

၈. ဗုဒ္ဓ၏ နိဂုံး

ဗုဒ္ဓ၏ နိဂုံး
၈ ဝ ၈ ၈ ၈ ၈
ဗုဒ္ဓ၏ နိဂုံး



ილია ჭავჭავაძის

ჭავჭავაძის ილია

მ კ მ რ ა

„აგვისტო და ეთერი“

2007



თბილისის გამომცემლობა „თბილისი და ურომა“

თბილისი

1941

რედაქტორი—შ. ბ უ ა ჩ ი ძ ე
ხელმოწერილია დასაბეჭდად—7/V—41 წ.

უფ 20001

ტირაჟი—3.000

შეკვეთა № 732

ზომა—5×8

ფორ. რაოდ.—9³/₄

საავტორო ფორმა 5.



ზაქარია ფალიაშვილის პორტრეტი,
დახატული უჩა ჯაფარიძის მიერ.

წინასიტყვაობა

ზაქარია ფალიაშვილს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ქართული მუსიკალური კულტურის ისტორიაში. ის სამართლიანად ითვლება ქართული საოპერო მუსიკის ფუძემდებლად და დამაარსებლად.

ზ. ფალიაშვილი იყო პირველი, ვინც ღირსეულად შეაფასა ქართული ხალხური მუსიკის სიმდიდრე და მხურვალედ დაეწაფა ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ცხოველმყოფელ წყაროს. ზ. ფალიაშვილამდე კანტი-კუნტად თუ იცნობდნენ ქართულ მუსიკას საქართველოს გარეთ. მართალია, გლინკას, დარგომიჟსკის, მუსორგსკის, ჩაიკოვსკის, ბოროდინის, რუბინშტეინის, ბალაკირევის, იპოლიტოვ-ივანოვის შემოქმედებაში ვხვდებით ქართულ მოტივებს, მაგრამ ისინი ყოველთვის სწორად არ გადმოგვცემენ სპეციფიურ ქართულ კოლორიტს. მხოლოდ ზ. ფალიაშვილის შემდეგ წარსდგა ქართული მუსიკა მთელი მსოფლიოს წინაშე „აბესალომ და ეთერის“ მთელი ბრწყინვალეობით. „აბესალომ და ეთერი“ ეკუთვნის ყველაზე გრანდიოზულ მუსიკალურ-დრამატურ-გიულ ნაწარმოებთა რიცხვს, რომელთაც კი იცნობს მსოფლიო საოპერო ლიტერატურა. ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ იყო პირველი ქართული ოპერა, სადაც ყველაფერი ბუმბერაზულ ფარგლებშია გამოხატული—ხალხიც, მისი პოეტური აღმაფრენით შექმნილი ვმირებიც, ქართული ბუნების სიდიადეც.

ფასდაუდებელია ზ. ფალიაშვილის მნიშვნელობა ქართული კულტურისათვის. ზ. ფალიაშვილი იგივეა ქართული მუსიკისათვის, რაც ი. ჭავჭავაძე და ა. წერეთელი ქართული ლიტერატურისათვის.

* *
*

ზ. ფალიაშვილი დაიბადა 1871 წლის 4 აგვისტოს ქუთაისში იქაური კათოლიკური ეკლესიის უბრალო მსახურის ოჯახში.

ბავშვობა მან მეტად მძიმე პირობებში გაატარა. მამა მისი პეტრე თვეში 15 მანეთს იღებდა და სარჩენი ჰყავდა 18 შვილი—10 ვაჟი და 8 ქალი. უფროსი მათ შორის ვანო იყო, მისი მომდევნო კი—ზაქარია.

ბავშვებს მუსიკალური ნიჭი ადრე აღმოაჩნდათ. ეს მათ მშობლებისაგან მიიღეს მემკვიდრეობით. მამა მომღერალი იყო და ორგანზე უკრავდა, დედასაც კეკილი ხმა ჰქონდა და მღეროდა. ბავშვები ხშირად მიმართავდნენ დედას—გვიმღერე რამეო, და ისიც სიამოვნებით უსრულებდა მათ თხოვნას. დედის სიმღერებმა დიდი როლი ითამაშეს ძმების ბუნებრივი ნიჭის განვითარებაში.

პირველდაწყებითი მუსიკალური განათლება ვანო და ზაქარია ფალიაშვილებმა ქუთაისში მიიღეს ფორტეპიანოს დაკვრის იმდროინდელ ცნობილ მასწავლებელ ალოიზ მიზანდართან. ზაქარია მაშინ 7 წლისა იყო. პარალელურად ორივე ძმა ორგანზე უკრავდა.

ვანო იმდენად დახელოვნდა, რომ მალე ის თბილისის კათოლიკურ ეკლესიაში მიიწვიეს. ამას მოჰყვა მთელი ოჯახის გადმოსვლა თბილისში. ეს იყო 1888 წელს. ამ დროისათვის და-ძმათაგან ცოცხალი იყო მხოლოდ რვა—ხუთი ვაჟი და სამი ქალი.

თბილისში გადმოსვლას უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ზაქარია ფალიაშვილისათვის. თბილისში უკვე არსებობდა მუსიკალური სასწავლებელი, სადაც მომავალ კომპოზიტორს შეეძლო დაწაფებოდა ნამდვილ მუსიკას, ესწავლა და თან განეფითარებინა, გაეღრმავებინა თავისი ნიჭი.

თბილისში გადმოსვლის შემდეგ ვანომ მალე თავი მიაჩინა ეკლესიას, ორგანი ზაქარიას გადასცა, თითონ კი ოპერეტის თეატრში შევიდა დირიჟორად. ზაქარია ამ დროს ორგანიზატორია, თან დიდის წვალეებით ახერხებს სამუსიკო სასწავლებელში შესვლას. აქ ის მუსიკის თეორიას სწავლობს პროფესორ ნ. ს. კლენოვსკისთან, ხოლო ვოლტორნის დაკვრას იტალიელ მოსკასთან. პარალელურად აყალიბებს მომღერალთა რუსულ გუნდს, რომლითაც კონცერტებს მართავს მუშათა უბნებში.

1900 წელს ზაქარია ამთავრებს თბილისის სამუსიკო სასწავლებელს. მაგრამ მიღებული განათლება მას არ აკმაყოფილებს. მეგობრების დახმარებით იგი აწყობს ქართული მუსიკის კონცერტს და შეგროვილი ფულით მოსკოვს მიემგზავრება სწავლის გასაგრძელებლად. გუნდი, რომელსაც ის ხელმძღვანელობდა, მან მესამე ძმას პოლიკარპეს გადააბარა. პოლიკარპეც ორგანზე უკრავდა. ორგანიზატორა არ ასცდა არცერთ ძმას.

მოსკოვში ზაქარია შედის კონსერვატორიაში და სამი წლის მანძილზე კომპოზიციის თეორიას სწავლობს გამოჩენილ კომპოზიტორ, პოლიფონიური (მრავალხმიანი) მუსიკის შესანიშნავ ოსტატ პროფესორ ს. ი. ტანეევთან. 1903 წელს კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ ზ. ფალიაშვილი ბრუნდება თბილისში, სადაც იწყებს მუსიკალურ-პედაგოგიურ და კომპოზიტორულ მოღვაწეობას.

ზაქარიამ პედაგოგიური მუშაობა დაიწყო იმავე სასწავლებელში, სადაც ერთდროს თვითონ მიიღო მუსიკალური განათლება. აქ მან გაიარა პედაგოგიური მოღვაწეობის ყველა საფეხური, დაწყებული სოლფეჯიოს და ჰარმონიის მასწავლებლობიდან და გათავებული პროფესორის სახელწოდებით. ერთდროს ის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის რექტორიც იყო.

ამავე დროს ზ. ფალიაშვილი ეწევა დიდ მუსიკალურ-საზოგადოებრივ მუშაობას. მისი უშუალო აქტიური მონაწილეობით 1908 წელს თბილისში არსდება ქართული ფილარმონიული საზოგადოება, რომლის სათავეშიც თვითონ დგება.

ზ. ფალიაშვილის კომპოზიტორული მუშაობა მიმდინარეობდა პედაგოგიურ მოღვაწეობასთან პარალელურად. მიზნად დაისახა რა ქართული ნაციონალური მუსიკის აღორძინებისა და განვითარებისათვის ხელის შეწყობა, ზ. ფალიაშვილმა მრავალი წლის განმავლობაში შემოიარა მთელი საქართველო, დაწყებული ქართლ-კახეთით და გათავებული სვანეთის მიუვალი კუთხეებით, სადაც აგროვებდა და იწერდა ხალხურ სიმღერებს.

ამ მასალის საფუძველზე მან დასწერა ოპერები „აბესალომ და ეთერი“, „დაისი“ და „ლატავრა“. ზ. ფალიაშვილის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა შეიცავს აგრეთვე რამდენსამე სიმფონიურ ნაწარმოებს და მთელ რიგ რომანსებსა და საგუნდო ნომრებს.

1925 წელს საქართველოს მთავრობამ ზ. ფალიაშვილი 30 წლის ნაყოფიერი პედაგოგიურ-კომპოზიტორული მუშაობისათვის დააჯილდოვა რესპუბლიკის სახალხო არტისტის საპატიო სახელწოდებით.

გარდაიცვალა ზ. ფალიაშვილი 1933 წლის 6 ოქტომბერს 61 წლისა.

*
* *

ოპერის წერა ზაქარიას ერთბაშად არ დაუწყია. ამას წინ უძლოდა დიდი მოსამზადებელი მუშაობა. „ოპერის დაწერის იდეა, — იგონებს კომპოზიტორის ძმა ექ. ნ. ფალიაშვილი, — მას ჩვენი ოჯახის ახლო მეგობარმა პეტრე მირიანაშვილმა ჩააგონა. ზაქარია დიდხანს უარზე იდგა. რა დროს ოპერის წერაა, ჯერ მასალა უნდა შევაგროვოთ. ბოლოს, როცა პ. მირიანაშვილმა „აბესალომ და ეთერის“ გამზადებული ლიბრეტო მოუტანა, ზაქარია დასთანხმდა.

ზაქარია „აბესალომზე“ მუშაობის დროს პიანინოსთან იშვიათად მივიდოდა. სწერდა მაგიდაზე, პირდაპირ ნოტებზე გადაჰქონდა მელოდიები. როდესაც დაამთავრებდა რომელსამე ნაწყვეტს, მხოლოდ შემდეგ მიმართავდა შესამოწმებლად პიანინოს.

ზაქარია დიდი ენერჯის პატრონი იყო. მას იშვიათი შრომისმოყვარეობა ახასიათებდა. მახსოვს ასეთი მომენტები: ზაქარია ამუშავებდა მოგზაურობის დროს ჩაწერილ ხალხურ სიმღერებს. ის უკრავდა მათ ფონოგრაფზე, უკრავდა დიდხანს, ზოგჯერ ასჯერაც კი, სანამ არ გადაამუშავებდა ისე, როგორც სურდა. ამ მუშაობის დროს შინაურები სახლიდან გავრბოდით, რადგან ფონოგრაფის ყვირილი მაინცდამაინც ვერაფერი სასიამოვნო იყო“.

„აბესალომ და ეთერს“ ზ. ფალიაშვილი სწერდა ხანგამოშვებით, ზაფხულის თვეებში, რადგან ზამთრობით გადატვირთული იყო საზოგადოებრივ-პედაგოგიური მუშაობით. სწერდა მას ნაწყვეტ-ნაწყვეტ, ხშირად არც კი მისდევდა ლიბრეტოს თანმიმდევრობას. კომპოზიტო-

რის მუშაობის მხრივ ყველაზე ინტენსიური იყო 1913 და 1914 წ. წ. ზაფხულის თვეები, როდესაც ზაქარია ისვენებდა სოფელ ნიკულიჩიში, ქ. რიაზანის ახლოს. მეორე მოქმედების ბალეტი დაწერილია საგარეჯოში, სადაც კომპოზიტორი სტუმრად იყო თავის ძმასთან ანტონთან.

„აბესალომ და ეთერი“ ზ. ფალიაშვილმა დაამთავრა 1917 წელს. შემდეგ ორი წლის განმავლობაში ის მუშაობდა ოპერის ორკესტრობაზე*).

* * *

ზ. ფალიაშვილის ბრწყინვალე ნიჭი, როგორც ნაციონალური კომპოზიტორისა, ჩამოყალიბდა ერთი მხრივ ქართული ხალხური სიმღერისა და ხალხური მუსიკის, ხოლო მეორეს მხრივ რუსული და დასავლეთ ევროპის მუსიკალური კულტურის ზეგავლენით. პოლიფონიური მუსიკის გამოჩენილ მცოდნე ს. ტანეევთან მეცადინეობამ შეაიარაღა ზ. ფალიაშვილი მაღალი კომპოზიციური ტექნიკით, რამაც საშუალება მისცა მას სავსებით აეთვისებინა თანამედროვე მუსიკის მიღწევები. ამავე დროს ზ. ფალიაშვილი დაუახლოვდა რუსულ მუსიკალურ ხელოვნებას და მისი საშუალებით დასავლეთ ევროპის კომპოზიტორთა უდიდეს ტრადიციებს. მოსკოვში ზ. ფალიაშვილმა შეიძინა არა მარტო ტექნიკური ცოდნა, არამედ განავითარა თავისი შემოქმედებითი იდეებიც. ის დარწმუნდა, რომ მხოლოდ ეროვნული ხალხური მუსიკა ჰკვებავს, ასულდგმულებს და აღრმავებს კომპოზიტორის შემოქმედებას, რომ ხალხური სიმ-

*) ცნობები ამოკრეფილია ზ. ახლანიშვილის წერილიდან— „Абесалом и Этери“. იხ. „Вечерний Тбилиси“ 2/XI 1937 წ.

ღერაა ის შესანიშნავი და ულავი წყარო, საიდანაც იკვებება დიად ნაწარმოებთა ავტორების აღმაფრენა.

კომპოზიტორის მიერ შეთვისებული ორი კულტურის სინთეზმა, თან ქართული ხალხური სიმღერის ღრმად შესწავლამ საშუალება მისცა ზ. ფალიაშვილს საფუძველი ჩაეყარა ქართული ნაციონალური ოპერისათვის. მან ევროპული მუსიკის მაღალი ტექნიკა შეუხამა ქართული ხალხური მუსიკის მელოდიურ სიმდიდრეს. ტრადიციულ საოპერო ფორმაში შეიტანა ნაციონალური კოლორიტი და ოსტატურად გამოიყენა ქართული ხალხური ხელოვნების სასიმღერო და პოეტური ქმნილებანი.

ზ. ფალიაშვილს უყვარდა ხალხური მუსიკა. მას სრული უფლებით შეეძლო გაემეორებინა მ. ი. გლინკას სიტყვები: „მუსიკას ჰქმნის ხალხი, ჩვენ კი, მხატვრები, მას მხოლოდ ვამუშავებთ“. რასაკვირველია, მ. გლინკა, თავისი მხატვრული მორიდებულობისა და თავმდაბლობის გამო, ამცირებდა კომპოზიტორის მნიშვნელობას. ისე, როგორც გლინკა არ ყოფილა ხალხური სიმღერის მარტო დამმუშავებელი, არამედ თან დიდი შემომქმედიც იყო, ზ. ფალიაშვილიც არა მარტო იკვებებოდა ხალხური შემოქმედებით, არამედ თვითონაც ჰქმნიდა ხელოვნების ნაწარმოებებს, რომლებმაც გაამდიდრეს ხალხი.

ზ. ფალიაშვილი იშვიათად თუ მიმართავდა ფოლკლორის ციტირების მეთოდს. „აბესალომ და ეთერის“ მთელი მუსიკალური ენა აგებულია ხალხურ მუსიკალურ მასალაზე, მაგრამ კომპოზიტორის მიერ გადამუშავებულზე, შემოქმედებრივად გადახარშულზე. მთელს ოპერაში უმნიშვნელო ადგილი უჭირავს ხალხური სიმღერების ზუსტად განმეორებას, დანარჩენი ნაწილი კი კომპოზიტორის პირადი შემოქმედების ნაყოფია. სცდებიან კრი-

ტიკოსები, როცა ამბობენ, რომ „კომპოზიტორი იღებს ხალხურ მელოდიებს შეუმღვრეველი სახით, ხშირად „შეულამაზებლად“ აწყობს ამ ვეებერთელა ზოდებსო“; ან კიდევ—„ზ. ფალიაშვილის ოპერებში, მისი ავტორის უშუალო ხალხოსნობის გამო, დიდი ადგილი დაეთმო ეთნოგრაფიულ ელემენტს, გაურანდავ, შიშვლად შეტანილ ნაციონალურ მელოდიებს. არც თუ არქაული ელემენტებისაგან იყო მისი შემოქმედება თავისუფალიო“.

ზ. ფალიაშვილის დიდი ღირსება სწორეთ ის არის, რომ იგი ოსტატურად იყენებდა ქართული სიმღერის დამახასიათებელ თავისებურებას, მის ორიგინალურ ორნამენტიკას და მის საფუძველზე ჰქმნიდა საკუთარ, უაღრესად მეტყველ მელოდიებს, რომლებსაც უნარჩუნებდა ხალხური მუსიკის სტილს, კოლორიტს და ყველა თავისებურებას. ამაშია მისი უდიდესი მნიშვნელობა ქართული მუსიკალური კულტურის შექმნისა და განვითარების საქმეში.

ზ. ფალიაშვილმა „აბესალომ და ეთერი“ მოგვცა ქართული ნაციონალური მუსიკის უმაღლესი ნიმუში, რომელიც კლასიკური მემკვიდრეობის საუკეთესო ნიმუშთა სიმალლეზე დგას. მუსიკალური დახასიათების სიძლიერე და სიმართლე, ადამიანურ განცდათა სიღრმე, მუსიკალური ენის სიცხოველე და მსმენელის გულში ჩაწვდომის უნარი „აბესალომს“ აახლოვებენ რუსული და საერთაშორისო საოპერო ლიტერატურის საუკეთესო ნაწარმოებებთან. ზ. ფალიაშვილის მიერ შექმნილი სახეები სამუდამოდ შევიდა ხალხის მეხსიერებაში.

„აბესალომ და ეთერი“, — სწერდა „პრავდა“, — კლასიკური ნაწარმოებია ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით. ის შეიძლება გვერდში ამოვუყენოთ მუსიკალური

ხელოვნების ისეთ შედეგებს, როგორც არის ვერდის „აიდა“, გლინკას „რუსლანი და ლიუდმილა“, ბოროდინის „თავადი იგორი“.

„მსოფლიო მუსიკა,—ამბობს „კრასნაია გაზეტა“, რომელმაც ლენინგრადის სხვა გაზეთებთან ერთად ალფრთოვანებული წერილი მიუძღვნა „აბესალომ და ეთერი“ თბილისის საოპერო თეატრის ლენინგრადში გასტროლებზე ყოფნის დროს 1938 წლის აგვისტო—სექტემბერში,—მდიდარია საოპერო ხელოვნების მრავალი შესანიშნავი ნაწარმოებით. მაგრამ არის მათ შორის ისეთი განსაკუთრებული შედეგები, რომლებიც ადამიანის გენიის მიერ შექმნილ ყველაზე მნიშვნელოვან ქმნილებათა შორისაც კი გამოირჩევიან. ასეთ შედეგებს ეკუთვნიან, მაგალითად, მოცარტის „დონ-ჟუანი“ და ბეთჰოვენის „ფიდელიო“, ბიზეს „კარმენი“ და ვერდის „ოტელო“, მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვი“ და ჩაიკოვსკის „პიკის ქალი“; ყოველგვარი ეჭვის გარეშე, მათ შეიძლება გვერდში ამოუყენოთ ზ. პ. ფალიაშვილის გენიალური ოპერა „აბესალომ და ეთერი“.

აფასებს რა ოპერის ღირსებას, გაზეთი სწერს: „მაგრამ ყველაზე საუკეთესო ქებად შეიძლება ის მივიჩნიოთ, რომ ოპერის მოსმენის დროს სრულიად არ გინდა ანალიზი: გაუკეთო იმას, რაც სცენაზე ხდება: გინდა მთლიანად მიეცე ბგერათა ნაკადს, რომელიც გამოუთქმელ მღელვარებას იწვევს და განცვიფრებს თავისი ემოციური ძალით. და ამიტომ უნებლიედ გადაგაქვს ამ ოპერაზე ა. მ. გორკის მიერ შენახული სიტყვები ვ. ი. ლენინისა ბეთჰოვენის „აპასიონატას“ შესახებ: „განსაცვიფრებელი, არაადამიანური მუსიკაა. მე ყოველთვის სიამაყით... ვფიქრობ: აი რა სასწაულთა მოხდენა შეუძლიანთ ადამიანებს“.

ასეთ ფასდაუდებელ განძს წარმოადგენს „აბესალომ და ეთერი“ და ამ ძვირფასი საუნჯის შესახებ ჩვენ დღემდის არ მოგვეპოვება არა თუ ვრცელი მონოგრაფია, არამედ მცირე ნარკვევიც კი. აქა-იქ ჟურნალ-გაზეთებში გაბნეული წერილები და რეცენზიები ამ ხარვეზს ვერ შეავსებენ.

თითქოს პირველი სიტყვა ამ უკვდავი ნაწარმოების შესახებ მუსიკის სპეციალისტებს უნდა ეთქვათ, მაგრამ მათ მოიმიზღვხეს „აბესალომის“ კლავირის გამოუცემლობა და ოცი წლის განმავლობაში მჭერმეტყველურად სდუმან. „ეს დიდი ნაკლი (ე. ი. ზ. ფალიაშვილის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე რომ არა გვაქვს მონოგრაფია) არა ქართული მუსიკალური კრიტიკის უმწეობით აიხსნება, არამედ იმ გარემოებით, რომ განსვენებულის ოპერებს დღემდე ვერ ელირსა დაბეჭდვა და გამოცემა. როცა ზაქარია ფალიაშვილის ოპერებს ვიხილავთ კლავირების სახით, მაშინ მის მუსიკაზე ალბად ბევრი დაიწერება“, — სწერს ერთი მუსიკისმცოდნე.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 20 წლისთავზე ჩვენმა მთავრობამ მშრომელებს მიუძღვნა ძვირფასად გამოცემული კლავირი „აბესალომ და ეთერისა“, რომელიც სამს ენაზეა დაბეჭდილი — ქართულ, რუსულსა და ფრანგულზე. უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს საბაზს მისცემს მუსიკალურ კრიტიკოსებსა და მუსიკის სპეციალისტებს ხმა აღიმაღლონ ზაქარია ფალიაშვილის, ჰეინეს სიტყვებით რომ ვსთქვათ, ამ „ბგერათა პოეტის“ შესახებ და ბოლოსდაბოლოს მოგვცენ მის ნაწარმოებთა, კერძოდ „აბესალომ და ეთერის“ ნამდვილი

გარჩევა. მანამდის კი ილია ზურაბიშვილის ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ ერთადერთი წიგნია ქართულს ენაზე, რომელიც მიზნად ისახავს გზა გაუკვლიოს მასობრივ მსმენელს ქართული საოპერო ხელოვნების ამ შედეგისაკენ.

წიგნი სამი ნაწილისაგან შესდგება: პირველში მოცემულია მასალა „აბესალომის“ პირველად დადგმის ისტორიისათვის, მეორეში გარკვეულია საკითხი—თუ რა ფორმით არის დაწერილი „აბესალომ და ეთერი“ და როგორია კომპოზიტორის მუსიკალური სტილი, მესამე შეიცავს ოპერის შემადგენელი ნაწილების ცალკეულად შეფასების ცდას, იძლევა ფაქტიურ მასალას ამ ნაწილების და მათი შემოქმედებრივი ჩანაფიქრის, მათი კონსტრუქციის შესახებ.

ავტორს ოპერის მუსიკის ენა მოხერხებულად გადაჰყავს სიტყვების ენაზე, ამასთანავე არ გაურბის ლამაზ ლიტერატურულ ანალოგიებსაც. მართალია, მუსიკალური ნაწარმოების ასეთი განმარტება მეტწილად სუბიექტიურობის ხასიათს ატარებს, მაგრამ არ შეიძლება ითქვას, რომ ი. ზურაბიშვილის დებულებები მოკლებული იყოს დასაბუთებას. მისი დასკვნები ემყარება არა მარტო ზ. ფალიაშვილის მუსიკის სუბიექტიურ ათვისებას, არა მარტო „აბესალომ და ეთერის“ შეფასებას მსმენელის მიერ, არამედ ფაქტიურ მასალასაც, მათ რიცხვში კომპოზიტორის აზრებს, მის მიერ საჯაროდ გამოთქმულს.

„აბესალომი“ გრანდიოზული მოვლენაა ქართულ მუსიკაში. მთელი მისი ღირსების ერთ პატარა ნაშრომში შეფასება ერთობ ძნელია. ამას არც წინამდებარე წიგნი ისახავს მიზნად. ავტორის ამოცანა იყო პოპულა-

რული ენით განემარტა ოპერის ნიშანდობლივი თვისებანი, მისი დამახასიათებელი თავისებურებანი, დახმარებოდა მსმენელს მისი ცალკე ადგილების გარკვევაში. თუ „აბესალომ და ეთერის“ გამოკვლევის აქ მოყვანილი დასკვნები ოდნავ მაინც დააინტერესებს მსმენელს, ხოლო მუსიკის სპეციალისტს ბიძგს მისცემს უფრო ღრმად ჩასწვდეს ზ. ფალიაშვილის შემოქმედებას და მეცნიერულად გაარკვიოს მისი საფუძვლები,—წიგნის მიზანიც მიღწეული იქნება.

დასასრულ, არ შემიძლია არ მოვიყვანო აკადემიკოს ივანე ჯავახიშვილის აზრი ი. ზურაბიშვილის ნაშრომზე. ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციის შეკითხვაზე, სადაც ეს ნაშრომი იბეჭდებოდა ცალკე წერილების სახით, სახელოვანმა მეცნიერმა ასე უპასუხა:

„ილ. ზურაბიშვილის მონოგრაფია ზ. ფალიაშვილის ოპერის „აბესალომ და ეთერის“ შესახებ კარგად არის დაწერილი და იქ ამ უკვდავი ნაწარმოების ღირსება, მისი მუსიკის მომხიბლავი თვისებები და ღრმა ეროვნული საფუძველი ნიშანდობლივ არის დახასიათებული. დარწმუნებული ვარ, ამ ნაშრომს ყველა სიამოვნებით წაიკითხავს. ამიტომაც სასურველია, რომ ეს მონოგრაფია ცალკე წიგნადაც ყოფილიყო გამოცემული“.

როგორც ცნობილია, ივანე ჯავახიშვილი ქართული მუსიკის დიდი მცოდნე და მასთან თვითონ მუსიკოსი იყო ახალგაზრდობაში. მისი ასეთი დადებითი შეფასება ი. ზურაბიშვილის წიგნისა საკმარისად მოწმობს ამ უკანასკნელის ღირსებას.

შალვა ბუაჩიძე

1941 წლის აპრილი.

Ար. Տրիստի Գրական. Պատ. Գրադ. Ս. Գր.
Մասնաճյուղի Գրական. "Սոցիալիստիկ Գրական"
Պատ. Գրադ. Ս. Գր. Պատ. Գրադ. Ս. Գր.
Պատ. Գրադ. Ս. Գր. Պատ. Գրադ. Ս. Գր.

Պատ. Գրադ. Ս. Գր. Պատ. Գրադ. Ս. Գր.
Պատ. Գրադ. Ս. Գր. Պատ. Գրադ. Ս. Գր.
Պատ. Գրադ. Ս. Գր. Պատ. Գրադ. Ս. Գր.
Պատ. Գրադ. Ս. Գր. Պատ. Գրադ. Ս. Գր.
Պատ. Գրադ. Ս. Գր. Պատ. Գրադ. Ս. Գր.
Պատ. Գրադ. Ս. Գր. Պատ. Գրադ. Ս. Գր.
Պատ. Գրադ. Ս. Գր. Պատ. Գրադ. Ս. Գր.
Պատ. Գրադ. Ս. Գր. Պատ. Գրադ. Ս. Գր.
Պատ. Գրադ. Ս. Գր. Պատ. Գրադ. Ս. Գր.
Պատ. Գրադ. Ս. Գր. Պատ. Գրադ. Ս. Գր.

20077

1940 19 IX



I

წელს *) თებერვლის 21-ს შესრულდა ოცი წელიწადი, რაც პირველად დაიდგა განსვენებული სახალხო არტისტის ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“.

წელსვე, ივნისის 19-ს „აბესალომ და ეთერი“ პირველად რუსულად დაიდგა ჩვენი საბჭოთა კავშირის დედა-ქალაქში მოსკოვის დიდი თეატრის სცენაზე.

ამ ორი ფაქტის თანამთხვევა მეტად საგულისხმიეროა და ღირსშესანიშნავი.

მე ამას „თანამთხვევა“ განგებ ვუწოდებ.

სსრ კავშირის დიდმა თეატრმა „აბესალომი“ დადგა არა იმიტომ, რათა აღენიშნა ამ ოპერის ოცი წლის არსებობა, არამედ იმიტომ, რომ ამას უკარნახებდა თავისი მაღალი მოწოდება და დანიშნულება მართლაც მთელი საბჭოთა ქვეყნის უდიდესი კულტურული კერისა და მსოფლიოში ერთი საუკეთესო თეატრისა: გამოამზეოს, აჩვენოს ჩვენი თვალუწვდენი კავშირის საზოგადოებას და, თუ შეიძლება, მთელ მსოფლიოსაც ყოველივე ის, რაც მისი

*) 1939 წ.

საქმიანობის სფეროში შეუქმნია დიდი საბჭოთა ქვეყნის
შედგენილობაში შემავალ ამათუიმ ერს, მრავალრიცხო-
ვანი იქნება ეს ერი, თუ მცირერიცხოვანი.

ამაშია სწორედ სიბრძნე და ზოგადკაცობრიული
ჰუმანიზმი ლენინ-სტალინის ერთადერთი სწორე
ეროვნული პოლიტიკისა.

სასაცილოც კია იმაზე ფიქრი, რომ თუ არა ეს
სასწაულმოქმედი პოლიტიკა, თუ არა საბჭოთა სახელმწი-
ფობრივი ცხოვრების განსხვავებული, თავისთავადი პი-
რობები, რამაც სხვადასხვა ხალხთა არსებობა ძირითა-
დად გარდაქმნა, გარდაახალისა და ერთ, მაგრამ მრავალ-
წახნაგოვან დარიჯაგში მოათავსა, — „აბესალომი“ რო-
დისმე, არამც თუ ოცი წლის განმავლობაში, არამედ
თუნდაც ასისაც, მიაღწევდა მოსკოვს და ჰპოებდა მშვე-
ნიერ განსახიერებას დიდი თეატრის სცენაზე.

და იცით, ეს ფაქტი რას ნიშნავს?

საათნოვა რომ ამბობს: „სიტყვას ვიტყვი — ცამ ქუ-
ხილი დაიწყოს“ — აი, ამას ნიშნავს!

ეს იმას ნიშნავს, რომ ქართულმა მუსიკალურმა
კულტურამ „აბესალომის“ სახით და დიდი თეატრის
მეოხებით მსოფლიოს ამცნო თავისი არსებობა!

და თუ „აბესალომი“ ნამდვილად ის არის, რაც
ბევრს ჰგონია, მათ შორის ზოგიერთ ცნობილ მუსიკოსს, —
იმედი უნდა ვიქონიოთ, „აბესალომი“ საბჭოთა ფარგლებს
გარეთაც გაიხმაურებს.

ერთი სიტყვით, მოსკოვის დიდი თეატრის სცენაზე
ამ ოპერის დადგმა და რეპერტუარში შეტანა ნიშნავს
მის ხელახლად დაბადებას და მისი ავტორისადმი, რო-
გორც შემოქმედისადმი, დიდი ინტერესის აღძვრას.

ეს უდიდესი მნიშვნელობის მქონე ფაქტი და „აბესალომის“ პირველად დადგმის ოცი წლისთავი მახედეინებს გადავათვალიერო, მკითხველთან ერთად, პირველი შთაბეჭდილებანი, „აბესალომის“ მოსმენით განაცადნი, შემდეგში მრავალჯერ განმეორებულნი, და, ამ შთაბეჭდილებათა მიხედვით, გამოვთქვა რამდენიმე აზრი „აბესალომის“ მუსიკის არსის თაობაზე.

ეს იქნება, რასაკვირველია, მარტოოდენ „მსმენელის“ აზრები, არა სპეციალისტისა, არამედ დილეტანტისა, საერთოდ მუსიკის მოყვარულისა, კერძოდ ქართული მუსიკისა, ხოლო „აბესალომისა“ — ალტაცებამდე.

დღე, თუნდაც ეს მცთარი აზრები იყოს. იქნება ამ მცთარმა აზრებმა მაინც ააღელვოს ის მდორე ზედაპირი ჩვენი სპეციალისტების უცნაური ყურწყარუებისა, რომლითაც ასე დიდხანს უმასპინძლდებიან ისინი ამ უეჭველად დიდ მოვლენას — „აბესალომის“ გაჩენას ჩვენი მუსიკალური კულტურის წიაღში და საზოგადოების დიდ სიყვარულს მისადმი.

დიალ, სიყვარული საზოგადოებისა, ხალხისა „აბესალომისადმი“ განუსაზღვრელია. რაც დრო გადის — ეს სიყვარული მატულობს და იზრდება, რაც სრული ანტიტეზაა მუსიკის სპეციალისტთა ინდეფერენტიზმისა იმავე „აბესალომისადმი“ და მისი ავტორის შემოქმედებისადმი.

აბა, თუ ვინმე გამოიჩინილა მცოდნეთაგან, რომელსაც აეხსნას და განემარტოს, სად არის სათავე იმისა, რომ ხალხი ასე დამთვრალია ამ ოპერის მელოდიებით, რომ მან თითქმის ზეპირად იცის ეს გრძნეული მელოდიები და, რამდენადაც უფრო ითვისებს მათ, მით უფრო ეტანება ოპერის მოსმენას.

აბა, თუ ერთი ვინმე მუსიკის ნამდვილი მცოდნე, კომპოზიტორია იგი, თეორეტიკოსი, თუ სხვა ჯურის სპეციალისტი, გამოსულა ჩვენში მონოგრაფიით, ნარკვევით, სერიოზული, მეცნიერულად დასაბუთებული კრიტიკული წერილით, თუნდაც მოხსენებით მაინც „აბესალომზე“ — კერძოდ და მის შემოქმედზე — საერთოდ.

არავინ!

