვნელობა გალობისა, შემდეგ კი აღვადგინოთ ქართული გალობა წინანდებულად ათსა, ცხრასა, რვასა და ექვს ხმაზედ*“.

მღვდელ რაჟდენ ხუნდაძისა და მღვდელმთავარ ექვთიმე კერესელიძის მეშვეობითვე ჩაიწერა საგალობლები, რომლებიც მიახლოებით გადმოსცემენ საბანმინდის ლავრასა და ტაო-კლარჯეთში წმინდა მამების მიერ დაკანონებულ კილოებს. რაჟდენ ხუნდაძის მიერ ჩაიწერა 500-ზე მეტი საგალობელი, თავადვე გალობდა, აგრეთვე ასწავლიდა სემინარიაში და იღვწოდა საგალობელთა დაცვისათვის. ერთ-ერთ წერილში ის აღნიშნავს: „*ქართული ერის სიმდიდრე, საეკლესიო ძველი გალობა, გურულ-იმერული კილო, რომელიც მრავალ საუკუნეთა განმავლობაში ატკობდა ქართულთა სმენას და უცხო ტომშიც მის ჰარმონიას განვიფრებაში მოჰყავდა და მოჰყავს, ისობა*“.

სწორედ ამ საფრთხემ გადააწყვეტინა ფილიმონ ქორიძეს XIX საუკუნის 80-იანი წლების დასაწყისში

სამშობლოში დაბრუნება, უძველესი ქართული საგალობლების ჩანერა და სანოტო სისტემაზე გადატანა. იგი წერდა: **„დიდად კულტურული საქმეა და თუ დავინყებ სხვებიც მომყვებიანო“**. მართლაც 1882 წელს მან მელქისედეკ ნაკაშიძესთან და ნესტორ კონტრიძესთან ერთად ძველი საეკლესიო კილოების ჩანერა დაიწყო. მიუხედავად განუღივლი უდიდესი შრომისა, ბევრი კილო, მათ შორის გურული გალობა-სიმღერები, ჯერ კიდევ აუთვისებელი იყო. ამიტომ, 1902 წელს, ფილიმონ ქორიძემ, უხუცეს მგალობელ ანტონ დუმბადის დახმარებით ჩანერა საგალობელთა ჭრელები, რომლებიც მანამდე უცნობი იყო. მოგონებებში ფ. ქორიძე წერდა: **„მთელ ქვეყანაზე არც ერთ ტომს და არც ერთ სამეფოს არ აქვს ისე მრავალი, ისე რთული, ისე გამტაცვი, ისე კაცის აღმადგროვანებელი წყობილი მუსიკა, გალობა და სიმღერა, როგორც ამ ჩვენ პატარა საქართველოს ერსა გვაქვს, ამისთვის დღე და ღამე თავს ვაკლავ მეტის-მეტი შრომით, რომ არ დამრჩეს ნოტზე გადაუღებელი და დაუნერავი სიმღერა გალობის სხვადასხვა ხმები“**.

მნივნილოვანი და მესტამბემ, გაზეთ „ივერიის“ ექსპედიტორმა მაქსიმე შარაძემ, ზედიზედ გამოსცა ფ. ქორიძის ქართული გალობის სამი წიგნი: „ქართული გალობანი“, „მიცვალებულის საგალობელი“ და „აღდგომის საგალობელი“. მ. შარაძის თაოსნობითვე შედგა თბილისში პატარა ძმობა, ე.წ. „მაქსიმეს კაბინეტი“, რომელიც ყოფილი ბაზრის ქუჩაზე, სასულიერო სემინარიის შენობაში მდებარეობდა. კაბინეტში გახსნილი იყო „უფასო წიგნთსაკითხავი მდაბიო ხალხთა სასარგებლოდ და ამასთან ქართული გალობისა და ნოტების სწავლა“. მ. შარაძის თაოსნობითვე სტამბაში პარალელურად იბეჭდებოდა ნოტებზე გადაღებული ქართულ-კახური გალობა, რომელიც მ. შ. იპოლიტოვ-ივანოვს ჩაუწერია ერთ-ერთ ტაძარში წირვის დროს, ხოლო ძმებ კარბელაშვილებსა და ეპისკოპოს ალექსანდრეს გამოსაცემად მოუშადადებიათ. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ განჯიდან, 1893 წელს გადამოსვენებულ ნიკოლოზ ბარათაშვილის ნეშტს დიდუბის პანთეონისკენ, სხვა მგალობლებთან ერთად, მაქსიმე შარაძის გუნდიც გალობით მიაცილებდა.

მეტად საგულისხმოა, თუ რას წერდა ილია ჭავჭავაძე ქართული გალობის არსისა და მნიშვნელობის შესახებ: **„გალობა ისეთივე მოთხოვნილებაა, ისეთივე საჭიროებაა, ისეთივე განუყრელი თვისებაა ადამიანის ბუნებისა, როგორც კვნესა – როცა გული მხიარული და ბედნიერია“**.

თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის ხელნაწერთა და საარქივო დოკუმენტთა ფონდში დაცულია ილია ჭავჭავაძის წერილი ვასილ კარბელაშვილისადმი, რომელსაც ჟამთა ავბედილობამ დალი დაასვა, რაც აძნელებდა უსტარის სრულყოფილად წაკითხვას, თუმცა ამავე მუზეუმში არსებულმა სარესტავრაციო ლაბორატორიამ, დიდი ძალისხმევით შედეგად, შესძლო მასალის ხორცშესხმა და წერილს ახალი და სამუდამო სიცოცხლე შთაბერა. სამწუხაროდ, წერილი მისი მდგომარეობიდან გამომდინარე, წლების მანძილზე ნაკლებად ცნობილი იყო ფართო საზოგადოებისთვის, ამიტომ თავს ვალდებულად ვთვლი მასალა სრულყოფილად დავაფიქსირო, რადგან ვგონებ, რომ ილია ჭავჭავაძის საქართველოსადმი განუსაზღვრელი ღვაწლის არცერთი წვეთი არ უნდა დაიღვაროს:

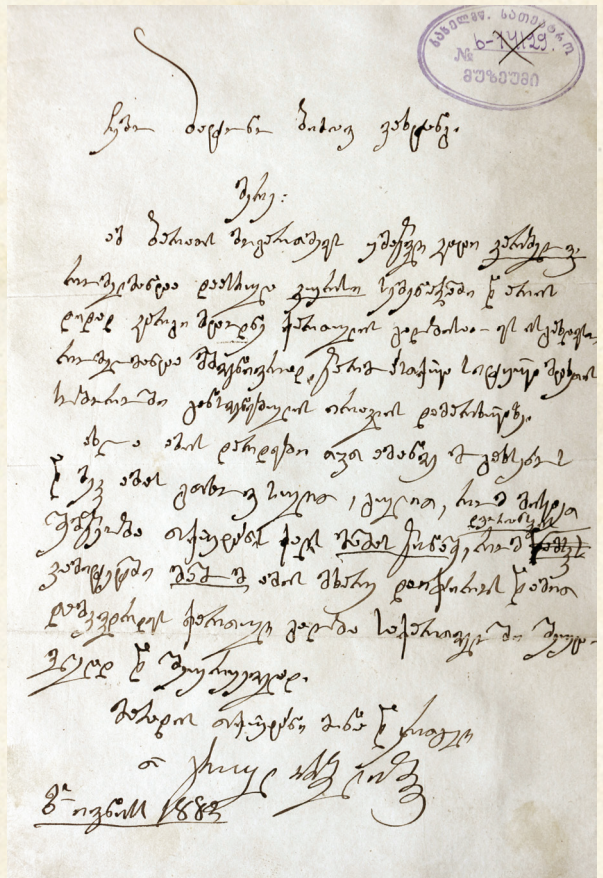
„მონყალეო ხელმწიფევ, ვასილ ვრიგორისავ. დიდს ბოდიშს ვიხდი, რომ თქვენი საქმე აქნობამდე სისრულეში ვერ მოვიყვანე. მე დღეს სოფლად მივდივარ და სამშაბათს აქ ვიქნები ქალაქში, ვთხოვთ შაბადს საღამოს შვიდსა, ანუ რვა საათზედ მობრძანდეთ თქვენს საქმეზედ მოვილაპარაკოთ. თქვენი პატივისმცემელი ილია ჭავჭავაძე“.

1878 წლის, 8 სექტემბრის ილია ჭავჭავაძის წერილში ხსენებული ვასილ კარბელაშვილთან შეხვედრის მიზეზი ჩვენთვის უცნობია, თუმცა შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ საკითხი ქართულ გალობაზე შეეხებოდა (შესაძლოა, ვასილის პუბლიკაციას აღნიშნულ საკითხზე), რადგან ვ. კარბელაშვილი, ჯერ კიდევ თბილისის სასულიერო სემინარიაში სწავლის პერიოდიდან გამოდის სამოღვაწეო ასპარეზზე – მისი წერილები ინტენსიურად იბეჭდებოდა გაზეთებში: „ივერია“, „დროება“, „ცნობის ფურცელი“, „საქართველო“, ჟურნალში „კლდე“ და სხვ. მისი პუბლიკაციები ეხებოდა ქართული

ეროვნული საგალობლების აღორძინება-დაცვის, საქართველოს ისტორიული ძეგლების მოვლა-პატრონობის, ქართული ენის სინამდის შენარჩუნების სხვა მტკივნეულ ეროვნულ საკითხებს. იგი „ვინმე ხუცესის“, „ბერი ბერდიას“, „ძველი სემინარიელის“ ფსევდონიმებით აქვეყნებდა წერილებს. ცნობილია, თუ რა უდიდესი შრომისა და თავგანწირვის ფასად გამოსცა 1896-1898 წლებში ვასილ კარბელაშვილმა ქართლ-კახური საგალობლების კრებული. არც ისაა გამორიცხული, რომ შეხვედრა აღნიშნული კრებულის საკითხსაც შეეხებოდა. გაზეთი „ივერია“ მუდმივად უთმობდა ადგილს ქართული გალობის საკითხებს, მათ შორის 1890-იან წლებში¹³ საქართველოში პირველი სანოტო სტამბის დამაარსებლის მაქსიმე შარაძესთან, ისტორიკოს და ფილოლოგ ალექსანდრე ხახანაშვილთან ერთად საგალობელთა ნოტირების საქმეში ილია ჭავჭავაძის უდიდესი როლიც კარგადაა ცნობილი.