რაც აქამდე დაწერილა ქართულად „აბესალომზე“ და ზაქარია ფალიაშვილის სხვა ოპერებზე — ყოველივე ეს ჩვეულებრივ საგაზეთო რეცენზიას არ გასცილებია, და ისიც შემთხვევითი ადამიანების მიერ, არა ნამდვილი მუსიკოსებისა, არამედ „მუსიკის მოყვარულთა“, დილექტანტების მიერ. უსამართლობა იქნებოდა არ აღმენიშნა აქ პროფესორი შალვა ასლანიშვილის წერილი ჟურნ. „მნათობის“ 1937 წლის მე-6-7 №-ში მოთავსებული, „ქართული მუსიკის განვითარების ეტაპები“, სადაც იგი, სხვა კომპოზიტორებთან ერთად, ზაქარია ფალიაშვილსაც ეხება და მაღალ შეფასებას იძლევა მისი შემოქმედებისას. მაგრამ ეს არის მხოლოდ გაკვრითი შენიშვნები, ერთი თვალის გადავლება უჭველად მცოდნე ადამიანისა. ამგვარ ზოგად მიმოხილვაში სხვანაირადაც არ შეიძლებოდა. ზაქარია ფალიაშვილი კი ისეთი მძლეთამძლე ფიგურაა ქართული მუსიკის სფეროში, რომ უეჭველად მოითხოვს უფრო ღრმა შესწავლას და განმარტებას. ისიც აღსანიშნავია, რომ ეს წერილი გამოქვეყნდა უკვე იმის შემდეგ, რაც „პრავდაში“ დაიბეჭდა ღირსშესანიშნავი წერილი „Сумбур вместо музыки“.

მაგონდება ერთი რუსი მუსიკოსის სიტყვები, კერძო საუბარში თქმული ამ ხუთიოდე წლის წინათ: „ყველა ქართველმა მუსიკოსმა თავისი მოღვაწეობა „აბესალო-

მის“ სერიოზული შესწავლით უნდა დაიწყოს-ო“. თითონ ამ მუსიკოსმა „აბესალომის“ მთელი პარტიტურა ზედმიწევნით იცის.

ამავე დროს „აბესალომი“ აღიარებულია კლასიკური ნაწარმოებად და თვით მისი ავტორი—კლასიკოსად.

რისთვის, რატომ? ვინ დაამტკიცა ეს მრავალმეტყველი, მაგრამ ზეპირად აკვიატებული დებულება?

იქნება იმიტომ, რომ „აბესალომი“ ერთი პირველი ოპერათაგანია? მაგრამ ყველა ძველი ნაწარმოები, მუსიკის დარგისა იქნება იგი თუ სხვა დარგისა, კლასიკური ნაწარმოებად რომ ითვლებოდეს, მაშინ ხომ გზას ვერ ავუქცევდით კლასიკოსებს.

არა! „აბესალომი“ თუ მართლა კლასიკური ნაწარმოებია, რასაკვირველია, არა იმიტომ, რომ პირველი ქართული ოპერათაგანია.

იგი კლასიკური ნაწარმოებია მით, რომ თავისი მუსიკალური შინაარსით და მეტყველებით, ემოციათა აღძვრის უნარით უკვდავია. შეიძლება მისი ფორმა გადაგვარდეს (იგი უკვე თვალსაჩინოდ შეიცვალა), მაგრამ მაინც მსმენელს ყოველთვის მხატვრული სიამოვნებით განმსჭვალავს, აღძრავს მასში საუკეთესო გრძნობებს და შეიძლება ხშირად შემოქმედების წყაროთაც გაუხდეს ახლადმოვლენილ შემოქმედს, ვინაიდან იგი ხალხის სულის საუცხოო ანარეკლია.

* * *

და ახლა, როდესაც ჩვენი დიდი ქვეყნის დედა ქალაქის მუსიკოს-სპეციალისტები „აბესალომს“ დიდებული ბეთჰოვენისა, მოცარტისა და გლინკას ნაწარმოებთ გვერდში უყენებენ—განსაკუთრებით გლინკას—მე სირცხვილი

მწვავს, რომ დღემდე ჩვენში არავის—ვისაც ჯერ არს—
ქვაც კი არ გადაუბრუნებია იმისათვის, რათა ემცნო ჩვე-
ნი პატარა ქვეყნისათვის, თუ რა უკვდავი ძეგლი შექმნა
მისმა ერთერთმა შვილთაგანმა, რა დიდი კაცი ტრია-
ლებდა ჩვენს შორის და რა მცირედ აფასებდნენ მისი-
ანებზე იმათ შორის, ვისი პირდაპირი მოვალეობაც ეს
იყო.

კიდევ კარგი, რომ ხალხის ალღოს ამრთმევემა მთავ-
რობამ და პარტიამ მათ არ დაუცადა და თავისი თაოს-
ნობით უკვდავყო ამის ღირსი ადამიანი.

მერე, ნეტავი არ იყვნენ ჩვენში ამგვარი მცოდნენი?!
მრავლად არიან. საცა გაიხედავ—ან კომპოზიტორია, ან
მუსიკის მცოდნე, ან პროფესორი, ერთის სიტყვით, ადა-
მიანი ამ სპეციალობაში განსწავლული.

და თუ რამე მაინც თქმულა საამისო, — ისიც, ვიმეო-
რებ, მუსიკის მოხალისეთა, დილექტანტთა მიერ, რომელ-
თა თქმასაც, რასაკვირველია, ყურს არავინ ათხოვებს.

თორემ ჯერ კიდევ 1922 წელს აი, რასა სწერ-
და „აბესალომზე“ ერთერთი დილექტანტთაგანი:

„...ზაქარია ფალიაშვილის ეს ოპერა ყოველის მხრით
საზეიმო ნაწარმოებია, როგორც საერთოდ ხელოვნე-
ბისა, მით უფრო ქართული ეროვნული შექოქმედების
თვალსაზრისით. რაც რუსული მუსიკისათვის გლინკას
„ჟიზნ ზა ცარია“ [„ივან სუსანინი“] არის, ის ჩვენთვის
„აბესალომ და ეთერია“. ეს ანალოგია ფიგურალური თქმა
როდია, სრულიად შეგნებული, დაკვირვებული აზრია.

როგორც ერთი, ისე მეორეც არა მარტო ეპოქა-
ლური ნაწარმოებია, არამედ ამასთანავე სათავეა ეროვნ-
ული მუსიკალური დრამისა. მთავარი და ძლიერი ნაკადი
რუსული მუსიკისა „ჟიზნ ზა ცარიასა“ და „რუსლა-

ნიდან“ გაბომბინარეობს. დარწმუნებული ვართ, „აბესალომის“ რუსხმულითვე იწყებს დენას ქართული მუსიკაც, — საამისოდ „აბესალომი“ უშრეტი წყაროა“.

სპეციალისტი, რასაკვირველია, ამ ინტუიტურად გამოთქმულ სწორ დებულებას არ დასჯერდებოდა. იგი ამ დეკლარატიულ დებულებას დაასაბუთებდა ორივე შემოქმედის ნაწარმოებთა ანალიზით, დაახასიათებდა სათანადო მაგალითებით და თვალნათლივად გვიჩვენებდა, თუ რაში მდგომარეობს ის საფუძველი, რომ ქართულმა საოპერო მუსიკამ თავის განვითარებაში უნდა განიცადოს ისეთივე გავლენა ზაქ. ფალიაშვილისა, როგორც განიცადა რუსულმა მუსიკამ დიდებული გლინკას შემოქმედების მეოხებით.

თორემ იმის მტკიცება, რომ ზაქარია ფალიაშვილი ქართველების გლინკაა, რაც ახლა ყველას პირზე აკერია, მხოლოდ ლიტონი სიტყვაა, თავისთავად სრულიად ჭეშმარიტი, მაგრამ ჯერ იგი მეცნიერულად, მუსიკის მეცნიერების თვალსაზრისით დასაბუთებული არ არის.

ოცი წლის განმავლობაში ჩვენი სპეციალისტები მუსიკისა ზაქ. ფალიაშვილის შემოქმედებაზე „მკერმეტყველურად“ სდუმან და, რადგანაც ეს ასეა, ენას იღვმენ მხოლოდ დილექტანტები. ან იქნება ისინი არ იზიარებენ იმ აზრს, რომ ზაქარია ფალიაშვილს ასეთი დიდი ადგილი უჭირავს ჩვენს კულტურაში?! მით უფრო უნდა აიმაღლონ ხმა, რათა არამკითხე დილექტანტებმა შეცდომაში არ შეიყვანონ საზოგადოება.

* * *

გლინკას უდიდესი მნიშვნელობა რუსული საოპერო მუსიკისათვის მარტო იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ

მან შემატა ამ მუსიკას ხმატკბილი და ლამაზი ოპერები, არამედ უმთავრესად იმაში, რომ მან თავანკარი რუსული მელოდიიდან შექმნა მუსიკალური დრამის ნამდვილი რუსული ენა, რომელიც გლინკამდე არ არსებობდა.

ამ გრძნეული ენით მან აალაპარაკა რუსულ ჰანგზე ყოველნაირი ადამიანური გრძნობა: სიყვარული, მძულვარება, ტანჯვა, სიხარული, შური, მტრობა, ვაჟკაცობა, მეგობრობა, თავდადება, სიმხდალე, დაცინვა და სხვა მისთ. ერთის სიტყვით, მან პირველმა შექმნა ნამდვილი რუსული ოპერა, მუსიკალური დრამა.

და როდესაც გლინკას ოპერის გმირნი მეტყველებენ, თქვენ გრძნობთ, რომ ასე მეტყველება შეუძლიანთ მხოლოდ რუსთ, თუ ისინი რუსნი არიან.

არა იმიტომ, რომ რუსულ სიტყვებს წარმოსთქვამენ, არამედ იმიტომ, რომ ისინი ამ სიტყვებს წარმოსთქვამენ რუსული მუსიკალური ენით.

მეხსიერება მაწვდის ერთ პარალელს:

როდესაც რიჰარდ ვაგნერის „ტანჰოიზერში“ ვოლფრამ ფონ-ემენბახი (ბარიტონი) მწუხრის ვარსკვლავზე მღერის, გრძნობთ, რომ თქვენ წინაშე მეტყველებს საერთოდ ევროპელი, ვინაიდან ასე მეტყველება შეუძლიან გერმანელსაც, ფრანგსაც, ინგლისელსაც და თითქმის იტალიელსაც კი.

მაგრამ როდესაც ივან სუსანინი დილის ცისკარზე მღერის („Ты взойдешь, моя заря“), გრძნობთ, რომ თქვენს წინაშე ნამდვილი რუსი გლეხია, მაღალი გრძნობებით აღძრული, რომ რუსის გარდა სხვა ერის ადამიანს ასე მეტყველება არ შეუძლიან.

აი, აქ რომ დილეტანტი არა ყოფილიყო, არამედ მუსიკოსი სპეციალისტი, იგი უეჭველად რაიმე კონკრე-

ტული ნიშნით დაასაბუთებდა გამოთქმულ აზრს. თუმცა ისიც მართალია, რომ ეს ნიშანი მკითხველთა უდიდესი უმეტესობისათვის გაუგებარი იქნებოდა, მაგრამ მცოდნე მას მიუხვდებოდა.

და აი, ზაქარია ფალიაშვილმაც, სწორედ გლინკას მსგავსად, შეგვიქმნა მუსიკალური დრამის ქართული ენა. მან შექმნა ქართული ოპერა, რომელშიაც მეტყველებენ ქართველნი ნამდვილი ქართული მუსიკალური ენით.

აქ არ დავასახელებ „აბესალომის“ მთავარ ადგილებს ნამდვილი ქართული მეტყველებისას, რომლებზედაც ქვევით მექნება საუბარი. მოვიყვან მხოლოდ ორ ნიმუშს, ორ პატარა ფრაზას. ვისაც „აბესალომი“ მოუსმენია (და რომელ ქართველს არ მოუსმენია იგი!), ყველას ეხსომება ეს ფრაზები.

მეორე მოქმედებაში, ქორწილი რომ არის, უკანასკნელი ვოკალური ფრაზა ცეკვის წინ სპასალარ-თანდარუხს ეკუთვნის: „ახლა შუმპრობა დავიწყოთ, ტანსა, ვით ლერწამს, ვარხვედეთ... ვაშა, ქ-ლ-ვაჟნო!“

ერთი სულამოთქმა მუსიკალური ფრაზაა, მკლოდირ რეჩიტატივზე (ჩამღერით თქმა) აგებული, თითქო მთიულური იერისა, განსაკუთრებით ბოლოში.

ასევეა ყველასათვის ცნობილი (ვანო სარაჯიშვილის მეოხებით) აბესალომის შეძახილი: „ჰეი, ვის გინდათ ქალი ეთერი, თავ ოქროს გვირგვინოსანი?“.

ნამდვილი კლასიკური ქართული მიმართვაა, რომელშიაც გამოითქმის საშინელი სასოწარკვეთილება. პირველი ნაწილი ამ მუსიკალური ფრაზისა თითქო შორი-შორეული ანარეკლია ცნობილი სიმღერის „მუმლი მუხასა“-ს დასაწყისისა, ტრაგიკულ ინტონაციაში მოცემული; ხოლო მეორე ნაწილში ადამიანი სიმღერით კი არა,

არამედ წუხილით გეუბნებათ, ხედავთ რა ძვირფას რა-
მესა ვკარგავო, გეუბნებათ ისე, როგორც მხოლოდ გან-
წირულ მდგომარეობაში მყოფ ქართველს შეუძლიან
გითხრათ.

ან თუნდაც ერთადერთი სიტყვა „იახშიოლ“, მე-
ფე რომ უპასუხებს თანდარუხს ყანწის მიწოდების დროს.

აი, ასეთ მოკლე-მოკლე მუსიკალურ ფრაზებში ქარ-
თული ინტონაციის, კილოს დაცვა გაცილებით უფრო
ძნელია, ვიდრე გაშლილ მელოდიაში. და, ვინაიდან მთელს
ოპერაში ასეთი ფრაზები მრავალია და ყველგან ქართუ-
ლად მეტყველი, სწორედ ეს ნიშანდობლივი თვისებაც
ზაქარია ფალიაშვილის შემოქმედებისა აშკარად გვიჩვენებს
მისი მუსიკალური ენის თავანკარ ქართულობას.

და თუ ზაქარია ფალიაშვილი შემქმნელია ქართული
საოპერო ენისა — ისე, როგორც გლინკა რუსული მუსიკა-
ლური ენისა, ის დებულებაც უეჭველად სწორეა, რომ
ქართული საოპერო მუსიკის განვითარება და შეიძლება,
მუსიკის სხვა ფორმებისა — უნდა ვიდოდეს სწორედ ამ
რუსულულით.

აქ მარტო მუსიკალურ სტილზე არ არის ლაპარაკი.
აქ ლაპარაკია მუსიკალურ ენაზე. სტილი შეიძლება სხვა-
დასხვა იყოს და იცვლებოდეს. ეს უფრო ფორმების სფე-
როა. მაგალითად, დარგომიჟსკი, მუსორგსკი სულ სხვა
სტილით თხზავდნენ, ვიდრე გლინკა. მაგრამ ისინი სწერდ-
ნენ იმავე გლინკას ენით, ე.-ი. რუსული მუსიკალური
ენით. მით უფრო სხვანი.

ამიტომ, ვისაც უნდა ქართული ოპერის წერა, იგი,
ჩემის აზრით, გზას ვერ აუქცევს ზაქარია ფალიაშვილის
მუსიკალურ ენას.

ახლა ზოგი რამ „აბესალომის“ პირველად დადგმის ისტორიისათვის.

შეიძლება „აბესალომის“ დღევანდელმა მსმენელმა არც კი იცის, რომ ამ ოპერას პირველად დადგმის დროს საკმაოდ სხვა სახე ჰქონდა, ვიდრე ახლა აქვს აღნაგობის მხრით.

ოპერა შესდგებოდა ხუთი მოქმედებისა და ექვსი სურათისაგან, და არა ოთხი მოქმედებისა და ხუთი სურათისაგან, როგორც ახლათ. ოპერაში იყო აგრეთვე კიდევ ერთი მთავარი პერსონაჟი, სახელდობრ ბელიარ-ემმაკი, რომელსაც, რამდენიმე პირველი წარმოდგენის შემდეგ, ექსორია ექმნა სრულიად და მას თან გაჰყვა მთელი ერთი დიდი მოქმედება (მაშინდელი მესამე მოქმედება) მთლად თავისი მუსიკით, მცირედი გამონაკლისის გარდა.

„აბესალომი“ ისეთი თვალსაჩინო ნაწარმოებია, რომ მას უეჭველად დიდი ისტორია ექნება და, შეიძლება, თავისდროზე ყოველი წვრილმანი, რაც მისი საბოლოო მუსიკალური ტექსტის დადგენას შეეხება, ძალიან საინტერესო იყოს. ამიტომ ოცი წლის თავზე ზედმეტი არ იქნება გავიხსენოთ, რა ცვლილება განიცადა მან თავდაპირველადვე, მით უფრო, რომ ეს ცვლილება ძირითადი იყო. თორემ ესათუის შესწორება ახლაც შეაქვს ამათუიმ რეჟისორს და უმეტესად კი ამათუიმ ლოტბარს, ვისაც რა მოეპრიანება, — აქაო და ავტორი ცოცხალი აღარ არის და ვინ გამოგვედავებო.

და, წარმოიდგინეთ, თავდაპირველი ცვლილება, რაც „აბესალომმა“ განიცადა ავტორისავე ხელით, მაშინდელი

კრიტიკის რჩევით მოხდა. კრიტიკა შეიძლება დილექტანტური იყო, მაგრამ ცვლილებათა გეგმა, ერთერთი რეცენზენტის მიერ მიწოდებული, ავტორმა შეიწყნარა. ეს გეგმა—დასკვნა იყო საკმაოდ დიდი წერილისა (სამს ფელეტონად) და დაწვრილებით ითვალისწინებდა, რადარა ცვლილება ესაჭიროებოდა ოპერას. ზაქარია ფალიაშვილი დიდი შემოქმედი იყო, მაგრამ გაზვიადებულ თავმოყვარეობას მოკლებული. ამიტომ გულხმიერებით იღებდა ყოველ გონივრულ და წრფელის გულით მიწვდილ შენიშვნას. თხრობის ფორმით ამ გეგმის აქ მოყვანა სიტყვას უფრო გააგრძელებდა: ამიტომ ვრჩეობ მთლიანად ამოვწერო იგი, მით უფრო, რომ გეგმის ავტორი შიგადაშიგ მოსაკვეთი და გადასატან-გადმოსატანი ადგილების დახასიათებას იძლევა.

აი, ის გეგმაც:

„ჯერ კიდევ რეპეტიციებიდან სჩანდა, ჩემთვის მაინც, —სწერს რეცენზენტი,—რომ ოპერა „აბესალომი“, მიუხედავად მისი მუსიკის მრავალფეროვანებისა, საჭირო ზომიერების ფარგალს გაცილებულია და აუცილებლად უნდა შემოკლდეს.

პირველმა წარმოდგენამ ეს აზრი სავსებით განამტკიცა.

მართალია, წარმოდგენა გვიან უათავდა არა მარტო ოპერის სიდიდის გამო, არამედ ტექნიკური მიზეზების წყალობით, რამაც ხანგრძლივი ანტრაქტები გამოიწვია (მაგალითად, ერთმა ანტრაქტმა 1 საათსა და 12 წ. გასტანა), მაგრამ ნორმალურ პირობებშიც რომ ყოფილიყო იგი დადგმული, მაინც მუსიკალური დრამის მთლიანობისათვის და რელიეფობისათვის შემოკლება აუცილებელია.

თვით ავტორმა, რომელთანაც ამის შესახებ მქონდა ლაპარაკი წარმოდგენის შემდეგ, მაშინვე სცნო აუცილებლობა ოპერის ზოგიერთი ნაწილის შეკვეცისა და, შეიძლება, შემდეგი წარმოდგენისათვის მან უკვე განახორციელოს კიდევ ნაწილი განზრახული კუბიურებისა.

რაკი ეს ასეა და ბ-ნი ფალიაშვილი ავტორული თავმოყვარეობით სხვებსავე დასწრეულს არ არის, ამიტომ გავბედავ და გამოვთქვამ ჩემს შეხედულებას იმის თაობაზე, თუ რა მხრით საჭიროებს ოპერა ცვლილების შეტანას.

უნდა გულახდილად ვაღვიარო, რომ „აბესალომის“ საერთო მუსიკალურ მთლიანობას და სხვადასხვა ნაწილების ჰარმონიულ კავშირს მესამე მოქმედება არღვევს. ეს მოქმედება სულ სხვა სისხლისა და ხორცისაა, ვიდრე ოპერის დანარჩენი ნაწილები. ასე ვთქვათ, იგი ბუშია ბ-ნი ფალიაშვილის შემოქმედებისა, და ისიც უნდა დავუმატოთ, — არც ნამდვილი სიყვარულის ცოდვის შვილია. იგია ცივი გონებისა და ტექნიკური უნარიანობის ნამოქმედარი და არა აღგზნებული განცდისა.

მას არ ატყვია ის ორიგინალობა, რაც სხვა ნაწილების თვითეულ მუსიკალურ ფრაზაში გამოკრთის. მაგალითად, ქარტეხილის იმ სახით გამოხატვა, როგორც მესამე მოქმედებაშია, სხვათა ნაწარმოებებშიც შეგხვდებათ და არავითარ დამახასიათებელ ნაკვთს ფალიაშვილის ნიჭსას არ წარმოადგენს. ასევე ითქმის ბელიარის დიდ არიაზე, რომელიც ამასთანავე მეტიმეტად გაჭიანურებულია. ერთი სიტყვით, მესამე მოქმედების მუსიკას არა აქვს ორგანიული კავშირი ოპერის დანარჩენ მუსიკასთან. მე ვთხოვ მკითხველს — იქონიოს მხედველობაში, რომ მე ვგულისხმობ არა სცენიურ მოქმედებას, არამედ მარტოოდენ მუსიკას.

და სწორედ ამიტომ, მე მგონია, ეს მოქმედება სრულ-ლიად რომ ამოშლილ იქნეს, — ოპერა ძალიან მოიგებს. სადრამო მოქმედების ლოგიკური მსვლელობისათვის, ე.-ი. დრამატიული ხლართისათვის საკმარისია რამდენიმე რეპლიკა მიეცეს მურმანს მე-2 და მე-4 მოქმედებაში — იმის თაობაზე, რომ მან ბელიარ-ეშმაკს მიმართა საშველად და ბელიარის წამალმა უკვე გასჭრა.

ამით მეორე აქტიდან ბუნებრივად შეიძლება მეოთხე მოქმედებაზე გადასვლა — მით უფრო, რომ ბელიარ-ეშმაკის მონაწილეობას ოპერაში ეპიზოდური ხასიათი აქვს, და ავტორს კი იგი მნიშვნელოვან პერსონაჟად გადაუქცევია.

თუ მესამე მოქმედება გამოტოვებული იქნება, მაშინ მეოთხე მოქმედებაში ბელიარის გამოსვლა საჭირო არ არის და, ამის მიხედვით, შესაძლებელი გახდება ამ მოქმედების ძლიერი, მაგრამ მეტად გაზვიადებული ანსამბლიც შემოკლდეს.

ამისთანა დიდი კუბიურები იშვიათი არ არის საოპერო პრაქტიკაში. მაგალითად, შეიერბერის „ჰუგენოტებიდან“ მთელი მეხუთე მოქმედებაა გამოტოვებული. იმავე კომპოზიტორის „აფრიკელი ქალიდან“ გამოტოვებულია ნელუსკოს სიკვდილის დამოუკიდებელი სურათი. გლინკას „ჟიზნ ზა ცარიადან“ გამოკლებულია მთელი სურათი ტყეში საბინინის და ხოროს მიერ სუსანიის და პოლონელების ძებნისა. ამგვარ კუბიურებს თითქმის ყოველ ოპერაში შეხვდებით.

რასაკვირველია, ასეთ შემოკლებას ამ სეზონისათვის ვერ მოასწრებს ავტორი, მაგრამ შემდეგისათვის კი ადვილად მოსახერხებელია. ყოველ შემთხვევაში, ამ ჟამად მაინც აუცილებელია მესამე მოქმედების იმ სცენამდე შეკვეცა, როცა მურმანი შემოდის. ამ რიგობაზევე შეიძ-

ლება გამოტოვებულ იქნეს მურმანის ცხრა ძმათა და ცხრა დათა ხორული სიმღერა. ავტორს ეს შემოკლება-
ნი უკვე განზრახული აქვს.

რაც შეეხება დანარჩენ შეკვეცას, მგონია, მარხ-
ვარსკვლავის პირველი არია მეორე მოქმედებისა „შუქურ
ვარსკვლავო“ შეიძლება გამოტოვებულ იქნეს. ეს არია
თავისთავად მშვენიერი რამ არის, მაგრამ მისი კაეშნური
კილო როგორღაც არ შეეფერება არც მარხის ცქრიალა
ბუნებას და არც საქორწილო ზეიმს. პირდაპირ შეიძლე-
ბა კანცონეტა „საყვარელო გულისა“-ზე გადასვლა. ამ-
რიგად, ნადიმის სახე საერთო სიხარულისა არ დაირ-
ღვევა და რელიეფურად აღინიშნება.

დიდის გულისკრთომით და მოკრძალებით ვწერ შემ-
დეგ სტრიქონებს, მაგრამ განსაკუთრებულ სურვილი,
რომ „აბესალომი“ ღირსეულად იყოს სცენაზე გამოჩი-
ნებული, მაბედვინებს ამის თქმას.

ჩემი ეჭვი, რომ საოპერო დასის არტისტები და
ხორო ვერ დასძლევდნენ „ჩაკრულოს“ ტესიტურისა და
ტექნიკურ სიძნელეს, გამართლდა. ეს მძლეთა-მძლე ჰან-
გი, მათი გადმოცემით, გაუფერულდა და დაიჩრდილა.
ამის ბრალია, ჯერ ერთი, მისი სიძნელე აღსრულებისათ-
ვის და, მეორეც, პირველი ხმისა და მოძახილის მთქმე-
ლისათვის ამ ჰანგის ხასიათის სრული უცნობობა. მათი
დაძახილი—სიმღერა კი არ იყო ნადიმით აღტყინებული
ლალი მომღერლებისა, არამედ—ბრძოლა მათ უილა-
ჯობასა და ჰანგის ბუმბერაზულ სირთულეს შორის.

ამისდამიუხედავად, მაინც „ჩაკრულოს“ სრულიად გა-
მოტოვება ცოდო იქნებოდა. მხოლოდ ის კი მისაღებია,
რომ იგი შემოკლებულ იქნეს. ჩემის აზრით, იგი შეიძ-
ლება დაიწყოს იმ ადგილიდან, სადაც სიმღერაში მარხ-

ვარსკვლავი ჩაერევა. სულერთია, მარიხი მთელ ჰანგს იმეორებს და მისთვის, როგორც პირველი პერსონაჟისათვის, უფრო ადვილი დასაძლევია იგი, რაც წარმოდგენამაც დაამტკიცა. რასაკვირველია, თუ გამოჩნდებიან სათანადო მომღერალნი, მაშინ შეიძლება ჰანგის მთლიანად თქმა.

ერთი უკანასკნელი შენიშვნა კიდევ, რომელიც ზევით უკვე გაკვრით აღვნიშნე. ეს შეეხება აბესალომისა და მურმანის დუეტს „მურმან, მურმან, შენსა მზესა“.

ხოროს მონაწილეობა ამ დუეტში, ჩემის აზრით, საკონცერტო იერს აძლევს ამ ჰანგს. — გეგონებათ, ისე, ლამაზი სიმღერაა და რატომ არ გამოვიყენოთო. მაშინ როდესაც დუეტი თავისთავად ღრმა დრამატიზმით არის დასევადებული და კომპოზიტორის მიერ ისეა შემუშავებული, როგორც ბუნებრივი ნაწილი დრამატიული მომენტის მუსიკალურად დასურათებისა. ხოროს მოძახილი რომ ორკესტრში იქნეს გადატანილი, დუეტს ჩამოეცლება საკონცერტო ხასიათი.

ყველა ზემოაღნიშნულის გამოკლებით ოპერას არაფერი დააკლდება, — მადლობა ღმერთს, ოპერაში მუსიკა უღვეველია. სამაგიეროდ, იგი დაიხვეწება ყველა ზედმეტი ნაწილისაგან და დადგება ნამდვილი თავანკარი ნაკადი მუსიკალური შემოქმედებისა, რომლითაც შეუძლიან თავი მოიწონოს არა მარტო ავტორმა, არამედ თვით ქართულმა ხელოვნებამაც...“

აი, ყველა ეს შენიშვნა მიღებულ იქნა ავტორის მიერ და განხორციელდა უკლებლივ, თუ არა ვცდები, „აბესალომის“ უკვე მეოთხე წარმოდგენიდან. და მთელი ოცი წლის განმავლობაში „აბესალომს“ ვხედავთ სწორედ იმ სახით, რა სახითაც გვინახავს გუშინ თუ გუშინწინ.

აღსანიშნავია აგრეთვე ისიც, რომ მურმანის არია „ამომავალსა მზეს სწუნობს“, რომელსაც იგი გამოკლებულ მესამე მოქმედებაში მდგროდა, მაშინვე გადატანილ იქნა ოპერის პირველი მოქმედების მეორე სურათის დასაწყისში, რაც სრულიად ბუნებრივი იყო აწ უკვე მიღებულ ცვლილებათა გამო.

მკითხველი ნუ გაიკვირვებს, რომ ეს ნაწერი დაგტვირთე ამოდენა ამონაწერით ძველი რეცენზიიდან. „აბესალომი“ ისეთი დიდი თარგია ჩვენი ეროვნული კულტურისა და მოწოდებულია, იმდენად წარუშლელი კვალი დასტოვოს ჩვენს მუსიკალურ ხელოვნებაში, რომ, ვიმეორებ, ამ ხელოვნების ისტორიისათვის მომავალში დიდი მნიშვნელობა ექნება ყოველ ცვლილებას, რაც ამ ოპერამ განიცადა და შეიძლება განიცადოს შემდეგშიაც.

ამას გარდა, ეს მეტად დამახასიათებელია თვით ზაქარია ფალიაშვილისა, როგორც პიროვნებისა და როგორც შემოქმედისა.

ვინც, საზოგადოდ, ავტორის ფსიქიკა იცის, იმან ისიც უნდა უწყოდეს, თუ რა ძნელია ავტორისათვის თავისი ნაწარმოების თუნდაც სულ უმნიშვნელო ნაწილის განწირვაც კი. ვინ იცის, რა თავისმტკრევად, რა ტვინის წამებად უღირს მას, შეიძლება, სწორედ ეს გასაწირი ნაწილი. ვინ წარმოიდგენს, რა იმედებს ამყარებდა მასზე, და იმან უეცრად უნდა მოიგლიჯოს იგი და გადაადგოს, ვით უვარგისი რამ... ეს ნამდვილი ვივისექციაა!

მართლაც, ზაქ. ფალიაშვილისათვის ეს ძალიან მტკივნეული და რთული ოპერაცია იყო. მერე, ვინ ურჩევდა ამ ოპერაციას? არა რომელიმე ავტორიტეტის მქონე დოსტაქარი, არამედ შემთხვევითი ადაზიანი, რომელიც ჯარა-ექიმობასაც ვერ დაიქადებდა. მაგრამ იგი ხედავდა,

რომ ოპერაცია ნაკარნახევია წმინდის გულით და ქეშმა-
რიტის თაყვანისცემით მისი ნიჭისადმი. თანაც შემოქმე-
დის დიდმა ალლომ ამცნო მას, რომ ეს ინტუიტურად
მიწოდებული რჩევა მისაღებია და ზაქარიამაც დასთმო
დიდი დასათმობი.

და ამით არაფერი არ წააგო. პირიქით, იმის გარ-
და, რომ „აბესალომი“ განტვირთა ზედმეტი ბარჯისაგან,
შემდეგში ეს ბარჯიც გამოიყენა უკვე შესაბამისად ნაწი-
ლობრივ მეორე ოპერა „დაისისა“ და მესამე ოპერა
„ლატავრასათვის“.

*
* *

თუმცა საზოგადოება დიდის ალტაცებით შეხვდა
„აბესალომს“ და, როგორც ამბობენ ხოლმე, მას საერთოდ
კარგი პრესა ჰქონდა, მაგრამ ამ მხრივ სრული ერთსუ-
ლოვნება მაინც არ იყო.

ის რა მადლი იქნებოდა მაშინდელ საქართველოში,
რომ სადმე საზოგადოებრივი ცხოვრების ძირზე მატლს
არ გაეჩუჩუნა. აქაც ასე იყო.

შური და ღვარძლი ხომ მატლივით მალულად ფუთ-
ფუთებს. აქა-იქ გაიგონებდით: „ეს რა ოპერაა? ეს ორ-
განული მუსიკაა“, „ეს ხალხური სიმღერების არანჟიროგ-
კაა და არა ოპერა“. და სხვა ამისთ. და, წარმოიდგინეთ,
ამ თითქო გაუგედავ მითქმა-მოთქმის ანარეკლი იყო,
ან—უფრო სწორედ რომ ვთქვათ—ეს მითქმა-მოთქმა
ანარეკლი იყო იმ ყოვლად უხამსი რეცენზიისა, რომელიც
გაზ. „გრუზიაში“ დაიბეჭდა „აბესალომზე“ პირველი წარ-
მოდგენის შემდეგ.

საყურადღებოა, რომ იმავე გაზ. „გრუზიაში“ 1919
წლის თებერვლის 23-ს (№ 42) დაიბეჭდა პატარა შე-

ნიშვნა, რომელშიაც ვინმე „П“ დიდმნიშვნელოვან მოვლენად აღიარებდა ზედიზედ ერთმანეთზე მიყოლით ორი ქართული ორიგინალური ოპერის დადგმას (დ. არაყიშვილისა — „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ დაიდგა 1919 წლის თებერვლის 5-ს, ხოლო ზაქ. ფალიაშვილისა — „აბესალომი“ — იმავე თებერვლის 21 ს), და იმ აზრისა იყო, რომ ორივე ეს ოპერა „უეჭველად განძის შეტანაა საერთო-მსოფლიო საგანძუარში და არ ჩამორჩება ბევრ ცნობილ ევროპულ ოპერას“.

შემდეგ „П“ ამბობს: „გადაგვაქვს რა დაწვრილებითი განხილვა შემდეგი დროისათვის, მოვალეობად ვთვლით აღვნიშნოთ, რომ არაქჩივიცის ოპერა შეიცავს ორ მუსიკალურ სცენას, და ძალიან სასურველი იქნებოდა, რომ ნიჭიერმა მანქანად შეიმუშაოს მესამე სცენაც შოთა რუსთაველზე, სახელდობრ პოეტის გამოთხოვებისა თამარ-დედოფალთან და ხალხთან და ხალხის წუხილისა საყვარელი პოეტის შორს ქვეყნებში წასვლის გამო.“

ფალიევის ოპერა კი შეიცავს 6 სცენას, რომელთაგანაც მე-4 სცენას (ე. ი. პირვანდელი ვარიანტის მე-3 მოქმ. — ი. ზ.) ემჩნევა რამოდენადმე გაჭიმულობა (растяженность), რაც შემდეგ დადგმებში საჭიროა თავიდან აცილებულ იქნეს. მე-3 და მე-6 სცენები წარმოადგენენ შემოქმედების მეტად თვალსაჩინო (яркие) ნიმუშებს, ევროპელი კომპოზიტორების საუკეთესო ქმნილებათა თანაბარს“.

ხოლო ერთი დღის შემდეგ (თებერვლის 25-ს) იმავე „გრუზიაში“ (№ 43) დაიბეჭდა არა „П“ ის, არაქედ ვინმე „А. В-и“ ის საკმაოდ დიდი რეცენზია ასეთი სათაურით: „Абесалом и Этери“ (Опера З. П. Палиева). ამ რეცენზიაში 286 საგაზეთო სტრიქონია; აქედან „აბესა-

ლოძის“ მუსიკის „შეფასებას“ დათმობილი აქვს მხოლოდ 93 სტრიქონი, ისიც—აქ-იქ სალათაიო წიაღსვლებით. ამ რეცენზიაში, სხვათა შორის, ვკითხულობთ:

„...მაგრამ ახლა, როდესაც ნახვა შესაძლებელია სახელმწიფო თეატრის სცენაზე, დადგა მომენტი, როდესაც აღარაფრის დაფარვა აღარ შეიძლება. გვიჩვენეთ ყველაფერი, ვისაც რა აქვს, და ჩააბარეთ გამოცდა.“

პირველი ასეთი გამოცდა მოუხდინეს 5 თებერვალს ბ-ნ არაქჩიევს. ეს გამოცდა რიგზე (напопучно) ჩაბარებულად უნდა ჩავთვალოთ. რაც შეეხება მეორეს (ზაქარია ფალიაშვილს—ი. ზ.), აქ საკითხი რამოდენადმე უფრო რთულია“.

აღნიშნავს რა, ცოტა არ იყოს ირონიით, რომ ზაქ. ფალიაშვილი ხარს პირდაპირ რქებში დაებლაუჭაო (რუსული გამოთქმაა, რაც ძნელი საქმისათვის ხელისმოკიდებას ნიშნავს), ე.-ი. შეჰქმნა ხუთმოქმედებიანი ოპერაო, რეცენზენტი განაგრძობს:

„თუ მხედველობაში ამ კომპოზიტორის ბაგაჟს მივიღებთ, დავინახავთ, რომ იგი უმნიშვნელოა, და თითქო ასეთი ამოცანისათვის არასაკმარისი. მაგრამ თვითავტორმა—ისე, როგორც მისი კოლეგების უმრავლესობამაც, ოპერის შემოქმედებას (творчество оперы—ვერაფერი რუსულია—ი. ზ.) მეტისმეტად იოლად შეხედა და, ყოვლის მიუხედავად, შეასრულა ჭეშმარიტად „ს ი ზ ი ფ ი ს ს ა მ უ შ ა ო“ 1).

მისი მუშაობა — ამბობს რეცენზენტი — მკვეთრად იყოფა ორ ნაწილად—ასე ვთქვათ — ტვინისა და შემოქმედ-მხატვრულ მუშაობაზეო.

1) კურსივი ყველგან ჩემია—ი. ზ.

„...მართალი რომ ვთქვათ, შემოქმედი მხარე სრულიად არა ჩანს, არამედ ჩანს მხოლოდ ერთადერთი მუშაობა ტვინისა. მთელი ოპერის მანძილზე არ არის, არსებითად, არც ერთი მომენტი, რომელმაც დაიპყროს მსმენელი, აგრძნობინოს მას ღვთიური ნაპერწკალი ავტოარში. იყო თითქო ერთი მომენტი, რომელმაც შესძრა საზოგადოება,—ეს იყო ცეკვა და ნაწილობრივ საქორწილო ხორო, მაგრამ შემდეგ ესეც საერთო ერთფეროვნებაში ჩაიხშო. მაშინაც კი, როდესაც ავტორი ხელსაჰკიდებს ხალხური სიმღერების შემუშავებას, როგორცაა, მაგალითად, შესანიშნავი სანადიმო სიმღერა „ჩაკრულო“, ჩვენ ვერ ვხედავთ იმის უნარს, რომ იგი სათანადოდ მისდგომოდეს ამ სიმღერას, რის გამოც გამოვიდა რალაც პანაშვიდის მსგავსი რამ. ან ავიღოთ ცეკვის მოტივები. ნუთუ მთელს საქართველოში არ შეიძლებოდა უფრო საინტერესო მასალის მოძებნა. თითქმის რუბინშტეინსაც კი გაცილებით უფრო საინტერესო მოტივები აქვს, ხოლო ავტორი ხომ მთელი თავისი სიცოცხლე საქართველოში ცხოვრობს! მაგრამ რაც ავტორს არ გააჩნია, იმას ნურც მოვთხოვთ—არა აქვს ღვთიური ნაპერწკალი“.

ოპერაზე ლაპარაკი დაუსრულებლად შეიძლება, ამბობს რეცენზენტი, რადგანაც იგი მოცულობით უზარმაზარიაო:

„...ჩვენ გვაქვს საქმე-კომპოზიტორთან არა წყალობითა ღვთისათა, არამედ პროფესიონალ-მუსიკოსთან, რომელსაც შეთვისებული აქვს სამუსიკო და საორკესტრო ტექნიკის სეკრეტები...“

და თუმცა ოპერის დაინსტრუმენტებას რეცენზენტი აქებს, — საქმის კარგი ცოდნით არისო გაკეთებული, მაგრამ აქაც... იგი თურმე დატვირთული ყოფილა და მომღერლებს ახრჩობსო.

მაგრამ ყველაზე შესანიშნავია რეცენზენტის შორსმხედველური დასკვნა ოპერის სვე-ბედზე:

„პირველი წარმოდგენა დაიწყო, რვას რომ 20 წუთი აკლდა, გათავდა, ღამის მეორე საათს რომ ერთი მეოთხედი აკლდა. თუ მეორეჯერაც ასე გაგრძელდა, ყოველსავე, რაც უკვე ვთქვით, მოგვიხდება დავუმატოთ: ოპერა თვით მოუღებს თავისთავს ბოლოს (опера сама себя доконает“).

აქ, რასაკვირველია, პოლემიკას არ გაეუმართავ უპასუხისმგებლო რეცენზენტს, რომელიც, დარწმუნებული ვარ, კალამს მხოლოდ ერთის ღვარძლიანი ტენდენციით იღებდა ხელში: რათა, საკუთარი ჟინის მოსაკლავად და ყოველი საბუთის გარეშე, დაერწმუნებინა ხალხი, რომ „აბესალომი“ არარაობაა, რომ მის ავტორს ღვთიური ნაპერწკალი არ გააჩნია, რომ იგი კომპოზიტორია არა წყალობითა ღვთისათა, ერთის სიტყვით, უნიჭოა და ვიღაც სხვა არის ყველა ამ მადლით მოსილი, და რომ იგივე ზაქ. ფალიაშვილი სიზიფით ამოდ დაშვრა თავის „ვითომ დიდ“ მუშაობაში.

თითონაც კარგად იცოდა, რომ ასეთი გაწბილება „აბესალომისა“ და მისი ავტორისა მიზანს ვერ მიაღწევდა, ხალხს გულს ვერ შეუცვლიდა. საცოდავი! პასუხის ღირსადაც არავინ გახადა!

სამაგიეროდ, უღმობელმა სინამდვილემ გასცა სასტიკი პასუხი.

ეს პასუხია — ის ოცი წელიწადი, რომლის განმავლობაშიაც „აბესალომი“ ყოველთვის აღტაცებას იწვევდა ქართველ ხალხში.

ეს პასუხია — ის ტრიუმფი, რომლითაც „აბესალომს“ შეხვდნენ მოსკოვის საზოგადოება და მუსიკალური წრეები.

ეს პასუხია — ის, რომ ზაქარია ფალიაშვილის პირმშონაწარმოები გვერდში ამოუყენეს ბეთჰოვენისა, მოცარტი-სა და გლინკას ნაწარმოებთ არა ზემოხსენებული რეცენზენტისთანა დამფასებლებმა, არამედ საბჭოთა ქვეყნის საუკეთესო მუსიკოსებმა იმავე მოსკოვში, სადაც საზოგადოება თურმე ყოველთვის აღტაცებულის ტაშით ეგებებოდა სწორედ მისგან „გაპანაშვიდებულ“ „ჩაკრულოს“.

ეს პასუხია — „აბესალომის“ ბრწყინვალე აწმყო და, უეჭველია, უფრო ბრწყინვალე მომავალი.

ეს პასუხია, დაბოლოს, — სსრ კავშირის შთაფრობის მიერ ზაქარია ფალიაშვილის ღვაწლის — არა სიზიფის უნაყოფო შრომად, არამედ დიდ დამსახურებად აღიარება და ლენინის ორდენით დაჯილდოებული თეატრისათვის სწორედ ზაქარია ფალიაშვილის სახელის მიკუთვნება. ამ თეატრს კი სწორედ „აბესალომი“ ამშვენებს, ვით თვალი პატიოსანი.

და თუ მაინცა და მაინც საჭიროდ ვცანი აღმენიშნა ეს ყრუ დისონანსური გამოხმაურება „აბესალომის“ უაღრესად კეთილხმოვან მუსიკაზე, — ეს მხოლოდ ისტორიისათვის.

ისტორიაში კი დიდი მადლი და დიდი ცოდვა ხშირად მხარდამხარ დადიან. მომავალმა მკვლევარმა უნდა იცოდეს, სად მადლია და სად ცოდვაა.

მაინც საინტერესოა, რასა გრძნობს ასეთი მკაცრი პასუხის შემდეგ „რეცენზიის“ ავტორი, თუ წუთისოფელმა დაინდო და კიდევ ქვეყნად არსებობს?

გრძნობს თუ არა თავის შეცდომას?

არა მგონია!

აქ შეცდომა კი არა, სულ სხვა „სულისკვეთება“ იყო. აქ ნამდვილი სიძულვილი იყო, უშრეტი, ბრმა სიძულვილი „აბესალომისა“ და მისი ავტორისადმი.

აქ, თითქო, რაღაც მსგავსი რამ იყო დიდი მოცარტის და კნინი სალიერის ურთიერთობისა...

II

ვიდრე იმის გამორკვევას შევუდგები, თუ რა ფორმით არის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ დაწერილი, საჭიროდ მიმაჩნია შევხო საერთოდ ოპერის სხვადასხვა მთავარ სახეს.

იმ დროს, როდესაც „აბესალომი“ იწერებოდა (და ახლაც) გაბატონებული იყო ოპერის ორი მკვეთრად გამორკვეული სახე: ეგრეთწოდებული „დიდი ოპერა“ (იგივე ოპერა-სერია) და „მუსიკალური დრამა“. პირველის შემქმნელად ჯაკომო მეიერბერხ ითვლება, ხოლო მეორისა და საერთოდ ოპერის რეფორმატორად რიჰარდ ვაგნერი.

ამ ორი სახის ოპერის მუსიკალური ფორმების ხასიათზე თუ სტილზე ქვევით მექნება ლაპარაკი. ახლა კი მოკლედ შევეხები „დიდი ოპერის“ გარეგან სახეს, მუსიკალურ სტრუქტურას, ვინაიდან, რამდენადაც მე მგონია, „აბესალომი“ სწორედ ამ ოპერის ყაიდისაა.

სტრუქტურულად „დიდი ოპერა“ არც თუ ძალიან განესხვაება წინანდელ და აგრეთვე მის თანადროულ იტალიურ ოპერებს, ვინაიდან თითქმის ყველაფერი ის, რაც ამ ოპერის ხასიათის მუსიკალურ ნაწარმოებებშია, წინანდელ ოპერებშიაც იყო: არიები, დუეტები, ტრიოე-

ბი, კვარტეტები, სექსტეტები, სეფტეტები და ანსამბლებიც კი. მაგრამ ყოველივე ეს ამ ოპერებში ისე იყო განლაგებული და ურთიერთისადმი განწყობილი, რომ ოპერა ერთი მთლიანი ნაწარმოების სახეს არ იძლეოდა და ცალკეული საკონცერტო ნომრების ასხმულა უფრო იყო, ვიდრე ერთი სიუჟეტისანი მუსიკალური ნაწარმოები.

„დიდ ოპერაში“ ყოველივე თავმოყრილია მთავარი სიუჟეტის განსავითარებლად და უწყებული სცენიური სიტუაციის დასახასიათებლად. თვითეული ცალკე ნომერი მჭიდროდ არის ერთი-მეორესთან დაკავშირებული და ერთი-მეორისაგან ბუნებრივად გამომდინარეობს, როგორც განუთვითებელი ნაწილი ერთი მთლიანი ნაწარმოებისა.

ამასთანავე, გაძლიერებულია ორკესტრისა და ხოროს მნიშვნელობა. აქ ორკესტრი მარტო აკომპანიმენტი როდიღაა ვოკალური ფრაზისა, არამედ ამ ფრაზის შემავსებელი და სცენიური მდგომარეობის მუსიკალური ილუსტრაცია, ხანდახან უფრო მკვეთრად მეტყველი, ვიდრე თვით ვოკალური ფრაზა. აგრეთვე აღარც ხოროა წინანდელი დანაწონი, ამათუიმ ვოკალურ ნომრებშია ცარიელი ადგილის შემავსებელი, არამედ — ლოგოჯურად საჭირო მონაწილეა მუსიკალური დრამისა, მისი გამაღრმავებელი და ხან კი თავისთავად მოქმედი, როგორც ხალხის შენაერთი გრძნობისა და აზრის გამომხატველი.

შემდეგ, მთავარი, რაც „დიდ ოპერას“ ახასიათებს, — ეს არის სიუჟეტის დრამატიზაცია და მოქმედ პირობა ხასიათის გამოვლინება მუსიკალური ფრაზით, სიმღერა იქნება იგი, თუ საორკესტრო ილუსტრაცია.

ერთი სიტყვით, ესათუის მუსიკალური ფორმა აქ გამოყენებულია არა მარტო საამო ჰანგით სმენის დასატკბობად, არამედ სხვადასხვა ნამდვილი ადამიანური

გრძნობის გამოსატყმელად, ამათუიმ აზრის ან იდეის გამოსახატავად. რაც ოპერის შინაარსით (ლიბრეტოთი) არის ნაგულისხმევი.

ამრიგად, გამოდის, რომ „დიდი ოპერის“ ცნება უნდა გულისხმობდეს არა საერთოდ ოპერის ფორმის თუ ფორმების შეცვლას (ამ რეფორმას რიჰარდ ვაგნერს აკუთვნებენ), არამედ ოპერის, როგორც ერთერთი მუსიკალური დარგის განვითარებას, ღირსების ამალღებას, ოპერის შინაარსის გასერიოზულებას, თუ ასე ითქმის, ნამდვილ მუსიკალურ დრამად გარდაქმნას თავის წინანდელ ფორმებში.

ხოლო ეს კიდევ არა ნიშნავს ეროვნული მუსიკალური დრამის შექმნას.

ევროპული „დიდი ოპერის“ ყაიდის თითქმის ყველა მუსიკალური ნაწარმოებში ეკლექტურია, საერთაშორისო, ე. ი. ევროპული (ჩემის გაგებით) მუსიკის შემცველი. რასაკვირველია, ამათუიმ ოპერაში აქ-იქ შეგხვდებათ ტიპიური ეროვნული ფრაზა, ან, შეიძლება, მთელი ნომერიც, მაგრამ მთლიანად ოპერის მუსიკის გენერალური ხაზი ისეთია, რომ ვერ გაარჩევთ, სად თავდება, მაგალითად, სპეციფიკურად ფრანგული მუსიკა და სად იწყება იტალიური, ან ესათუის ნომერი გერმანულსა, ფრანგულსა, თუ იტალიურ მელოდიაზეა აგებული, თუ არა.

დიდი რუსი კომპოზიტორი ნ. ა. რიმსკი-კორსაკოვი ამბობს:

„... ეროვნების გარეშე მუსიკა არ არსებობს, და, არსებითად, ყოველგვარი მუსიკა, რომელსაც ზოგადკაცობრიულად სთვლიან, მაინც ეროვნულია. ბეთჰოვენის მუსიკა გერმანული მუსიკაა, ვაგნერისა — უექველად გერმანულია, ბერლიოზისა — ფრანგულია, მიეერბერისა — აგრეთვე; შეიძლება მხოლოდ ძველი

ნიდერლანდელების და იტალიელების კონტრაპუნქტული მუსიკა, რომელიც უფრო ანგარიშზეა დამყარებული, ვიდრე უშუალო გრძობაზე, მოკლებული იყოს რაიმე ეროვნულ ელფერს“. („Летопись моей музыкальной жизни“, 1932 წ., გვ 285).

მეტად საყურადღებოა აგრეთვე აზრი ამავე საგანზე დიდი მწერლისა და მუსიკის შესანიშნავი მცოდნის რომენ როლანისა, რომელიც, ახასიათებს რა თავის მონოგრაფიაში ფრანგი კომპოზიტორის ბერლიოზის შემოქმედ გენიას, სხვათა შორის, ამბობს:

„პირველი ფრანგული ოპერის დამაარსებელი, ლულლი, — ფლორენციელი იყო. მეორე ფრანგული ოპერის დამაარსებელი, გლუკი, — გერმანელი იყო. მესამე ფრანგული ოპერის დამაარსებელი, როსსინი და მეიერბერი, — ერთი იტალიელი იყო, მეორე გერმანელი. კომიკური ოპერის შემქმნელი იყვნენ: ერთი — იტალიელი, ღუნი, მეორე — ბელგიელი, გრეტრი. ფრანკი, რომელმაც გარდაქმნა ჩვენი თანადროული სკოლა, აგრეთვე ბელგიელი იყო. მე მომყავს მხოლოდ დიდი სახელები. ამ ადამიანებმა შემოიტანეს ჩვენში თავიანთი რასის სტილი, ან ისინი ცდილობდნენ შეექმნათ, როგორც ამას გლუკი შვრებოდა, „საერთაშორისო სტილი“, რომელშიაც სპობდნენ ჩვენი სულის ნამეტნავად დამახასიათებელ და ინდივიდუალურ ნაკვთებს. კომიკური ოპერა, რაც ყველაზე უფრო ფრანგული ქანრია, ქმნილებაა ორი უცხოელისა, და გაცილებით ბევრად უფრო დამოკიდებულია იტალიურ ოპერა-ბუფზე, ვიდრე ეს აღიარებულია. ყოველ შემთხვევაში, ხელოვნების ეს დარგი ძალიან ნაკლებად წარმოადგენს რასას. თვით ზომიერი მოაზროვნენიც კი, რომელნიც ცდილობდნენ განთა-

ვისუფლებულიყვნენ იტალიური ან გერმანული მუსიკის გავლენისაგან, უმეტეს შემთხვევაში მხოლოდ იმას აღწევდნენ, რომ ჰქმნიდნენ შუალედურ იტალიურ-გერმანულ სტილს, რომლის ტიპსაც წარმოადგენს ოპერა, დაწყებული ამბრუახ ტომათი და გათავებული ობერიოთ. მართალი რომ ვთქვათ, ბერლიოზამდე იყო სულ ერთადერთი პირველხარისხოვანი კომპოზიტორი, რომელიც მედგარი ძალვით ცდილობდა გაენთავისუფლებინა ფრანგული მუსიკა მონობისგან: ეს იყო რამო, — და, მიუხედავად თავისი მუსიკალური გენიისა, იგი დამარცხებული აღმოჩნდა იტალიური ხელოვნების მიერ. ამრიგად, გარემოებათა გამო, ფრანგული მუსიკა აღმოჩნდა მისთვის უცხო მუსიკალური ფორმების ტყვეობაში. და სწორედ ისე, როგორც მე-XVIII საუკუნის გერმანია ცდილობდა მიებაძა ჩვენი არქიტექტურული და ლიტერატურული ფორმებისათვის, მე-XIX საუკუნის საფრანგეთი მიეჩვია მუსიკაში გერმანულად მეტყველებას. და, ვინაიდან ადამიანთა უმეტესობა აზროვნებს იმდენად, რამდენადაც ლაპარაკობს, ამიტომ თვით ჩვენი აზრიც გერმანული გახდა; დიდი ძალის დაძაბვაა საჭირო, რათა ამ ტრადიციული სიყალბის ქვეშ კვლავ ვპოვოთ ფრანგული აზრის გამოთქმის წრფელი და უშუალო ფორმა.

ბერლიოზის გენიამ ინსტიქტურად კვლავ პპოვა იგი. დაწყებული თავისი პირველი ნაწარმოებებითვე, იგი შეუდგა ჩვენი მუსიკის განთავისუფლებას ამ უცხო ტრადიციის უზარმაზარი ტვირთისაგან, რომელიც მას ახრჩობს. („Музыканты наших дней“, 1923 წ. გვ. 45—46).

როგორც ვხედავთ, ეროვნული მუსიკის თავისთავადობა თითქმის მთელს ევროპაში საკმარისად საეჭვოა, რაკი თვით ისეთი კულტურული ქვეყანაც კი, როგორც საფრანგეთია, ამ მხრივ დამოუკიდებელი არა ყოფილა. მართალია, დიდი შემოქმედი და ერუდიტი ნ. ა. რიმსკი-კორსაკოვი ამტკიცებს, ყოველგვარი მუსიკა ეროვნულიაო, მაგრამ ეს ისე უნდა გავიგოთ, რომ ესათუის მუსიკალური აზრი, ფრაზა, შექველად დაბადებულია გახსაზღვრული ერის წიაღში, თუნდაც მას სულ სხვა ერის მუსიკაში ვხვდებოდეთ.

ყოველ შემთხვევაში, ერთი რამ აშკარაა: ევროპის ხალხთა მუსიკალური კულტურა, რამდენადაც იგი ინდივიდუალურ შემოქმედებაში გამოიხატება, იმდენად გადაიხლართა ერთმანეთში, იმდენად მჭიდრო აღებმცემობაშია, რომ ძნელი გასარჩევია მისი ეროვნული სახეთუ თავისებურება.

და თუმცა, როგორც სპეციალისტები ამტკიცებენ, აქ (მე ვგულისხმობ საოპერო მუსიკას), თითქო გაბატონებული უნდა იყოს ორი მძლავრი ნაკადის გავლენა — იტალიური და გერმანული მუსიკისა, მაინც ამ ორი ერის მუსიკაც ხელშეუხებელი არ უნდა დარჩენილიყო და, შექველია, უნდა განიცდიდეს სხვა ერთა მუსიკის დიდ გავლენას.

ეს დებულება რომ უსაფუძვლო არ არის, ამას, როგორც მუსიკის ისტორია გვასწავლის, ის გარემოებაც ამტკიცებს, რომ თვით გერმანიაში ეროვნული მუსიკის წარმომადგენლად ვებერი ითვლება თავისი შესანიშნავი ოპერით „ფრაიშუცით“ („ჯადოსანი მსროლელი“), ხოლო მის მიმდევრად ამ მხრივ რიჰარდ ვაგნერი, ისიც ზოგიერთ ნაწარმოებში. საერთოდ კი იქაც გაბატონებუ-

ლია სწორედ ის „საერთაშორისო“, თუ „ზოგადკაცობრიული“ მუსიკა, რომლის შექმნასაც, რომენ როლანის სიტყვით, ასე ცდილობდა გერმანელი გლუკი საფრანგეთში.

ამიტომ, მგონია, შეცდომა არ იქნება, ვიფიქროთ, რომ ევროპული მუსიკა, მთლიანად აღებული, უფრო ეკლექტიურია (ე. ი. არც გერმანული, არც ფრანგული, არც იტალიური), ვიდრე ეროვნული. ესათუის გამოხატვისი ამ საერთო ვითარებას არ უნდა სცვლიდეს.

* * *

სულ სხვა მდგომარეობას ვხედავთ რუსეთში. ისე არსად განვითარებულა და გაშლილა მრავალფეროვნად ეროვნული ოპერა, როგორც აქ. მართალია, ამას თითქმის ას წლამდე დრო დასჭირდა, დაწყებული 1755 წლიდან, როდესაც იტალიელმა მუსიკოსმა არა იამ დასწერა რუსულად შედგენილ სიუჟეტზე პირველი „ვითომ რუსული“ ოპერა, — ვიდრე 1836 წლამდე, როდესაც პირველად დაიდგა გლინკას „ჟიზნ ზა ცარია“ („ივან სუსანინი“).

ამ ხნის მანძილზე არა ერთი რუსი კომპოზიტორი (და უცხოელნიც, რომელნიც მრავლად მოღვაწეობდნენ რუსეთში) ცდილობდა ნამდვილი რუსული ოპერის შექმნას. მათ შორის აღსანიშნავია ვერსტოვსკი და მისი, შედარებით, საკმაოდ ცნობილი ოპერა „ასკოლდის საფლავი“ („Аскольдова могила“). მაგრამ აქ და დანარჩენ duasi-რუსულ ოპერებში ესათუის რუსული მელოდია მოცემულია შემთხვევითს ნომრებად, როგორც საკონცერტო რამ, და, იმის გარდა, რომ თავისთავად საეჭვო ღირსებისაა, არ შეადგენს, ამასთანავე, ოპერის ერთ მთლიან ძირითად მუსიკალურ სტილს.

სულ სხვაა გლინკას მუსიკა.

ვისაც უნდა შეიგნოს რუსული მუსიკის ნამდვილი მშვენიერება და მეტყველი ძალა, იმან უნდა მოისმინოს „ივან სუსანინი“, თორემ არავითარ სიტყვას არ ძალუძს მისი ანასახის გადმოცემაც კი.

და, როდესაც თქვენ მოისმენთ მთელ ოპერას და კერძოდ კი ხოროს გმირულ სიმღერას „В бурю-ль, во грозу“-ს (1-ლ მოქმ.), სადღესასწაულო „Славься“-ს, (აპოთეოზი), წუხილით სავსე ტრიოს და მერე ანსამბლს „Не томись, родимый“ (1-ლ მოქმ.), საბინინის (ტენორის) ვაჟკაცურ დაძახილს „После битвы молодецкой“ (1-ლ მოქმ.), ვანიას ნაღვლიან „Как мать убили у малого птенца“-ს (2-მოქმ.), მისვე „Не плачь, сиротинушка“-ს, როდესაც მოისმენთ მე-II მოქმ. მე-2 სურათში პოლონური ბანაკის თავბრუდამხვევ საცეკვაო მუსიკას—პოლონებს, კრაკოვიაკსა და, განსაკუთრებით კი, მაზურკას (ნახვა კიდევ სხვა იქნება) და ივან სუსანინის დიდ არიას „Чуют правду“-ს (უკან. მოქმ.), აი მაშინ შეიგნებთ, თუ რადიდი მხატვარ-შემოქმედი ის ხალხი, რომელიც თავისი დიდებული შვილის გლინკას პირით ასე საოცნებოდ მეტყველებს, და რომლის გვერდითაც დგას ქართველი ხალხი ჭირშიაც და ლხინშიაც—არა წინანდებურად, ვით ჩაგრული მჩაგვრელის წინაშე, არამედ ახლებურად, ვით თანასწორი თანასწორის წინაშე, მხარდამხარ.

* * *

ეროვნული კულტურის შემქმნელი და შემნახველი ხალხია, იგი ინტუიტიური შემოქმედი და უმეტეს შემთხვევაში თითონაც არ იცის, რის შემძლეა და რა განძის

პატრონი. მაგრამ მის წიაღშივე დრო-და-დრო იბადებიან იშვიათი მაღლით მოსილი ადამიანები, რომელნიც ბუნებისაგან მათთვის მიკუთვნებული გონების თვალით და გულსყურით ღრმად იხედებიან ხალხის მიერ დაგროვილ საგანძურში, ამოჰკრებენ იქიდან ძვირფას თვალ-ჯავარს და, თავიანთ არსებაში ათვისებულსა და გარდაქმნილს, ხალხსავე უბრუნებენ მის საოხად და სადიდებლად, ვით ცოცხალ გრძნეულ სარკეს, რომელშიაც ხალხი ხედავს თავის შემოქმედ სახეს.

დიდი ბედნიერება იყო თითონ ზაქარია ფალიაშვილისთვისაც, როგორც შემოქმედი პიროვნებისათვის, და ქართული მუსიკისთვისაც, რომ იგი, უკვე სათანადოდ მომზადებული და განსწავლული მუსიკის სფეროში, ოპერის წერას შეუდგა მხოლოდ იმის შემდეგ, როდესაც ეზიარა და შეეთვისა ქართველი ხალხის მიერ მრავალი საუკუნის განმავლობაში ინტუიტურად შექმნილ მუსიკას.

ხალხმა კი მეტისმეტად მდიდარი მუსიკა შექმნა სხვადასხვანაირი სიმღერებისა და საგალობლების (სასულიერო) სახით.

იგი მრავალხმიანია (პოლიფონიური), — ყოველ შემთხვევაში, არა ნაკლებ სამხმიანისა, რაც თავისთავად განვითარების მაღალ-საფეხურს გვიჩვენებს.

იგი ყოველგვარი გრძნობისა და მოქმედების გამოქვეყნებელია. შრომა, კულტი, ვაჟკაცობა, მიჯნურობა, სილადე, სიხალისე, წუხილი — საპირადო და საყოველთაო — და მრავალი სხვა მოვლენა, რაშიაც ადამიანთა ურთიერთობა და ადამიანისა და ბუნების დამოკიდებულება ვლინდება, — ყოველივე ეს თვალნათლივად გამოითქმის ამ სიმღერებში.

იგი მრავალფეროვანია ეთნოგრაფიულად და საქართველოს ყოველი კუთხის ბუნებისა და მოსახლეობის დამახასიათებელი თავისებურების ამსახველი.

მართლაც და, როდესაც ქართლ-კახურ სიმღერებს ისმენთ, დიდი მხატვრული ალლო როდია საჭირო იმისათვის, რათა ცოცხალ სურათად წარმოიდგინოთ ფართოდ გაშლილი, ძვირფასი ხალივით აფერადებული ველმინდორი, სხვადასხვა მშვენიერი ხილით დაზუმპული ბალები და ვენახები, დარბაისლურად დინჯი ადამიანები, ამ ბუნების წიაღში რომ ცოცხლობენ, შრომობენ და იბრძვიან არსებობისათვის.

ხოლო, როდესაც ისმენთ გურულ-მეგრულ სიმღერებს, თქვენს თვალწინ თითქო იშლება ბორცვ-გორაკებიან ნაოჭად ასხმული რელიეფი და ამ ნაოჭებ შორის მოქცეულ პატარ-პატარა ვაკეებზე თუ კალთებზე მკვირცხლად მონავარდე, ბუნებრივი გრაციით აღსავსე ფიგურები, ან თითქო ახლო-მახლო ლივლივებს ზღვის ზედაპირი, ერთ წამს სხივებით ალაპლაპებული, მშვიდი და წყნარი, მეორე წამს — ქარტეხილისაგან მძლედ აქოჩრილი.

ან, როდესაც ისმენთ სვანურ „ლილეს“, უნებურად წარმოიდგენთ ზეცამდე აყუდებული მკაცრი მთის მწვერვალს, სადაც ხალხი თითქო ლიტანიად დგას და ყოვლის მაცოცხლებელ მზეს რაღაც წარმართული აღტყინებით განმსჭვალულ ჰიმნს უგალობს.

წარმოდგენის სფეროდან რეალობას რომ დავუბრუნდეთ, უნდა ვთქვა, რომ ქართული ხალხური სიმღერის ჰარმონიზაციასა და რიტმში მკვეთრად გამოირკვევა აღმოსავლეთ საქართველოს და დასავლეთ საქართველოს სხვადასხვა წყობა, ე. ი. ქართლ-კახური და გურულ-მეგრული კილოკავები. არ ვიცი, ამ კილოკავებს ეგრეთ-

წოდებული „ლადები“ დაერქმევათ თუ არა, მუსიკაში უკვე გაშვებულ მიღებული იონიური, ფრიგიული, ეოლიური და სხვა „ლადების“ მსგავსად (ეს სპეციალისტების საქმეა), მაგრამ ამ წყობათა შორის რომ დიდი განსხვავებაა, ამას უბრალო გაუწვრთნელი ყურიც ადვილად გაარჩევს.

აქ აღსანიშნავია განსაკუთრებით ბანის როლი. ქართლ-კახურ სიმღერაში იგი თუ საკმაოდ მდორეა, ნაკლებად მოძრავი და ხანდახან მხოლოდ პირველი ხმის პარტიას იმეორებს, პირიქით, გურულ სიმღერაში იგი მკვირცხლია, ზეალმავალ და ქვედალმავალ პასაჟებს მიმართავს და ზოგჯერ მას თავისი საკუთარი მელოდიური ნაწილაკებიც კი შეაქვს ჰანგში. ამასთანავე, ადგილ-ადგილ მობანეთა შორის ზოგი დაბალ საფეხურზე ამბობს თავის პარტიას, ზოგიც მაღალ საფეხურზე, რასაკვირველია სათანადო თანხმობანებით. ასეთია ყურის შთაბეჭდილება ჩვეულებრივი მსმენელისა, თორემ ნოტებზე შემოწმება მე არ მომიხდენია, ჩემი საქმე არ არის.

და თუ ქართლ-კახურ სიმღერაში (აგრეთვე ნაწილობრივ მეგრულშიაც) უფრო მეტი მელოდიურობაა, უფრო ნათლად არის გაშლილი ჰანგის მთავარი ხაზი, სამაგიეროდ, გურულში მუსიკალური სიუჟეტის ჰარმონიზაცია უფრო რთულია ტექნიკურად.

არას ვამბობ კნინმანჭურზე, რაც გურული სიმღერის (ხშირად მეგრულისაც) თითქმის აუცილებელი თანამგზავრია. იგი მელოდიის შემადგენელი ნაწილი არ უნდა იყოს, იგი მხოლოდ გარეგანი მორთულობაა ჰანგისა, აქა-იქ ჩასართავი.

საყურადღებოა, რომ ქართლ-კახურ სიმღერაში ჰანგის მორთულობა, ეგრეთწოდებული მელიზმები, ფორშლაგები უშუალოდ ჰანგშია შეტანილი და პირველ ხმას,

უფრო კი მეტად მოძახილსა აქვს მიკუთვნებული, ასე რომ მელოდიის განუყრელ ნაწილს შეადგენს. მათი გამოკლება უეჭველად მელოდიას იერს უკარგავს და ჰარმონიზაციასაც ჰბღალავს.