ქართული გალობის აღდგენის საქმეს ძლიერ უთანაგრძობდა აგრეთვე აკაკი წერეთელიც. მან 1884 წლის 22 თებერვალს გაზეთ „დროების“ №40-ში გამოაქვეყნა სტატია სათაურით „რამდენიმე სიტყვა ქართული გალობის აღდგენის შესახებ“. იგი წერდა: „**კომიტეტს თუ გულწრფელად ჰსურს გალობის აღდგინება, უნდა აირჩიოს მცოდნე პირი. იმან უნდა მოიაროს მთელი საქართველო, ყოველ კუთხეში და ყოველგან დაუგდოს ყური საერთო კილოხმებს, თვითონაც შეისწავლოს, ნამეტანი რაც შეჰპარვია გალობას – გამორიცხოს, რაც აკლია – შეავსოს, აღადგინოს ნელ-ნელა, აუჩქარებლად და სხვებსაც ასწავლოს: ამგვარად შედგება სკოლა და გალობაც თან-და-თან სისრულეში მოვა.**“

XIX საუკუნის 90-იანი წლებიდან საქართველოში კიდევ უფრო გაძლიერდა საგალობელთა გადარჩენისა და შენარჩუნების სურვილი. 1890 წლის 17 აპრილს, გაზეთი „ივერია“ იუნყებოდა: „**ტიფლისის სამღვდელოების ახალი ბლადოჩინი მ. სოლომონ შოშიაშვილი ძალიან ცდილობს ეკლესიების გაუმჯობესებასა და ხშირად ჰმართავს სამღვდელოების კრებას ყოველნაირ საეკლესიო საჭიროებაზედ მოსალაპარაკებლად. პირველ კრებაზედ ბლადოჩინმა აუხსნა მღვდლებს, თუ რამდენად საჭიროა, ყველა ეკლესიის დიაკვნამა იყო-**

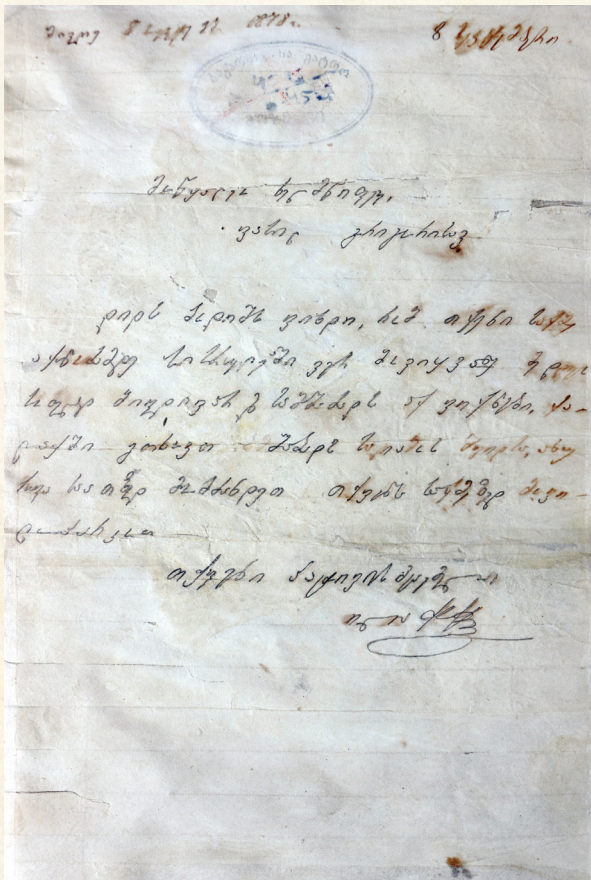


გრიგოლ ორბელიანის ნაწილი
პახსტანის ორბელიანისნაფი. ს. 14129

დეს კარგი გალობა, რომ ეკლესიაში ცუდის გალობით მლოცავთ სასოება არ დაეკარგოთ.

დაინტერესება ქართული საგალობლების მიმართ სულ უფრო ღვივდებოდა: საქართველოს ყველა კუთხეში იქმნებოდა მგალობელთა გუნდები. თითქმის ყველგან არსებობდა „საგალობო სკოლები“, რომელთა კერა, სწავლა-განათლების ცენტრები ეკლესია-მონასტრები იყო (სწორედ ამავე ეკლესია-მონასტრების სახელით მოიხსენიება ქართული გალობის ყველა ტრადიციული სკოლა დღესაც).

გორის „საგალობო სკოლა“ განსაკუთრებული ოსტატობით გამოირჩეოდა. აღსანიშნავია სკოლის ლოტბარი სიმონ გოგლიჩიძე. მან 1887 წელს ჩამოაყალიბა გუნდი, სადაც მოღვაწეობდნენ: სანდრო კავსაძე, ლადო აღნიაშვილი და იოსებ ჯულაშვილი (სტალინი). მგალო-



ილია ჯავახვიას ნაწილი მასილ კარგელაშვილისადმი

ბელთა გუნდი მთელს მამრში მართავდა კონცერტებს, ხოლო წარჩინებულნი იგზავნებოდნენ ტაძრებში მედავითნეებად და მგალობლებად. სწორედ ასეთი წარჩინებული მგალობელი გახლდათ იოსებ ჯულაშვილი.

ქართული სიმღერა-გალობის კვლევა-ძიებით მეტად დაინტერესებულნი იყვნენ ასევე სხვა ერის წარმომადგენლებიც. სამუსიკო დამწერლობის ცნობილ სპეციალისტს, მუსიკისმკოდნეს ოსკარ ფლეიშერს (1856-1933) აზრი გამოუთქვამს ქართული ნევმების ბიზანტიურთან მსგავსებაზე. მეტად საგულისხმოა აგრეთვე 1914 წელს ფრანგი მეცნიერის, მუსიკისმკოდნის ჟან ტიბოს (1872-1938) გამოკვლევა ქართული საგალობლების შესახებ. იგი გაცნობია მიქაელ მოდრეკილის კრებულს, განუხილავს იქ წარმოდგენილი სამუსიკო ნიმუშები და დაუდგენია, რომ ქართული ნევმები შედგება ათი სხვა-

დასხვა ნიმუშისგან. ასევე, ჟან ტიბომ პირველმა შენიშნა, რომ ქართულ სამუსიკო ნიმუშებს ორგვარი დანიშნულება აქვთ: ხუთი მათგანი იწერება სტრიქონს ზემოთ, ხოლო მეორე ხუთი ნიმუში – სტრიქონს ქვემოთ. მართლაც, მიქაელ მოდრეკილის კრებულში ნევმატური ნიმუშები ორგვარად არის განლაგებული – სტრიქონს ქვემოთ და ზემოთ, რაც ქართული სამუსიკო დამწერლობის ორიგინალობის კიდევ ერთი დასტურია.

ქართული საგალობლების შენარჩუნებასა და განვითარებაში დიდი წვლილი მიუძღვით: გრიგოლ ხანძთელს, იოანე მინჩხს, იოანე მტებევარს, მიქაელ მოდრეკილს, ექვთიმე და ვიორგი მთაწმინდელებს, არსენ იყალთოელს, იოანე კათალიკოსს და სხვა ქართველ მოღვაწეებს. **„უკვე IX-X საუკუნეების საქართველოში პროფესიული სასულიერო სამუსიკო განათლება სრულყოფილ, ორგანიზებულ სისტემას წარმოადგენდა. საგალობო ხელოვნების სწავლებას „ხმითა სასწავლელი სწავლა“, ხოლო გალობის მასწავლებელს „გალობის-მოძღვარს“, ან „მგალობელთუხუცესს“ უწოდებდნენ. გალობის ტრადიციის გადარჩენისთვის XIX-XX საუკუნის არაერთმა მოღვაწემ დიდი შრომა გასწია და დღეს ვტკბებით იმ დიდი მადლით, რასაც ქართული გალობა ჰქვია“.**

საბედნიეროდ, გარდა ნოტებზე გადაღებული საგალობლებისა, ჩვენ მოგვეპოვება აგრეთვე საეკლესიო საგალობლების უკანასკნელი მკოდნის, არტემ ერქომაიშვილის 200-მდე საგალობლის ცალ-ცალკე ხმის უნიკალური აუდიოჩანაწერი, რომელიც თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში ინახება.

დღესდღეობით საქართველოს ყველა ქართულ მოქმედ ტაძარში ისმის გალობა. რევენტები, ივივე რუდუნებითა და მონდომებით ცდილობენ დაასწავლონ, შეაყვარონ და თაობებს გადასცენ ის საგანძური, რასაც ქართული გალობა ჰქვია.

ამჟამად 20-მდე პარტიტურა, ხოლო ხელნაწერის სახით ჩვენამდე მოღწეულია დაახლოებით 8000 საგალობელი.

სამწუხაროდ, ქართულ საგალობელთა სანოტო ნიმუშები დღემდე არ არის სრულყოფილად შესწავლილი, რადგან მასალა უნიკალური და ამოუწურავია.

ვლადიმერ ხომამურიძე — საქართველოს სახალხო არტისტი (1903–1976)

ნიმუ (ნიმუ) მუსიკა

ბავშვების დიდებული ტაძრის ნანგრევებთან ხავსით მოფარდაგებულ მწვანეზე, თანატოლებში „ოდელია-დელიას“ ძახილით მალაყს გადადიოდა, ხმატკბილი ბიჭი იყო და თავი მოსწონდა. საღამო ჟამს, როცა მერცხლების გუნდი შავი ფრთებით სერავდა ტაძრის მხარჩამონგრეულ ფიქალებს, ის იჯდა ნუსხურით ამოკვეთილ საფლავის ქვაზე და გასცქეროდა რიონს, მწვანე ყვავილას, გელათს... ეს ყველაფერი ყმანვილს ფერიების სავანეს მოაგონებდა.

დაცბუკდა და სახელი გაითქვა კარგი ხმითა და არჩვეულებრივი სიმღერით. ის ქუთაისის გიმნაზიაში მოსწავლეთა გუნდში მღეროდა. საქმის მოყვარული, მუდამ მოფუსფუსე დიმიტრი შარაბიძე გუნდის ლოტბარი იყო. ვლადიმერი პირველად ამ გუნდში გაცნო კომპოზიტორების: კოტე ფოცხვერაშვილის, დიმიტრი არაყიშვილის, ზაქარია ფალიაშვილის საგუნდო ნაწარმოებებს. მეცადინეობის შემდეგ ერთად გამოდიოდნენ სიყრმის მეგობრები: დიმიტრი მჭედლიძე, შალვა ცირდილაძე და ვლადიმერ ხომამურიძე. ალბათ ხან რიონისაკენ გასწევდნენ ჩაბინდულ ხეივნებში საქეიფოდ, ხან ტკბილი სიმღერით თავს აწონებდნენ ქუთათურ თვალმურთხა გოგონებს. მათთვის ალბათ დაუვიწყარია ეს დღეები, რადგან ის ჭაბუკობის დრო-ჟამს მიეკუთვნება. ჭაბუკობა კი გვირგვინია სიცოცხლისა.

რა დაავიწყებს ვლადიმერს თუნდაც იმ დღეს, როცა გიმნაზიიდან წამოსულს პალიკო მალრაძე წამოეწია, მკლავში ხელი გამოსდო და უთხრა — წამოდი, მა-



ვლადიმერ ხომამურიძე

მაჩემი გეძახისო! მიხვდა ვლადიმერი რატომ იბარებდა ლოტბარი. იმავე საღამოს კლიროსზე (კლიროსი — ამაღლებული ადგილი მგალობელთათვის (კანკელის წინ)* შემდგარი ახალგაზრდულ საეკლესიო გუნდში ავუგუნებდა თავის ბანს.

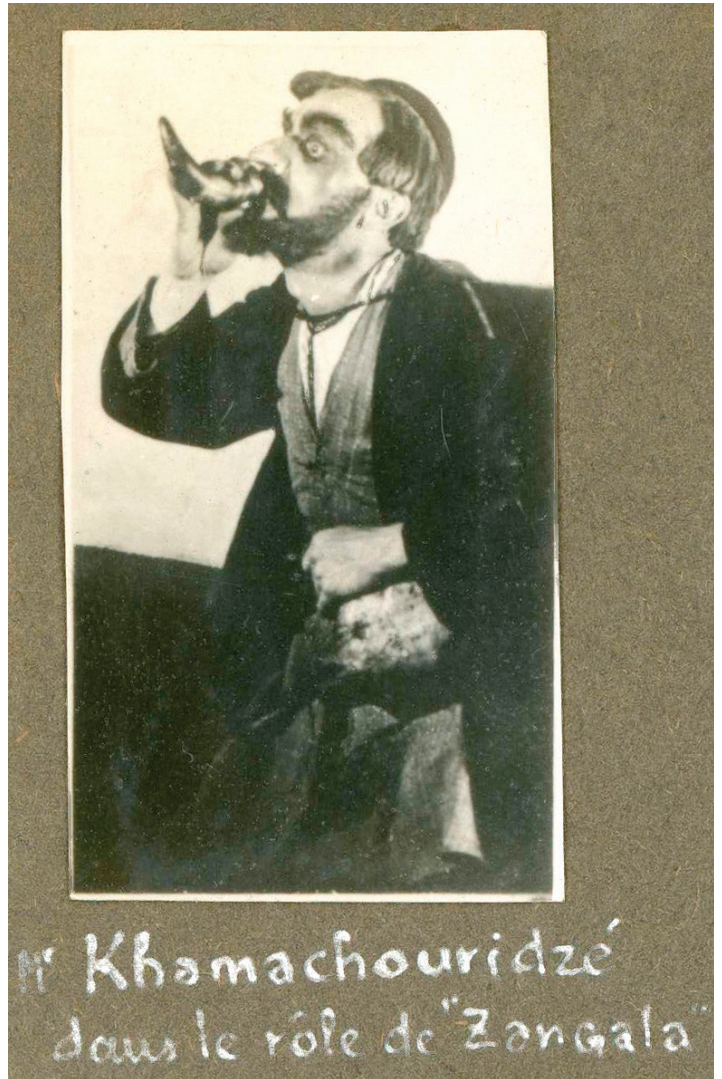
კლიროსიდან ვლ. ხომამურიძე ვალიკო ცავარე-იშვილის ხელმძღვანელობით ჩამოყალიბებულ კვარტეტში წავიდა, სადაც მისი მეგობარი შალვა ცირდილაძე და ძმები მალრაძეები მღეროდნენ. კვარტეტის კონცერტებს დიდი მოწონება ჰქონდა. მომღერლებს

კონცერტზე და წვეულებიდან წვეულებებზე იწვევდნენ. კვარტეტში მონაწილე მეგობრები, ერთი მეორეზე უკეთესი ხმებით, მუსიკალობითა და სმენით, ქართულ სიმღერებში აქსოვდნენ ერის შნოსა და ლაზათს. ისინი ლამაზი ნიუანსებით აბადაგებდნენ ისედაც ტკბილსა და ლამაზ ქართულ სიმღერებს.