ცალხმიანი, სოლო-სიმღერები ხალხურ (სოფლურ) მუსიკაში ძალიან ცოტაა, ქართლ-კახურში მაინც. მათი ჩამოთვლა არც ისე ძნელია: ურმული, ოროველა (იგივე გუთნური) და ნანა.

ის ნანა არ გეგონოთ, მელ. ბალანჩივაძის ოპერა „დარეჯან ცხიერში“ რომ ვისმენთ ცირასა და ქალთა გუნდისაგან დარეჯანას დაძინებისას. ეს მუსიკალური ნომერი ხალხური ხორული სიმღერის „აფრინდი, შავო მერცხალო“-საგან არის გაკეთებული. იქვეა მეორე ნანა — მეგრული, რომელსაც მარტო ცირა მღერის.

ვერაფერს ვიტყვი გურულ-მეგრულ სოლო-სიმღერებზე, ჩონგურის აკომპანიმენტით რომ მღერიან ხოლმე. არ მომისმენია. სათვალავში არ ვიღებ აგრეთვე გუდამესტვირულ თქმას, რადგანაც აქ პრიმიტიული მელოდეკლამაცია უფროა, ვიდრე სიმღერა განსაზღვრული მელოდიური სიუჟეტით. მგონია, ამასვე უახლოვდება და საკმაოდ ერთკილოვან მელოდიურ რეჩიტატივს არ აღემატება ფანდურზე დასამღერი ხევსურულ-ქართლ-კახური ნახევარმელოდიები.

სამაგიეროდ, საკმაოდ ბევრი გვაქვს ცალხმიანი ქალაქური, ეგრეთწოდებული ბაიათური სიმღერები. ეს სიმღერები ქართული მუსიკის წიაღშია შექმნილი ირანულ-არაბული მუსიკის გავლენით. ეს მელოდიები ირანულ მომღერალთა რეპერტუარში არ შედის და შორეული ანარეკლია მათი ბაიათებისა, რომლებიც ჩვენში ქალაქად და თავადაზნაურულ წრეებში ძალიან იყო გავრცელებ-

ბული. ამ ბაიათების მიზანით ქართველებმა შექმნეს თავიანთი ქალაქური სიმღერები. ზოგიერთს აქ დავასახელებ: „სულო ბოროტო“, „ორთავ თვალის სინათლევ“, „მითხარ, მითხარ, რას მემღური“ ან „ნაჭერ-ნაჭერ ღრუბელ მოდის“, „აღმართ-აღმართ მივდიოდი მე ნელა“, „ახ, მეზურნე, დაჰკა, დაჰკა!“, „ახალ აღნაგო სულო და“. ეს ჰანგები უფრო მარტივი სტრუქტურისაა და მოცულობითაც მცირენი არიან ირანულ შესანიშნავ ბაიათებთან შედარებით („რასტი“, „შუსტარი“, „ჩარგა“, „საჰარი“, „ჩობან-ბაიათი“ და სხვ.). ამას გარდა, ქართულ ბაიათებში ძირითადი მელოდია უფრო გარკვევით არის გაშლილი, მათში უფრო მეტი კანტილენაა, და ხვეულ-ხვეული ბგერები და ამათუიმ გამოთქმის ვარიაციები კი ნაკლებადაა.

როდესაც ქართულ სოფლურ და ქალაქურ ხალხურ სიმღერას ულტრა-აღმოსავლურ (ირანულ-არაბულ) სიმღერას ვუპირისპირებ (საერთოდ, ქართული სიმღერაც ხომ აღმოსავლურ სიმღერად ითვლება), უნებურად ერთი პარადოქსალური შედარება მეკვიატება.

ხუჭუჭი თმა სხვადასხვანაირია. ზოგი ისეა ჩახვეულ-ჩაწნული, რომ ერთ ნაწილსაც მეორისაგან ვერ გამოჰყოფთ, და ადამიანის თავი თითქო ერთმანეთზე მიტმასნილი აუარებელი ბურთულებისაგან შემდგარ სფეროიდს წარმოადგენს. ასეთ მდიდარ თმას რომ შესცქერით, პირველ ყოვლისა ის განცვიფრებთ, თუ რაოდენი ენერგია დაუხარჯავს ბუნებას ასეთი სასწაულის შესაქმნელად. და თმის ილუზია იკარგება, იკარგება სივრცეში სხეულის განფენილობის შთაბეჭდილება.

არის მეორეგვარი ხუჭუჭი თმა, რომელიც ადამიანს თავზე ტალღასავით აყრია. თვითვეული ბეწვი თითქო

ცალ-ცალკე მოჩანს, თუმცა გრეხილოვანია, განსაკუთრებით ბოლოებში, მაგრამ შეგიძლიან გაარჩიო, სად იწყება და სად თავდება იგი. აქ თითქო ზრდის პროცესი არ შეჩერებულა, წინ მიდის, თმა, როგორც ცოცხალი ორგანიზმი, შენს თვალწინ ვითარდება.

ულტრა-აღმოსავლურ სიმღერაში მელოდიის მაგისტრალური ხაზის მიგნება ძალიან ძნელია, რადგანაც მას გარშემო იმდენი სხვადასხვა ვარიაცია და მელიზმი ახვევია, იმდენი მორთულობა აქვს, რომ მუსიკალური სიუჟეტი თითქო ნისლში იყოს გახვეული. აღინიშნება რაიმე პაწია წინადადება და დაიწყებს ერთ ადგილზე ტრიალს, მიხვევ-მოხვევას და, ვინ იცის, რამდენს იკაკანებს დიდი კვერცხის დამდები ქათამივით, ვიდრე წინ ნაბიჯს გადასდგამდეს. და იმისათვის, რათა მელოდიის შინაარსს მიხვდე, გააბა იგი ერთი მთლიანი ლარივით, საჭიროა, უწინარეს ეს ნართაული ნაწილაკები შემოაცალო.

ქართულ ხალხურ (სოფლურ) სიმღერაში მთავარი მელოდიური ხაზი ყოველთვის ნათლად არის აღნიშნული, თანამიმდევრობით გაბმული. ესათუის მელიზმი, ვარიაცია, ფორშლაგი, ხმის ესათუის ტრიალი, ჩუქურთმა, რაც ქართულშიაც ხშირია, ანაზღეულად აქა-იქ ალივლივდება, ნამეტნავად ამათუიმ მუსიკალური ფრაზის ბოლოში, წასცხებს მელოდიას რაიმე ფერადს, ახალ შუქს მიაყენებს, დაამშვენებს ერთის წამით და გათავდა. ამიტომაც იგი სმენას არა ბეზრდება, არა ჰლლის, პირიქით—ესაღბუნება.

მართალია, მე აქ მრავალხმიან სიმღერას ცალხმიანს ვადარებ (აღმოსავლურმა მრავალხმიანობა არ იცია), მაგრამ ეს შედარება შეუსაბამო არ არის, ვინაიდან, ბოლოს და ბოლოს, ერთი მთლიანი მელოდია, როგორც მუსიკალური სიუჟეტი, იქაც არის და აქაც.

ქართული სიმღერის ეს თვისება დამახასიათებელია ჩვენი ბაიათური (ქალაქური) სიმღერებისაც. აქაც ეს ნართაული მეღიზმები სწორედ ისევე ეკონომიურად არის გამოყენებული, როგორც სოფლურ კილოში, შეიძლება ცოტათი უფრო ჭარბად, მაგალითად, „სულო ბოროტო“-ში.

* * *

უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ ზაქარია ფალიაშვილს წინამორბედნი არა ჰყოლია ქართული ოპერის შექმნაში. მან თავისი დიდი შენობის აგება სრულიად ყამირ ნიადაგზე დაიწყო.

ამმხრივ გლინკა, შედარებით, უკეთეს პირობებში იყო. გლინკამდე ცდას მაინც ვხედავთ ეროვნული ოპერის შექმნისას.

მუსიკალური განათლება ზაქარიამ რუსეთში მიიღო, მოსკოვის კონსერვატორიაში. უშუალო მასწავლებლად ჰყავდა შესანიშნავი პოლიფონისტი, ევროპული კლასიკური მუსიკის დიდი თაყვანისმცემელი და მიმდევარი ტანევეი. თითონაც, ზაქარია, ორგანისტი იყო. ამ პირობებში სრულიად ბუნებრივი იქნებოდა, რაკი მხატვრული შემოქმედების მოთხოვნილებას გრძნობდა, ხელი მოეკიდა ისეთი საქმისათვის, რომელიც უფრო ადვილად დასაძლევია იყო: ეწერა სხვებსავით მცირე ფორმების ნაწარმოებნი, რომანსები და სხვ., ან თუნდაც ოპერა ეკლექტური მუსიკის სახისა.

არა, უსათუოდ პირველადვე ეროვნულმუსიკიანი ოპერის შექმნა განიზრახა, თუმცა იცოდა, რომ ამ მხრივ დიდი სიძნელენი გადაელობებოდნენ წინ. ჯერ ერთი, იმ დუხჭირ დროს არავითარი იმედი არ უნდა ჰქონოდა,

რომ ოპერის დადგმას მოახერხებდა. რომელი თავზე ხელალებული თეატრი დასდგამდა ქართულ ოპერას? განა ცოტა მაგალითი ედგა თვალწინ იმისა, რომ თვით დიდად ცნობილი რუსი კომპოზიტორებიც კი ვერ ახერხებდნენ თავიანთი ოპერების რომელსამე თეატრში მოწყობას?! ქართველს რაღა იმედი უნდა ჰქონოდა?!

მერე, რაოდენი დრო მოანდომა ზაქარიამ ქართული ოპერის დაწერისათვის მომზადებას?

მთელი რიგი წლები დასჭირდა. ყოველ წელს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში მოგზაურობა, ხალხური სიმღერების ჩაწერა, მერე დამუშავება და კრებულად გამოცემა საზოგადოებრივი ორგანიზაციების დახმარებით. მთლად ქართული ლიტურგიის ხუთ ხმაზე გადაღება და სპეციალურ სასულიერო კონცერტზე დემონსტრირება, და, ვინ იცის, კიდევ რამდენი თავისმტვრევა!.

იცოდა, რომ დიდი ეროვნული საქმის გაკეთება დაიგუბა გულში და, როგორც ნამდვილი მოქალაქე თავისი ქვეყნისა, როგორც საზოგადოებრივი პასუხისმგებლობის იშვიათი გრძნობის პატრონი, არაფერს ზოგავდა, რათა პირნათლად წარდგომოდა თავის დიდ მოწოდებას.

ამას ის მოსაზრებაც უნდა დავუმატო, რომ, უეჭველია, ზაქარია ინტუიტურად განიცდიდა, თუ, სახელდობრ, რისთვის იყო მოწოდებული. იგი თითქო გრძნობდა, რომ მისი შემოქმედი ძალა გადიხსნება მთელის სიღრმესიგანით მხოლოდ ეროვნული მუსიკის წიაღში და მხოლოდ მაშინ ჰპოებს იგი ნამდვილ ზნეობრივ კმაყოფილებას.

და ეს წინადგრძნობა მართალი გამოდგა: „აბესალომის“ შემდეგ მან დაწერა მეორე ოპერა „დაისი“.

ნაწარმოები, თქმა არ უნდა, თვალსაჩინო, მაგრამ „აბესალომს“ იგი წელამდეც ვერ შესწვდა. რატომ? იმიტომ, რომ ამ ქმნილებაში იგი ხშირად გზას უქცევდა თავისი ბუნების სტიქიონს, ზიმართავდა ეკლექტურ მეტყველებას და შესანიშნავი მუსიკალური ნომრების გვერდით იძლეოდა, გულახდილად უნდა ვთქვა, პირდაპირ ბანალურ ფრაზებს, სხვებისთვის შეიძლება დიდად ვარგისსაც, მაგრამ მისი შემოქმედი ძალისათვის შეუფერებელს. ამის ნათელყოფა სულ ადვილი საქმეა, შედარებას რომ მივმართოთ, მაგრამ ეს ძალიან შორს გადაგვაგდებდა „აბესალომისაგან“, რაც ამ ნაწერის საგანს შეადგენს.

* * *

და მხოლოდ იმის შემდეგ, როდესაც დაეწათა ხალხური შემოქმედების წმინდა და თავანკარ წყაროს, როდესაც მთლად გაიჟღენთა ამ მხატვრულად დამათრობელი ნექტარით,—ზაქარია შეუდგა ოპერის შექმნას.

ხოლო იმდენად მოკრძალებული იყო, რომ ხშირად ამბობდა—იქნება ოპერა არ გამოვიდეს, მაგრამ რასაც მე ვაკეთებ, მასალად მაინც გამოდგება სხვებისთვის, დეე, მათ დაწერონ ნამდვილი ოპერაო.

პეტრე მირიანაშვილმა მიაწოდა ხალხური თქმულების „ეთერიანის“ მიხედვით შედგენილი ხუთმოქმედებიანი და ექვს-სურათიანი საოპერო ლიბრეტო „აბესალომ და ეთერი“.

აქ ერთ გაუგებრობას უხდა შევეხო.

ჩვენში გავრცელებულია და სხვაგანაც ჭეშმარიტებად მიიღეს ის აზრი, ვითომც „აბესალომ და ეთერი“ („ეთერიანი“) თავისი შინაარსით და იდეით ცნობილი ევროპული ლეგენდის „ტრისტანისა და იზოლდას“ ანარქული იყოს.

საიდან სადაო?

„ტრისტანისა და იზოლდას“ მსგავსი რამ ჩვენს ძველ ლიტერატურაში „ვისრამიანია“ და არა „ეთერიანი“.

არც სიუჟეტით, არც მოქმედ პირთა ურთიერთობით „ტრისტანი“ და „აბესალომი“ ერთმანეთს არ უდგებიან.

ტრისტანი მეფის ძმისწულია. შეიყვარებს თავის ბიძის მეუღლეს იზოლდას, შთამომავლობით მეფის ასულს. მათი სიყვარული ვნებიანია, დაუძლეველი, თითქმის უმაგური, და, ვიდრე იგი ტრაგიკულ დასასრულამდე მიაღწევს, მოტრფიალეთა თავგადასავალი ათასნაირი ოინებით არის სავსე, რაც მიმართულია ბიძისა და მეუღლის მოსატყუებლად.

აბესალომი — მეფის ძეა. ეთერი — ობოლი გლეხიგოგო, დედინაცვლისაგან განაწამები. აბესალომი შეიყვარებს მას ნამდვილი გულწრფელი, უმწიკვლო სიყვარულით. მურმან ვეზირსაც უყვარს ეთერი. იგი ბელიარ-ეშმაკის დახმარებით ჯადოს გაუკეთებს ეთერს, დაავადებს (ლეგენდის სხვადასხვა ვარიანტში სხვადასხვა ავადმყოფობაა) და გაპყრის ცოლ-ქმარს. მურმანი მოარჩენს ეთერს და ცოლად დაისვამს. ახლა აბესალომი დასნეულდება ეთერის დაკარგვის გამო. მიდის მურმანისას, რომელსაც უკვდავების წყაროზე ჰგზავნის, და თითონ ეთერს ხელში უკვდება. ეთერი თავს იკლავს.

ეს უბრალო ჩონჩხიც კი ორივე ლეგენდისა აშკარად გვიჩვენებს, რომ მათ შორის საერთო არა არის რა. ხოლო ლეგენდის მთავარი იდეა და თვით ხლართი ხომ სრულიად აშორიშორებს ამ თქმულებათ. იქ არის მოქმედ პირთა სოციალური თანასწორობა, აქ არის სავსებით ამის საწინააღმდეგო. „ეთერიანი“ გაქლენთილია უმაღ-

ღესი ჰუმანიზმით და უნაზესი ტრფიალებით, რაც შეადგენს მისი იდეის ქვაკუთხედს.

ის, ვითომდა, მსგავსება, რომ ტრისტანისა და იზოლდას საფლავზე ორი ვაზი ამოდის ერთმანეთში ჩახვეული, როგორც მათი განუყრელობის სიმბოლო, ხოლო აბესალომისა და ეთერის საფლავზე კი—ორი ვარდი და მათ შუა ასკილი (მურმანის სიმბოლო), რის გამოც ვარდები ერთმანეთს ვერ გადაჰხვევიან (აქაც ხომ განმასხვავებელი შტრიხია),—მხოლოდ დეტალია, აპოთეოზი, ხალხის მშვენიერი პოეტური წარმოდგენა, რომელიც, ყოველ შემთხვევაში, ვერ გააიგივებს ამ თქმულებათ.

ასე რომ, ერთხელ და სამუდამოდ ხელი უნდა ავიღოთ „ტრისტანისა“ და „აბესალომის“ იდენტობაზე.

უნდა აღინიშნოს, რომ პეტრე მირიანაშვილის ლიბრეტო სცენიურ მოქმედებას მოკლებულია და მასში ხშირია სიმღერაში ძნელად გამოსათქმელი სიტყვა-პასუხი. მხოლოდ ზოგიერთი ადგილი, სადაც ხალხური გამოთქმებია დაცული (მაგალითად, აბესალომ-მურმანის დიალოგი), მშვენიერად ეწყობა მუსიკას. ყოველ შემთხვევაში, მისმა გადაკეთებამ, ერთერთი დადგმისათვის რომ სცადეს, უფრო დააზიანა ეს ლიბრეტო. კიდევ კარგი, შემდეგი დამდგმელები კვლავ ძველ ვარიანტს დაუბრუნდნენ.

* * *

რა სახის ოპერა უნდა შეექმნა ზაქარია ფალიაშვილს ამ თქმულების ნიადაგზე, ე. ი. რა მუსიკალურ ფორმებში უნდა ჩამოექნა იგი?

ზევითა ვთქვი, რომ საამისოდ არსებობდა და არსებობს ოპერის ორი თვალნათლივად ჩამოყალიბებული

ტიპი: „დიდი ოპერა“ (ოპერა-სერია) და „მუსიკალური დრამა“. იქვე მოცემული იყო „დიდი ოპერის“ გარეგანი მუსიკალური აგებულება. აქ დომინანტი ეკუთვნის ვოკალურ მუსიკას, მღერას, რაც გადმოიცემა არიებით, დუეტებით, ტრიოებით, კვარტეტებით და სხვ., ასე ვთქვათ, დასრულებული, „თარაზოში გამოყვანილი“ ფორმებით. აქ სიტყვა, აზრი გამოითქმება მელოდიური მღერით და არა ადამიანის ჩვეულებრივ ლაპარაკს მიახლოებული ჩამღერით, რეჩიტატივით ან მელოდიური რეჩიტატივით. ეს უკანასკნელი ფორმები აქაც გვხვდება, მაგრამ ხშირად როდი, და თანაც მოკვეთით, მოკლედ.

მელოდიური მღერა რომ ვთქვი, ისე კი არ უნდა გავიგოთ, რომ იგი გადმოგვცემდეს მარტოოდენ ლირიკულ მომენტებს, სიყვარულის გრძნობას, ბუნებით აღტაცებას, ან მელანქოლურ სულიერ განწყობილებას. რასაკვირველია, აქ ესეც არის. მაგრამ მელოდიური მღერით გადმოიცემა აგრეთვე ყოველგვარი ადამიანური გრძნობა: მწუხარება, რისხვა, ამბოხი, ბრძანება, ცბიერება, მლიქვნელობა, სასიკვდილო განაჩენიც კი და სხვა მისთ.

მაგალითები:

ყველას ეხსომება, ალბათ, „აიდაში“ რადამესის გასამართლების სცენა. კაცს ბრალსა სდებენ, სამშობლოს უღალატეო და ცოცხლივ დამარხვას მიუხჯიან. აქ თითქო სამელოდიურო, საკეთილხმოვანო არა არის რა. მაგრამ ეს დიდი დრამატიზმით გაჟღენთილი, მსმენელის ემოციურად აღმძვრელი სცენა საკვირველი მელოდიურობის შემცველია, თუმცა მელოდიური რეჩიტატივის ფორმით არის მოცემული.

მკითხველს შეიძლება ახსოვდეს „ჰუგენოტებიდან“ ეგრეთწოდებული მახვილთა დამწყალობების სცენა, რომ-

დესაც კათოლიკეთა პარტია შეთქმულებას ახდენს ჰუგენოტების (პროტესტანტების) წინააღმდეგ, რომელთაც წმ. ბართლომეს ღამეს მოულოდნელად, ძილის დროს, თავს უნდა დაესხან ამოსაქლევად. აქ სიუჟეტი იმდენად დრამატიზირებულია, პერსონაჟები, ხოლო და ორკესტრი ისეთ გრივალსა ჰქმნიან ზღვევის გრძნობისას, რომ მთელი თეატრი ზანზარებს, მსუენელს ომა ყალყზე უდგება და აღშფოთება იპყრობს შეთქმულთა წინააღმდეგ. ამავე დროს მუსიკა თავიდან ბოლომდე საკვირველი კეთილხმოვანებით არის აღსავსე, არსად მელოდიურობის ნაკადს არ არღვევს რაიმე უხამსი ბგერა, თუმცა, ვიმეორებ, ეს სცენა საშინელების სრული ილუზიაა მუსიკალურად.

კიდევ ერთი მაგალითი მელოდიურობისა, ხოლო დრამატიული სიტუაციის საწინააღმდეგო შედეგით. ეს კი ქართული ოპერიდან.

გაიხსენეთ შეთქმულების სცენა მელიტონ ბალანჩივადის „დარეჯან ცბიერში“. გოჩა, ცირა და ნიკო-გურული შეითქმიან (1 მოქმ) დარეჯანის მოსაკლავად. მათი ტრიო უეჭველად მელოდიურია, მაგრამ... არა საშეთქმულებო, ვინაიდან იგი ტკბილი რომანსის იერისაა, და სცენიურ მდგომარეობას არ შეეფერება. შეუძლებელია ლირიკული მელოდიით, რომელიც, ტემპი რომ აუჩქარო, — საცეკვაოდ გადაიქცევა, შეთქმულების ილუზია შეჰქმნა. როდესაც მელოდიურობაზე და მისი მეშვეობით სცენიური სიტუაციის დახასიათებაზე ლაპარაკობენ, არ შეიძლება არ გაიხსენო ვერდის შესანიშნავი კვარტეტი “რიგოლეტოში“. ოთხი პერსონაჟი მღერის: ჰერცოგი (ტენორი), მადალენა (მეცო-სოპრანო), ჯილდა (კოლორ. სოპრ.) და რიგოლეტო (ბარიტონი). ყველა სულ სხვადასხვა გრძნობას მეტყველებს: ჰერცოგი — ვნებით სავსე ტრფიალებას,

მადალენა — დაცინვასა და სიკისკასეს, ჯილდა — სასოწარ-
კვეთილებასა და მწუხარებას, რიგოლეტო — შურისძიებას.
ყველას საიმისო მუსიკალური თემა აქვს განკუთვნილი.
და ყველა ეს თავისთავადად მეტყველი თემა ისეა შერწყმუ-
ლი ერთ მთლიან მელოდიურობაში, რომ უზომო მხატ-
ვრულ სიამოვნებას განიცდით, თუმცა, ამასთანავე, თვი-
თეული პერსონაჟის სულისკვეთება თქვენთვის თვალნათ-
ლივია. ეს რალაც მუსიკალური სასწაულია. იგი აღარ
განმეორებულა ამ ფორმის მუსიკალურ ლიტერატურაში.
თვით დიდმა კომპოზიტორმა და პიანისტმა ლისტმა ც-
კი ვერა შემატა რა ამ კვარტეტის განსაცვიფრებელ მეტ-
ყველებას, როდესაც იგი საფორტეპიანო პიესად გა-
დააკეთა.

რა არის ეს ყოვლადშემძლე მელოდიურობა?

აღბათ, შემოქმედების საიდუმლოებაა და მუსიკა-
ლური ფორმების ზედმიწევნითი ცოდნა და შერჩევის
აღლო. გარეგნულად იგი მუსიკის კეთილხმოვანი ენაა,
რომლითაც ყოველგვარი დრამატიული სიტუაციის მკვეთ-
რად გადმოცემა შეიძლება.

* * *

„მუსიკალური დრამა“, არსებითად, იგივე ოპერაა,
ისევე, როგორც ოპერა იგივე მუსიკალური დრამაა.

ასე უწოდებენ, მე მგონია, იმიტომ, რომ იგი თავისი
მუსიკალური ფორმებით თითქო უფრო ახლოა, საერთოდ,
დრამაზე.

„მუსიკალური დრამის“ იდეოლოგია მრწამსი — სულ
მოკლედ — ასე უნდა წარმოვიდგინოთ:

მუსიკალურ დრამაში — ისე, როგორც ჩვეულებრივ
დრამაში — დომინანტი სიტყვას ეკუთვნის და არა მღერას,

ამიტომ აქ მუსიკა სიტყვასა და აზრს, რაც შეიძლება, უფრო ზედმიწევნით უნდა გამოხატავდეს. სიუჟეტის დრამატიზაცია მიიღწევა მაშინ, როდესაც მუსიკალური მეტყველება ადამიანის მეტყველებას დაუახლოვდება. გაბმული მელოდიურობა, მუხლ-მუხლობით დაყოფილი მღერა ანელებს, აღუნებს სიტყვის მნიშვნელობას, აზრის არსს, თუ სიტყვას თავისთავად შეუძლიან სხვადასხვა გრძნობის გამოხატვა, დრამატიული სიტუაციის შექმნა, განა იგივე სიტყვა, ისეთ მუსიკალურ ფორმაში ჩამოქნილი, რომელიც არ უკარგავს მას აზრის მნიშვნელობას, უფრო გამომეტყველი არ იქნება, ვიდრე ხმატკბილ სიმღერაში, რომელიც სწორედ ამ თავისი თვისებით თითონ იძენს უპირატესობას და სიტყვის აზრს ჩრდილში ჰხვევს.

და რა გამოსახავს ვოკალურ მუსიკაში სიტყვის სიმკვეთრეს, სიტყვის არსს?

რეჩიტატივი და მელოდიური (ანუ მოსიმღერო) რეჩიტატივი — პირველი მოკლე, მოკვეთილი ფრაზისათვის, მეორე გაშლილი მონოლოგური ან დიალოგური მეტყველებისათვის.

და იქ, სადაც სიტყვას ძალა აკლია, ორკესტრი გამოიყენე სათანადოდ, რათა სიტყვას შეემატოს საჭირო ძლიერება, ისე კი, რომ მონურად არ იმეორებდეს ვოკალურ ფრაზას, არამედ თავისთავად მეტყველებდეს, როგორც სიტყვის შემავსებელი ახალი ნაკადი, ავითარებდეს სიტყვით სათქმელ თემას და თითონაც ჰქმნიდეს სიტუაციის შესაფერ განწყობილებას. ორკესტრი მდიდარია მეტყველებით, ყველაფრის გადმოცემა შეუძლიან, რაც ბუნებაში ბგეროვანია, ვინაიდან მას აქვს მდიდარი პალიტრა ხმიერი ფერადებისა.

ამრიგად, „მუსიკალურ დრამაში“ გაბატონებულია რეჩიტატივი, მელოდიური რეჩიტატივი და ნამეტნავად კი ორკესტრი.

„დიდი ოპერის“ შემადგენელი ნაწილები—მუსიკალური ფორმები—არია, ღუეტი, ტრიო, კვარტეტი და სხვ.—უარყოფილია. სამაგიეროდ, უპირატესობა დათმობილი აქვს მონოლოგს და დიალოგს (არრიოზული სიმღერა) და ნაწილობრივ ხოროს.

ავიღოთ ვაგნერის „ლოენგრინ“-ის პირველი მოქმედების პირველი სცენა, როდესაც მეფე ჰენრიხ-ფრინველთმჭერი საყვედურით მიმართავს ბრახანდელებს—თქვენში სულ არეულობაა, მეფის შეუწყნარებლობა და ურთიერთისადმი მტრობაო. მოველ გაგასამართლოთო.

მე ასე მახსოვს მისი საკმაოდ გრძელი სიტყვა. დიალ, სიტყვა, ვინაიდან არსად სხვა ოპერაში რეჩიტატივი და მელოდიური რეჩიტატივი ისე ახლო არ არის ადამიანის მეტყველებაზე, როგორც ამ მიმართვაში.

და ისიც უნდა მოგახსენოთ, რომ, ალბათ, არც ერთ მეფეს ასეთი მოსაწყენი სიტყვა არ წარმოუთქვამს. ბრახანდელებისა არ ვიცი და თეატრში მყოფი მსმენელი კი, ჩემსავით ალბათ, სულ იმაზე ფიქრობდა, როდის გაათავებს ეს აბეზარი ადამიანი თავის ყვირილსაო. დიალ, ყვირილს, ვინაიდან იქ გაბმული ყვირილის მეტი არა არის რა.

მერე, ეს უსიამოვნო შთაბეჭდილება ერთიანად უფრო ძლიერდება, რადგანაც, ის იყო, თქვენ მოისმინეთ ამავე ოპერის განსაცვიფრებელი უვერტიურა, რომელშიაც ჰარმონიულად გადახლართულია მელოდიურობაც, უნახეს გრძნობათა მეტყველებაც და ყოველივე ის, რასაც შეუძლიან შეუქმნას მსმენელს ნამდვილად მხატვრული განწყობილება.

მაგონდება ვ. ვ. სტასოვის სიტყვები, სხვათა შორის, ვაგნერის რეჟიტატივებზე თქმული: „Одни речитативы Вотана (ვაგნერის ოპერა „ზიგფრიდის“ ლმერთგმირია) могут сделать человека на всю жизнь несчастным“ ო.

ვოტანისა რა მოგახსენოთ, მაგრამ მე სწორედ ასე უბედურად ვგრძნობდი თავს, როდესაც მეფე ჰენრიხ-ფრინველთმჭერს ვუსმენდი.

ახლა, ეგრეთწოდებული არიოზული სიმღერა იმავე ვაგნერისა.

თითონ ოპერა „ზიგფრიდი“ არ მინახავს, მაგრამ ზიგფრიდის ცნობილი სიმღერა მახვილის გამოჭედვისა, რომელმაც ერთ კარგ რუს მომღერალს ყელი გამოაჭრევინა ხმის ჩახლეჩის გამო, არაერთხელ მომისმენია ცალკეულად.

აბა, აქ არის კივილი და ისიც დრამატიული ტენორისა! მახვილის ჭედვით აღტყინებული ზიგფრიდი გაჰკივის უმწვერვალეს სიმალლეზე რამდენსამე სიტყვას, როგორც, მაგალითად, „იჭედე, ჩემო მახვილო!“ და ერთკილოვან შორისდებულებს...

მაგრამ უკეთესია, აქ ლევ ტოლსტოის სიტყვები მოვიყვანო ამ სიმღერაზე, „რა არის ხელოვნება“-ში რომ აქვს ნათქვამი: „...Зигфрид схватывает кусок того, что должно представлять куски меча, распиливает его, кладет на то, что должно представлять горн, и сваривает и потом кует и поет: Heaho, heaho, hoho! Hoho, hoho, hoho; hoheo, haheo, hoho, hoho!, — и конец 1-го акта... Я хотел уходить, но друзья, с которыми я был, просили меня остаться...“

მერე სასაცილოდ აქვს აწერილი მეორე მოქმედება, ზიგფრიდი რომ ფრინველების ჭიკჭიკს ჰბაძავს: „Для это“

го он срезает тростник и делает свирель... Сцена эта невыносима... Музыки... нет и помина... вокруг себя я видел трехтысячную толпу, которая не только покорно выслушивала всю эту ни с чем не сообразную бессмыслицу, но и считала своей обязанностью восхищаться ею.

Кре-как досидел я еще следующую сцену с выходом чудовища... борьбу с чудовищем, все эти рычания, огни, махание мечем, но больше уже не мог выдерживать и выбежал из театра с чувством отвращения, которое и теперь не могу забыть...“

ვაგნერისა და მისი „ზიგფრიდის“ დიდი თაყვანისმცემელი რომენ როლანი, რასაკვირველია, არ იზიარებს ლევ ტოლსტოის აზრს ვაგნერის შემოქმედებაზე, აღნიშნავს რა, რომ მისი კრიტიკა შეეხება უფრო ვაგნერის ნაწარმოების სცენაზე განსახიერებას, ვიდრე თვით მუსიკას და, სხვათა შორის, ამბობს: „წინათ მე ვწუხდი, რომ ორი ადამიანი, რომელნიც თანაბრად მიყვარდა, ორი ადამიანი, რომელთაც მე თაყვანსა ვცემდი, როგორც ყველაზე უდიდეს სულთ ევროპაში—ტოლსტოი და ვაგნერი—დარჩნენ ურთიერთისადმი უცხონი და მტრულად განწყობილნი...“ „...ამრიგად, მე აღტაცებული ვარ „ზიგფრიდით“ და მაინც ვტკბები ტოლსტოის სატირით...“ „...მე არასდროს არ ვიზიარებდი ვაგნერელთა აზრს, ვითომც ვაგნერის შემოქმედება ჰპოებს მთლად თავის გამოხატულებას მხოლოდ თეატრში. ეს—ეპიკური სიმფონიებია. მე ვისურვებდი, რომ ჩარჩოდ მათთვის ყოფილიყო ტაძარი, დეკორაციებად—ჩვენი ზრახვების უსაზღვრო სივრცე, ხოლო აქტიორებად—ჩვენი ოცნება“.

რომენ როლანის შეხედულებას, რომ ვაგნერი უფრო სიმფონისტია, ვიდრე „მუსიკალური დრამის“ შემოქ-

მედი, წინადაც ბევრი იზიარებდა მუსიკის დიდ მცოდნეთა შორის, მაგალითად, რუსეთში — ვ. ვ. სტასოვი.

ნათქვამით არ ამოიწურება, რასაკვირველია, ვაგნერის რეფორმის მომხრეთა და მოწინააღმდეგეთა პაექრობა. ამ მოძრაობამ მთლად ევროპის (და რუსეთისაც) მუსიკალური საზოგადოებრიობა ორ ბანაკად გაჰყო. ერთნი უკიდურესობამდე აღმერთებდნენ რეფორმატორსა და მის რეფორმას, მეორენი — უკიდურესობამდევე უარჰყოფდნენ მას და მის რეფორმას.

იყვნენ ისეთნიც, რომელნიც ნაწილობრივ იზიარებდნენ ვაგნერის ნოვატორულ მოძღვრებას. ზოგი პრაქტიკულად იყენებდა კიდევ ამ მოძღვრებას, რასაკვირველია, ნაწილობრივვე. ვაგნერის გავლენით ვერდის ორკესტრი „აიდაში“, შექველია, ის აღარ არის, რაც მის წინანდელ ოპერებში იყო, თუმცა არც ვაგნერის ორკესტრამდე ამაღლებულა.

კიდევ ბევრი რამის თქმა შეიძლება ამ ორ მიმდინარეობაზე, მაგრამ სიტყვა ისედაც გამიგრძელდა. და თუ ასე ხანგრძლივად შევჩერდი ამაზე, მხოლოდ იმიტომ, რათა შემდეგში დავინახოთ, სახელდობრ რა სახით გამოიხატება ეს ორი მიმდინარეობა ზაქარია ფალიაშვილის „აბესალომში“.

თუმცა ზაქარიას სისტემატური საერთო განათლება არა ჰქონდა, მაგრამ, სამაგიეროდ, იგი აღჭურვილი იყო მკვიდრი მუსიკალური განათლებით. ზევით ეს გარემოება უკვე აღვნიშნე. რასაკვირველია, მან მშვენიერად იცოდა დედაარსი ზემოხსენებული ორი მუსიკალური მიმართულებისა და თუ თავის შემოქმედებაში იგი ძირითადად ერთს რომელსამე მათგანს დაადგებოდა, ისიც უეჭველია, რომ მთლად გზას ვერ აუქცევდა მეორე მიმართულებასაც. მე მგონია, რომ ამის გამორკვევა შეუძლიან თვით არასპეციალისტსაც „აბესალომის“ მუსიკალური მასალის გათვალისწინებით.

როდესაც „აბესალომ და ეთერს“ მთლად მოისმენ, პირველი შთაბეჭდილება ისეთია, თითქო სამი საათის განმავლობაში ისმენდი ერთ დიად მთლიან, მაგრამ მრავალფეროვან სიმღერას.

ამას ზედ ერთვის ის გრძნობა, რომ ეს ერთი მთლიანი სიმღერა თითქო უკვე გსმენია—და არა ერთხელ, არამედ მრავალჯერ, თითქმის მთელი შენი სიცოცხლის განმავლობაში. უფრო მეტიც, — იგი თითქო ოდითვე შენში ყოფილა დაბუდებული, შენს სისხლსა და ნერვებში გაქნილი, შენი სულიერი და ხორციელი არსებისათვის რაღაც მშობლიური, განუყრელი.

და აი, სწორედ ახლა აჟღერდნენ შენს არსებაში ამ ერთი მთლიანი სიმღერის სხვადასხვა მელოდიები, როგორც დიდი ხნის ნაცნობი ზმანებანი და, ასე გონია იღუმალი ხმა გეუბნება: „ეს ხომ დედისშენის ნანაში მოგისმენია... ეს კიდევ — შენი მთრთოლვარე მიჯნურის ალერსში... ეს კი ვისიმე მახლობლის განუქარვებელ წუხილში ან სიხარულის კისკასში... ეს ხომ ქართველი ხალხის ალტყინებაა ან დრტვინვა, შენში, როგორც მის ატომში, არეკლვილი.

თუ დაკვირვება გეზარება, თუ ზერელედ და იოლად გინდა გაერკვე ამ პირველ შთაბეჭდილებაში, ადვი-

ლად იპოვი ამის განმარტებას: „აბესალომი“ ხალხური სიმღერებისაგან შესდგება, შენც ხალხის შვილი ხარ, არა ერთხელ გაგიგონია ეს სიმღერები და იმიტომ ინიშნეო.

და... შესცდები. ეს პირველი შთაბეჭდილება უფრო რთული მოვლენაა, ვიდრე შენა გგონია.

„აბესალომში“ ხალხურობაა, რაღა თქმა უნდა, მაგრამ არა იმ სახით, როგორც ბევრ გულუბრყვილო ადამიანს წარმოუდგენია.

ეს დიდი ღირსება ამ მუსიკალური ნაწარმოებისა იმით კი არ აიხსნება, რომ იგი ხალხური სიმღერების კრებულია, ოპერის ფორმად მოცემული.

არა, სრულიადაც არა. ეს რომ მართალი არ არის — ამის საბუთებს ქვევით ვნახავთ.

„აბესალომში“ მოცემულია არა მარტო ქართული სიმღერები, როგორც ასეთნი, არამედ საერთოდ ქართული სიმღერის სინთეზი, მისი ზოგადი არსი, მისი სული!

მე გგონია, ფალიაშვილს თავის მხატვრულ წარმოდგენაში შექმნილი ჰქონდა ქართული მელოდიის ზოგადი ტიპი, სახე... სული... რაც გნებავთ — ის უწოდეთ.

ხომ არის რუსული, ქართული, ფრანგული და სხვა სილამაზის ზოგადი ტიპი?

არის აგრეთვე ზოგადადამიანური სილამაზის ტიპიც, რომელზედაც ვერ იტყვით, ძალიანაც რომ თავი იმტვრიოთ, სადაურია ეს სილამაზე, რომელი ერის შვილს ამშვენებს იგი.

ბუნებას შეუძლიან სხვადასხვაგვარი ნაკვთებიდან — ცხვირი იქნება იგი, ბაგე, ლაწვეები, თუ თვალები — ჰარმონიულად შეჰკრას თვალმომჭრელი სილამაზე სახისა, მაგრამ საკმარისია დააკლოს ამ ჰარმონიას რაიმე განსაკუთრებული აქცენტი თუ იერი, რომ ვერას გზით ვერ გან-

საზღვროთ, რუსული სილამაზეა ეს, ქართული, თუ ფრანგული.

ბუნება, რომელიც ჰქმნის ამას თავისი საკვირველი უნიანი კანონების მიხედვით, ხომ არ გვეუბნება, ეს ფრანგული სილამაზეა, ეს კი ქართულია.

და ის მხატვარი, რომელიც ამ საიდუმლოებას მიაგნებს, განსაზღვრავს და მოგვცემს ამგვარი ტიპის ქმნილებას— ისე, რომ იგი უმრავლესობამ ჭეშმარიტებად მიიღოს, — ამას ვერც მარტო შემოქმედი ინტუიციით და ფანტაზიით მიაღწევს იგი, ვერც მარტო ხატვის კანონების ცოდნით და მდიდარი ტექნიკით. ამას იგი მიაღწევს მხოლოდ ამ ორი ელემენტის შერწყმით, შეთავსებით.

ასევეა მუსიკაშიც.

თორემ ჩვენ ვიცით შესანიშნავი მუსიკოსები, რომელნიც თავიანთი იშვიათი ერუდიციისა და საკვირველი ტექნიკის წყალობით ჰქმნიდნენ თვით მათი ბუნებისათვის უცხო აღმოსავლური მუსიკის სხვადასხვა ფორმებს, ოპერებსაც კი. მაგრამ მათი აღმოსავლური მუსიკიდან დაჰბერს ისეთი სიცივე, რომ ნამდვილად ჩრდილოეთის პოლუსზე გევონებათ თქვენი თავი.

რატომ?

იმიტომ, რომ ისინი ჰქმნიდნენ არა ჭეშმარიტი განცდით, არა შეგრძნებით, არამედ მარტოდენ მშრალი გონებით და საუცხოოდ შესწავლილი კანონების მიხედვით, რომლებითაც ფორმალურად ხასიათდება აღმოსავლური მუსიკა. აქ არის მხოლოდ ფორმა, შეიძლება შინაარსიც რაიმე თავისებური მუსიკალური ფრაზების სახით. ხოლო ის რაღაცა, წონით აუწონელი და ზომით განუზომელი, ის რაღაცა, რასაც მე ცოცხალ სულს ვუწოდებ, არა ფეთქავს მათ ნაწარმოებში. ამიტომაც ნამდ-

ვილ აღმოსავლურ მუსიკაზე ალლოართმეულ მსმენელს ეს გარეგნობით ოსტატურად გაკეთებული ნაწარმოები არ ეხმაურება.

ვიმეორებ, ზაქარია ფალიაშვილს თავისი შემოქმედი ალლოთი და თანაც ქართული მუსიკის კანონების შესანიშნავი ცოდნით განზოგადებული ჰქონდა ეს მუსიკა ერთ მთლიან სახედ და ეს იყო მისთვის მხატვრული პრიზმა, რომელშიაც იგი გაატარებდა ხოლმე ყოველ მუსიკალურ აზრს, ან თემას, საკუთარი იქნებოდა იგი, თუ ხალხური საგანძურიდან ამოღებული.

* * *

„აბესალომით“ ჰეშმარიტად დაინტერესებული მსმენელი (მუსიკის სპეციალისტი—მით უფრო) მარტო შთაბეჭდილებით ვერ დაკმაყოფილდება.

იგი, უეჭველია, შეეცდება გამოარკვიოს მისი შემადგენელი ნაწილები ცალ-ცალკეულად, ასწონ-დასწონოს თვითეულის ღირსება-ნაკლოვანება იმ სცენიური სიტუაციის თვალსაზრისით, რომლის გამოსახატავადაც იგია შექმნილი, და გამოავლინოს მათი ურთიერთობა, როგორც ერთი მთლიანი ნაწარმოების შემადგენელი ნაწილებისა.

და სწორედ მაშინ გამოირკვევა, რა ფორმებს ხმარობს ზაქარია ფალიაშვილი დრამატული სიტუაციების გამოსახატავად და, მაშასადამე, რა სახისაა მისი ოპერა, როგორც საერთოდ მუსიკალური ნაწარმოები.

უპირველეს ყოვლისა საჭიროა გავიხსენოთ სულ მოკლედ დრამის ექსპოზიცია.

პირველი მოქმედება შესდგება ორი სურათისაგან. 1-ელ სურათში: ეთერის ჩვილი ობლობასა და დედინაცვალზე. აბესალომისა, მურმანისა და

ეთერის შეხვედრა ტყეში. ტრფიალება აბესალომისა ეთერისადმი. მურმანის შური მისივე სიყვარულის გამო ეთერისადმი. ეთერის მიერ უარყოფა აბესალომის მიჯნურობისა—შენ ხარ დიდი დიდებული, მე კი ობოლი, ობლობაში გაზრდილიო... ეთერის გაქცევა. აბესალომის გამოდევნება. მურმანის მუქარა. მე-II სურათში: მურმანის წუხილი და განზრახვა—წაართვას აბესალომს ეთერი. ეთერისა და დედინაცვლის შეკრტიმლება. ეთერის ჩივილი (განმეორება პირველი ჩივილისა). აბესალომის შემოსვლა და კვლავ მტკიცება, არ გიღალატებო. ეთერის თანხმობა და წაყვანა.

მეორე მოქმედება. მეფის დარბაზი. აბიო-მეფის დიდება დარბაზში მყოფთა მიერ. აბესალომისა და ეთერის შემოსვლა საქორწინო მაყრიონით. დედმამის მიერ დალოცვა ნეფე-დედოფლისა. მათი (მთელი ოჯახის) ფიციერთმანეთთან ტკბილად ცხოვრებისა. ნადიმი. თამადის არჩევა. თანდარუხის მიერ სადღეგრძელოების წარმოთქმა. მოკლე მრავალქამიერი. პერსონაჟებისა და ხოროს მიერ „ჩაკრულოს“ თქმა. აბესალომის მიერ მურმანის მოკითხვა, სად არის ჩემი მურმანო. მურმანის მიერ ეთერესათვის საჩუქრის (ჯადოს) მირთმევა. აბიო-მეფის მიმართვა მარიხ-ვარსკვლავისადმი—შენი სიმღერა გვასმინეო. მარიხის განაზება. მამის შენიშვნა. მარიხის დამღერება. დამსწრეთა მიერ სიმღერის მოწონება. თანდარუხის მიერ ქალვაჟთა მოწოდება—შუშპრობა დავიწყოთო. ცეკვა.

მესამე მოქმედება. აბესალომის დარბაზი. აბესალომის წუხილი ეთერის დაავადების გამო (დიდი არია.) კარის-კაცთა გამოსვლა და მათი წუხილი იმავეზე. აბესალომის მიმართვა—მიშველეთო. ეთერის შემოყვანა. მისი აჯა—გამიშვიო. აბესალომის დედის ნათელას და მარიხის

რჩევა — გაუშვას ეთერი. ასევე მურმანისა. ასეთივე საერთო რჩევა, აბესალომის პროტესტი. ყველას საერთო მიმართვა. აბესალომის თანხმობა. მოწოდება — ვის გინდათ ქალი ეთერიო. მურმანის განცხადება — მე მინდაო. მურმანისათვის ეთერის გადაცემა. მათი წასვლა. საერთო წუხილი.

მეოთხე მოქმედება: მურმანის ციხედარბაზის კარმიდამო. ეთერის წუხილი (დიდი არია). მურმანის დედისა და დების მიერ ეთერის თარეზობა. დასნეულებული აბესალომის შემოყვანა. ეთერის საყვედური აბესალომისადმი — რას ამივლი და ჩამივლიო. აბესალომის ხვეწნა — მომისმინეო. კვლავ ეთერის სამღურავი — რად გამიწბილვ მაყარო. მისი და მისი შინაურების წასვლა. აბესალომის მიერ მსახურთ-უხუცესის გაგზავნა მურმანის გამოსაძახებლად. მსახურთ-უხუცესის მიერ მურმანის გამოძახება. მურმანის შეშფოთება. მისი ბრძანება შინაურებისადმი — დაკრძალეთ ქალი ეთერი და მიუალერსეთო. აბესალომისა და მურმანის დიალოგი („მურმან, მურმან, შენსა მზესა.“) მურმანის უკვდავების წყაროზე გაგზავნა (ღუეტი „ამალამდელიო ღამეო“). ნათელას წასვლა ეთერის გამოსაძახებლად. ნათელას და ეთერის დიალოგი. ეთერის უარი. აბესალომის მიერ მარიხის გაგზავნა იმაღვე. ეთერის მოწოდება და ეთერისა, მარიხისა, ნათელასი და აბესალომის გამოლაპარაკება (კვარტეტი). ეთერის მოსვლა. მოკლე დიალოგი აბესალომისა და ეთერს შორის ეთერისათვის ცხენის მირთმევაზე, მერე შეყრა და მიჯნურობა (ღუეტი „წამწამსა და წამწამს შუა“). აბესალომის სიკვდილი. ეთერის მიერ თავის მოკვლა. საერთო მწუხარება.

აი, ამ სადრამო სიტუაციების გამოსახატავად მოცემულია შემდეგი მუსიკალური ფორმების ნაკვეთები; სამი დიდი არია: 1) მურმანისა „ამომავალსა მზეს სწუნობს“ — ბარიტონისათვის — 1-ლი მოქმ. 1-ლი სურ; 2) აბესალომისა „ვეძებდი ბედსა და ვპოვე ხელად“ — ტენორისათვის — მე-3 მოქმ.; 3) ეთერისა „დედამთილი, მამამთილი“ — სოპრანოსათვის — მე-4 მოქმ.; ერთი მცირე არია (ეთერისა „დედინაცვალი — თვალში ნაცარი“ — 1 სურ); ერთი კანცონეტა (მარიხ-ვარსკვლავისა „საყვარელო გულისა“ — ლირ.-კოლ. სოპრ. მე-2 მოქმ.); შვიდი ცოტად თუ ბევრად დიდი დიალოგი: 1) აბესალომი და ეთერი: „მე ბანი ბანად გეძებდი“; „აჰა მზეო, ხელმანდილი“; „ტურფავ, თუ გსურს ჯორ-ცხენები“; „არა, არ მსურს ხელმანდილი“, მერე — ჯორცხენებიც; „შენ ხარ დიდი დიდებული“: „არა! წყალ-წისქვილ ქვიშამან!“ „რა ლამაზი ხარ, ეთერო“ — ყოველივე ეს 1-ელ სურათში; 2) დედინაცვლისა და ეთერის დიალოგი; 3) ეთერი და აბესალომი: „ეთერო, შენსა ლალატსა“; ეთერის პასუხი „რაც გსურდეს“; „არა, მერწმუნე“... შემდეგ დუეტი. — სულ მე-2 სურ. 4) აბესალომი და მურმანი: „მურმან, მურმან, შენსა მზესა“; 5) იგინივე — „ამალამდელი ლამეო“ (დუეტი); 6) ეთერი და აბესალომი: „რას ამივლი და ჩამივლი“ და სხვ.; 7) ნათელა და ეთერი: „ეთერო, შემოგიარე...“, დუეტით რომ თავდება — მე-4 მოქმ. ერთი მოკლე ტრიო (ეთერი, აბესალომი და მურმანი — 1-ლ სურ). ერთი კვარტეტი (მარიხი, ეთერი, ნათელა და აბესალომი — „მე პატარა გამომგზავნეს“ — მე-4 მოქმ). ერთი კვინტეტი (ეთერი, აბესალომი, მარიხი,

ნათელა და აბიო-მეფე — „ღმერთმა კარგად აგვისრულოს“ — მე-2 მოქმ). გუნდის შვიდი სასიმღერო: 1) მონადირეთა სიმღერა — 1-ლ სურ.; 2) „დიდება“; 3) „მაყრული“; 4) „ჩაკრულო“; 5) მოკლე „მრავალქამიერი“ — მე-2 მოქმ. 6) ქალთა გუნდი — „ქალია — ქვეყნის თვალთა და 7) საგალობელი — მე-4 მოქმ. ამ რიცხვში არ შედის გუნდის მონაწილეობა მე-3 მოქმედების დიდ ანსამბლში და მე-4 მოქმ. „წამწამსა და წამწამშუა“ ანსამბლში, აბესალომისა და ეთერის დუეტით რომ იწყება. ერთი დიდი ანსამბლი (მე 3 მოქმ). ოცდახუთი ცალკეული მუსიკალური ფრაზა ცალკეული პერსონაჟისა და ოთხი ცალკეული ფრაზა ვაჟთა და ქალთა გუნდისა. ერთი დიდი საბალეტო ნომერი (მე 2 მოქმ.)

* * *

ამ მუსიკალურ მასალას რომ ჩაუკვირდები და ასწონ-დასწონავ, ის აზრი, რომელიც ზევით გამოვთქვი, ვითომ „აბესალომ და ეთერი“ „დიდი ოპერის“ ყაიდაზე იყოს შეთხზული, მართლდება მხოლოდ ფორმალურად, ე.-ი., რომ აქ გამოყენებულია „დიდი ოპერის“ მუსიკალური ფორმები.

ხოლო ეს მუსიკა თავისი არსით უმეტეს შემთხვევაში უფრო „მუსიკალური დრამის“ ფორმებს უახლოვდება.

მართლაც და, იშვიათად შეხვედებით ამ ოპერაში ისეთ მუსიკალურ ნაკვეთს, არია იქნება იგი, დუეტი თუ ცალკეული ფრაზა, რომ არიოზული მღერის ან მელოდიური რეჩიტატივის სახეს არ ატარებდეს.

თვით იმ სამს დიდ არიაში, რომლითაც ზევით აღნიშნული მუსიკალური ნაკვეთების სია იწყება, ერთი

მხოლოდ მურმანის არიაა („ამომავალსა მზეს სწუნობს“) ნამდვილად „სადიდოპერო“ ფორმის გამომხატველი, ე.-ი. ერთი მთლიანი, თავიდან ბოლომდე დასრულებული, მუხლობრივი წყობის არია, რომლის კიდური ნაწილები (თავი და ბოლო) ერთიდაიმავე მუსიკალური შინაარსისაა და მათ შუა მოთავსებულია რეჩიტატივული ფრაზა.

დანარჩენი ორი დიდი არია (აბესალომისა—„ვეძებდი ბედსა“ და ეთერისა—„დედამთილი, მამამთილი“) აგებულია უმთავრესად მელოდიურ რეჩიტატივზე, რომელიც ნამდვილი არიოზული მღერაა, ადგილ-ადგილ ჩართული მდიდარი ფიგურაციებით. მხოლოდ მეორე ნაწილი ორივე არიისა ნამდვილ სიმღერად გადაიქცევა, ე.-ი. ფართოდ გაშლილ კანტილენად.

არიოზული მღერის შესანიშნავი ნიმუშია პირველი სურათის დიალოგი აბესალომსა და ეთერს შორის, ორ ადგილას მურმანის ფრაზების ჩართვით. ეს მართლაც ნამდვილი დიალოგია და არა დუეტი. აქ თვითეული წინადადება ცალ-ცალკეულ მუსიკალურ თემას შეიცავს და არა ერთ რომელსამე ძირითად თემას და მის განვითარებას. აქ არ არის გაბმული მღერა არც ორისა ერთად, არც თვითეულისა ცალკე, არამედ—ნამდვილი სიტყვა-პასუხია, მელოდიური მღერით ლაპარაკი. და თვითეული ფრაზა ზედმიწევნობით ახასიათებს დიალოგის მონაწილეთა სულისკვეთებას.

რამდენადაც აბესალომის ფრაზებია ალერსით და აღტაცებით სავსე, იმდენად ეთერის პასუხებია თავშეკავებული, შეიძლება ითქვას, ცივიც, ვინაიდან ეთერი უარყოფს აბესალომის მიჯნურობას და საჩუქრებს, რადგანაც შენ დიდი დიდებული ხარ, მე კი ობოლი, ობლობაში გაზრდილი.

და საყურადღებოა ის, რომ სწორედ აბესალომის ფრაზები შეიცავს უაღრეს ლირიზმს, მეტ მელოდიურობას და ქართული სიმღერის დამახასიათებელ ფორმლაგებს და მელიზმებს, როგორც შენივთებული გრძნობის ხვეულებს, მაგალითად, სიტყვაზე „გაგეხსნა“ („გაგეხსნა-ა-ა ოქროს საკინძი“), ან სიტყვაზე „დაგინახე“ (დაგინახე-ე-ე, მყის ავტირდი...“).

რა მშვენიერებაა აქვე, მაგალითად, როგორც სულისკვეთების გამომხატველი, აბესალომის ფიცი: „არა! წყალ-წისქვილ-ქვიშამან, არ შევირცხვინო პირია!..“ თითქო უნდობლობით აღშფოთებული ადამიანი არ კი მღეროდეს, არამედ კილომეკიდებით მეტყველებდეს. და მერე, მცირე პაუზის შემდეგ, ორკესტრი რომ რიტურნელს გაათავებს, ალტაცებით მიმართვა: „რა ლამაზი ხარ, ეთერო! რა მომხიბლავის ფერისა..“

სულ სხვა მუსიკალური თემა, სულ სხვა რიტმი, სულ სხვა მეტყველება გრძნობისა. ამავე დროს იგი თითქო წარმოთქმული ფიცის განმარტებაა: განა ამისთანა მშვენებით მოხილ არსებას ადამიანი უღალატებსო.

აღსანიშნავია ამავე სურათში მოკლე დუეტი, ეთერის — „შენ ხარ დიდი დიდებული“-ს თემაზე და აბესალომის ფიციდან ვარიაციულ გამოძახილზე აგებული, და აბესალომისა, ეთერისა და მურმანის მოკლე ტრიო, დიდის ოსტატობით გაკეთებული: თვითეული პერსონაჟი სულ სხვადასხვა გულისთქმას ამჟღავნებს და ეს მოცემულია ერთ მთლიან ჰარმონიზაციაში, ხოლო არა სიმღერის სახით, არამედ მელოდიური რეჩიტატივით, განსაკუთრებით აბესალომისა და მურმანის ფრაზები.

ასევე მელოდიურ რეჩიტატივზეა აგებული მურმანის უკანასკნელი ფრაზა ამ სურათში: „წყალ-წისქვილ-

ქვიშაც არ დავიფიცო...“, კილო-შეკიდებით უკანასკნელ სიტყვებზე „შენს დაჯაბნასა“.

მეორე სურათში, მურმანის არიის შემდეგ, პირველივე სცენა დედინაცვლის და ეთერის შეტაკებისა მოცემულია იმავე მელოდიური რეჩიტატივით და თავდება ეთერის წუხილით „ნეტავი ვინმე გამოჩნდებოდეს...“, ე.-ი. ეთერის არიით „დედინაცვალი—თვალში ნაცარი“. ეს განმეორება სრულიად ბუნებრივია, სცენიური სიტუაციის მიხედვით შექმნილი, და უფრო აძლიერებს ეთერის უმწეო მდგომარეობას.

მე მგონია, კომპოზიტორმა განგებ არ შეუქმნა ეთერს ახალი მუსიკალური გამოთქმა და განიმეორა უკვე ნახმარი ფრაზა, როგორც ეთერის იდეფიქსი.

ზოგიერთი რეჟისორი თუ ლოტბარი ამ სცენას გამოსტოვებს ხოლმე და პირდაპირ აბესალომის შემოსვლაზე გადადის. ეს შეცდომაა. იმიტომ, რომ ეთერის დრამატიული მდგომარეობის გამძაფრებას ვერა ვხედავთ, და მისი უეცარი თანხმობა აბესალომის მოწოდებაზე გაუმართლებელია, ვინაიდან, ის იყო, მას გაექცა. თორემ გამოდის რალაც ფაუსტისა და მარგარიტას კეკეშალულობის მსგავსი რამ. იქ ის მაინც ვიცით, რომ მარგარიტა უკვე მოხიბლულია. აქ კი ეთერმა, ის იყო, მტკიცე უარი სტკიცა თავის მოტრფიალეს.

ამავე მეორე სურათის შემდეგ სცენაში სასწორი უკვე მელოდიური რეჩიტატივიდან ნამდვილ გაშლილ მღერისაკენაა გადახრილი. აბესალომის „ეთერო, შენსა ღალატსა“ არიოზული მღერის ხასიათი აღარა აქვს, არამედ, თუ შეიძლება ითქვას, „საარიო“ მღერის სახე აქვს. მართალია, ეთერის თანხმობის პასუხი „რაც გსურდეს, ბრძანეთ...“ მელოდიურ რეჩიტატივს უბრუნდება, მაგრამ

აბესალომის ასეთივე ფრაზა „არა, მერწმუნე, არ შევირცხვინო პარია“, უკვე ბოლოშივე სიმღერის კილოზე გადადის და წარმოშობს აბესალომის მუსიკალურ თემაზე „ეთერო, შენსა დალატსა...“ ზგებულ დუეტს, რომლის ბოლო ნამდვილი „დიდოპერული“ დუეტის ეფექტიური ხმაშეკიდებით თავდება.

* * *

მეორე მოქმედებაში ქორწილია. მაშასადამე, ამ მოქმედების მუსიკაც ზეიშურია, სადღესასწაულო. იგი მეტწილ ანსამბლურია, აქ-იქ ცალკეული საპერსონაჟო ფრაზებით და სხვადასხვა რთული მუსიკალური ფორმებით.

იწყება მოქმედება აბიო-მეფის დიდებით, რომელსაც ხორო ასრულებს ორკესტრის თანაყოლებით.

დიდება, როგორც მას შეეფერება, კოლექტიური ალტყინების გამომხატველია. იგი, რასაკვირველია, თავიდან ბოლომდე სიმღერაა, რომელიც ჯერ მდორედ იწყება, თანდათან ვითარდება, მალლა-მალლა მიდის და მძლეთა-მძლე აკორდით თავდება.

როგორც ამ ჰანგისა, ისე სხვა ჰანგების მუსიკალურ სადაურობასა და ავკარგიანობაზე აქ არას ვიტყვი. ამაზე, საერთოდ, ქვევით მექნება საუბარი. ჯერ მხოლოდ მათ ფორმებს ვეხები. არც საორკესტრო და, საერთოდ, ინსტრუმენტალურ ნომრებზე ვამბობ რასმე ჯერ-ჯერობით.

შემდეგი ვოკალური ნომერი ისევ ხოროს ეკუთვნის. ეს არის კახური „მაყრული“, რომელიც სცენის გარეთ იწყება უორკესტროდ. მაყრიონი მოდის და თან შემოიტანს ამ სიმღერას. ამას მოსდევს ქალთა გუნდის

მილოცვა, რომელიც ვაშას ძახილით თავდება. იგი მელოდიური რეჩიტატივი უფროა, ვიდრე სიმღერა, მაგრამ ნამდვილად სიმღერა გამოდის იმ მიზეზების გამო, რაზედაც ქვევით მექნება ლაპარაკი. აქ კვლავ აგუგუნდება „მაყრული“, რომელსაც მღერიან ყველანი სცენაზე მყოფნი, პირველი პერსონაჟების გარდა, და რომელსაც ამ რიგობაზე ორკესტრიც აჰყვება. იგი თავდება ზავთიანი, ზეიმური აკორდით, როგორც ამ სცენიურ მომენტს შეჰყვების.

ამ საერთო აღტყინებას მოსდევს აბიო მეფის მიერ ახალგაზრდა მექორწინეთა დალოცვა — „გაბედნიეროთ უფალმა“, კვლავ მელოდიურ რეჩიტატივზე აგებული. მოკლე, გარნა თემატიურად უაღრესად მდიდარი.

კვინტეტი, როგორც განსაზღვრული ფორმის მუსიკალური ნომერი, მეტწილ სიმღერის ფარგალს არ სცილდება ხოლმე, განსაკუთრებით, როდესაც ყველა პერსონაჟს ერთიდაიგივე მუსიკალური თემა და სიტყვიერი მასალა აქვს განკუთვნილი. აქაც სწორედ ასეა. მას მღერიან აბესალომი, ეთერი, მარინ-ვარსკვლავი, ნათელადედოფალი და აბიო მეფე („ღმერთმა კარგად აგვისრულოს, რაც ერთმანეთს ჩვენ შევფიცეთ...“

იწყება ნადიმი.

ვაჟთა გუნდის ფრაზები — თამადა, თამადაო, ქალთა გუნდის ფრაზები ამავეზე, აბიო მეფის ფრაზა „თამადობას მივულოცავ...“ და თანდარუხის ფრაზა „შენი წყალობა, მეფეთ-მეფეო...“, ვიდრე სადღეგრძელომდე, — მთლად ფიგუროვანი მელოდიური რეჩიტატივია, ხოლო თანდარუხის მიერ წარმოსათქმელი სადღეგრძელო „გვიბედნიერე ზენარო“ თავისი განსაკუთრებული მელოდიურობით უფრო მღერაა ან, შეიძლება, გალობა, ვიდრე სხვა

რამ ჰანგი, მაგრამ ამ სიმღერის თუ გალობის უკანასკნელი ფრაზა „დღევრძელ ჰყავ მდიდარ განძითა“, რასაკვირველია, მელოდიური რეჩიტატივია და შესანიშნავიც!

სულმა წამძღია, და აქვე მინდა იგი დაეახასიათოვანი, თუ შემდეგში დამავიწყდეს...

აი, ქართული სიმღერის დროს, ნამეტნავად სუფრაზე, რომელიმე გალაღებული მომღერალი თავდავიწყებით რომ წამოიძახებს ხოლმე „აი, შენი ჭირიმე, შენი!“-ო, ახ „თქვენი გამარჯვებისა იყოს, თქვენიო“-ო, — სწორედ ასეთი დეკლამაციური მეტყველებისაა ეს ფრაზა.

ასეთივეა, ე.-ი. მელოდიური რეჩიტატივია — თანდარუხის მიმართვა „ალავერდი შენთან მოწყალეო მეფე აბიო, — ლეინო მიირთვი ყანწითა“ და მეფის საუცხოო პასუხი „იახშიოლ“.

მოკლე „მრავალქამიერ“-ის შემდეგ იწყება კახური სანადიმო სიმღერა „ჩაკრულო“.

ყველა შემდეგი ფრაზა: აბესალომისა („სად არის ჩემი მურმანი...“), მურმანის პასუხი („მეც აქ გახლავართ, მეფეო“...), აბიოს მიმართვა მარხისადმი („აბა, მარხიო, გვასმინე...“), მარხის განაზება და მამის შენიშვნა — ყოყმანი არ გარგებსო — ყოველივე ეს, ვიდრე მარხის „საყვარელო გულისა“-მდე, მოკლე მელოდიური რეჩიტატივია, ზოგი რთული ფიგურაციით, ზოგიც უფრო სადა.

თავისთავად იგულისხმება, რომ მარხის კანცონეტა „საყვარელო გულისა“ წმინდა წყლის ლირიკული სიმღერაა. ამიტომაც ჰქვია კანცონეტა.

თანდარუხის შემდეგი ფრაზები „მადლობას გიძღვნი, მეფეო... იცოცხლე მრავალქამიერ“ და „ახლა შუმპრობა დავიწყოთ“, აგებულია აგრეთვე მელოდიურ რეჩიტატივზე.

მესამე მოქმედება, გარდა აბესალომის დიდი არიისა „ვექებდი ბედსა...“, რომელზედაც ზევით მქონდა ნათქვამი და ქვევითაც ვიტყვი, ერთი დიდი მთლიანი ანსამბლია. ამ ანსამბლში ცალკეული პერსონაჟების ფრაზებიც ბევრია. მაგრამ მათ ხასიათზე, ავკარგიანობაზე და სადაურობაზე ერთად მექნება ლაპარაკი ქვევით,—ისე, როგორც მთელ ანსამბლზედაც, როდესაც ოპერის მუსიკის არსს შევხები.

მეოთხე მოქმედება (უკანასკნელი) ფორმათა მრავალფეროვანებით და „ამოხშიანობით“ ყველა მოქმედებაზე მდიდარია. აქ ხშირია შერეული ფორმები არიოზული და საარიო მღერისა როგორც მონოლოგებსა, ისე დიალოგებში. მაგალითად, მელოდრური რეჩიტატივით დაწყებული დიდი არია ეთერისა „დედამთილი, მამამთილი“—საარიო მღერად გადაიქცევა შემდეგი სიტყვებიდან: „აბესალომ, სიყვარულმა დაგამონა ეთერ ქალსა“... აგრეთვე, აქა-იქ დიალოგი დუეტად თავდება (ნათელას და ეთერისა— „ეთერო, შემოგიარე მაგ შენი ციხის მზვარესა“...), აქვეა აბესალომისა და მურმანის ცნობილი, მელოდრურ რეჩიტატივზე აგებული დიალოგი „მურმან, მურმან, შენსა მზესა“... ხოლო დუეტი „ამალამდელი ლამეო“, ადგილ-ადგილ ფიგუროვანი რეჩიტატივებით, აგრეთვე აბესალომისა და ეთერის დუეტი „წამწამსა და წამწამს შუა“, რომელიც ანსამბლად იქცევა, და კვარტეტი—საარიო სიმღერის ფორმებისა; მრავალი სხვა მოკლე დიალოგი თუ ცალკეული ფრაზა არიოზული მღერის ხასიათისაა.

აქვეა ქალთა გუნდის სიმღერა „ქალია—ქვეყნის
თვალთა“ და ორივე გუნდის საგალობელი „მათი სული—
ქვეყნად ერთი“, რომლითაც თავდება მთელი ოპერის
ვოკალური მუსიკა.

* * *

როგორც ვხედავთ, მთელს ოპერაში უდიდესი აღ-
გილი დათმობილი აქვს არიოზულ მღერას, მელოდიურ
რეჩიტატივს.

ეგრეთწოდებული მშრალი რეჩიტატივი, ე.-ი. უფი-
გურაციო თქმა „აბესალომის“ მუსიკაში თითქმის სრუ-
ლიად არა გვხვდება. ისეთს ცალკეულ სიტყვასაც კი,
როგორც არის, მაგალითად, „არა“,—ყველგან მელოდიურ-
რობის იერი დაჰკრავს.