ვლ. ხომაშურიძეს, რომელიც ქუთაისში უკვე ცნობილი მომღერალი იყო, არც გაკვირვებია ერთ დღეს დრამატულ თეატრში რომ მიიწვიეს. მან სიამოვნებით შეადო თეატრის კარი, როგორც სტატისტმა. ვლადიმერი, სპექტაკლებში, სადაც კი სიმღერა იყო საჭირო, ყველგან ეხმარებოდა თეატრს. ეს იყო მისი უანგარო სამსახური. ამ დროს ქუთაისის თეატრში მოღვაწეობდა ქართული თეატრის მშვენება ნუცა ჩხეიძე. ამ დიდი მსახიობის შთაგონებული თამაშით გაოგნებული ვლადიმერი თვითონაც ოცნებობდა მსახიობობაზე. ამიტომაც გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ თბილისის კონსერვატორიაში ჩამოვიდა სასწავლად. ამ დროს თბილისში ორი კონსერვატორია არსებობდა. ერთის დირექტორი ზაქარია ფალიაშვილი იყო, მეორესი კი, დიმიტრი არაყიშვილი. ვლ. ხომაშურიძე დიმიტრი არაყიშვილის კონსერვატორიაში მივიდა მისაღები გამოცდების ჩასაბარებლად. ამდერეს არპეჯიოები და ხმის ამოღებისთანავე გადანწყვიტეს მისი ბედი. ხომაშურიძე ჩაირიცხა იტალიელი მასეტროს ემილიო ვაგის კლასში. მასეტრომ პირველად უარი განაცხადა ვლადიმერთან მეცადინეობაზე, რადგან ძალიან გამხდარი ყოფილა. პედაგოგს ეპიწოდა, ვაი თუ ფიზიკურმა ღონემ გვიტყუნოსო. თავის ნათქვამზე ვაგის თვითონვე გაეღიმა და — განაცხადა, იქნებ მაინც ვცადოთო. იმ დღესვე დაიწყო მეცადინეობა.

საინტერესო იყო ვაგის მეცადინეობის მეთოდი. ის ამეცადინებდა მარტო ცენტრზე და ყოველდღე ამონებდა მაღალ ნოტებს. მთელი წლის განმავლობაში ამღერებდა მარტო სავარჯიშოებს და ამ ხნის განმავლობაში მხოლოდ ერთი არია შეასწავლა — ოპერა „სიმონ ბოკანეგრადან“ ფიესკოს არია.

მასეტრო დიდ ყურადღებას აქცევდა ხმის თავისუფალ ჟღერადობას, მუსიკალური ბგერის სიმრგვალეს და სილამაზეს. „როდესაც არიის შესწავლა დავიწყე,



ვლადიმერ ხომაშურიძე სანგალას როლში, გ. ფალიაშვილის ოპერა „ღანისი“.

— ყვებოდა ხომაშურიძე, მასეტრომ თითქმის მთელი გაკვეთილი მონადლომა ოპერის შინაარსის გადმოცემა-სა და ფიესკოს პიროვნების დახასიათებას. არიის შესწავლის შემდეგ მივხვდი, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ნაწარმოებების ასეთ დეტალურ დამუშავებას. ასეთ შემთხვევაში სიმღერა უფრო აზრიანი ხდება, ფრაზა დახვეწილი და მუსიკალური. მასეტრო ძალიან ჯავრობდა, როდესაც ცარიელ ბგერას გამოვცემდი. ბევრი რამ შეგვიძინა ვაგიმ“ — იხსენებდა მადლიერი მონაფე.

კონსერვატორიის მეორე კურსზე ყოფნისას ხომაშურიძე საოპერო სტუდიაში მღეროდა. საოპერო სტუდიას პროფესორი აკაკი ფალავა ხელმძღვანელობდა. სტუდიის პირველი სპექტაკლი რეჟისორმა კოტე მარჯანიშვილმა განახორციელა. აკაკი ფალავამ სტუდიელებს კოტე მარჯანიშვილი წარუდგინა — „თქვენი ძალებით კომპოზიტორ ჩიმაროზას „ფარულ ქორწინებას“ დადგამო“. კოტემ ორი მოქმედება დადგა და შემდეგ ოპერა დასასრულებლად სანდრო ახმეტელს გადასცა. ვლ. ხომაშურიძე არ ყოფილა დაკავებული სპექტაკლში, მაგრამ სისტემატურად ესწრებოდა რეპეტიციებს. „გაკვირვებული ვიყავი, — იგონებდა მომღერალი — კოტე მარჯანიშვილი ისე გაითამაშებდა ხოლმე რომელიმე სცენას, რომ ერთი ტაქტითაც არ ასცდებოდა მუსიკას. სანდრო ახმეტელის რეჟისორული ხედვა სულ სხვა იყო, ვიდრე მარჯანიშვილის, მაგრამ კოტეს დაწყებულ სპექტაკლს ბოლომდე კოტესებურად მიიყვანდა და პირნათლად ასრულებდა მის მითითებებს“. „ფარული ქორწინების“ შემდეგ კოტე მარჯანიშვილმა დადგა ლეონკავალას „ჯამბაზები“. პარტიებს ასრულებდნენ: კანო — დავით ანდლულაძე, ტონიო — შალვა ცირლილაძე, ნედა — ეკატერინე სოხაძე. სპექტაკლი დაიდგა რუსთაველის თეატრის სცენაზე. ამ ოპერაში მონაწილეობას ღებულობდა რუსთაველის თეატრის მთელი დასი. მასში დაკავებულნი იყვნენ: აკაკი ვასაძე, აკაკი ხორავა, ემანუელ აფხაიძე...

ეს იყო მარჯანიშვილისებური სპექტაკლი, სპექტაკლი-დღესასწაული. ოპერას დირიჟორობდა ივანე ფალიაშვილი. ტექსტს მღეროდნენ ქართულ ენაზე.

სპექტაკლმა დიდი ტრიუმფით ჩაიარა, იმ დროს, როდესაც საოპერო თეატრში ქართული კადრი მხოლოდ თითო-ოროლა მოიძებნებოდა. ახალგაზრდა ქართული ძალებით ოპერის დადგმა ამომავლისათვის, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში ეროვნული კადრების აღსაზრდელად, დასამკვიდრებლად და ქართული საოპერო დასის შესაქმნელად, დიდი წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო. ქართული თეატრის ჯადოქარმა, დიდმა რეჟისორმა მარჯანიშვილმა თავისი ნოვატორული ხელი ოპერის თეატრსაც დაამჩნია.

1929 წელს ხომაშურიძემ დაამთავრა კონსერვა-

ტორია და იმავე წელს ოპერის თეატრში სოლისტად ჩაირიცხა. დებიუტი შედგა პოლკოვნიკ იარცოვის როლში ოპერა „რღვევაში“ ოპერის დირიჟორმა სტოლერმანმა, ბევრი იმუშავა დებიუტანტთან და საერთოდ, მთელ დასთან. პრემიერა დიდი წარმატებით ჩატარდა. სპექტაკლი მუსიკალურად ბრწყინვალედ იყო მომზადებული. დირიჟორი სტოლერმანი ძალიან მკაცრი და მომთხვავნი იყო, ორიოდ შეცდომის გამო მომღერალს სპექტაკლიდან ხსნიდა. მისი სპექტაკლები ყოველთვის მაღალ მხატვრულ დონეზე ტარდებოდა.

ვლადიმერ ხომაშურიძემ თავისი სასცენო მოღვაწეობა მაშინ დაიწყო, როდესაც თეატრში ქართველი ახალგაზრდების მნიშვნელოვანი ბირთვი მღეროდა. ამ დროს უკვე მოღვაწეობდნენ ნადია ცომაია, ეკატერინე სოხაძე, პეტრე ამირანაშვილი, დავით ანდლულაძე, ნიკო ქუმსიაშვილი... ხომაშურიძის გარდა, თეატრში ხუთი ბანი მღეროდა: ისეკვი, შარაშიძე, გოგიჩაძე, დემიანენკო, შაპოშნიკოვი. მათ გვერდით ვლ. ხომაშურიძემ სწრაფად გაიკვალა გზა და მაცურებლის სიყვარული დაიშახურა. განსაკუთრებით ერთმა შემთხვევამ მოუხვებდა მომღერალს სახელი. ერთხელ, სპექტაკლზე ერთ-ერთი მომღერალი არ გამოცხადდა. მიდიოდა „ბორის გოდუნოვი“, სადაც მსახიობს ვარლამის პარტია უნდა შეესრულებინა. სასწრაფოდ ხომაშურიძე გამოიძახეს და ამღერეს. ვლადიმერმა ვარლამის ისეთი შესანიშნავი სახე შექმნა, რომ მას შემდეგ ამ პარტიას მხოლოდ ხომაშურიძე მღეროდა.

რით იყო საყურადღებო მისი ვარლამი? რით დაიშახურა ახალგაზრდა მომღერალმა მაცურებლის მონონება? ვლ. ხომაშურიძემ ამ როლში გამოავლინა აქტიორული ნიჭი, გმირის ხასიათის გამოკვეთისა და ჩამოყალიბების უნარი. ვარლამი იყო კომიკური, სახასიათო ტიპი, თავისი ინდივიდუალური დამახასიათებელი ნიშნებით. მისი ვარლამი სცენაზე მოქმედებდა არა როგორც მომღერალი, რომელიც კეთილსინდისიერად ასრულებდა თავის პარტიას, არამედ ცხოვრობდა და იმდენად ბუნებრივი იყო მის მიერ შექმნილი სახე, რომ მაცურებლის მეხსიერებაში სამუდამოდ დარჩა.

ვლადიმერ ხომაშურიძეს ნამღერი აქვს ბანის თით-

ქმის ყველა პარტია და თითოეული მათგანი ერთმანეთისაგან განსხვავებული იერსახეა.

ოპერა „კარმენში“ ხომალურიძე ასრულებდა ცუნიგას, ერთი შეხედვით, არცთუ მნიშვნელოვან პარტიას. პირველსავე მოქმედებაში ხომალურიძე მაყურებლის ყურადღებას იპყრობდა თავისი მწვავე სახასიათო აქტიორული შტრიხებით — კარმენი ორავროვნად უმღერის ცუნიგას, ქალის ყურადღება მთლიანად ხოზესკენ არის მიპყრობილი, ცუნიგას კი ჰგონია კარმენის ალერსიანი სიტყვები მე მეკუთვნისო და ნეტარებისაგან გაბრუებულს პირიდან პაპროსი უვარდება. აქ მაყურებელს გულიანად აცინებდა ვნებით ანურული გაბრიყვებული ცუნიგას გამომეტყველება და ტუნნი, მაგრამ ძალიან გამომსახველი მოქმედება. რომელ ოპერაშიც არ უნდა მოგესმინათ ვლ. ხომალურიძისათვის, რაც არ უნდა უმნიშვნელო ყოფილიყო მისი როლი, მომღერალი თავისი აქტიორული ნიჭით და უტყუარი ალლოთი, „პარტიას დასამახსოვრებელს ხდიდა და მთელს ანსამბლში განსხვავებულ პერსონაჟად გამოეყოფოდა. როდესაც ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „დაისში“ ცანგალა კახური ღვინის ფერსა და გემოს აქებდა, იმერელი კაცის დამახსიათებელი მოძრაობებით, ისეთი ნამდვილი, მართალი, დამაჯერებელი იყო, რომ გჯეროდა ცანგალა შეიძლება ასეთივე ყოფილიყო. მაგრამ ყოველთვის როდი იყო ხომალურიძის გმირი კუთხური დიალექტის სამოსში გახვეული. აბა, გენახათ ის ვიქტორ დოლიძის „ქეთო და კოტეში“ მაკარ ტყუილკოტრიაშვილის როლში, როგორ ბრწყინვალედ გადმოსცემდა მომღერალი მე-19 საუკუნის თბილისელი ვაჭრის სახეს. მის მაკარში ხაზგასმული იყო ტუნნი მილიონერის ხასიათი და ქალიშვილის ბედნიერების მაძიებელი მამის სახე. მაკარის არიას — „ფულები არის ჩემი გამხარებელი“, ხომალურიძე დიდი ოსტატობით ასრულებდა, მის ინტონაციაში იგრძნობოდა ფულის სიყვარული, სიძუნწე და ანგარება. ეს სახე მომღერლის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი იყო.