ავიღოთ თუნდაც სიტყვა „იახშიოლ“, რომელზე-
დაც ზევით მქონდა ლაპარაკი. ამ ერთ სიტყვაში მთელი
მუსიკალური ფიგურაა მოცემული. და აი, აქა ჩანს ზაქა-
რია ფალიაშვილის საკვირველი ალლო ქართული სიტყ-
ვის თავისებური მელოდიურობის გამოცნობისა. მსმენელი
დაეთანხმება კომპოზიტორს, რომ გახურებული ნადიმის
დროს ეს სიტყვა ლაპარაკითაც კი განსაკუთრებული
კილოთი წარმოითქმის ხოლმე. ამიტომ იგი სრულიად
მართალი იყო, როდესაც „იახშიოლ“ მუსიკალურ ფი-
გურად მოგვცა და არა მშრალ რეჩიტატივად.

მე მგონია, ამავე მოსაზრებით აიხსნება ის, რომ
კომპოზიტორი, საერთოდ, არ იყენებს მშრალ რეჩი-
ტატივს.

სამაგიეროდ, როგორც ვნახეთ, იგი თავის მუსიკა-
ლურ აზრებს უპირატესად მელოდიურ რეჩიტატივზე
აგებს და საკმაოდ იშვიათად მიმართავს საარიო მღერას.

მაგრამ ისიც უეჭველია, რომ მისი მელოდიური რეჩიტატივი ნამდვილი სიმღერის შთაბეჭდილებას სტოვებს.

რატომ?

იმიტომ, რომ მისი მელოდიური რეჩიტატივი უაღრესად მელოდიურია და ამ თავისი ხასიათით სიმღერას უფრო უახლოვდება, ვიდრე არიოზული მღერის ბგერადობას. ეს კი იმით აიხსნება, რომ „აბესალომის“ მელოდიური რეჩიტატივი მეჭისმეტად მდიდარია მუსიკალური ფიგურებით, ხოლო ამის მიზეზი ის უნდა იყოს, რომ ქართული მუსიკალური კილოკავი ბუნებითვე ამ თავისებობასა და, ვინაიდან ზაქარია ფალიაშვილი პირწმინდად ქართულად შეტყვევებს, ამიტომაც მის მუსიკალურ ფრაზას სიმღერის იერი დაჰკრავს, თუნდაც იგი რეჩიტატივად იყოს მოცემული.

ამას გარდა, მხედველობაში სხვა გარემოებაც არის მისაღები.

რეჩიტატივისა და მელოდიური რეჩიტატივის გადმოცემას განსაკუთრებული დეკლამაციური უნარი ესაჭიროება, ე. ი. მუსიკალური ფრაზის სიტყვიერი მნიშვნელობით ამეტყველება, სააზროვნო მახვილების სათანადოდ დასმა და ამ ხერხით ამათუიმ აზრის მკაფიოდ გამომჟღავნება. უამისოდ ძალიან ადვილია არიოზული მღერა სიმღერად გადაიქცეს ან, თუ იგი ფიგურაციებით მდიდარი არ არის, ერთკილოვან მოსაწყენ ბგერადობად გარდაიქმნას.

მე არ ვიცი, როგორ მიუდგნენ მოსკოვის დიდი თეატრის არტისტები „აბესალომის“ ვოკალურ მუსიკას, მაგრამ ჩვენში კი, აშკარაა, დეკლამაციურ მიდგომაზე არავინ დაფიქრებულა: არც ერთი არტისტი, არც ერთი

ლოტბარი, არც ერთი რეჟისორი, შეიძლება, ავტორიც კი.

თვით ისეთ საუკეთესო აღმასრულებელთ აბესალომის პარტიისა, როგორც იყო ვანო სარაჯიშვილი, ხოლო მურმანისა — სანდრო ინაშვილი, — ამ საკითხისათვის, ალბათ, ყურადღება არ მიუქცევიათ. მათ „აბესალომის“ ეოკალური მუსიკა მიიღეს თავიდან ბოლომდე, როგორც სიმღერის საუკეთესო ნიმუში. მართალია, ვანო სარაჯიშვილმა მოგვცა აბესალომის პარტიაში ზოგიერთი განსაცვიფრებელი, დაუვიწყარი ფრაზა, რაც სხვა მომღერლებისთვისაც ტრადიციად გადაიქცა, მაგრამ ეს მაინც საარიო სიმღერის ფარგალს არ გასცილებია და დეკლამაციურ ხელოვნებაში არ გადასულა.

სხვაგან თუ არა, აბესალომისა და მურმანის დიალოგში („მურმან, მურმან, შენსა მზესა“), მე მგონია, სადეკლამაციო ელემენტის შეტანა თავისთავად უხდა ეგულისხმებოდეს ხელოვანს. ხოლო აქაც ჩვენმა მომღერლებმა მოგვცეს მშვენიერი სიმღერა და კვლავ მშვენიერი სიმღერა.

ცდა, ცოტად თუ ბევრად, ამ დიალოგის გადეკლამაციებისა მე შევნიშნე უკრაინელ მომღერალს გრიშკოს მურმანის როლში. მაგრამ არ ვიცი, ეს შემთხვევითი ინტუიტური რამ იყო, თუ შეგნებული მიდგომა.

ამიტომ გასაკვირველი არ არის, რომ თანდარუხისა, აბიო-მეფისა, მსახურთ-უხუცესისა და სხვათა ცალკეული ფრაზები, უეჭველად დეკლამაციური ხასიათის მქონე, ჩვენ სიმღერად ჩაგვესმის, რადგანაც ჩვენი მომღერალნი ამ ფრაზებს არ კი წარმოსთქვამენ, არამედ მღერიან.

შეიძლება, ვცდებოდე და ზაქ. ფალიაშვილის მელოდიური რეჩიტატივების გადეკლამაციება შეუძლებელი

იყოს. იქნება, იგი, ბოლოსდაბოლოს, საზიანოც გამოდგეს იმ მხრივ, რომ ამ ფრაზებს დაეკარგოს მათი მშვენიერი კეთილხმოვანება. მაგრამ, როდესაც ვცადე განმე-მარტა ის მოვლენა, თუ რატომ ჩაგვეამის ყურთ „აბესალომის“ თვითთული მუსიკალური თქმა, როგორც სიმღერა, — არ შემეძლო არ აღმენიშნა ამის „საეგებისო“ მიზეზთაგანი, სახელდობრ ის, რომ ჩვენი არტისტები პირაღებით გადმოგვცემენ „აბესალომის“ მუსიკას მარტოოდენ როგორც სიმღერას.

ყოველ შემთხვევაში, თავისთავად ეს საკითხი საინტერესოა. ერთიც ვნახოთ, ამათუიმ არტისტის ცდამ ამ მხრივ სასურველი შედეგი გამოიღოს და „აბესალომის“ მუსიკის ახალი ინტერპრეტაცია გვიჩვენოს... ნაწილობრივ მაინც.

* * *

ამრიგად, „აბესალომ და ეთერი“, საერთოდ, მოცემულია „დიდი ოპერის“ (ოპერა-სერია) გარეგან სახედ. მაგრამ მასში უპირატესად ადგილი დათმობილი აქვს „მუსიკალური დრამის“ ფორმებს, არიოზულ მღერას, რომლის მელოდიურობაც სიმღერის მეტყველებამდე აღწევს.

როგორც ლეგენდის გაშომხატველი, „აბესალომის“ მუსიკა უაღრესად ლირიკულია. ხოლო ლირიკულობა სრულიადაც არ უარჰყოფს სიუჟეტის დრამატიზაციას. და ეს დრამატიზაცია „აბესალომში“ მიღწეულია უმაღლეს წერტილამდე. გაიხსენეთ მთელი მესამე მოქმედების მუსიკა, დიდი ანსამბლი და ამაში მაშინვე დარწმუნდებით.

რასაკვირველია, „აბესალომი“ მძლეთა-მძლე ხასიათების ოპერა არ არის. და თვით კონფლიქტი ამ ხასიათებს შორის მეტისმეტად ლირიკულია. ბოლოსდაბოლოს,

აქ ყველანი მსხვერპლნი არიან ერთიდაიმავე საიდუმლოე-
ბისა—სიყვარულისა. მხოლოდ მურმანს თუ ეტყობა ოდ-
ნავ ხასიათის სიმკვეთრე ზოგიერთ ცალკეულ ფრაზაში.
მაგრამ მოხსმინეთ მისი წუხილი მეორე სურათის დასაწ-
ყისში („ამოჩაველსა მზეს სწუნობს...“) და თქვენთვის ნა-
თელი იქნება, რომ მთელი მისი სულიერი ბორგვა მელან-
ქოლიურობის იერით არის დაფერილი.

მერე, რას სჩადის იგი ამ სიყვარულში გამარჯვე-
ბისათვის? განა აუჯანყდა თავის სუბერენს? ომი გამოუ-
ცხადა და ისე წაართვა ცოლი? სულაც არა! დედაბრუ-
ლად ჯადო მიაწოდა ეთერს, დააავადა იგი და ამით გა-
ნაშორა ერთმანეთს მოსიყვარულე ცოლ-ქმარი. და თუმცა
ამაყად ეუბნება აბესალომს, ეთერს მურმანის მეტი ვერა-
ვინ ნახავსო, მაგრამ ბოლოს უდრტვინველად უკვდავების
წყაროზე ეგზავნება მეფეს, დარწმუნებული, რომ იქიდან
ცოცხალი ველარ დაბრუნდება. არა, მურმანი ის დემო-
ნური ხასიათი არ არის, როგორც ზოგიერთს წარმოუდ-
გენია (მე რეცენზენტების აზრს ვგულისხმობ).

და არც მუსიკა იძლევა მის ასეთ დახასიათებას, თუ
გვეხსომება, რა თავზარდაცემულად წამოიქახეხეს მურმანი
„ახლა კი გულმა მაცნობა—ბედი გექნება მწარეო“, და,
ამ ბედის მორჩილი, მხოლოდ-ღა ღამეს ეხვეწება „ნუ გა-
თენდ ბი მალეო, მახვიე ბროლის გულმკერდსა, ველარ
ვიშოვნი ხვალეო“. ეს ხვეწნა კი უაღრესად ლირიკულია.

ამიტომ, ავტორი, რაღა თქმა უნდა, მართებულად
მოიქცა, რომ მიიღო რეცენზენტის რჩევა და განაშორა
თავის ოპერას ბელიარ-ეშმაკი და მთელი წინანდელი მე-
სამე მოქმედება, სადაც მურმანი თავის და თავისი დედის
სულსა ჰყიდის ჯადოს მოსაპოვებლად, ვინაიდან ამ მოქ-
მედების მუსიკას არაფერი საერთო არა ჰქონდა რა
ოპერის დანარჩენ მუსიკასთან.

მე მგონია, მეტი იქნება აქ იმის მტკიცება, რომ არც აბესალომია, არც უთერი ძლიერი ხასიათი. ისინი უნებური მსხვერპლნი არიან იმავე მძლეთა-მძლე სიყვარულისა და როგორღაც იოლად ნებდებიან თავიანთ სვებებს. მარტო ერთი აბესალომის დასნეულება ეთერის დაკარგვის გამო, იმის ნაცვლად, რომ მურმანისათვის წაერთმია თავისი ნაცოლარი, აშკარად გვიჩვენებს ამას.

გავიხსენოთ, მაგალითად, მისი მშვენიერი—მუსიკალურად, რასაკვირველია—ფრაზა „ღმერთმა მოჰკითხოს მას, ვინც მოგვაყენა ეს უნება“,—რა ბედის მორჩილებისა და მის წინაშე რა უძლურების გამომხატველია იგი. არც აღშფოთება, არც პროტესტი, არამედ მწველი ტანჯვა და ლამაზად გამოთქმული კაეზანი.

ერთის სიტყვით, „აბესალომი“ პირწავარდნილი ლირიკული დრამაა ლეგენდური ხასიათისა და ზაქარია ფალიაშვილმა შეუქმნა მას ასეთივე შესანიშნავი ლირიკული მუსიკა. ვიმეორებ, ლირიზმი დრამაში თუ მუსიკაში აღვილად მაღლდება ტრაგიკულ პათოსამდე. აქაც ასეა.

* * *

„აბესალომის“ უდიდესი ლირსება, — გარდა მისი პოლიფონიური მუსიკის სიმდიდრისა, რაც მოსკოვის მუსიკოსებმაც აღნიშნეს, — მუსიკალური აზრის მრავალფეროვანებაა, ე.-ი. მისი მუსიკალური თემატიკა უაღრესად დოვლათიანია.

მართლაც, ახლა მაგონდება ცნობილი მუსიკოსის აზრი, კერძო საუბარში გამოთქმული, „აბესალომი“ რომ პირველად დაიდგა, — ამ ოპერაში იმდენი მუსიკაა, რომ იმავე ვერდის ბარემ ოთხი ოპერისათვის ეყოფოდაო.

საქმე ის არის, რომ ამათუიმ ცალკეულ ნომერში, რაც უნდა მცირე იყოს იგი, ზაქარია ფალიაშვილი რამ-

დენსამე ახალ მუსიკალურ აზრს იძლევა, განსხვავებულს სახითაც და რიტმითაც.

ავიღოთ თუნდაც აბესალომის პირველი შიმართვა ეთერისადმი — „მე ბანი ბანად გეძებდი, შენ ბალი ბალად გეძინა, გაგეხსნა ოქროს საკინძი, ბროლის გულმკერდი გეჩინა“. სხვა კომპოზიტორი მართო იმ მუსიკალური აზრით დაკმაყოფილდებოდა, რომლითაც ეს სიტყვები ააქლერა, რათა იგი მთელ არიად განეფითარებინა სხვადასხვა ვარიაციული ხერხებით, რადგანაც თვით ამ ფრაზაშივე ჩანასახია ორი, შეიძლება ითქვას, თავისებური მუსიკალური თემისა. მაგრამ ზაქარია ფალიაშვილი ამ იოლ გზას არ მისდევს და ზედმიყოლებით სულ ახალ თემას იძლევა შემდგომი სიტყვებისათვის „ეგ ლამაზი გიშრის თმანი ვარდისებურ პირს გეფინა“, — ახალს სახითაც და რიტმითაც და მხოლოდ ამის შემდეგ პირველი ფრაზის მეორე ნახევრის თემას უბრუნდება: „გაგეხსნა“... და სხვ., რომლითაც ათავენს მიმართვას.

ან კიდევ.

იმის შემდეგ, რაც მურმანს ორხელ წარმოათქმევინებს შურით და დაცინვით აღსავსე სიტყვებს, აბესალომს — შეაძლევიანებს ორხელვე ეთერისათვის საჩუქრებს, ეთერს კი ორჯერვე უარს ათქმევინებს საჩუქრებზე და მერე მიჯნურობაზედაც, — ავტორი ეთერის უნდობლობით აღშფოთებულ აბესალომს აფიცებს: „არა! წყალ-წისკვილ-ქვიშამან, არ შევირცხვინო პირია“ — და ყოველსავე ამას იგი იძლევა თვითეული სიტყვიერი აზრის შესაფერი მუსიკალური მეტყველებით.

თითქო აქ დრამატული სიტუაცია დასრულებულია, მეტი სათქმელი აღარა არის რა. მაგრამ, თუ დრამატული სიტუაცია დასრულებულია, დასრულებული არ არის

აბესალომის სულისკვეთება და იგი წამოიღვრება საკვირ-
ველ ბუნებრივ თქმად: „რა ლამაზი ხარ, ეთერო, რა მომ-
ხიბლავის ფერისა! სალოცავია კაცთაგან ფერგლიც შენ
ფეხთა მტვერისა“.

და ნუ გგონიათ, რომ ავტორი ამისათვის მიმარ-
თავს რაიმე კილოშეკიდებულ გამოთქმას ან რთულ მუსი-
კალურ წინადადებას. არა! სრულიად მარტივი, სადა მე-
ლოდიაჲ, მაგრამ ნამდვილი პოეტური გრძნობის მეტყვე-
ლად, გეგონებათ — დღიურ სიცხადეს განყენებული ადამიანი
ჭვრეტის ალტაცებაში იყოს შთანთქმული და ოცნებით
ინატავდეს თავისი სატრფიალოს მშვენებასაო.

ვიმეორებ, სხვა მელოდიისტი კომპოზიტორი აირჩევ-
და ერთერთ ამ მუსიკალურ თემას, მოალამაზებდა მის-
განვე გამომდინარე ვარიაციებით, გაშლიდა საკმაოდ
ვრცელ არიად, ჩაურთავდა სადმე ეფექტიან ასამაღლე-
ბელს ან ამ ასამაღლებელით გაათავებდა უფრო დიდი
ტაშის გამოსაწვევად, თუ „ბისზე“ განსამეორებლად. მერე,
ამავე საარიო მღერით აპასუხებინებდა ეთერს და ბოლოს
ან შეჰყრიდა მათ სამიჯნუროდ ან გაჰყრიდა ასევე ეფექ-
ტიანად.

მაგრამ ზაქარია ფალიაშვილს, როგორც ჩანს, არ
აკმაყოფილებდა ეს გაცვეთილი, მრავალთაგან მრავალ-
გზის ნაცადი ხერხი მარტოოდენ ლამაზი სიმღერისა, რო-
მელშიაც ხშირად, შეიძლება, გარეგანი სილამაზეა, მაგ-
რამ აზრი კი მჩატე. მან დაისახა უფრო სერიოზული კომ-
ბინაცია. ამიტომაც გაართულა მუსიკალურად დრამატიუ-
ლი სიტუაცია, მიმართა რა „მუსიკალური დრამის“ ფორ-
მებს, არიოზულ მღერას, მოგვცა ნამდვილი მუსიკალური
დიალოგი და, მასთან ერთად, შეჰქმნა ქართული მუსიკალუ-
რი მეტყველების შესაფერი მელოდიური რეჩიტატივი, რო-

მელიც ერთსადაიმავე დროს უფრო კეთილშობიანია, ვიდრე ჩვეულებრივი მელოდიური რეჩიტატივი, და უფრო ბუნებრივიც, ვიდრე საარბო მღერაა.

და ზედმეტი არ იქნება—ერთხელ კიდევ განვიმეორო ამ წერილის დასაწყისში გამოთქმული დებულება, რომ ზაქ. ფალიაშვილმა თავისი „აბესალომით“ საფუძველი ჩაუყარა ნამდვილ ქართულ ოპერას და შექმნა კიდევ მუსიკალური დრამის ქართული ენა.

ამ ენით მეტყველებს თითქმის მთელი „აბესალომი“. იგია ქვაკუთხედი მისი ავტორის შემოქმედებისა. მერე, მეტისმეტად ორიგინალურია ეს ენა, რადგანაც სავსებით შეესაბამება ქართული მღერის, საერთოდ, ქართული მელოდიის ბუნებას.

ქეშმარიტი შემოქმედის უხვი ხელით გაბნეულია მთელს ოპერაში ნამდვილი მარგალიტები ქართული მუსიკალური მეტყველებისა, დიდი საუნჯეა დაგროვილი მუსიკალური აზრებისა.

ვისაც გინდა მოუსმინოთ, პირველი პერსონაჟი იქნება იგი თუ მეორეხარისხოვანი,—ყველასაგან გესმით მუსიკალური აზრით სავსე ფრაზა, ვრცელი იქნება იგი, თუ მოკლედ მოკვეთილი. არსად ცარიელი ადგილი, არსად მღერა მხოლოდ მარტო მღერისათვის. სპასალარი თანდარუხი გინდათ, აბიო-მეფე გინდათ, მსახურთ-უხუცესი, თუ დედინაცვალი,—ერთის სიტყვით, ეპიზოდური, მეორე რიგის პერსონაჟები,—ყველა გაწვდით თავთუხის ხორბალივით მკვრივად ჩაკირულ მუსიკალურ მარცვალს, მისი ხასიათისა და დრამატიული სიტუაციის შესაფერს.

მე ასეთი გამოთქმა ოცდახუთამდე დავითვალე და თამამად ვამბობ, არც ერთი არ დაიწუნება, არც ერთზე არ ითქმის, თავის ადგილას არ არისო.

ასეთია ამ ოპერის საერთო არე, საერთო ფონი.

იგი თითქო მოლივლივე ზღვის ზედაპირს მოგაგონებთ, რომელზედაც პაწია და მოდილო ტალღები შეუწყვეტლივ ქანაობენ — ზოგი შეუმჩნეველად, ზოგიც შესამჩნევად, ერთი-ერთმანეთისაგან იბადებიან და ერთმანეთშივე ინთქებიან.

ხოლო ჟამით-ჟამ ამ მობიბინე ზედაპირზე აღიმართება ესათუის მძლავრი ზვირთი, თანდათან იზრდება, მატულობს, ირხევა, ხან კიაფობს, ხან ფრთონავს, ვით ცოცხალი სხეული, აქ — გამჟვირვალე, ნათელი, იქ — თითქო ნისლში გახვეული, აქ — ნაოჭად ასხმული, იქ — მკვრივად შეკრული. და, რა მიაღწევს თავისი განვითარების ზენიტს, თანდათან საოცნებოდ იმსხვრევა, ნატეხებად იშლება — და საამურად უერთდება თავის წარმომშობ სტიქიონს, ან ზათქითა და ზარით გადაეშვება ამავე სტიქიონში და სტოვებს მსმენელში დაუვიწყარ წარმოდგენას, როგორც მხატვრული გრძნობის ამშლელი სილამაზე, იმის მიუხედავად, თუ რას გამოხატავს — სიხარულსა თუ წუხილს.

* * *

ერთერთ ასეთ ზვირთს, ყველაზე ბუმბერაზულსა და მღელვარეს, წარმოადგენს „აბესალომში“ მესამე მოქმედების დიდი ანსამბლი, ე. ი. მთელი ეს მოქმედება აბესალომის დიდი არიითურთ, რომლითაც იგი იწყება და რომელიც ამ ანსამბლის განუთვისებელი ნაწილია.

ბევრი არ ვიცით თვით შესანიშნავ ოპერებში ასეთი მძლეთა-მძლე და მსმენელის სულის სიღრმემდე ამაღლევბელი ანსამბლი. იქნება ერთი-ორი იყოს — „ჰუგენოტებში“, მაგალითად, შეთქმულების სცენა, ან „აიდაში“ — მესამე მოქმედება.

ამ ანსამბლებში, რასაკვირველია, სულ სხვა გრძობები შეტყველებენ, ვიდრე „აბესალომისა“ში, ვინაიდან აქ დრამატული მდგომარეობა და მუსიკალური შინაარსი სხვადასხვაა. მე ვგულისხმობ მათ მხატვრულ ძალას და შთაბეჭდილებას, რომელსაც ისინი მსმენელზე ახდენენ. პროფ. შ. ასლანიშვილის აზრით, „აბესალომის“ ანსამბლი თავისი გენიალობით ჰენდელისა და ბახის ორატორიებს მოგვაგონებს.

როდესაც ვისმენდი ამ ანსამბლს, სადაც ცალკეული ადამიანებისა და ადამიანთა კრებულის საერთო გულისწუხილი თითქო ერთ მთლიან ვაებად შენიჭებულია მათ ხმებში, მე ყოველთვის, სულიერ აღძვრასთან ერთად, მაკვირვებდა ის შემოქმედი ძალა, რომელმაც შეაძლებინა ერთ ადამიანს აერეკლა მხატვრულ წარმოდგენაში ეს ზღვა გრძობა და ასე გამომეტყველად გადმოეცა მუსიკის ენით.

აქ თითქო, შემოქმედებასთან ერთად, უნდა ყოფილიყო კიდევ რაღაც პირად განცდათა გამოძახილი, რაც მხატვრულ წარმოდგენას იმ უშუალო გრძობის სიწრფოებით ჰფერავდა, რომლითაც გაქლენთილია მთლად ეს ანსამბლი.

და, მართლაც, ამას წინად გავიგე, რომ აბესალომის არია „ვეძებდი ბედსა“ და ზედ მიყოლებით მთელი ანსამბლი განსვენებულ კომპოზიტორს შეუქმნია დიდი პირადი სულთაძვრის პერიოდში.

ზაქარიას ერთადერთი ვაჟიშვილი ჰყავდა. მშვენიერი ბავშვი იყო. მშობლებს გაგიჟებით უყვარდათ და დიდი იმედი ჰქონდათ მისი იშვიათი მუსიკალური ნიჭისა. მე თითონ ზაქარიასგან გამიგია ამის დამადასტურებელი ფაქტი. ბავშვი ოთხი წლისა იქნებოდა, რომ ერთ მშვე-

ნიერ დღეს როიალს მიუჯდა და მოულოდნელად დაუკრა გლინკას ოპერა „რუსლანიდან“ ცნობილი მარში, რომელიც სმენით დაესწავლა.

აი, ეს საყვარელი, ერთადერთი შვილი 9 წლისა უეცრად მოუკვდა. უბედურება თავზარდამცემი იყო. და ზაქარიას სიძემ—მიხ. კვალაიაშვილმა (მოსკოვის დიდი თეატრის რეჟისორმა, „აბესალომის“ ერთმა დამდგმელ-თაგანმა) ახლახან გადმომცა თვით ზაქარიას ნაამბობი. ერთ საღამოს ისეთი ბოღმა შემომაწვა, რომ ტანჯვას ვერ გავუძელ და ჩემი ბიჭიკოს საფლავზე გავიჭერიო. შინ რომ დავბრუნდი სევდიანი, როიალს მივუჯექი და მუშაობით ვლამობდი ამ წუხილის განქარვებასაო. თვალწინ სულ შვილი მედგა. და სწორედ იმ ღამეს აბესალომის არია მთლად დავწერეო. შემდეგ დღეებში ზედ ანსამბლიც მიუყოლებია.

და ამ ინტიმური სულიერი ტრაგედიის ანარეკლი უთუოდ მოჩანს აბესალომის არიაში და, შეიძლება, მთელ ანსამბლშიაც. ამას ვამბობ იმ შთაბეჭდილების გამო, რომელსაც პირადად ჩემზე ახდენს არიაც და ანსამბლიც.

რა ხასიათისაა ეს შთაბეჭდილება?

სახელდობრ იმ ხასიათისაა, რომ აბესალომის ვაებაში ტრფიალების ვნებობა, დაობლებული სხეულის ძაბილი თითქო არ ისმის. არამედ აქ არის მარტოოდენ დაობლებული სულის კაეშანი და გოდება, ნამდვილი სასოწარკვეთილება, როდესაც ხორცი სდუმს და გული-ღა ჩივის.

იქნება ეს იყო მიზეზი, რომ ზაქ. ფალაიაშვილის ამ ნაწარმოებს პროფ. შ. ასლანიშვილმა აბესალომ Passion ოპერა უწოდა, ე.-ი. „აბესალომის ვნებანი“, ბახის „მათეს ვნებათა“ მსგავსად.

რატო თქმა უნდა, ამათუიმ შემოქმედის პირად განც-
დათა გავლენა მის მხატვრულ ნაწარმოებზე ჩვეულებრივი
მოვლენაა. და, შეიძლება, აქაც ბუნების უმანკო მსხვერ-
პლმა და მამის განწირულმა სულისკვეთებამ აიყვანა მისი
მხატვრული ხილვა ნამდვილ ტრაგიკულ პათოსამდე და,
ამნაირად, ხელოვანის პირადმა უბედურებამ შესძინა ქარ-
თულ მუსიკას და, ალბათ, მსოფლიო მუსიკასაც უკვდა-
ვი შედეგრი.

* * *

აბესალომის არიის პირველი ნაწილი, დაწყებული
პირველი სიტყვებით „ვეძებდი ბედსა და ვპოვე ხელად“,
ვიდრე უკანასკნელ ფრაზამდე, „მზე ჩაესვენა! რამ მიმ-
შუქაროს?!“ — ნამდვილი მოთქმაა უზომოდ მწუხარე გუ-
ლისა, ნამდვილ ქართულ, თითონ ზაქ. ფალიაშვილის
მიერ შექმნილ, მელოდიურ რეჩიტატივზე აგებული და
ორი სხვადასხვა მუსიკალური თემის შემცველი. მეორე
თემა უფრო ვრცელია და იწყება სიტყვებით „ზინათ-
დოვლათი, ყოფა-ცხოვრება..“ უკანასკნელი ფრაზა „მზე
ჩაესვენა! რამ მიმშუქაროს?!“ მოცემულია ისეთი გამო-
მეტყველი ფიგურებით, რომ გგონიათ თვითნებური ბგერის
ხვეულში სისხლი წვეთ-წვეთად ჟონავდეს პირგახსნილი
იარიდან.

მხოლოდ ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ, როდესაც
მარტო ორკესტრი იძლევა მომენტის დახასიათებას, იწყ-
ება გაშლილი მღერა, მუხლბრძოვი წყობის კანტილენა,
რასაც თვით ავტორი არიოზოს უწოდებს. იგი შეიცავს
მხოლოდ ერთ მუსიკალურ თემას, მისგანვე გამომდინარე
ვარიაციებზე გაშლილს და ორ-ორსტრიქონიან ლექსზე
განაწილებულს, მაგალითად: „ძვირფასო ეთერ, დაგკარგე,

უშენოდ ჩემთვის დღით მზე ბნელა“. ამასთანავე უკანასკნელი ფრაზა განიმეორება მცირედი ინტონაციური ცვლილებით და ჩაღრმავების მახვილების დასმით ყველა სიტყვაზე, განსაკუთრებით სიტყვაზე „ჩემთვის“. ასევეა შემდეგ მუხლშიაც, მხოლოდ მას ნართაული ფრაზა აქვს: „თავო ბედშავო“, მდორე მოთქმით დასამღერი მელოდიური რეჩიტატივი. ამის მომდევნო მუხლი „ვერ გავძლო, როს გაგეყარო..“ უკვე უამნართაულოდ იმღერება. აქ კვლავ პაუზაა და მეტყველებს მხოლოდ ორკესტრი. შემდეგ მუხლში „ეთერო, შენი სიკეთე გაგიშვა და ვიჩქარო..“ დიდი ასამაღლებელია (სი-ნატურელ) ბგერაზე „შე“. არია თავდება კვლავ მოთქმით: „თავო ბედშავო! მზე ბნელო! ვაი! ვაი! ვაი! და უკანასკნელი „ვაი“ მიბნედილი ხმაშეკიდებით ბოლოვდება.

ამ არიაზე მკითხველის განსაკუთრებული ყურადღება იმიტომ შევაჩერე, რომ იგი მეტისმეტად დამახასიათებელია ზაქ. ფალიაშვილის წერის მანერისა, უფრო სწორედ — სტილისა.

ნიშანდობლივია ის გარემოება, რომ თვით კანტილენაშიაც კომპოზიტორი არ მისდევს ჩვეულებრივი საარო მუსიკის თხზვის მეთოდს. იგი ერიდება კანტილენის გაბმით მოცემას, ორ ადგილას საკმაოდ ხანგრძლივ პაუზას იძლევა საორკესტრო სურათების მოხაზვით, და აგრეთვე ნართაულ ფრაზას, მელოდიურ რეჩიტატივზე აგებულს. ეს ხანგრძლივი პაუზები ანელებენ საერთო ეფექტს, განსაკუთრებით ასამაღლებელი მუხლის წინ, მაგრამ, სამაგიეროდ, ჰქმნიან ადამიანის მეტყველების ბუნებრიობას. უნდა გვახსოვდეს, რომ აბესალომი მწარე ფიქრებშია წასული, ეს ფიქრები წამდაუწუმ იერს იცვლიან, ხანდახან სწყდებიან და კვლავ აღიძვრიან ახალი სახით. აი, ამ

ფიქრთა დენის პროცესის ბუნებრიობისათვის მიმართავს ავტორი თავის ამ ხერხს — პაუზებს, ნართაულ ფრაზას და მუხლის მეორე ნაწილის იდეფიქსურ განმეორებას საკვირველად გამომეტყველი ინტონაციების ცვალებადობით.

ამ არიაზე კიდევ იმიტომ გავჩერდი, რომ აღარა ვთქვა რა ეთერის დიდ არიაზე „დედამთილი, მამამთილი...“ (უკანასკნელი მოქმედების დასაწყისში), რომელიც იმავე მანერით არის ჰარმონიზებული, ხოლო აქ მელოდიური რეჩიტატივისა და კანტილენის თემები ქართული ბაიათური ხასიათისაა.

აბესალომის ეს არია ძნელი ასასრულებელია. ვანო სარაჯიშვილი ხშირად გამოტოვებდა ხოლმე მას და მღეროდა მხოლოდ მაშინ, როდესაც ხმაზე კარგად იყო.

ხოლო ეთერის არიას სტოვებენ აგრეთვე ხშირად ჩვენი ლოტბარები ან რეჟისორები. ამ უცნაური ტრადიციის მიხედვით, როგორც მითხრეს, მოსკოვის დიდ თეატრშიაც ასე მოქცეულან. ძალიან დასანანებელი გარემოებაა, რადგანაც ეთერის არია — ისე, როგორც აბესალომის არია, — შესანიშნავია თავისი მუსიკალური შინაარსითაც და დრამატიული სიტუაციის ნათელყოფითაც. უამარიოდ ვერ მიხვდებით, კმაყოფილია თუ არა ეთერი თავისი ბედისა მურმანის ხელში.

* * *

ანსამბლს იწყებს მამაკაცთა გუნდი, რომელიც ჩუმი დუდუნით ვაი!-ვაი!-ვაი!-ს თქმით შემოდის სცენაზე. შემდეგ ქალთა გუნდიც ჩაერევა, ეთერს რომ შემოიყვანენ სცენაზე. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქო ეს ვაება გაგრძელება იყოს გოდებისა, რომელიც სცენის გარეთ დაიწყო და სცენაზე შემოსვლისას უკვე მიუყრებულ წუ-

ხილად გადაიქცა. ხოლო სასოწარკვეთილი აბესალომის დანახვისას კარის-კაცნი განახლებენ მოთქმას, მაგრამ არა ხმამაღლა ძახილით, არამედ გულჩახვეული მდორე გუგუნით, მიტირების მსგავსად.

ამ მოთქმის მუსიკალური თემა მოკლეა, ძალიან მელოდიური და განაწილებულია მუხლობრივი წყობით ორსტრიქონიან ლექსზე: „რა დღე დაგვიდგა, რას მოვესწარით! ლხენა დასრულდა ნალველ-სიმწარით!..“ ამ მელოდიის თემა მეორე ფრაზაში იშლება („ლხენა დასრულდა..“) ნამდვილი ხალხური სიმღერის კილოდ, რომელსაც განსაკუთრებულ მეტყველებას აძლევს სიტყვა „ნალველ“-ის ზედიზედ განმეორება საინტონაციო მახვილით. ჩვეულებრივ ლაპარაკშიაც ხომ ეს მეორე „ნალველ“ უეჭველად განსაკუთრებულის ინტონაციით ითქმის. და საგულისხმო ის არის, რომ ხელოვანმა მცირე ნუანსით ეს ინტონაცია შესატყვისად აამეტყველა მუსიკალურ ენაზე.