ვლ. ხომალურიძემ ოპერის სცენაზე განსხვავებული გმირების სახეები შექმნა: ცანგალა, მაკარი, ცუნიგა, კონჩაკი, სულეიმან-ხანი „ბაში-აჩუკში“, დონ-ბაზილიო, ახალგაზრდა თავადიშვილი „აკო-ყაჩაღში“ და

სხვ. ყველა ამ პარტიას აქტიორისა და მომღერლის დიდი ნიჭი, გემოვნება და შესრულების მაღალი დონე ახასიათებდა, ამიტომ ვლ. ხომალურიძე საოპერო ხელოვნების ისტორიაში თამამად შეგვიძლია ვაღიაროთ მომღერლად, რომელმაც კარგი ხმითა და სასცენო ოსტატობის წყალობით, საოპერო სცენაზე ბრწყინვალე სამსახიობო სახეების მთელი პლეადა შექმნა. ხომალურიძის სიტყვებით რომ ვთქვათ — „ოპერის თეატრში მსახიობი უნდა თანაბრად ფლობდეს, როგორც ვოკალურ, ასევე სასცენო ხელოვნების ოსტატობას. წინააღმდეგ შემთხვევაში, დღევანდელი მაყურებლის მზარდ მოთხოვნილებას ვერ დააკმაყოფილებს. ცალმხრივი მსახიობი იგივეა, რაც ცალფეხა ადამიანი, ის ხელოვნებაში მიმბაძველად რჩება“.

ვლ. ხომალურიძე თითქმის 30 წელი მოღვაწეობდა ზაქარია ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე. მონაწილეობა აქვს მიღებული 1937-1958 წწ. საქართველოს ხელოვნების დეკადებში, რომლებიც მოსკოვში იმართებოდა. პირველ დეკადებზე ვ. ხომალურიძემ ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „დაისში“ ცანგალას პარტია შეასრულა. 1958 წელს კი, მეორე დეკადებზე — ასევე დიდი თეატრის სცენაზე — ვიქტორ დოლიძის „ქეთო და კოტეში“ წარმატებით შეასრულა მაკარის პარტია, რასაც საკავშირო პრესის დადებითი რეცენზიები მოჰყვა. სასიმღერო კარიერის დასრულების შემდეგ ისევ მშობლიურ თეატრში დარჩა. მუშაობდა სხვადასხვა თანამდებობებზე. ბოლოს კი, ოპერის თეატრის გუნდის ინსპექტორი იყო და თავის გამოცდილებას ახალგაზრდა დამწყებ მომღერლებს უზიარებდა. ბუნებაში არაფერი იკარგება. ჩვენ უნდა გვახსოვდეს ის მომღერლები, რომლებმაც თავისი მოღვაწეობით დიდი ამაგი დასდეს ქართულ საოპერო ხელოვნებას.

დაუმორჩილებელი მუსიკოსები

წინასიტყვაობა

მონა ჯაფარიძე

რიმა ზურუკაძის სამუსიკისმცოდნეო სტატიები, კვლევები, ყოველთვის გამოიჩინებდა საკითხთა ახლებური კუთხით გაშუქებით, ღრმა და საფუძვლიანი ანალიზით, მუსიკალური პრობლემატიკის არა ვინაა მუსიკალური, არამედ ფართო, ისტორიულ-კულტუროლოგიურ კონტექსტში განხილვით. ასეთი იყო მისი ბოლო ნაშრომი, წიგნი „ლისტის ტრანსცენდენტობა“ (ნათელა თავხელიძის თანაავტორობით. თბ., 2018).

ამჯერადაც, რ. ზურუკაძის კვლევა „დაუმორჩილებელი მუსიკოსები“ ეხება ქართულ (სავარაუდოდ, პოსტ-საბჭოთა) მუსიკისმცოდნეობაში სრულიად ახალ, დღემდე ხელუხლებელ თემატიკას – ნონკონფორმიზმი მუსიკალურ კულტურაში, რაც არამცთუ ახალია, არამედ ჩვენს პოსტსაბჭოთა რეალობაში მეტად აქტუალური და მნიშვნელოვანი.

საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენიდან 30 წელი გავიდა. ამ ათწლეულების ბევრ რამეს აეხადა ფარდა, არაერთი უცნობი, საბჭოთა სპეცსამსახურების არქივებში გადაძალადული ფაქტი ამოტივტივდა, ტაბუდადებულ თემებს ფარდა აეხადა, რაც ქართული მუსიკალური კულტურული მემკვიდრეობისა თუ დღევანდელი ახლების ახლებურად წაკითხვას მოითხოვს, ისევე, როგორც ახალი თემების კვლევას.

საქართველოს დამოუკიდებლობის ურთულეს წლებში, 1990 წლიდან მოყოლებული, ქართულმა ინტელიგენციამ, ჯერ კიდევ საბჭოეთის ეპოქაში მოპოვებული მაღალი ავტორიტეტით, ისტორიის გარდამტეხ ეტაპებზე, გადამწყვეტი, არცთუ ყოველთვის სასიკეთო როლი ითამაშა. საბჭოთა იდეოლოგია და კულტურული პოლიტიკა ყოველ ღონეს მიმართავდა, რათა ერის ინტელექტუალური ნაწილი, დაშინებით, მოსყიდვით, საკუთარ სამსახურში ჩაეყენებინა. ამასთანავე, ამ სიკეთების განაწილების სადავეები, საბჭოთა ნომეკლატურასთან ერთად, მართლაც ნიჭიერთ ეპურათ ხელთ, ვინაიდან ასე სურდა სწორედ საბჭოთა ხელისუფლებას. ასე ცდილობდნენ ნიჭიერი ხელოვანების თავის სამსახურში ჩაყენებას, რადგან ნიჭიერები, ცხადია, თავისი არსით უფრო „დაუმორჩილებლები“ არიან. საბედნიეროდ, ნიჭიერთა შორის იყო გამონაკლისები... საბჭოთა საქართველოში, ცხადია, არ იყო 100-ზე მეტი „მართლა“ კომპოზიტორი, 500 „მართლა“ მწერალი, მაგრამ ხელისუფლებას „თალხისდერი მასა“ სჭირდებოდა, რათა ზოგი საბჭოთა იდეოლოგიის სამსახურში ჩაეყენებინა, ზოგი გავლენის აგენტად შყოლოდათ და ა.შ. ხოლო როგორ მოაქციეს რეპრესირებულ წინაპართა შთამომავლების ნაწილი სათავისოდ, ან სულაც სამსახურში ჩაიყენეს, ეს კიდევ სხვა საკითხია და მე მას „გუდუნას“ (ჭ. ამირეჯიბის „დათა თუთაშხია“-დან) სინდრომს ვუნდებ, რადგან იმ ხელისუფლებასთან კოლაბორაციაში ყოფნა, რომელმაც წინაპარი მოგიკლა, ჩემთვის ასოცირდება სწორედ რომანის ამ პერსონაჟთან. ვფიქრობ, საბჭოთა „კონფორმიზმს“ კიდევ უფრო განსხვავებული მახასიათებლები აქვს. მომავლისთვის მნიშვნელოვნად მესახება ამ საკითხის ცალკე კვლევა.

ცნება „კონფორმიზმი“ მომდინარეობს გვიანლათინური სიტყვიდან *conformis*, რაც სიტყვასიტყვით ნიშნავს „შესაბამისს“, „მსგავსს“.

საბჭოთა იდეოლოგიაც მეტი არაფერი იყო – საბჭოთა ადამიანები უნდა ყოფილიყვნენ მსგავნი და ერთურთ-შესაბამისნი და ვინც ამ „შესაბამისობაში“ არ მოდიოდა, ანუ „დაუმორჩილებელი“ იყვნენ, მათ მორა-

ლურად და ფიზიკურად ანადგურებდნენ. 1924, 1937 წლების რეპრესიების შემდეგ, ცოცხლად დარჩენილ ინტელიგენციის ნაწილს ისლად დარჩენოდა, საბჭოთა რეჟიმთან თანაარსებობა ესწავლა – აკი ისწავლეს კიდევ... თავისუფალი, „დაუმორჩილებელი“, დამოუკიდებელი მუსიკოსები, ვფიქრობ, დამოუკიდებელი საქართველოს მონაპოვარია. საბჭოთა კონფორმიზმის, ახალი და ძველი თაობის მუსიკოსთა (ზოგადად ხელოვანთა) შედარებითი ანალიზი, ასევე ცალკე კვლევის საგანია. რ. ბუჩუკურის ნაშრომი ახალი თაობის მუსიკისმცოდნეებს ბიძგს აძლევს იკვლიონ ეს უმნიშვნელოვანესი საკითხები.

რამა ბუჩუკურის წინამდებარე ნაშრომი გამოირჩევა არა მხოლოდ მუსიკის ისტორიის, არამედ მსოფლიო ისტორიის, კულტუროლოგიის, პოეზიის ღრმა ცოდნით, რაც მას შესაძლებლობას აძლევს მოსაზრებების დასტურად, მეტად საინტერესო პარალელები გაავლოს. კვლევაში თვალნათლივანა წარმოჩენილი, თუ რაოდენ ნონკონფორმისტები იყვნენ სწორედ ის ხელოვანები, რომლებმაც კაცობრიობას შედეგები შესძინეს. დიდი ხელოვანი, როგორც წესი, ნონკონფორმისტი და ვფიქრობ, ეს ბუნებრივიცაა, ვინაიდან დიდი ხელოვანი წინამორბედთა ყალიბში ვერასდროს ჯდება, მას უნევს რაღაცის ათვისება, მაგრამ, უცილობლად რაღაცის უარყოფაც, ნგრევა და ახლის შექმნა. ნონკონფორმისტი ვერ იქნება, ვერც „შესაბამისი“, ვერც „მსგავსი“. სწორედ ამის დამადასტურებელ უამრავ მაგალითს შევხვდებით რ. ბუჩუკურის ნაშრომში. ხაზგასმულია უდიდესი მუსიკოსების მაღალი მოქალაქეობრივი მრწამსი, მათი ეროვნული სულისკვეთება და აზროვნების პროგრესულობა. ავტორს მოჰყავს მაგალითები თუ როგორ ეხმიანებოდნენ დიდი მუსიკოსები სამშობლოში მიმდინარე მოვლენებს – სიტყვითა თუ მუსიკალური შედეგებით.

მოხმობილი მაგალითები თვალნათლივ გვაჩვენებს, რომ მუსიკალური კულტურის აღმავლობა, შედეგების შექმნა ძალიან ხშირად კავშირში ეროვნულ-გამათავისუფლებელ მოძრაობებთან, ისტორიულ კატაკლიზმებთან. ამ მხრივ, ევროპული მუსიკის უდიდეს შემოქმედებებთან ერთად, ავტორი გამოარჩევს ქართული პროფესიული მუსიკის მესაძირკვლეებს. ასევე საბჭოთა ეპოქაში მოღვაწე ცალკეულ ქართველ კომპოზიტორს, მუსიკისმცოდნეს.

რ. ბუჩუკურის ნაშრომი ბევრ რამეზე ჩავვაფიქრებს. 30 წელია, შეიძლება ითქვას, კატაკლიზმებში ცხოვრობს ჩვენი ქვეყანა – საქართველოს დამოუკიდებლობის მოპოვება, იმპერიულ ძალებთან გამუდმებული ბრძოლა, ომები, პიროვნული ტრაგედიები და ა.შ. ბუნებრივია, ჩნდება კითხვა – რა ხდება ამ დროს ქართულ მუსიკაში, რა იქმნება, რამდენად ადეკვატურ ასახვას ჰპოვებს ჩვენი ქვეყნის მოვლენები ქართულ მუსიკაში?

„დაუმორჩილებელი მუსიკოსების“ ერთ-ერთ ღირსებად ისიც მიმაჩნია, რომ დაწერილია სადა, მისანვდომი ენით, ფსევდომეცნიერული ტერმინოლოგიის გარეშე, რაც, ვფიქრობ, გააფართოებს მკითხველთა წრეს, მეტიც, დააინტერესებს საზოგადოებას, ხოლო განსაკუთრებით სასურველია, დააინტერესოს ახალგაზრდობა.

რამა ბუჩუკურის ნაშრომი ბევრ საკითხზე დავვაფიქრებს და უამრავ კითხვასაც გაგვიჩენს, სწორედ ამიტომაც ის საინტერესო, აქტუალური. დღეს თუ არა, მომავალში ნაშრომში წამოჭრილ საკითხთა წრე, ვფიქრობ, ნამდვილად გახდება კვლევის საგანი, ყამირი კი გატეხილია!

მზია ჯაფარიძე

დასასწავლი

კაცობრიობამ დააგროვა მრავალსაუკუნოვანი კულტურულ-ისტორიული გამოცდილება, რომლის შესახებაც ინფორმაცია, ნიშანთა სისტემების მეშვეობით (დამწერლობა, წიგნის ბეჭდვა, ნოტაცია და ა. შ.), ძირითადად ხელმისაწვდომია. პრობლემა მდგომარეობს

იმაში, თუ ვინ და როგორ შეიმეცნებს, გამოიყენებს და მისით როგორ მოახდენს ოპერირებას. თანამედროვე სამყაროში ეს საკითხები აქტუალობას იძენს როგორც ინდივიდუალური, ასევე კოლექტიური შეგნებისათვის, რომლებიც ფუნქციონირებენ ფიზიკური, მატერიალური და მორალური გადარჩენის მძიმე პირობებში. ეს პრობ-



ფ. ტეილერი. იოჰან ჰაიდენის ცვილის საკლასიკო. ფაასლ. 18006.

ლემები განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენენ მცირე ქვეყნების ხალხებისა და ერებისათვის, რომელთა ეგზისტენციური პრობლემები, როგორც წესი, მიზანდასახულად იზრდება დიდი და ძლიერი სახელმწიფოების მესიანობისა და ქსენოფობიის გამო. მაგრამ, როგორც ისტორია გვიჩვენებს, ამ შემთხვევებში, ჩვეულებრივ, „დამცავი ძალის“ როლში გამოდის ხოლმე ერის მიერ საუკუნეებით დაგროვილი მაღალი ზნობრივ-მორალური ფასეულობები, ერის სულიერი კულტურა. მუსიკალური ხელოვნება კულტურის ყველაზე მნიშვნელოვანი და ეფექტური შრეა, რომლის განვითარებასა და პროგრესს, უნინარეს ყოვლისა, განაპირობებს გამოჩენილ მუსიკოსთა გენიალობა, პროფესიონალიზმი და თავდადებული შრომა. უმეტეს შემთხვევაში მუსიკოსები აქტიურ მონაწილეობას იღებდნენ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში და თავიანთი შემოქმედებითი მოღვაწე-

ობით ქმნიდნენ, ავითარებდნენ ქვეყნის ნაციონალურ მუსიკალურ კულტურას. ამავე დროს, მუსიკოსთა ინტერკულტურული კავშირები შემოქმედებითი ურთიერთგავლენის პროცესთან ერთად განაგრძობენ ფორმირებას და ფასდაუდებელი ღვაწლი შეაქვთ მსოფლიო მუსიკალურ კულტურაში.

მცირე რეტროსპექტივაც კი იძლევა საშუალებას, რათა აღინიშნოს, რომ კონკრეტული ქვეყნის მუსიკალურ კულტურას ქმნიდნენ პატრიოტულად განწყობილი პიროვნებები, ვინც გულგრილი არ იყო საკუთარი ხალხის ბედ-იღბალისადმი, ვინც მძაფრად გრძობდა ფოლკლორის ორიგინალობასა და პროფესიული მუსიკის სიღრმეს. მუსიკალური მეცნიერებისა და ინტერპრეტატორული ხელოვნების მეოხებით მათი „პორტრეტები“ და გენიალური ნაწარმოებები პერიოდულად მეტაქტუალობას იძენენ და მომდევნო თაობათა აღქმაში გადაინაცვლებენ ხოლმე. ყოველი დიდი მუსიკოსი, გაივლის რა საკუთარ, ინდივიდუალური მხატვრული და სულიერი განვითარების გზას, თითოეული მათგანი თავისებურად ახდენს კომუნიკაციას გარემომცველ სამყაროსთან და საკმაოდ სუბიექტურად რეაგირებს თავისი ეპოქის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ატმოსფეროზე. ამავდროულად, მრავალ მათგანს ახასიათებდა და ახლაც ახასიათებს გარკვეული ეთიკურ-ფსიქოლოგიური ერთობა, ეგრეთ წოდებული ნონკონფორმიზმი, რომელიც მთლიანობაში მიმართულებას აძლევდა მათ როგორც შემოქმედებითს მოღვაწეობას, ასევე მათ მოქალაქეობრივ პოზიციებს. კონფორმისტები (ნებისმიერ სფეროში) თავს კარგად გრძობენ ჩვეულ სიტუაციებში, ახასიათებთ სტანდარტული აზროვნება, მშვიდად არიან განწყობილი სოციალურ-პოლიტიკური და ეკონომიკური კრიზისებისადმი, მათ ნაკლებად აწუხებთ ახლებური იდეები. ამის საწინააღმდეგოდ, მაგალითად, მუსიკოსი-ნონკონფორმისტები ესწრაფვიან გამოხატონ მხატვრულ-ინტონაციური ხელოვნების დანიშნულების თავიანთი გაგება, რის შედეგადაც იქმნება ფორმით, შინაარსითა და სტილის თვალსაზრისით სრულიად ორიგინალური ნაწარმოებები, მათთვის ნიშანდობლივი კილო-მოდალური, რიტმული, ჟანრული, საავტორო ნოვაციებით. თავის დროზე ლიუთერის ქორალის გამო-

ჩენა – ი.ს. ბახის შემოქმედების მნიშვნელოვანი საფუძველი და წინამორბედი – დაკავშირებულია ევროპელი მუსიკოსების იდეური და ნაციონალური თვითშეგნების ზრდასთან. ის, რომ ისინი გულგრილი არ იყვნენ თავიანთი ეპოქის დემოკრატიული მოვლენებისადმი, უწინარეს ყოვლისა გამოვლინდა პროტესტანტული ქორალის ფოლკლორულ-სასიმღერო ინტონაციებში, მაისტერზანგის სტილურ თავისებურებებში, ჰანს საქსის (1494-1578) მუსიკალურ-პოეტურ შემოქმედებაში და სხვ. ყოველ ეპოქაში მუსიკალური ხელოვნების პროგრესი ძველისა და ახლის, რუტინულისა და პროგრესულის შეჯახებითაა განპირობებული, რამაც მიგვიყვანა არა მხოლოდ ახალი ინსტრუმენტული ჟანრების შექმნასთან, არამედ უფრო რაციონალური ნოტაციის წარმოშობასაც შეუნყო ხელი. როგორც ცნობილია, ფილიპ დე ვიტრამ (*Ars nova*-ს წარმომადგენელი, XIV ს.) გაბედულად გაილაშქრა შუასაუკუნოვანი ალტერაციის აკრძალვის წინააღმდეგ. ალტერაცია იმხანად „ყალბ მუსიკად“ მიიჩნეოდა. გავისენოთ აგრეთვე, რომ პარტიტურა, როგორც მრავალხმიანი მუსიკის ჩანერის ახალი სახეობა, თავის დროს სკანდალურად იყო უარყოფილი. ისევე, როგორც მოღვაწეობის სხვა სფეროებში, მუსიკაშიც სიახლე არ აღიქმებოდა არც ერთაშადა და არც ყველას მიერ ერთსულოვნად. სწორედ ნონკონფორმისტთა პოზიციები უმაგრებდნენ მხარს მუსიკოსთა ნოვატორულ აზროვნებას.

კულტურის ისტორიაში ერთ-ერთ ყველაზე კრეატიულ ეპოქად რენესანსია მიჩნეული. სხვადასხვა ქვეყნებში რენესანსი საკუთარ ეროვნულ თვისებებს იძენდა და დროის თვალსაზრისით ეს ყოველთვის არ ხდებოდა სინქრონულად. ეს შესანიშნავი ეპოქა თავისი ზოგადი ნიშნებითა და კანონზომიერებებით ძირითადად ევროპულ ქვეყნებს აერთიანებდა. თითქმის ყველგან მუსიკოსები, სახვით ხელოვნებასთან შედარებით, გაცილებით მეტ მემკვიდრეობით კავშირებს ინარჩუნებდნენ შუასაუკუნოვან ტრადიციებთან, მაგრამ, ამავე დროს, თხზულებათა რაოდენობის მხრივ საერო მუსიკალური ნაწარმოებები აღემატებოდა საეკლესიო ნაწარმოებთა რიცხვს. საერო ჟანრების ინტენსიურმა განვითარებამ (მათ შორის მადრიგალისაც) კომპოზიტორთა შემოქ-

მედებაში წარმოშვა ახალი ტენდენციები, მაგალითად ისეთი, როგორიცაა საავტორო ინდივიდუალობა, გაზრდილი ემოციური გამომსახველობა, უფრო მსხვილი პოლიფონიური ფორმებისადმი მიმართვა, კილოჰარმონიული კონსტრუქციების მრავალსახეობა და სხვ. მნიშვნელოვანია აღინიშნოს მსოფლმხედველობითი განწყობის ცვლილებები ნიჭიერი ფერმწერების, პოეტებისა და მუსიკოსების წრეებში. სწორედ ამ ეპოქაში დაიწყო მათ გაცილებით მეტი ინტერესის გამოვლინება საზოგადოებრივ-პოლიტიკური პროცესებისადმი და მათში ჩართვა. სწორედ აღორძინების ეპოქაში იქნეს მუსიკოსის სოციალური როლი მეტ მნიშვნელობას, „ცნობილი მუსიკოსის“ სტატუსი გადალახავს მოსახლეობის გარკვეული ფენების ესთეტიკური გემოვნების მომსახურის სტატუსს. მოქალაქეობრივი პოზიცია, ეროვნული თვითშეგნება, სოციალური მგრძობიარობა, პროგრესული მუსიკოსებისათვის თანდათანობით ნორმად იქცევა. ამის პარალელურად განვითარებას იწყებენ ინტერკულტურული კავშირები სხვადასხვა ევროპულ შემოქმედებით სკოლებს შორის, ხოლო მუსიკოსთა წრეებში ემიგრაცია ლამის ნორმად იქცევა. ამ პროცესის აქტუალობასთან კავშირში, უკვე XXI საუკუნეში, აუცილებელია აღინიშნოს, რომ ჯერ კიდევ რენესანსული დროით დაწყებული, ცნობილ მუსიკოსებს, ვისაც სამშობლოს მიღმა მოუწია ყოფნა, არასოდეს დავიწყებიათ თავისი ეროვნული ფესვები. ამის ერთ-ერთი მაგალითია ცნობილი ინგლისელი კომპოზიტორის, ჯონ დანსტებლის (XVI ს.) შემოქმედებითი მოღვაწეობა, რომელიც ძირითადად სამშობლოდან შორს მიმდინარეობდა. იტალიის არქივებში ახლაც ინახება მისი მრავალრიცხოვანი თხზულებების ხელნაწერები, სატიტულო ფურცლებზე წარწერილი საავტორო მინაწერებით – „Anglicanus“, ან კიდევ „de Anglia“.