გუნდი ამავე მელოდიას ზედმიყოლით იმეორებს შემდეგ სიტყვებად: „ეთერი-ქალი, გვირგვინოსანი—ვარდი შეგვექმნა ყვითელ-სოსანი“ და აქ საინტონაციო მახვილი განმეორებულ სიტყვა „ყვითელ-“ზე მოდის.

აქამდე თუ სცენაზე საერთო ბოღმა თითქო ნელი ცეცხლივით იღველფებოდა, სამაგიეროდ, როდესაც აბესალომი სასოწარკვეთილებით მიმართავს იქ მყოფთ: „მიშველეთ! ეს რა შეშემთხვა! რა ვქნა, რა წყალში ჩავვარდე?“ — იგი ხანძარის ძალას იძენს.

პირდაპირ სასწაულმოქმედი ფრაზაა!

მუსიკალური ენით დრამატიული სიტუაციის ამაზე ძლიერად ასახვა ვერ წარმომიდგენია! არ დაიჯერებთ, მაგრამ ერთ საათზე მეტ ხანს ვცოდვილობდი, მთელი მეხსიერება გადავაბრუნე, ვეძებდი სხვადასხვა ცნობილ ოპე-

რებში ასეთი ძლიერების მქონე ფრაზას, მაგრამ ამაოდ. სადაც მივაგენი მსგავს რასმე, ბოლოს მაინც არ გამართლდა! იმის გამოსარკვევად, რომ არა ვცდები და რომ ამ მუსიკალური ფრაზით სხვა არაფრის გამოთქმა არ შეიძლება, თუ არა უკიდურესი სასოწარკვეთილებისა, — აი, რა ხერხს მივმართე: აბესალომის მუსიკალურ ფრაზას სულ სხვა შინაარსის სიტყვები მივუწერე, სახელდობრ ტრფიალებისა, მაგრამ მუსიკამ ეს სიტყვები ახლოც არ გაიკარა. მაშინ როდესაც, სხვა ოპერებში ნაპოვნმა ფრაზებმა კარგად შეიშვნიეს უცხო შინაარსის წინადადება. მაგალითად, „ჭუგენოტებში“ ასეთივე სასოწარკვეთილების გამომეტყველი თქმაა: „Этот час так ужасен! Что делать мне?“ თავისთავად მუსიკა აქ მშვენიერი არის, როგორც დრამატიული მომენტის გამომეტყველი. მაგრამ ამ მუსიკას არა დაუშავდა რა, როდესაც შემდეგი სიტყვები მივუწერე: Я тебя люблю так страстно! Ответа жду“.

ამით ის მინდა ვთქვა, რომ არა იშვიათად ამათუიმ მუსიკალურ ფრაზას აზრობრივ მნიშვნელობას სიტყვები აძლევს, და იგი თავისთავად შეიძლება სულ სხვა ვითარებას გამოხატავდეს, ვიდრე იმას, რისთვისაც იგია განკუთვნილი.

აბესალომის ზემოაღნიშნულ გამოთქმაში სულ ცხრა სიტყვაა, ხოლო მუსიკალურ ფრაზაში, მიუხედავად მისი აზრობრივი მთლიანობისა, ორი სხვადასხვა, სრულიად დამოუკიდებელი თემაა: „მიშველეთ! ეს რა შემემთხვა!“ და „რა ვქნა, რა წყალში ჩავვარდე?“

„მიშველეთ!“ სიტყვის მუსიკა თავისთავად იმდენად დასრულებული თემაა, რომ ავტორს შეეძლო ამაზე გაჩერებულიყო დრამატიული მომენტის აღსანიშნავად. ეს იქნებოდა ფიგუროვანი რეჩიტატივი, განსაზღვრული აზ-

რის დასრულებულად გამოძახებულნი. და თუ მე მაინც მას შემდეგ გამოთქმას ვუერთებ „ეს რა შემემთხვა!“, — მხოლოდ იმიტომ, რომ ჩემს ყურში იგი „მიშველეთი“-დან გამოძახილ ვარიაციულ თემად გაისმის.

მაგრამ კომპოზიტორი არც ამაზე ჩერდება. იგი აძლიერებს დრამატიულ მომენტს ახალი მუსიკალური თემით — „რა ვქნა, რა წყალში ჩავვარდე?“ — და ნამდვილ პათოსამდე ავყავს იგი. და არა ხმაშეკიდებით, არამედ, პირიქით, ინტონაციის ჩავარდნით. მერე, რა საკვირველი ბუნებრივი ინტონაციებია მოცემული, რა მშვენიერი ქართული კილოკავიანი მეტყველებაა! განსაკუთრებით უკანასკნელ გამოთქმაში — „რა წყალში ჩავვარდე?“ გეგონებათ, მართლაც, ადამიანი მორევში ეშვება და შველას გეხვეწებათ. აი, ნამდვილი ობოლი მარგალიტი ქართული მუსიკალური ენისა!

მაგრამ ეს მხოლოდ საუცხოო შესავალია ადამიანთა განუზომელი ვაებისა, რომელიც სწორედ ამის შემდეგ გადაიშლება ნამდვილი მუსიკალური ტრაგედიის ჩარჩოებში.

და იმის შემდეგ, როდესაც კარის-კაცნი და სეფექალნი ვერავითარ რჩევას ვერ აძლევენ, იმეორებენ რა თავიანთ „რა დღე დაგვიდგა“-ს, ხოლო ნათელა დედოფალი, მარიხი და მურმანი, თვითეული ცალ-ცალკე, ურჩევენ — გაუშვას ეთერი... როდესაც ეს უკანასკნელი მოჰყვება თავის მოთქმას და ამბობს „გამიშვი, მეფევ, ველად გავიჭრა, ნადირის მსგავსად ვიარო“-ო, როდესაც მის აჯას უერთდებიან პერსონაჟები და შემდეგ ორივე გუნდიც, რომელსაც ეთერის მუსიკალური თემა, მცირედი ვარიაციული სახეცვლილებით, ააქვს მძლავრ ასამაღლებელზე — „გაუშვი ველად“-ო... როდესაც ზენიტამდე მილ-

წეულ საერთო ზარში ოქროს სოლივით შეიჭედება აბესალომის ხმაშეკიდებული პროტესტი— „ვერა, ვერ შევძლებ მის გაშვებასა—“ო,—აი, აქ კომპოზიტორის მხატვრული წარმოდგენა ტრაგიკული პათოსისა მუსიკაში და ძალა მისი გამოვლინებისა ბგერათა ენით შემოქმედების ისეთ მწვერვალს აღწევს, რომ მსმენელს ერთსადაიმავე დროს აღტაცებაც იპყრობს იმის გამო, რომ ხელოვანმა იგი სრული თანაზიარი გახადა თავისი მხატვრული განცდებისა, და გაოცებაც იმის გამო, რომ ერთ ადამიანს შეუძლიან დაიტიოს თავის შემოქმედ არსებაში ამოდენა ემოციები და ასეთის ძლიერებით გადმოღვაროს.

მერე, რას ამბობს ეთერი ისეთს?

ძალიან ცოტას და იმავე დროს ძალიან ბევრსაც. ცოტას—სიტყვებით, ბევრს—მუსიკით. მაგრამ მუსიკაც „ბევრია“ მხოლოდ თავისი საკვირველი მეტყველებით.

იგი სიმღერის კილოზეა აგებული, მუხლობრივ და-ყოფილი. სულ ორი მუსიკალური მუხლია: პირველი („გამიშვი, მეფევე, გავიჭრა ველად“) ძირითადი თემაა, ხოლო არა დასრულებული; ამასთანავე, მეორე წინადადება „გავიჭრა ველად“—განშეორებაა პირველი წინადადებისა, მაგრამ ისეთი ინტონაციური ცვლილებებით, რომ ცალკე მუხლად გეჩვენებათ. მეორე მუხლი („ნადირის მსგავსად ვიარო“) — ვარიაციული მოქცევაა პირველი მუხლისა, ქართული სიმღერის თავისებურ კილოჩავარდნით ბოლოში. მთელი ფრაზა იშვიათად მელოდიურია, ნიშანდობლივ ღრმა სევდით გაჟღენთილი. პირველი მუხლი, როგორც მე მგონია, ქართული ბაიათური იერისაა, ხოლო მეორე—ხალხური მელოდიის იერისა, განსაკუთრებით უკანასკნელ სიტყვაში („ვიარო“).

გარნა ეს, კაეზნით მოსევადებული მოკლე მუსიკალური ფრაზა ანსამბლურ გადმოცემაში ისეა ხმებზე განლაგებული და ისეთ ბუმბერაზულ ძლიერებას ჰქმნის (თუ ორკესტრის მონაწილეობასაც დავურთავთ), რომ ადამიანთა ნამდვილ გოდებად იქცევა და იმ შთაბეჭდილებას იწვევს, რაც ზევით აღვნიშნე.

თითქო ზღვარი მიღწეულია. კიდევ ერთი მეტი აკორდი და ყველაფერი ჩაიფუშება. მაგრამ დრამატიული კვანძი ჯერ არ გახსნილა. აი, აქ არის სწორედ საფრთხე: ისეთი არა ითქვას რა, რაც შთაბეჭდილებას არ კი გააძლიერებს, არამედ მჩანებებს.

და ავტორი ამბობს თავის აუცილებელ სათქმელს და ამბობს ისე, რომ მას მსმენელი აჰყავს კვლავ ახალ მწვერვალზე, რომლის სიმაღლეს უკვე მიღწეულს არ ჩამოუვარდება.

ამბობს სულ სხვა ფერებით, ნაზი ლირიკული მეტყველებით, რომელშიაც შინაგანი წვა შეიძლება უფრო ძლიერ ცეცხლს გვაგრძნობინებდეს, ვიდრე ხანძრის ფართოდ გაშლილი ალეული ფრთები.

ეს არის აბესალომის ფრაზები: „რადგანაც ჩემს მზესაც სწადიან, მით უფრო გაჰყევე ნებასა“ და „ჰეი-ი-ი! ვის გინდათ ქალი ეთერი, თავ ოქროს გვირგვინოსანი?“...

თუ პირველი ფრაზა ულმოებელ ბედთან ბრძოლისაგან ნებისყოფადაკარგული ადამიანის ნაიძულევი წართქმნა იმისა, რის თქმასაც ამდენ ზანს გაურბოდა, მეორე ფრაზა უკვე გაბმული ამოძახილია სასოწარკვეთილებისა, ბოლოში თითქო ხმის ჩავარდნით.

მე ასე ჩამესმის ყურთ ამ ფრაზების მუსიკა, მუსიკა უაღრესად ქართული იერისა და აზრობრივი შინაარსით სავსე.

ასევე შესანიშნავია მურმანის წამოძახილი „მე მი-
ნდა ქალი ეთერი, თავ ოქროს გვირგვინოსანი!“. როდენი
უხამსი, ველური სიხარული გამოითქმის ამ წამოძა-
ხილში, თავდავიწყებამდე მიღწეული სიხარული და რა-
ნარრად განესხვავება იგი აბესალომის კაეშნურ კილოს!
და მხოლოდ იმის შემდეგ, როდესაც აბესალომი განცვიფ-
რებით შეჰკვივლებს — „შენ?“ (ერთადერთი მშრალი რეჩი-
ტატივი მთელს ოპერაში), მურმანი, თითქო გონს მოვი-
დაო, ჩქარის გამოთქმით, დაბნეულად თავს მართლულობს
„ოლონდ არ გასწყრეთ, მეფეო...“ და ერთგულებას
ეფიცება.

მელოდიურ რეჩიტატივზე აგებული ეს ფრაზა თვალ-
ნათლივად ამჟღავნებს მურმანის ორჭოფულ ფსიქიურ
მდგომარეობას.

აბესალომის უკანასკნელი ფრაზა ამ ანსამბლში „მურ-
მანო! აჰა ეთერი, შენთან ჰპოებდეს შვებასა“ — უკანასკნე-
ლი ამონაკენესია ნაწამები გულისა, რომელმაც თითქო
სიკვდილის მოახლოება იგრძნო.

*
* *

თუ მეოთხე (უკანასკნელი) მოქმედების მუსიკა სიუ-
ჟეტის დრამატიზაციის მხრით იმ ბუმბერაზული ძლიერე-
ბისა არ არის, როგორისაც მესამე მოქმედების მუსიკაა,
სამაგიეროდ, თემატიკური მრავალფეროვანებით, იშვიათი
კეთილხმოვანებით და ლირიკული მეტყველებით იგი უაღ-
რესად მდიდარია და მომხიბლველი.

აქ იმოდენა მუსიკალური მასალაა მოცემული, რომ
სხვა ხელმომჭირნე კომპოზიტორი ერთ კარგ სამმოქმედე-
ბიან ოპერას პირთამდე აავსებდა.

ამ მოქმედების მუსიკის სიმდიდრე მარტო ის რო-
დია, რომ სწორედ აქ არის აბესალომისა და მურმანის

შესანიშნავი დიალოგი „მურმან, მურმან, შენსა მზესა...“, ან საკვირველი მელოდიურობით სავსე მათივე დუეტი „ამალამდელი ღამეო...“, რომლითაც ავტორმა მოგვცა საარსო მღერისა და მელოდიური რეჩიტატივის მხარდა-მხარი შეთავსების საუცხოო ნიმუში, აგრეთვე დრამა-ტიული სიტუაციის დინამიური განვითარება და მოქმედ პირთა (აბესალომის და მურმანის) მდგომარეობის უცვარი გარდაქმნის სურათი, სადაც, წინააღმდეგ იმისა, რასაც დიალოგში ვხედავთ—აბესალომის უძლურებას და მურმანის ზვიადობას,—პირიქით, აქ აბესალომი უკვე აქტიურ პიროვნებად გვევლინება, ხოლო მურმანი—შიში-საგან თავზარდაცემულად.

არც მარტო იმით განისაზღვრება ამ მოქმედების მუსიკის სიმდიდრე, რომ აქვე ვისმენტ ეთერის სულიერ განცდათა გამომჟღავნებელ, ჩუმი სევდითა და მელანქოლიით განმსჭვალულ არიას „დედამთილი, მამამთილი...“, რომელიც უკვე ზევით აღვნიშნე, შემდეგ კი—იშვიათი სიცოცხლითა და მზიურობით სავსე კვარტეტს „მე პატარა გამომგზავნეს...“, რაც ასე დამახასიათებელია მარიხ-ვარსკვლავის ცხოველყოფელი ბუნებისა, და, ბოლოს, პოლიფონიური მუსიკის შედეგს—დუეტ-ანსამბლს „წამ-წამსა და წამწამს შუა ბალი გაგიშენებია...“

ეს, ასე ვთქვათ, ის ძლიერი მუსიკალური ზვირთებია, რომელთა სიდიადე და სიტურფე არ შეიძლება არ შეიცნო ოპერის პირველსავე მოსმენაზე, რაც უნდა წყალწალებული მსმენელი იყო, თუკი კი, რასაკვირველია, განგებ ბამბის ძელს არ დაიცვამ ყურში.

მაგრამ ამ დიდი ზვირთების გვერდით არის სხვა მუსიკალური ნაკადებიც, რაც, შეიძლება, მსმენელმა ერთის ყურმოკვრით ვერ შეამჩნიოს.

ასეთია, მაგალითად, საგუნდო ნომერი—მურმანის დედის ნაანას და მისივე დების სიმღერა „ქალია—ქვეყნის თვალა! რაო, თუ ქოხში მოსულა....“ მშვენიერი მოკლე მელოდიაა, რომლის მთქმელიც ნაანაა, ხოლო მისი ქალები მიუმღერებენ უკანასკნელ მუხლს. თავისი ხასიათით იგი სავსებით შეეფერება სცენიურ მდგომარეობას—ეთერის ფარეზობას, თმის ვარცხნას. ჰანგი ბაიათური აღნაგობისაა, განსაკუთრებულ მელიზმებსა და მორთულობას მოკლებული; ხოლო მელოდიის განმეორებისას, დასაწყისს ლამაზი ასამაღლებელი ფორშლაგი აქვს, რომელიც მელოდიას საუცხოოდ ამკობს და ამით თითქო მუხლებსაც განასხვავებებს. ჰანგი მთლად ალერსით არის მოსევალებული და საამურ ნანასავით გაისმის.

აქვეა ეთერისა და აბესალომის მოკლე დიალოგი, რომელიც ეთერის ყვედრებით იწყება: „რას ამივლი და ჩაჰივლი მაგ თოხარიკი ცხენითა?“ ამ დიალოგში რამდენიც ფრაზაა, იმდენი ახალ-ახალი მუსიკალური თემაა, უმთავრესად ეთერის გამოთქმებში, მელოდიურ რეჩიტატივზე აგებული, ყველა ნამდვილი ქართული ჯიშისა. აბესალომი კი ერთსადაიმევე მუსიკალურ ფრაზას იმეორებს: „ეთერო, გთხოვ მომისმინო!“—და ათავეებს შესანიშნავი თქმით „ღმერთმა მოჰკითხოს მას, ვინც მოგვაყენა ეს ვნება“-ო. რამდენადაც ეთერის ფრაზებია მოჩვენებული უკმაყოფილების ვითომ მკვეთრი გამომხატველი, იმდენად აბესალომის მოკლე გამოთქმები სევდით და ბედის მორჩილებით არის სავსე.

ეს დიალოგი იმით არის კიდევ საყურადღებო, რომ ეთერი მაღავეს ამ მკაცრ გამოთქმებში თავის ნამდვილ გრძნობას, მაშინ როდესაც აბესალომის გულის იარაღითქო გადახსნილია და სისხლსა ჟონავს. ამის მიხედვით,

ეთერის როლის გულხშიერ აღმასრულებელს შეუძლიან შექმნას მეტად საინტერესო ფსიქოლოგიური სიტუაცია, როგორც მუსიკალურ ფრაზებში ამათუიმ ნყანსის შეტანით, ისე სცენიური განსახიერებით.

მთელი შემდეგი სცენა—აბესალომის მიმართვა მსახურთ-უხუცესისადმი — მურმანი მომგვარეო, მსახურთ-უხუცესის მიერ მურმანის გამოძახება, მურმანის შეშფოთება და დედისადმი მიმართვა—დაკრძალვით ქალი ეთერი, მიუალერსეთ და შეიტკბეთო,—მუსიკალურად აგებულია იმავე არიოზულ მღერაზე და ნამდვილი სიტყვა-პასუხის იერისაა, სხვადასხვა ინტონაციებით მდიდარი და თემატიკურად მრავალფეროვანი.

აღსანიშნავია აგრეთვე ნათელა-დედოფლისა და ეთერის დუეტი—„ეთერო, შემოგიარე მაგ შენი ციხის მზვარესა“. ეს დუეტი საყურადღებოა თავისებური კილოკავით, როგორც თითქო მესტვირული მღერის ანარეკლი. უმელიზმო, საკმაოდ მონოტონურ ჰანგს იერს აძლევს მელოდიის ვარიაციული მოქცევა კუბლეტის უკანასკნელ სტრიქონებზე „რად არ ნახავ შენს დარბაზსა, თემურხანის აგებულსა...“, სადაც მკვეთრად გამოკვეთილი ინტონაციები განასხვაფერებენ მთავარ მელოდიას.

შესანიშნავია დრამატიული მეტყველებით უკანასკნელი ფრაზები: აბესალომისა—„ეთერო, დახსენ გულმკერდი...“ და ეთერისა—„ველარ დავთმე ჭირთა თმენა...“, როგორც ტრაგიკული დასასრულის მაუწყებელი გამოთქმები, კვლავ ქართული ხასიათის მელოდიურ რეჩიტატივზე აგებული.

ოპერის ბოლო-სიტყვა—გუნდის საგალობელი „მათი სული, ქვეყნად ერთი...“—მრავალ მხრით საგულისხმიერო დასასრულია. იგი არ არის მწუხარება და ზარი,

ან დრტვინვა იმ ტრაგედიის გამო, რაც ახლა მოხდა. იგი თითქო გარინდება იმ საშინელი საიდუმლოების წინაშე, რომელსაც სიკვდილი ეწოდება და სასოებით მიღება მისი, როგორც გარდუვალი რამ მოვლენისა ყველა იმ ტანჯვა-წამების შემდეგ, რაც ტრაგედიის გმირებმა სიცოცხლეში განიცადეს. და, თუ გინდათ, იგი ჩანასახია იმ ბრწყინვალე შარავანდედი¹სა, რომლითაც ხალხის პოეტური წარმოდგენა ჰმოსაგეს ლეგენდის გმირების ხსოვნას, სახელდობრ, რომ აბესალომისა და ეთერის საფლავზე ორი ვარდი ამოვიდა, ხოლო მათ შუა ასკილი (მურმანის სიმბოლო), და ვარდებს გადახვევენას უშლის. ამ საგალობელით ტრაგედიის მოწმენი თითქო პოეტის სიტყვებით ამბობენ — სიკვდილში ჰპოვეს მათ ნეტარება და ეს იქნება თვით უკვდავებაო. საგალობელი, რაღა თქმა უნდა, ქართული გალობის საუცხოო ნიმუშია, ყოველად ღირსი ზაქარია ფალიაშვილის შემოქმედებისა.

რასაკვირველია, ყოველივე ზემოაღნიშნულით არ ამოიწურება მეოთხე მოქმედების ვოკალური მუსიკა. აღუნიშვნელი დამრჩა კიდევ არა ერთი ღირსშესანიშნავი მუსიკალური ფრაზა.

* * *

„აბესალომის“ მუსიკის ქართულობაზე დიდი ლარის გაბმა და ხაზის გასმა საჭირო არ არის. ამის უარყოფა არავის შეუძლიან.

მთელს ოპერაში არაქართულ თემაზე აგებული ჰანგი არის: მეორე მოქმედების კვინტეტი „ღმერთმა კარგად აგვისრულოს“ და მეოთხე მოქმედების დუეტ-ანსამბლი „წამწამსა და წამწამს შუა...“

უფრო ზედმიწევნით რომ ვთქვათ, შეიძლება აღვნიშნოთ კიდევ მურმანის არია „ამომავალსა მზეს სწყულობს“, მეორე მოქმედების „დიდება“ და აბესალომის დიდი არიის („ვეძებდი ბედსა“) საკანტილენო ნაწილი, რომელთაც დაჰკრავს ეკლექტური მუსიკის იერი. მაგრამ, ამასთანავე, ყველა ეს ჰანგი ისეა ქართულად მოზარნიშებული, რომ თუ მელოდიის მთავარ ხაზს კარგად არ დაუკვირდით, ვერც კი შეამჩნევთ მის ეკლექტურ ხასიათს. ამრიგად, არც ამ ნაკვეთებს შეაქვთ რაიმე დისონანსი „აბესალომის“ ქართულობის მთლიანობაში.

თვით დიდებული გლინკას „ივან სუსანიში“ შეხვდებით უფრო მკაფიოდ გამოთქმულ, ეგრეთწოდებულ პირწავარდნილ „იტალიანიზმებს“. მაგალითად შესანიშნავი გამოთქმა „И миром благим процветет“, ან „Чуют правду“ (მხოლოდ ეს ფრაზა და არა მთლად ჰანგი). მაგრამ ეს იოტის ოდენათაც არ უკარგავს ამ ოპერას განსაცვიფრებელ რუსულ ხასიათს.

ხოლო, თუ „აბესალომის“ მუსიკის თავანკარ ქართულობაში ეჭვი არავის შეაქვს, სამაგიეროდ, ბევრსა ჰგონია, რომ იგი მთლად აგებული იყოს ქართული სიმღერების მზა-მზა თემებზე, ე.-ი., უფრო ნათლად რომ ვთქვათ, ვითომ ზაქარია ფალიაშვილს ამათუიმ ჰანგისათვის ან ცალკეული ფრაზისათვის აღებული ჰქონდეს ესათუის გარკვეული სიმღერა და სათანადოდ გადაემუშავებინოს იგი.

„აბესალომზე“ დაბეჭდილ რეცენზიებში, ქართულადაც და რუსულადაც, ხშირად შეხვდებით სიტყვა „ფოლკლორს“. მე არ ვიცი, რა მნიშვნელობით ხმარობენ რეცენზენტები ამ ცნებას. ხოლო, თუ ისინი ამით გულისხმობენ მზა-მზა თემების (სიმღერების) გამოყენებას, მაშინ, რასაკვირველია, ასეთი შეხედულება უალრესად მცთარია.

პირიქით, „აბესალომში“ თავისუფალი კომპოზიციური შემოქმედება, აწონ-გაზომვით რომ ვთქვათ, ოთხმოც პროცენტს მაინც აღემატება. და რომ ეს მართალია, ამის საილუსტრაციოდ სჯობია ცოცხალ ფაქტებს მივმართოთ.

მზა სიმღერის სახით „აბესალომში“ აღებულია „მაყრული“ და „ჩაკრულო“, რომლებიც ჰარმონიზაციულად არც კია გადამუშავებული, არამედ პირწმინდად არის ჩართული სათანადო ადგილას, მხოლოდ ორკესტრის აყოლებით.

კერძოდ, „მაყრულზე“ უნდა ვთქვა, რომ იგი მეტისმეტად სადად არის მოცემული. იმ მელიზმებსა და ფორშლაგებს მოკლებულია, რომლებიც ხალხურ მღერაში ამ ჰანგს თან ახლავს და ძალიანაც ალამაზებს. „მაყრული“ ორპირად იმღერება და მეორე შემოძახილზე დამწყები ამალღებულ ფორშლაგს უკეთებს პირველსავე ბგერას, რაც „აბესალომის“ „მაყრულში“ არ გაისმის. აგრეთვე ფრაზის დამთავრებისას ჰანგი ხვეული ბგერით თავდება თანდათან მელიზმური დაბლა დაშვებით, რაც დამახასიათებელია ზოგიერთი კახური სიმღერისა, მაგალითად, გრძელი „მრავალჟამიერისა“.

ხოლო ასეთი ნუანსები ზაქ. ფალიაშვილმა იმიტომ არ შეიტანა თავის „მაყრულში“, რომ ოპერის გუნდისათვის მათი გადმოცემა მეტად ძნელია. საერთოდ კი, გუნდისათვის მიღებულია უფრო ნაკლებ ფიგუროვანი, სადად წერა.

სხვა? სხვა არ ვიცი. ვინც იცის—იმან დაასახელოს.

„მურმანოო“?—წამომედაგება უეჭველად ვინმე.

ჰო... ეს კი... ეს სულ სხვა საქმეა.

შეიძლება თამამად ითქვას, გარდა „დიდი ანსამბლისა“, ზაქარია ფალიაშვილის შემოქმედების სიდიადე

ისე მკაფიოდ არსად გამოვლინებულა, როგორც ამ განსაცვიფრებელ დიალოგში.

აქ პირდაპირ სინთეზის კანონის განხორციელებასთან გვაქვს საქმე.

მაგალითად, ვინმე დიდი ქიმიკოსი მარტივი ელემენტების შეერთებით მიიღებს რაიმე რთულ სხეულს, რომელიც ქიმიაში სასწაულს მოახდენს...

განა ეს თავისუფალი შემოქმედება არ არის?!

თქვენ აიღეთ „მურმან, მურმან, შენსა მზესა...“, როგორც სიმღერა და შეადარეთ „აბესალომის“, „მურმანოს“ და მაშინ ნახავთ, თუ რა შემოქმედია ზაქ. ფალიაშვილი სწორედ აი, ამ სინთეზის კანონის მიხედვით.

მთელი სიმღერიდან აღებულია დასაწყისი ფრაზა. და, სამაგიეროდ, ჩვენ მივიღეთ არა მარტო სმენის დამატკბობელი მელოდია, არამედ რთული მუსიკალური „სხეული“, რომელიც თვალწინ გვიშლის უაღრესად დრამატიულ მდგომარეობაში მყოფი ორი ადამიანის ნამდვილ გულისთქმასა და გრძნობას. თქვენ შეადარეთ აბესალომის მწუხარებით სავსე შეკითხვის კილო და მისი ვარიაციული გამოძახილები დიალოგის განვითარების მანძილზე—მურმანის გულზვიად პასუხების კილოს და აშკარად დაინახავთ, რა სხვადასხვა სულისკვეთება ამოძრავებთ მათ, რა სხვადასხვანი არიან ისინი თავიანთი ადამიანური ბუნებით და რა სხვადასხვანაირია ერთიდაიგივე დრამატიული სიტუაციის ანარეკლი ამ ორ ადამიანში.

სწორედ ეს შედარება გიჩვენებთ, როგორ გადნა, როგორ ჩაიშალა რთულ სხეულში ის მარტივი ელემენტი, რომელიც დიდმა ხელოვანმა ხალხური საგანძურიდან ამოიღო.

დღე, ყველა ჩვენმა კომპოზიტორმა, ძველმა თუ ახალმა, ასეთ მარტივ ელემენტებზე აავოს თავისი ნაწარ-

მოები, თანაც ასეთივე რთული მუსიკალური სხეული შექმნას და დარწმუნებული ვარ, ქართული მუსიკა ისევე გადაიდება და თითონ კომპოზიტორიც ისევე დიდი შემოქმედი იქნება, როგორც „აბესალომმა“ გააღიდა ჩვენი მუსიკა და როგორც მისი ავტორი იყო დიდი შემოქმედი.

ასე რომ არ იყოს, მაშინ გლინკას შესანიშნავი სიმფონიატა „კამარინსკაია“ თავისუფალი შემოქმედება არა ყოფილა, ვინაიდან აქ თემა აღებულია მზა ხალხური სიმღერიდან. მაგრამ ამის თქმას ვინ გაბედავს, თუ არა ის, ვინც მხოლოდ ამ ხალხური სიმღერის ანარეკლის მეტს ვერას ხედავს დიდ ნაწარმოებში.

მე პირადად ამგვარი სინთეტიური გამოძახილები, ხოლო არა ასე ნათლად, „აბესალომის“ სხვა ჰანგებშიაც მესმის. მაგალითად, გუნდის სიმღერაში „რა დღე დავვიდგა, რას მოვესწარით! ლხენა დასრულდა ნალველსიმწარით!“ აქ ბოლო თითქო შორეული ანარეკლი უნდა იყოს „გაფრინდი, შავო მერცხალო“-ს ბოლოსივე, ან, როგორც ზევითაც აღვნიშნე, დასაწყისი აბესალომის ფრაზისა „ჰეი-ი-ი! ვის გინდათ ქალი ეთერი..“ — „მუმლი მუხასა“-ს დასაწყისისა, მაგრამ გადაჭრით მაინც ამის თქმა არ შემიძლიან.

აგრეთვე, თითქო რომელღაც საგალობელს [(შეიძლება, „შენ ხარ ვენახი“ იყოს) ეხმაურება აბესალომის მიმართვა ეთერისადმი მეორე სურათში „ეთერო, შენსა ღალატსა...“

ხოლო საიდან არის ისეთი დიდი, თუ რთული „სხეული“, როგორცაა „მურმანოს“ გაგრძელება, ღუეტი „ამაღამდელი ღამეო...“, სულ სხვა თემებზე და რიტმზე აგებული და ისევე მომხიბლავი, ვით „მურმანო“?

საიდან არის ცქრიალა მარიხის ცქრიალა კანცონეტა „საყვარელო გულისა...“ და ასეთივე კვარტეტი „მე პატარა გამომგზავნეს...“?

საიდან არის ნამდვილი მოთქმა აბესალომის ტანჯული გულისა „ვეძებდი ბედსა და ვპოვე ხელად“ და ეთერის კაეშნური „დედამთილი, მამამთილი“... ან მისივე „დედინაცვალი — თვალში ნაცარი...“?

საიდან არის პირველი ორი სურათის მთელი მუსიკა შესანიშნავი დიალოგებით და ცალკეული ფრაზებით?

საიდან არის დიდი კომპოზიციური ოსტატობით გაკეთებული და ნარნარი, ხანმოკლე და თითქო ამის გამო სევდანარევი სიხარულით განმსჭვალული დუეტ-ანსამბლი „წამწამსა და წამწამს შუა ბალი გაგიშენებია...“?

საიდან არის თავისი ძლიერებით თავბრუდამხვევი „დიდი ანსამბლი“?

საიდან არის, დაბოლოს, სხვადასხვა პერსონაჟების აუარებელი დიალოგი თუ ცალკეული ფრაზა, რაც „აბესალომის“ მკვიდრ და სრულიად ორიგინალურ საძირკველს შეადგენს?

მე ვიცი, საიდანაც არის!

იგია ზაქარია ფალიაშვილის მხატვრული შემოქმედების ლაბორატორიიდან, რომელმაც ქართული ზოგადი სიმღერა აითვისა თავის საშოში, ვით გასანაყოფიერებელი რამ თესლი, ჰკვება იგი თავისი სისხლით და ტვინით და ჰშვა უკვე არა თესლი, არამედ ნაყოფი მშვენიერი!

* * *

ახლა დროა, თავი მოვუყაროთ ერთ მთლიან დასკვნად ამ ნაწერში ქაოტურად გაბნეულ აზრებს „აბესა-

ლომის“ ვოკალურ, ანუ, აკადემიკოსი ივანე ჯავახიშვილის თქმით, „ხმიერ“ მუსიკაზე.

მე მგონია, ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ სტრუქტურულად აგებულია ეგრეთწოდებული „დიდი ოპერის“ (ოპერა-სერია) ყაიდაზე, ვინაიდან აქ ჩვენ გვაქვს ყველა ის მუსიკალური ფორმა, რაც ამ სახის ოპერას ახასიათებს: არია, დუეტი, ტრიო, კვარტეტი, კვინტეტი, ანსამბლი და სხვ.

მაგრამ მისი მუსიკა მოცემულია უპირატესად „მუსიკალური დრამის“ უმთავრესი ფორმით—არიოზული მღერით, მელოდიური რეჩიტატივით. ეს მელოდიური რეჩიტატივი, როგორც საერთოდ ქართული მელოდიის განსხვავებული სახის ანარეკლი, მრავალფიგუროვანია, ამიტომ მეტად კეთილხმოვანი და თავისი მეტყველებით სიმღერას უახლოვდება.

„აბესალომის“ მუსიკა ლირიკულია, როგორც თვით დრამის სიუჟეტიც, ხოლო ეს სრულიადაც არ უშლის ავტორს აიყვანოს მისი მეტყველება ნამდვილ ტრაგიკულ პათოსამდე, როდესაც ამას სცენიური სიტუაცია მოითხოვს.

მუსიკა უაღრესად ქართულია და ერთი-ორი ნაკვეთი, რომლის ძირითადი თემა ეკლექტური მუსიკის ხასიათისაა, მაინც ისეა შეზავებული და ქართული მელოდიის დამახასიათებელი მელიზმებით მორთული, რომ სრულიად ბუნებრივად ეკილოკავება ოპერის მთლიან მეტყველებას—ქართული მუსიკის ენას.