რენესანსზე დიდი ზეგავლენა იქონია გერმანიაში რეფორმაციის მოძრაობამ, რომელსაც სათავეში უდგენენ ცნობილი პროტესტანტები და ნონკონფორმისტები – მარტინ ლუთერი და ფილიპ მელანქტონი (XVII ს.). მათმა ახალმა ბურჟუაზიულმა და რელიგიურმა მიზანდასახულობებმა მძლავრი ზეგავლენა მოახდინა გერმანულ კულტურაზე. ბიბლიის თარგმნა და ღვთის-

მსახურება მშობლიურ გერმანულ ენაზე თვალსაჩინოდ აისახა ლიტერატურული გერმანული ენის პროგრესში, რამაც ზეგავლენა მოახდინა სულიერი კულტურის ყველა სფეროზე, მათ შორის მუსიკალურ ხელოვნებაზეც. პროტესტანტული ქორალის დაბადებამ გერმანულ



ქრისტინან ლუდვიგ ვოგელი. ჯოჰანსეან ავაღაუს აო-სარაის აორობაში. 1783

ენაზე, მისმა ინტონაციურმა დაახლოებამ ყოფით სიმღერასთან, ღვთისმსახურებაში ლათინურის შებლუდვამ – ყველაფერმა ამახ ხელი შეუწყო სოციალურ პროგრესს, და არა მხოლოდ გერმანიაში.

მომდევნო ეპოქის (XVII–XVIII) ისტორიული ვითარება, რენესანსის ჰუმანისტურ მოძრაობასთან შედარებით, უკიდურესად რთული და კრიზისული იყო. ჩვეულებრივ, სპეციალისტები განსაკუთრებით უსვამენ ხაზს საზოგადოებრივ განწყობათა დრამატიზმს, რაც განაპი-

რობებული იყო საომარ-პოლიტიკური კონფლიქტებითა და რელიგიური წინააღმდეგობებით; მაგალითად, ინგლისში ამ დროს მოხდა ბურჟუაზიული რევოლუცია და გაძლიერდა პურიტანული მოძრაობა, ხოლო ოცდაათწლიანი ომის მოვლენები და შედეგები, როგორც ცნობილია, გერმანიისათვის კულტურულ ტრაგედიად იქცა. ამავდროულად, ყოველგვარი კატაკლიზმების მიუხედავად, XVII საუკუნის ევროპული კულტურა და მეცნიერება წარმოდგენილია ისეთი დიადი სახელებით, როგორებიც არიან შექსპირი, ნიუტონი, მილტონი, მოლიერი, გალილეი, კეპლერი, დეკარტი, რუბენსი, რემბრანდტი და სხვ. და სხვ. სწორედ ამ ეპოქის იტალიასა და გერმანიაში იწყებს განვითარებას ბაროკოს უნიკალური მხატვრული სტილი. არქიტექტურაში, ფერწერასა და ქანდაკებაში ბაროკო პროდუქტიულად და ესთეტიკურად მეტად ეფექტურადაა წარმოდგენილი. მაგრამ ადამიანის შინაგანი სამყაროს, აზრების, გრძობებისა და განცდების სიღრმის გამოხატვის თვალსაზრისით ვერც ერთი ამ ხელოვნებათაგანი ვერ შეედრება ამავე ეპოქის მუსიკას, რომელიც ბრწყინვალედ და ფენომენალურადაა გამოხატული იოჰან სებასტიან ბახისა და გეორგ ფრიდრიხ ჰენდელის შემოქმედებაში, რომელნიც, ბედისწერის ძალით, ერთსა და იმავე 1685 წელს დაიბადნენ. „უცბათ სწორედ იმავე წელიწადს, ერთიმეორისგან მხოლოდ სულ რამდენიმე საათის სავალი გზით დამორებულ ადგილებში – წერს ა.გ. რუბინშტეინი – აღმობრწყინდა ორი სახელი, რომელთა მუსიკა წარმოიჩინდა ისეთი ბრწყინვალეობით, ისეთი სიდიადით, თითქოსდა გაისმაო სიტყვა „და იქმნა სინათლე!“ ეს ორი სახელია ი.ს. ბახი და გ.ფ. ჰენდელი. საეკლესიო მუსიკა, საორგანო და საკლავირო ვირტუოზობა, ოპერა, საორკესტრო სულიც კი, მთლიანად იმდროინდელი მუსიკა, თავის გამოვლინებასა ჰპოვებს ამ ორ გენიოსში – ლამის ზღაპრული სრულყოფილების წარმომადგენლებში“. მათი მუსიკის ინტონაციური სახოვნება გამოირჩევა დიდი ემოციური ძალით, პოლიფონიისა და ფორმათა ინტელექტუალობით, იგი ადამიანურ გრძობათა მდიდარი სპექტრის გამოხატველია. ბახმა და ჰენდელმა მუსიკალური კულტურის დონე შესაძლო ზღვრის სიმაღლემდე აზიდეს და (თუკი შეიძლება ასე

ითქვას) პროფესიული მუსიკის აღქმის ინდექსი, როგორც თავისი თანამედროვეებისა, ისე მომდევნო თაობათა მსმენელისა, ძალზე გააფართოვეს. მათი შემოქმედებითი პორტრეტები ისევე განსხვავდება ერთიმეორისგან, როგორც თავისთავადი იყო მათი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის პირობები. ხოლო მათ აერთიანებდა მუსიკალური ხელოვნების უმტკიცესი ერთგულება და ნონკონფორმიზმი ქრისტიანული იდეებისადმი, უფრო კონკრეტულად კი პროტესტანტიზმისადმი.

ბუნებრივია, ნონკონფორმიზმი არ წარმოადგენს ნიჭიერი მუსიკოსის სავალდებულო „თანამგზავრს“, მაგრამ თუკი იგი არსებობს, ეს მათ რეფორმატორულ მისწრაფებებსა და ინდივიდუალური ინტონაციური გამომსახველობის ძიებებს ხელს უწყობს. უნდა ასევე აღინიშნოს, რომ მუსიკაში მხატვრულ ნოვაციებს კომპლექსური „ფესვები“ აქვს, ანუ კულტურის სხვადასხვა სფეროები პირდაპირ ან კიდევ გაშუალებულიად ახდენენ ზემოქმედებას მუსიკოსთა პროფესიულ მიზნებზე, მიმდინარეობს ეგრეთ წოდებული „აზრთა დუღილის“ პროცესი. მაგალითისთვის მოვიყვანო ცნობილ ფაქტს: „გაცილებით უფრო ადრე, ვიდრე ქრისტოფ ვილიბალდ გლუკი თავის ცნობილ საოპერო რეფორმას განახორციელებდა, დიდი ფრანგი ენციკლოპედისტი დენი დიდრო ნერდა: „დაე გამოჩნდეს გენიალური ადამიანი, რომელიც ჭეშმარიტ ტრაგედიას გამოიტანს ლირიკული თეატრის სკენაზე! მე მხედველობაში მყავს ისეთი ადამიანი, ვინც თავის ხელოვნებაში გენიალობასა ფლობს; ეს ის ადამიანი არ გახლავთ, ვისაც ხელენიფება მოდულაციები აკინძოს და ნოტების კომბინირება მოახდინოს“. განმანათლებლობის ეპოქის იდეებმა ევროპულ კლასიციზმზე მოახდინა ზეგავლენა, მათ შორის „ვენური სკოლის“ ცნობილ მუსიკოსებზეც. სონატური *allegro* – როგორც კომპოზიციის ახალი პრინციპი – შემოქმედი პიროვნების მხატვრული აზროვნების უფრო პროგრესული ფაზით იყო დეტერმინირებული. მუსიკის თეორიაში არსებობს კიდევაც დეფინიცია, რომ სონატური *allegro*-ს სახეთა კონტრასტულობა, ასევე სონატურ-სიმფონიურ ციკლებში ნაწილებისა, იყო არა მხოლოდ აქტიური აზროვნების პროდუქტი, არამედ ვენის კლასიკოსთა მიერ რეალური საზოგადოებრივ-

ეკონომიკური წინააღმდეგობების უფრო ღრმად შემეცნებულ შედეგს წარმოადგენდა. ჰაიდნის, მოცარტისა და ბეთჰოვენის ნონკონფორმისტული მიდრეკილებები ხელს უწყობდა მათი განუმეორებელი შემოქმედებითი ინდივიდუალობისა და თემატიზმის ორიგინალობის



ილიუს შიფის ფერწერა. ბეთჰოვენის გასაიჩნება პუნაბაში.

ფორმირებას.

მუსიკოსებსა და ჭეშმარიტ მელომანებს არ სჭირდებათ ახსნა-განმარტება, თუ რატომ სჯობს ფრანც იოზეფ ჰაიდნის „გამოსათხოვარი სიმფონიის“ მოსმენა და ნახვა საკონცერტო დარბაზში. ჩვენთვის ესაა კლასიკა, ხოლო ჰაიდნის თანამედროვეთათვის ეს იყო მუსიკაში მოდერნი. არსებობს დასაბუთებული ვერსია, რომლის თანახმადაც ჰაიდნმა ასეთი ორიგინალური ესთეტიკური ფორმით (გავიხსენებ, რომ სიმფონიის უკანასკნელ, მეხუთე, ნელ ნაწილში, მუსიკოსები თავის პიუპიტრებზე რიგრიგობით აქრობენ სათლავებს და ესტრადიდან გადიან) გამოხატა თავისი პროტესტი ნ. ესტერჰაზის მიმართ და აღარა აქვს დიდი მნიშვნელობა იმას, ეს პროტესტი იყო თავადის გადაწყვეტილების წინააღმდეგ (რომელმაც ისურვა ორკესტრი დაეშალა და

მუსიკოსები სამსახურიდან დაეთხოვა), თუ ეს იყო მუსიკოსთა მოთხოვნა უზრუნველყოფილიყო მათი დასახურებელი შევსება. მნიშვნელოვანია ის, რომ ესტერჰაიმმა, ვინც ჯეროვნად დააფასა მუსიკა და ჰაიდნის ქესტის „გალანტერობა“ და თავის გადანყვეტილებებზე უარი თქვა.

ვოლფგანგ ამადეუს მოცარტის გენიალობა გამოვლინდა არა მხოლოდ მის ბრწყინვალე მუსიკაში, რომელსაც აღფრთოვანებაში მოჰყავდა საზოგადოება, ხოლო შურიან კოლეგებს დებრესიაში აგდებდა, აღსანიშნავია ისიც, რომ უნიკალურ მუსიკალურ ნიჭთან ერთად მოცარტი დაჯილდოებული იყო სამართლიანობის მახვილი გრძობით. მიუხედავად მატერიალური სირთულეებისა, მან დემოსტრაციულად თქვა უარი კარის მუსიკოსის დამამკირებელ სტატუსზე, სტატუსზე, რომელიც ამბიციურ ელიტასთან ასოცირებული იყო მუსიკოსი-პლებების სოციალურ მდგომარეობასთან. მოცარტისათვის მიუღებელი იყო ავსტრიისა და გერმანიის მუსიკალურ ყოფაში დამკვიდრებული კონიუნქტურა. როგორც ცნობილია, XVII საუკუნის მინურულის ვენაში გამოჩენილ კომპოზიტორთა შორის თითქმის არავის არც კი შეეძლო თუნდაც ეოცნება ეროვნული ოპერის დადგმაზე. მეგობრისადმი თავის წერილში მოცარტი წერდა: „პატრიოტი, ერთადერთი მაინც, რომ იდგეს სატესთან – ყველაფერი სხვაგვარად იქნებოდა. მაშინ, შესაძლოა, ასე კარგად აღმოცენებული ყლორტები ეროვნული თეატრისა გაფურჩქნასაც შეეძლებდნენ; მაგრამ ეს ხომ სამარადისო სამარცხვინო ლაქად დააჩნდებოდა გერმანიას, ჩვენ, გერმანელები, უცხად სერიოზულად დავინყებდით გერმანულად ფიქრს, გერმანულად მოქმედებას, გერმანულად საუბარსა და გერმანულად სიმღერასაც კი“.

ორასზე მეტი წლის განმავლობაში მუსიკალური მეცნიერებისა და ინტერპრეტაციული ხელოვნების ძალისხმევით „ბეთჰოვენისმკოდნეობა“ ისეთი წარმატებით ვითარდებოდა, რომ ჩვენთვის არც ისე ადვილია ფრაზირება მოვახდინოთ დიდი კომპოზიტორის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ. მაგრამ საჭირო კია აღინიშნოს, რომ ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენის ნონკონფორმიზმი მალალი ხარისხით ახდენდა ზემოქმედებას

ბეთჰოვენ-მუსიკოსზე. ხოლო თუ გავითვალისწინებთ მის გატაცებას პოლიტიკითა და რევოლუციური მოვლენებით, მაშინ მისი პიროვნების მრავალმხრივობა, უნინარეს ყოვლისა, აიხსნება ბეთჰოვენი-დემოკრატის მიზანდასახულობით. ჯერ კიდევ სკოლის მერხიდან მოყოლებული ახალგაზრდა მუსიკოსებისათვის ცნობილია, რომ ბეთჰოვენმა თავისი III სიმფონიის პირვანდელი დასათაურება „ბონაპარტე“ შეცვალა „გმირულით“, თუმცა, დამეთანხმებით, რომ ბავშვურ ასაკში ყველასათვის გასაგები არაა კომპოზიტორის ამ ქმედების ტექნიკური მოტივები. არ შეიძლება არ გავისხენოთ ბეთჰოვენის ცნობილი კონფლიქტი მის მეგობართან, თავად ლიხნოვსკისთან, რომლის მამულში ბეთჰოვენმა უარი განაცხადა დაეკრა ნაპოლეონის არმიის ფრანგი ოფიცრების წინაშე, ვინც იმხანად ის-ის იყო მოახდინეს ვენის ოკუპაცია. მთელი თავისი რთული ცხოვრების მანძილზე ბეთჰოვენმა ვერ შეძლო საკუთარი პოლიტიკური რწმენის რეალურად შესაფერი სოციუმის შესაბამისობის მოპოვება. „არსებულ გარემომცველ სამყაროში რომ ვერა ჰყოფა თავისი საზოგადოებრივი მისწრაფებების რეალიზაციის გზები – აღნიშნავდა მუსიკისმკოდნე ა. ალშვანგი – მათ განსახორციელებლად ბეთჰოვენი ხელოვნების სფეროში იბრძოდა და არც არასოდეს უღალატია მათთვის“.

ევროპული რომანტიზმი, უეჭველია, ვერ იქნებოდა აგრერიგდ ბრწყინვალე და ძლიერი მიმდინარეობა, მის სათავეებთან რომ არ მდგარიყო დიდი კომპოზიტორი-ლირიკოსი ფრანც შუბერტი. მან მხოლოდ ოცდათერთმეტი წელი იცოცხლა, თან ლამის მუდმივსა და უსამართლო სიღარიბის პირობებში. ამავდროულად, იზიარებდა გერმანული პროგრესული კულტურის პრინციპებსა და იდეებს, უსასყიდლოდ და თავდადებით ემსახურა მუსიკას. ბედისწერამ შუბერტს განუსაზღვრა ბეთჰოვენის დროსა და იმავე სივრცეში ეცხოვრა, მაგრამ ამ გარემოებამ კიდევ უფრო მეტად განამტკიცა ამ გენიოსის ინდივიდუალობა, კომპოზიციათა ინტონაციური და სტილური სიახლე. შუბერტის გენიის მთელმა ხანმოკლე სიცოცხლემ კონფორმიზმის უარყოფამ განვლო – კომპოზიტორის გარემომცველ იდეოლოგიურსა და ანტიდემოკრატიულ ატმოსფეროში ფრიად

დამახასიათებელი მოვლენა რომ იყო. ამასთან, თუკი გავითვალისწინებთ ავსტრიაში კ. მეტერნიხის რეაქციული მოღვაწეობის პერიოდის სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებას, ნათელი გახდება, რომ პირადი შეროიზმის გარეშე შუბერტი ვერ განახორციელებდა თავის შემოქმედებით მიღწევებს.

ეს იყო „სიტყვაზე“ უმკაცრესი ცენზურისა და პოლიტიკურ ოპონენტებთან ოფიციალური შეურიგებელი ბრძოლის დრო. შუბერტი იზიარებდა თავისი მეგობრის, ი.კ. ზენნის დისიდენტურ მისწრაფებებს, რომლის პოლიტიკური მრწამსით დაინტერესებული იყო პოლიცია; მთავარი კომისრის წერილობით ანგარიშებში მოიხსენიებოდა ხოლმე აგრეთვე შუბერტის სახელიც. XIX საუკუნის ოციან წლებში კომპოზიტორის ირგვლივ ჩამოყალიბდა „შუბერტის წრე“, რომელშიც შედიოდნენ მუსიკის ფაქიზი დამფასებლები, ინტელექტუალური და მხატვრული ელიტის პროგრესული ბიურგერული მაღალი წრის წარმომადგენლები. ამ წრის მონაწილეთა შორის იყვნენ ცნობილი პოეტები და დრამატურგები ფ. გრილპარცერი, ე. ბაუერნფელდი, ფ. შობერი, ცნობილი მხატვარი მ. შვინდტი და სხვ. ამგვარი სულიერი ერთობა, და, ასევე, შემოქმედებითი და საზოგადოებრივი ინტერესების ურთიერთ გაცვლა-გამოცვლა ხელს უწყობდა პროგრესული კრიტიკული აზრის განვითარებას ავსტრიის პირქუში პოლიტიკური რეაქციის პირობებში.

XIX საუკუნის დამდეგს გერმანიაში ეროვნულ-განმათავისუფლებელმა მოძრაობამ და განმანათლებლობის იდეების გავრცელებამ უშუალო ასახვა ჰპოვა გერმანულ სულიერ კულტურაში. საზოგადოებაში პატრიოტული გრძნობების აღმავლობამ მუსიკალურ ხელოვნებაზეც მოახდინა ზეგავლენა. მნიშვნელოვან კულტურულ-ისტორიულ მოვლენას წარმოადგენდა კარლ მარია ვებერის „თავისუფალი მსროლელის“ პრემიერა (1821), რომელმაც, ფაქტობრივად, განაპირობა გერმანული ეროვნული ოპერის დაბადება. ვებერის მრავალმხრივი შემოქმედებითი მოღვაწეობა მიმართული იყო პროგრესული გერმანული ხელოვნების შექმნისაკენ. იგი მრავალი ვოკალური, ინსტრუმენტული და საორკესტრო ნაწარმოების ავტორია და ასევე ექვსი



სოფას ლორანსი. კარლ მარია ფონ ვებერის პორტრეტი (1814).

ოპერისა, რომელთა მელოდიებში გაისმის მრავალფეროვანი გერმანული ფოლკლორის გამოძახილი, მაგრამ სამშობლოში სახელი მას ოპერებმა კი არ მოუტანა. 1814 წელს გერმანელი ხალხი ზეიმობდა გერმანიის გათავისუფლებას ფრანგული ოკუპაციისგან. ვებერი მუდამ მგზნებარე პატრიოტი იყო. იმხანად იგი ბერლინში იმყოფებოდა და არა მხოლოდ უშუალოდ მონაწილეობდა ეროვნულ ზეიმებში, არამედ შექმნა კიდევაც სიმღერათა კრებული „ლირა და მახვილი“, დანერგილი ფრანგებთან ერთ-ერთ უკანასკნელ ბრძოლაში დაღუპული ნიჭიერი პოეტის, ე. კიორნერის ლექსთა ციკლის სიტყვებზე. ვებერის ამ სიმღერებმა მოსახლეობაში მაშინვე დიდი პოპულარობა მოიპოვა და ვებერი მალე სახელგანთქმული ეროვნული კომპოზიტორი შეიქნა. ვებერის სენსიტიურობა ცხოვრების სოციალურ-პოლიტიკურ მოვლენებზე აისახა აგრეთვე კომპოზიტორის ლიტერატურულ მოღვაწეობაშიც (პუბლიცისტიკა, კრიტიკა, რომანი „ხელოვანის ცხოვრება“).

SUMMARY

THE GEORGIA IN EUROPEAN MUSIC

Lasha Gasviani

“The new life of the lost Opera-Bouffe “Les Géorgiennes” by Jacques Offenbach”

“Les Géorgiennes” or “The Georgian women” is french food opera in 3 acts by world-famous french composer Jacques Offenbach. Author of libretto is french novelist and playwright Jules Moinaux, a close friend of outstanding french writer Alexandre Dumas (father), who also assisted Moinaux in the creation of “Les Géorgiennes”, as he had already travelled in Georgia in 1858-59 and even wrote about this journey in his book “Caucasia”. Premiere of the musical work by Offenbach was held at the “Theatre des Bouffes Parisiens” on the 16th of March 1864 and it saw a great success. Over century and a half the score was deemed lost, however in 2019 the association “Le Groupe Lyrique” announces the world recreation from the original autograph manuscript with the Bernard Thomas Orchestra at the Saint-Germain Auditorium in Paris. The performance took place on the 7th and 8th of December under the orchestral direction of Laurent Zaïk with a staging by Renaud Boutin and Producer Gilbert Lemasson. The Person who made available the manuscript is french musician, specialist of Offenbach Jean-Christophe Keck. The show was very successful and the critical letters published by various journalists prove it right.

Since its opening night in Paris in 1864, “The Georgian women” toured across the Europe and United States. It was shown in Vienna (1864), Berlin (1865), Moscow (1867), Saint-Petersburg (1867), Breslau (1867), Brussels (1868), Madrid (1869) and New York City (1871, 1873, 1874 etc.). Besides, one of the

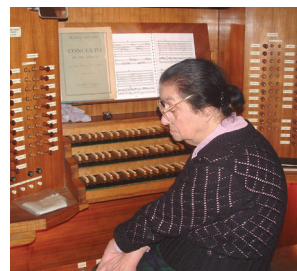


most interesting story is that the score was also staged in Tbilisi, Georgia, during 1877-78 season of Tbilisi Opera House and the performance gained cordial approval of the public. Thus, the main purpose of the article is to represent the first large-scale research ever and actually show the importance of the score before Georgian society with great hope that this will arise public awarness and help to prepare grounds to produce it again in Tbilisi Opera House after such a long time break. This should be a huge gain for Georgia's cultural life which will help to popularize its History, Literature, Art and Music all over the world today.

THE EPOCAL PORTRAITS

Rusudan Kutateladze

The Indelible Historical Merit Eter Mgaloblishvili, Rusudan Khojava



The Conservatoire lost two epochal names, two musicians: the founder of Georgian organ-performing school, the pedagogue, researcher, the public figure Eter Mgaloblishvili (1932-2020) and the pianist, pedagogue, publicist Rusudan Khojava (1932-2020).

These honored persons were awarded with high ranks and medal, titles (through the title of the Honored Artist of Georgia was awarded to both of them in 1967). It is undoubtful that their merit and unselfish work in the national musical culture will become more vivid with years. Both of them served their profession and national musical culture with devotion. They brought up the generations for the Georgian performing, organ and piano art.



THE DATE

Zurab Oikashvili
Mamuka Natsvaladze
Kakha Tsabadze – 60



The Georgian composer Kakha Tsabadze, the son of one of the favorite composers Giorgi Tsabadze became 60 in 2019.

Kakha Tsabadze with his own creative achievements, worthily works in the musical field and it has already been four decades he steps on the difficult road of musical art with people's love.

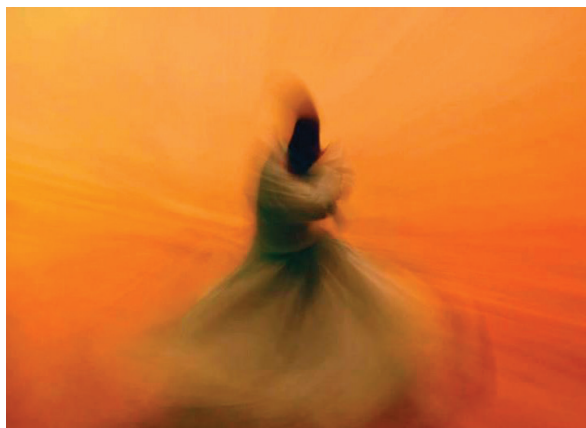
His creative work is loved and appraised, his musical works are often sounded both in Georgia and abroad. His many works are in the repertoire of the well-known musicians. Kakha's creative work is various both stylistically and in genre – the instrumental concerts, choir, chamber-instrumental and chamber-vocal works, musicles, the music for the films and dramatic performances, the popular estrade songs. Besides, Kakha Tsabadze actively works on the children's academic music and he gives many precious gifts to the young musicians.



THE MUSICAL PUBLICISM

Lali Vardanashvili
"We Are and Are Not, That is Us and" Covid"

The article refers to the conditions of the musicians in Georgia, especially in the situation of pandemic.



The author acutely criticizes the attitude of the Government towards the musicians, who actually in the conditions of "Covid 19" were left not only without the income but without the attention towards them to work. The author remarks that "even the most affected Italy took care of this question and today, music again enters the life of the Italians. And Georgia, the country of the songs has become dumb". The author considers that the definite part of the society that is the conformist part does not understand that conformism is disastrous.

FOLKLORE

Ketevan Baiashvili
Musical Identities and Criteria of Estimation in Georgian Musical Folklore

(According to the Field Materials)

The musical identities of the inhabitants of the ethnographical regions of Georgia, both musical culture of the own region and the various relations towards their musical inheritance are reviewed



SUMMARY

in the article.

As the musical identities and the criteria of the voice estimation while singing are dependent on each other, the author reviews them together.

These questions have not been studied in the Georgian ethnomusicology. That's why the author foresees the experience of both foreign colleagues' experience and the considerations of the scientists both of elder and new generations.

On the first stage of the research, during the study of the field diaries, the identity couples were found, who more or less know the musical inheritance of each other.

The research showed the author that notification is caused by the geographical, social, labor relations. The moments of competition and imitation-parody also play the significant role.

While singing and while voice estimation, people pay great attention to the degree of the voice, the ability of the voice emotional influence and the strength of the voice and degree of the timbre besides on the ethical and aesthetical norms. The mental changeability of the people was caused by the radiofication phenomena during the Soviet period.

In general, various regions do not know well the musical culture of one another.

THE GEORGIAN MUSICOLOGY

Giorgi Kraveishvili

The Music of Chveneburebi and Vazha Gvakharia

The articles refers to the musicologist-historian, philologist-semitologist, pedagogue, the author of many musical works in musicology and oriental studies, the monographs on the musicians, the laureate of G. Handel premium (1967) – Vazha Gvakharia (1925-1991). The author of the articles, who works on the musical folklore of the historical Georgia, got interested in Vazha's archive, where the material of Ingilouri

and Lazuri musical folklore is given.

The author concludes the acquaintance with Vazha Gvakharia's works and his working at the Conservatoire would be useful:

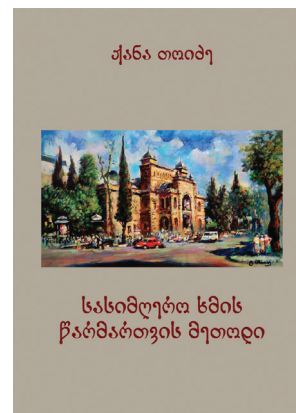
1) The musicologists would have the notion of the Shumeri, Khetebi and proto-Georgian civilization musical culture; 2) the Conservatoire would use Vazha Gvakharia's Azeri relations for Sain-gilo research and for expeditions there; 3) the monographs in the history of Georgian professional music; 4) the proper text-book both in the field of the Georgian and the world professional and folk music etc.



NEW PUBLICATIONS

Vazha Dzigua

The Earned of the Tireless Research



The Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema of Georgia and the publishing house "Kentavri" offered the readers the book-album "The Method of Directing the Singing Voice". The author is the musician, pedagogue and researcher, Dr. of the Sciences of Art, Prof.

Jana Toidze who served the vocal pedagogics at Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema of Georgia (now University) for more than 50 years. The au-

thor of the article reviews the book and gives the high estimation to it.

THE GEORGIAN WRITING AND MUSIC

Tamar Maisuradze **Georgian Chants**

The author reviews the attitude of the Georgian writers of the XIX century and their ardent support towards the restoration of the Georgian chant in the conditions of the Russian Empire politics. Namely, the attitude and contribution of the Georgian writer, poet, publicist, political and state figure, the leader of the Georgian national-liberation movement, the St. Ilya Martali (Ilya Chavchavadze). Here the author publishes Ilya Chavchavadze's letter to the ecclesiastic, public figure Vasil Karbelashvili. The letter is preserved in the Fund of Manuscripts and Archive Documents of the Palace of Art of Georgia – the Museum of the History of Culture.



REMEMBRANCE

Nino (Nunu) Meskhi *The Material was Prepared by Tamar Meskhi-Mo-debadze*

Vladimir Khomashuridze – People's Artist of Georgia (1903-1976)

The article is dedicated to the opera singer (bass) People's artist of Georgia, the leading soloist of Tbilisi Opera theatre in 1926-1972 - Vladimir Khomashuridze. He performed many bass parts both in Georgian and European operas. Among them were: Tsangala in Z. Paliashvili's opera "Daisi"), Makar in Victor Dolid-

ze's "Keto and Kote", the King George in Meliton Balanchivadze's "Darejan Tsbieri", the King in Verdi's "Aida", the Cardinal in Halev's "Rakhlil", Marsel in Meyerbeer's "Hugunots", Varlaam in Musorgsky's "Boris Godunov" and many others.



THE MUSICAL PUBLICISM

Rima Buchukuri **The Disobedient Musicians**

Rima Buchukuri's musicological articles, researches are always distinguished by their reviewing from the new point of view, the deep and thorough analysis by the reviewing the musical problems not in narrow but in broad historical-culturological context. Such was her last work, the book "The Transcendism of F. Liszt" (with Natela Tavkheldidze's co-authorship; Tbilisi, 2018).

Now again, R. Buchukuri's research "The Disobedient Musicians" refers to the Georgian (supposedly the post-Soviet) musicological untouchable problem – conformism and non-conformism in the musical culture, which is not only new but in the post-Soviet reality is very active and significant.

Since the restoration of the independence of Georgia 30 years have passed. Many new things have been revealed, the facts hidden in the archives of KGB have been disclosed, the forbidden themes have been revealed which demand the new reading of the Georgian musical cultural inheritance of today in a new manner just as the research of new themes. Rima Buchukuri's work exactly refers to the above-mentioned questions.

A CD enclosed with the magazine contains a sound track for each feature. Since its format is insufficient for all the details: the titles of the pieces and features and performers, only the title of a musical piece and the page of the corresponding article are specified. Here is a complete list of the CD recorded material:

1. Jacques Offenbach. The overture of the Opera-Bouffe "Les Géorgiennes". The author of the piano version is French composer Victor Boullard (1832-1876). Performed by Guranda Gabelaia (the recording was prepared by Lasse Stark at the Chamber Hall of Stuttgart (Germany) Conservatoire); The feature "The new life of the lost Opera-Bouffe "Les Géorgiennes" by Jacques Offenbach", page 2
2. Jacques Offenbach. "Grande Valse" by Eugene Prevost on the motives of Jacques Offenbach's Opera-Bouffe "Les Géorgiennes". The piano arrangement by French composer Emile Desgranges. Performed by Guranda Gabelaia (the recording was prepared by Lasse Stark at the Chamber Hall of Stuttgart (Germany) Conservatoire); The feature "The new life of the lost Opera Bouffe "Les Géorgiennes" by Jacques Offenbach", page 2
3. Joseph Strauss. Quadrille Les Géorgiennes, op. 168. The Razumovsky Symphony Orchestra, Conductor Alfred Eschwé; The feature "The new life of the lost Opera-Bouffe "Les Géorgiennes" by Jacques Offenbach", page 2
4. Johan Sebastian Bach. BWV 672, Choral Prelude Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit. The performer: Eter Mgaloblishvili; "The Indelible Historical Merit Eter Mgaloblishvili, Rusudan Khojava", page 25
5. Kakha Tsabadze. The Elegy for the Piano and Chamber Orchestra. The performers: Andria Bolkvadze (piano) and Tbilisi State Chamber Orchestra "The Synphonietta of Georgia". The conductor: Revaz Javakhishvili; The feature "Kakha Tsabadze - 60", page 32
6. Kakha Tsabadze. "As I Loved You". The verse by Gorderdzi Chokheli. The performers: Teimuraz Gugushvili (tenor), Lela Useinashvili (piano); The feature "Kakha Tsabadze - 60", page 32
7. Kakha Tsabadze. The Concert for Oboe and String Orchestra. Performers: Giorgi Kobulashvili (oboe) and Tbilisi State Chamber Orchestra "The Synphonietta of Georgia". The conductor: Revaz Javakhishvili; The feature "Kakha Tsabadze - 60", page 32
8. Kakha Tsabadze. The Concert for the Piano and Orchestra. The performers: Tamar Licheli (piano) and Tbilisi State Chamber Orchestra "The Synphonietta of Georgia". The conductor: Revaz Javakhishvili; The feature "Kakha Tsabadze - 60", page 32
9. Let us, the Cherubim. Eastern School Karbelashvili mode. Performed by Anchistkhati Church Choir; The feature "Georgian Chants", page 65
10. Richard Wagner. "Polonia". Overture C major. I - Adagio sostenuto-Allegretto-Tempo I - Allegro molto vivace - Allegretto - Presto. Hong Kong Philharmonic Orchestra conducted by Varujan Kojian; The feature "The Disobedient Musicians", page 76

The editorial board

Editor-in-Chief: MIKHAEL ODZELI

Editors: MZIA JAPARIDZE, TAMAR TSULUKIDZE,
TAMAR BURJANADZE

Design: VAKHTANG RURUA, VANO KIKNADZE

Translated by: KETEVAN TUKHARELI

Address: 123, D. Agmashenebeli str., Tbilisi

Tel: (+995 32) 295 41 64

Fax: (+995 32) 296 86 78

1. J. Offenbach. "The Georgian Women".
The piano version is the V. Bouliard (1832-1876).
Performed by G. Gabelala
2. J. Offenbach. "Grande Valse" by E. Prevest on the motives
"The Georgian Women". The piano arrangement by the
E. Desgrange. Performed by G. Gabelala
3. J. Strauss. Quadrille Les Géorgiennes, op. 168.
The Razumovsky Symphony Orchestra, the conductor A. Eschwé
4. J.S.Bach. BWV 672. Choral Prelude. The performer: E. Mgaloblishvili;
5. K. Tsabadze. The Elegy for the Piano and Chamber Orchestra.
The performers: A. Bolkvadze (piano) and Tbilisi State
Chamber Orchestra "The Synphonietta of Georgia". The conductor: R. Javakhishvili;
6. K. Tsabadze. "As I Loved You". The performers:

საქართველოს კომპოზიტორთა
პედაგოგიკური კავშირის
ჟურნალი

JOURNAL OF CREATIVE
UNION OF COMPOSERS OF
GEORGIA

მუსიკა

2020 2 (43)

MUSIKA

- T. Gugushvili (tenor), L. Useinashvili (piano);
7. K. Tsabadze. The Concert for Oboe and String Orchestra. Performers:
G. Kobulashvili (oboe) and Tbilisi State Chamber Orchestra
"The Synphonietta of Georgia". The conductor: R. Javakhishvili;
8. K. Tsabadze. The Concert for the Piano and Orchestra. The performers:
T. Licheli (piano) and Tbilisi State Chamber Orchestra "The Synphonietta
of Georgia". The conductor: R. Javakhishvili;
9. Let us, the Cherubim. Performed by Anchistkhati Church Choir;
10. R. Wagner. "Polonia". Hong Kong Philharmonic Orchestra,
conducted by V. Kojian.

disc

გადაცემის უფლება

All rights of the producer and the owner of the recorded work reserved. Public performance, broadcasting, hiring or rental of this recording prohibited