„აბესალომის“ მუსიკა მეტისმეტად მდიდარია თემატიკით. აწმხრივ, ე.-ი. თემატიკის ორიგინალობით, იგი სულ ახალი სიტყვაა საერთოდ მუსიკის სფეროში, ვინაიდან იგი, არის რა სრულიად სხვა სახისა, ვიდრე ევრო-

პული და რუსული მუსიკა, — ძირითადად განესხვა-
ვება აგრეთვე ამ ორ მუსიკაში კარგად ცნობილ, ეგ-
რეთწოდებულ აღმოსავლურ მუსიკას, როგორც აღნაგო-
ბით, ისე მეტყველებით.

* * *

P. S. ორკესტრიო? — იკითხავს, ალბათ, მკითხ-
ველი, თუ კი ვინმე თავს შეიწუხებს და ბოლომდე ჩაი-
კითხავს ამ წიგნს.

დიაღ, ამოდენა ნაწერში არსად კრინტი არ და-
მიძრავს „აბესალომის“ ინსტრუმენტალურ მუსიკაზე და
ეს ხომ ოპერის განუთვითებელი ნაწილია.

არ დამიძრავს იმიტომ, რომ არასპეციალისტისათ-
ვის ეს თითქმის დაუძლეველი ამოცანაა. ამათუიმ ხმიერ-
მელოდიაზე ჩემისთანა პროფანმა კიდევ შეიძლება როგორ-
მე გაგედოს „თავისი შთაბეჭდილების“ გამოთქმა, მაგრამ
რა უნდა სთქვას ინსტრუმენტალურ მუსიკაზე, როდესაც,
როგორც იტყვიან ხოლმე, დოლს სალამურისაგან ვერ არ-
ჩევსო.

ხოლო ვგრძნობ, რომ მაინც უნდა ითქვას რამე,
რათა წერილი მთლად „უკუდო“ არ გამოვიდეს. სულ
ერთია, ბევრი რამ გავბედე აქამდე დილეტანტური და
დეე, ესეც ამ ბევრთან იყოს.

სპეციალისტების აზრით, ზაქარია ფალიაშვილი ჩი-
ნებული ინსტრუმენტალისტია. ამას ისინიც კი აღიარე-
ბენ, ვინც საერთოდ თვალამრეზით უყურებს მის შემოქ-
მედებას.

მე რაღა მეტქმის ამის შემდეგ?

ოღონდაც, რომ ეს ჭეშმარიტებაა.

მართალია, ზაქარია ფალიაშვილის ორკესტრი რი-
ჭარდ ვაგნერის ორკესტრი არ არის, ძალიან დიდი მან-
ძილია მათ შორის. მაგრამ არც ის არის, რომ იგი ძვე-
ლი იტალიელი კომპოზიტორებით მარტო ვოკალური
მელოდიის იოლ აკომპანიმენტს სჯერდებოდეს. თავისი
იერით და აღნაგობით მისი ორკესტრი „დიდი ოპერის“
ტრადიციებს მისდევს.

თუ ხშირად მისი ორკესტრი ვოკალურ ფრაზას პა-
რალელურად იმეორებს, აგრეთვე ძალიან ხშირად იგი
იძლევა ამ ფრაზის სახეცვლილ ვარიაციულ გამოძახი-
ლებს და ფრაზის დამატებად და განსაფითარებლად ჰქმნის
ამათუიმ ახალ ფიგურაციას, რომელიც აძლიერებს შთა-
ბეჭდილებას, განასხვავებებს რა ხმიერი ფრაზის შინაარსს.
განსაკუთრებულის ძლიერებით ეს გამოითქმის რიტუორნე-
ლებისა და სცენური პაუზების დროს.

აღნიშნავენ ორგანის გავლენას ზაქარია ფალიაშვი-
ლის საორკესტრო მუსიკაზე. ეს არც გასაკვირველია და
არც ნაკლად ჩაითვლება. ძველი კლასიკოსების ორგანულ
მუსიკაზე აღზრდილს და თითონაც ორგანისტს, ზაქარია
ფალიაშვილს არ შეეძლო არ აეთვისებინა ამ მიმართუ-
ლების ს უკეთესო ტრადიციები.

„აბესალომში“ ამ სტილის გავლენა ეტყობა მხო-
ლოდ ანსამბლებს, მაგალითად მეორე მოქმედების „დი-
დებასა“ და „მაყრულს“ და მესამე მოქმედების „დიდ
ანსამბლს“.

და იქნება, ნაწილობრივ, სწორედ ამას უნდა ვუ-
მადლოდეთ, რომ ეს ნაკვეთები დიდის ექსპრესიით და
მონუმენტალურად მეტყველებენ.

აგრეთვე ზაქარია ფალიაშვილს (ამმხრივ უკვე ვაგ-
ნერის გავლენით) დიდი მიდრეკილება ჰქონდა სპილენძის

ჩასაბერი საკრავებისადმი და ხანდახან ერთსადაიმავე ტემბრის საკრავს რამდენსამეს ერთად იყენებდა ხოლმე. საერთოდ, ქართული ჰაეროვანი მელოდიისათვის ეს, შეიძლება, ზედმეტი ტვირთი იყო. ამიტომაც მისმა ძმამ, სახ. არტ. ვანო ფალიაშვილმა, როცა „აბესალომის“ ლოტბარობას ხელი მოჰკიდა (წინად ამ ოპერას თვით ზაქარია ლოტბარობდა), განტვირთა ორკესტრი ამ ზედმეტი ბარგისაგან და ეს ტრადიციად გადაიქცა სხვა ლოტბარებისთვისაც.

„აბესალომის“ ცალკეულ ინსტრუმენტალურ ნომრებში შესანიშნავია ოპერის მოკლე შესავალი, თუ არ ვცდები, „შენ გიგალობ“-ის შორეული გამოძახილი. აგრეთვე მეორე სურათის სულ პაწია, მშვენიერი ინტერმეცო აბესალომის შეშოსვლის წინ, სავსებით ეკლექტური ხასიათისა, რომლის ბოლოშიაც, როგორც მე მგონია, ცხენის ჭენების ხმა გაისმის. და, ბოლოს, ოპერის ფინალი, სცენიური მომენტის შესაფერი ტრაგიკული აკორდებით სავსე.

საუცხოოა აგრეთვე, „საყვარელო გულისა“, „კვარტეტისა“, „დედამთილი, მამამთილი“-სა და „ქალია-ქვეყნის თვალისა“-ს დაისტრუმენტება.

დაგვრჩა ბალეტი. იგი მოცემულია „ლეკურის“ და, როგორც თითონ ზაქარია იტყოდნა ხოლმე, „მირზაიას“ სახით.

ეს საბალეტო ნომერი არა მარტო ჩინებული საცეკვაოა, არამედ აგრეთვე საუცხოო სიმფონიური მუსიკაა. განსაკუთრებით „ლეკურია“ მდიდარი მრავალი მუსიკალური ფიგურაციით. აქ გაისმის ანწუხური, დუდუკური და ზურნული ლეკურის მელოდიები, რთულ ჰარ-

მონიზაციად გახაწილებული უპირატესად სიმიან და ხის ჩასაბერ საკრავებზე.

ბალეტი იწყება „ლექურით“. შემდეგ უდაჯიოს სახით მოცემულია „მირზაია“*), მუსიკალურად აღმოსავლური ხასიათისა, უფრო ლამაზი პლასტიკური მოძრაობისა და სურათოვანი პოზებისათვის განკუთვნილი, ვიდრე ფეხის თამაშისათვის. თავდება ბალეტი კვლავ ლექურით.

„ლექურის“ მკვირცხლი რიტმი და მუსიკალური „ჩუქურთმები“ და „მირზაიას“ სალივლივომიმოხვრის შესაბამი ფიგურაციები, ადგილ-ადგილ მკვეთრი აქცენტებით, აშკარად გვიჩვენებს, რომ ზაქარია ფალიაშვილის მხატვრულ ხილვას ნათლად წარმოდგენილი ჰქონდა ამ ორივე ცეკვის ბუნება—გარეგანი ფორმაც და იდეური შინაარსიც.

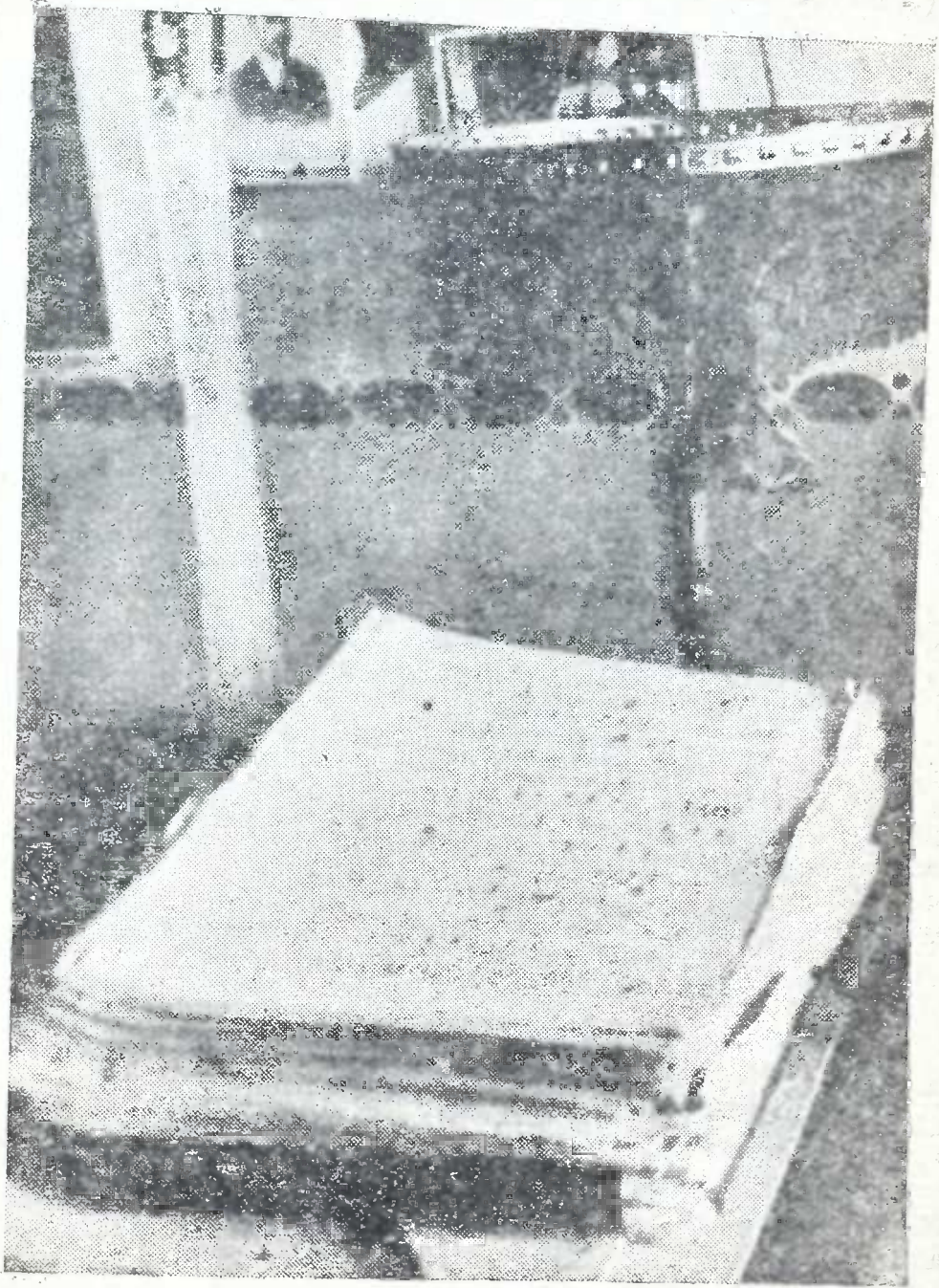
19--IX--39 წ.

თბილისი.

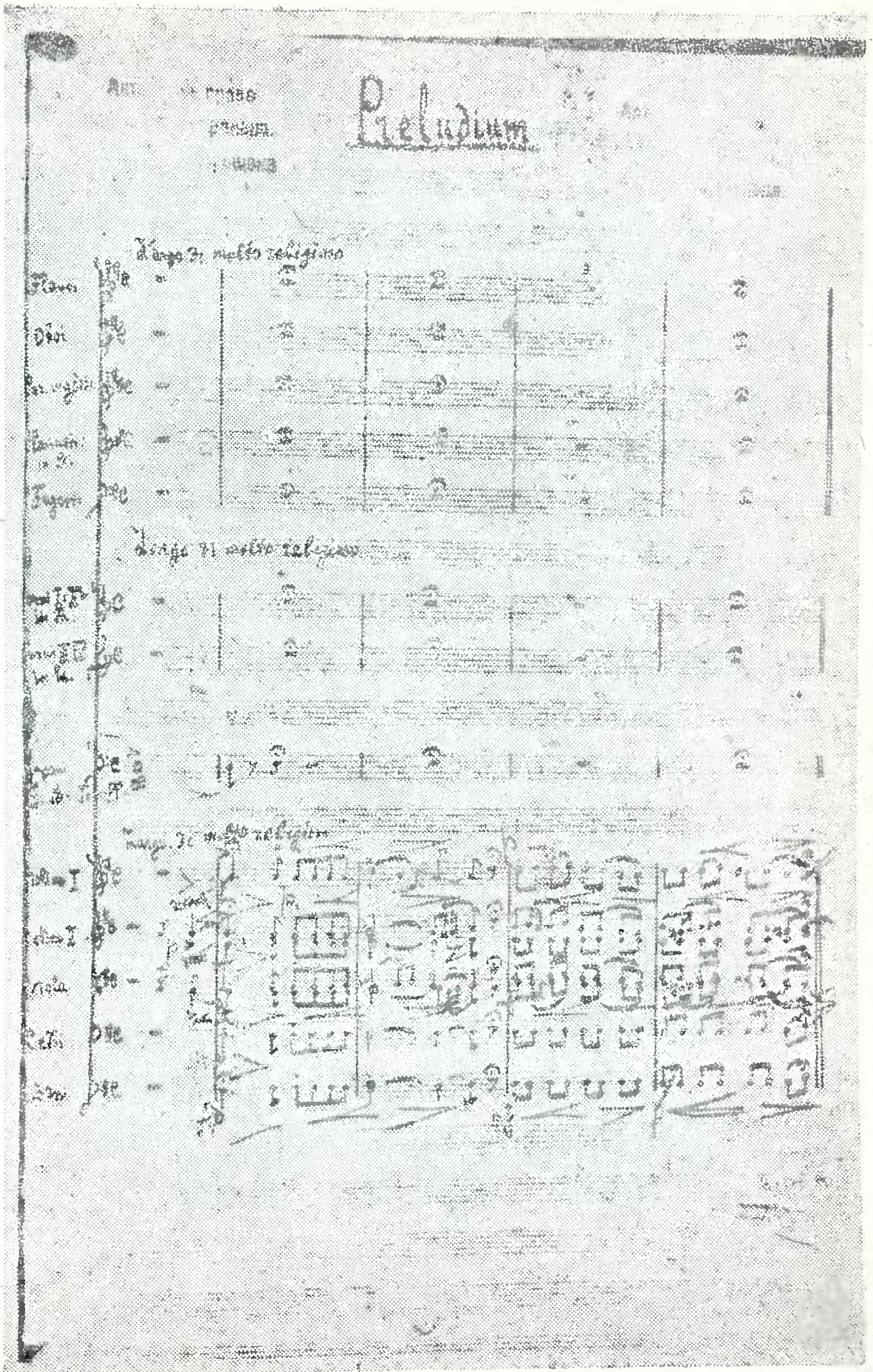
*) აკადემიკოსმა ივანე ჯავახიშვილმა გამახსენა კერძო საუბარში, რომ ამ „მირზაიასათვის“ განსვენებულ კომპოზიტორს გამოყენებული აქვს თემა ხალხური მგზავრული სიმღერისა „იშითა და კინტრიშითა“, რომელიც მე პირადად ამ 40—45 წლის წინად მომისმენია კახეთში. ხოლო კომპოზიტორის ჰარმონიზაციაში იგი ისეა გადაკეთებული, ისეთი რიტმით და ახალი თავისებური ფიგურაციებით არის მოცემული, რომ უეჭველად აღმოსავლური საცეკვაოს იერით იმოსება.



ზაქარია ფალიაშვილის იმ ხნის ფოტო-სურათი,
როცა „აბესალომ და ეთერი“ იწერებოდა.



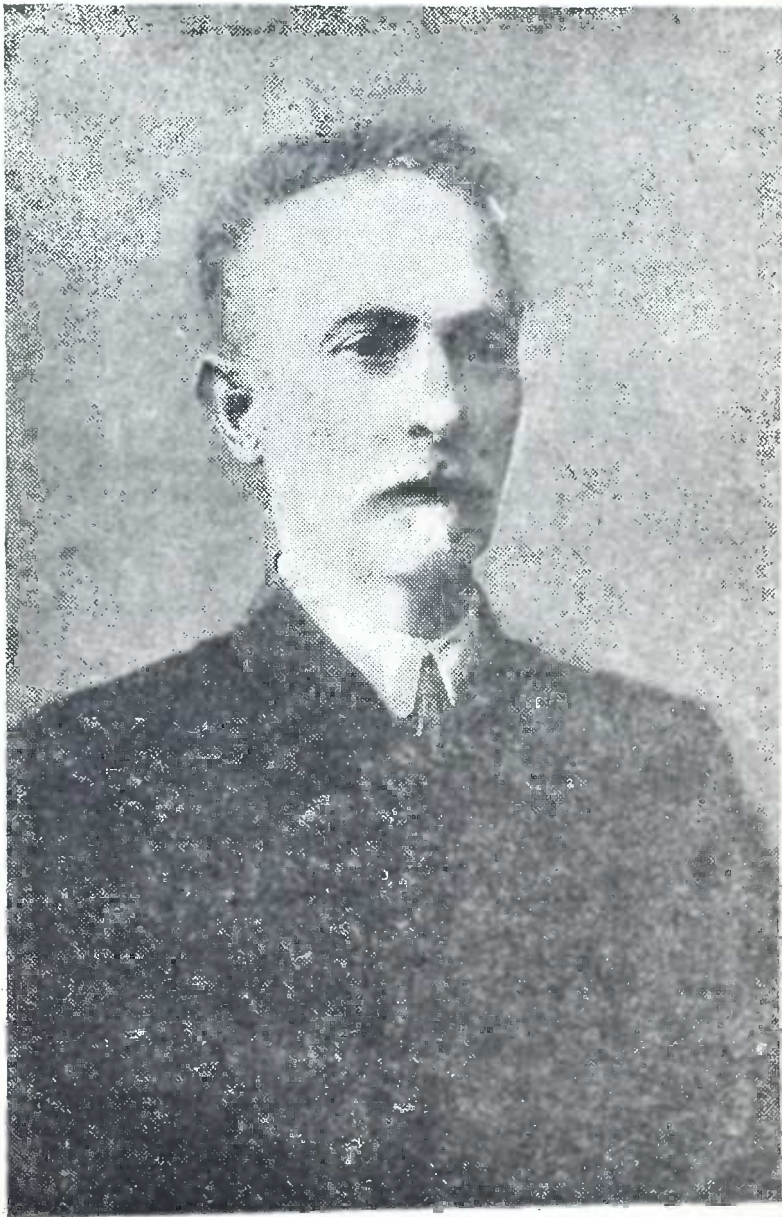
ზაქარია ფაღიაშვილის ხელით დაწერილი პირველი კლავირი
„აბესალომ და ეთერისა“.



ზაქარია ფალიაშვილის ხელით დაწერილი ნოტები „აბესალომ და ეთერის“ პრელოუდიისა.



ზაქარია ფალიაშვილის სამუშაო ოთახის კუთხე.



პეტრე მირიანაშვილი, „აბესალომ და ეთერის“ ლიბრეტოს
ავტორი.



ზაქარია ფალიაშვილი „აბესალომ და ეფრის“ ბირველად დადგმის მონაწილეთა შორის.



სახალხო არტისტი ვანო სარაჯიშვილი აბესალომის როლში.



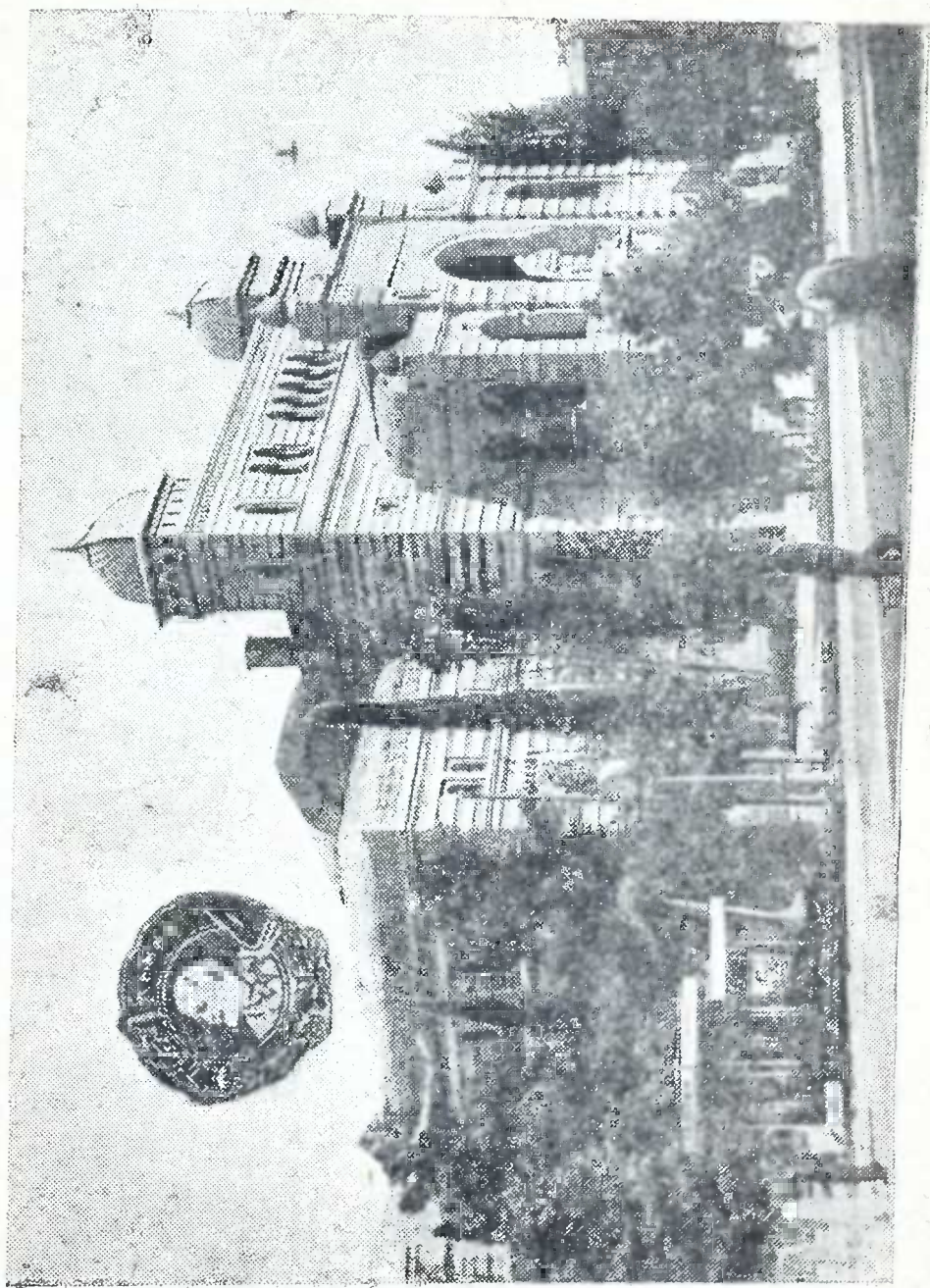
სახალხო არტისტი სანდრო ინაშვილი მურმანის
როლში.



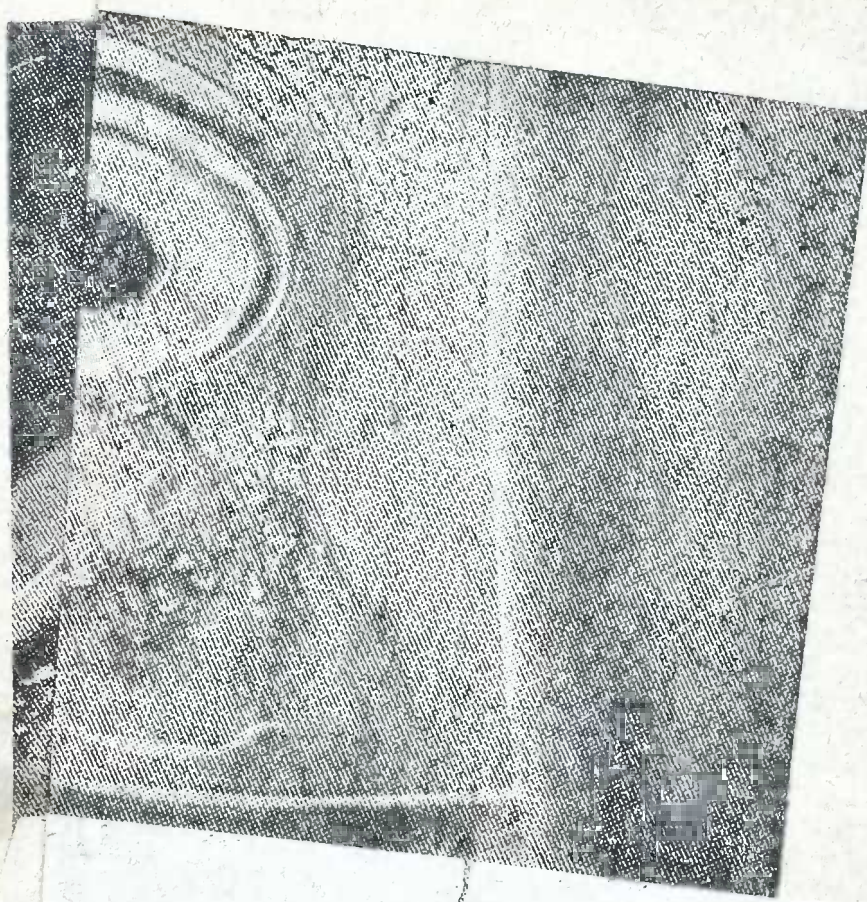
სახალხო არტისტი ოლგა ბახუტაშვილი-შულგინა
ეთერის როლში.



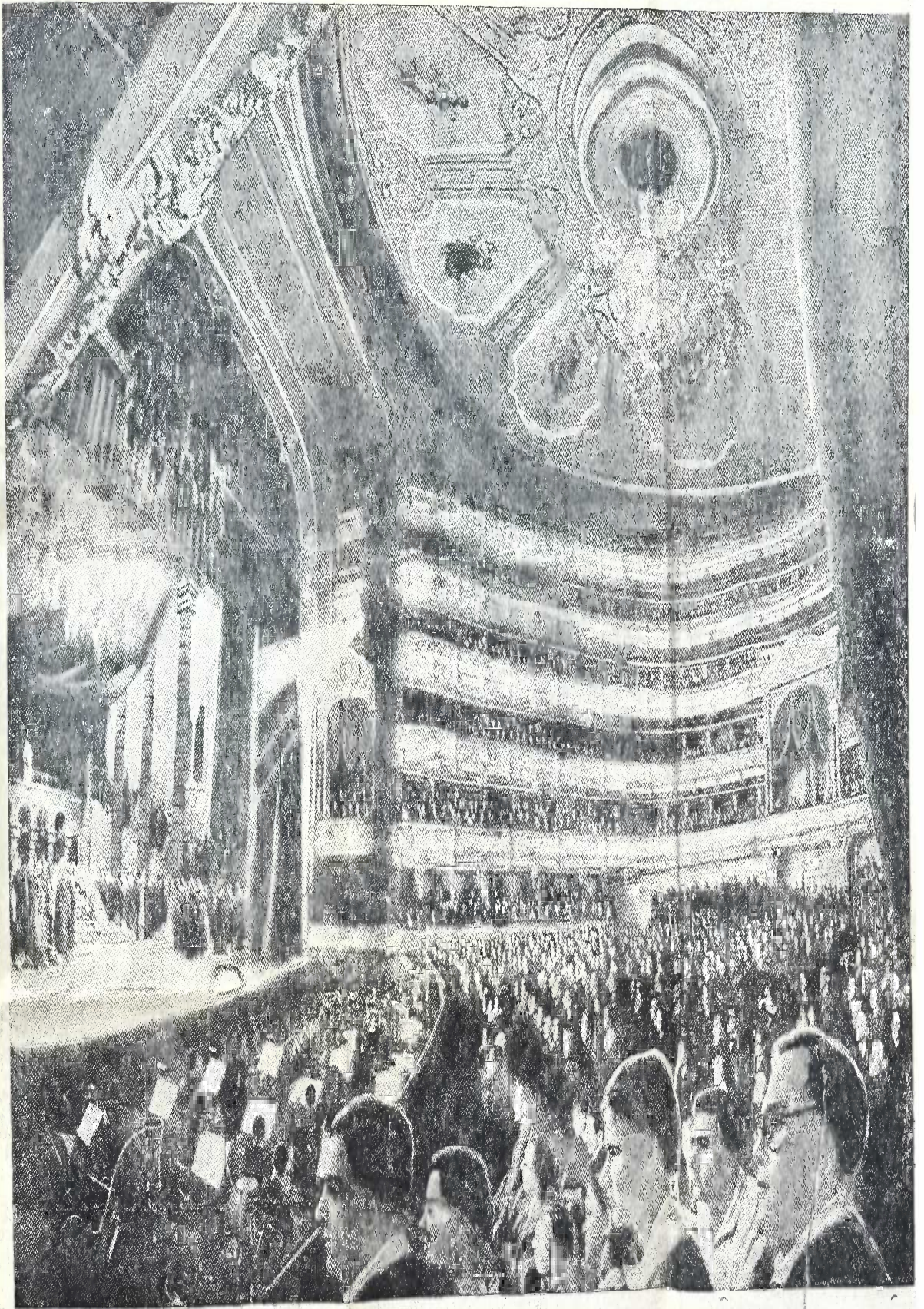
სახალხო არტისტი ვანო ფალიაშვილი, „აბესალომ და ეთერის“
დირიჟორი.



თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის
ლენინის ორდენისანი სახელმწიფო თეატრის შენობა,



„აბესალომ და ეფერი“ სსრ კავშირის დიდი თეატრის სცენაზე (მოსკოვში). პირველი მოქმედების
I სურათის დეკორაცია. ფანქრით ნახატი მხატვ. რინდინისა.



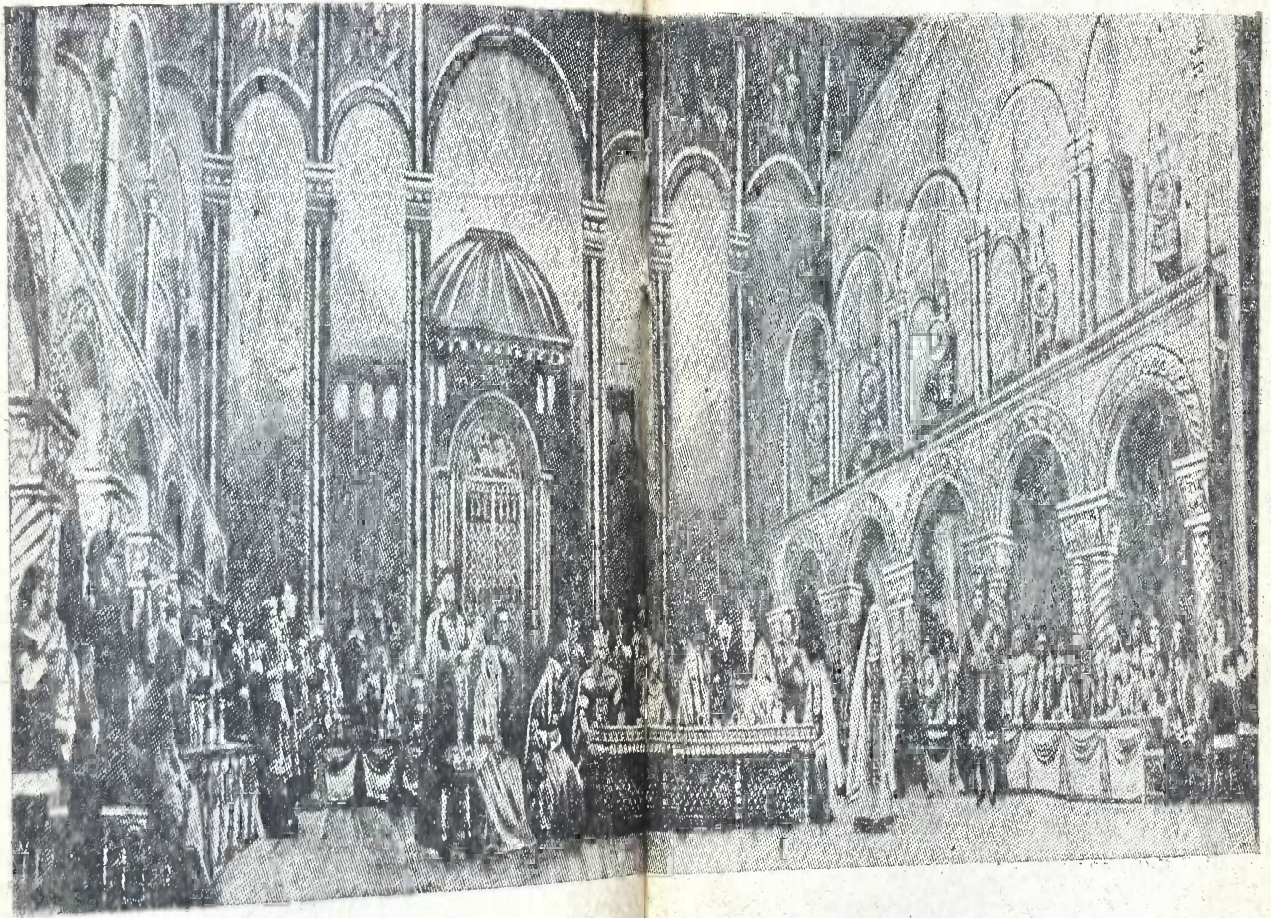
სსრ კავშირის დიდი თეატრის (მოსკოვში) მანუერებელთა დარბაზი „აბესალომ და ეთერის“ რუსულად დადგმის დროს. პე-ვ მოქმედების უჩინალი.



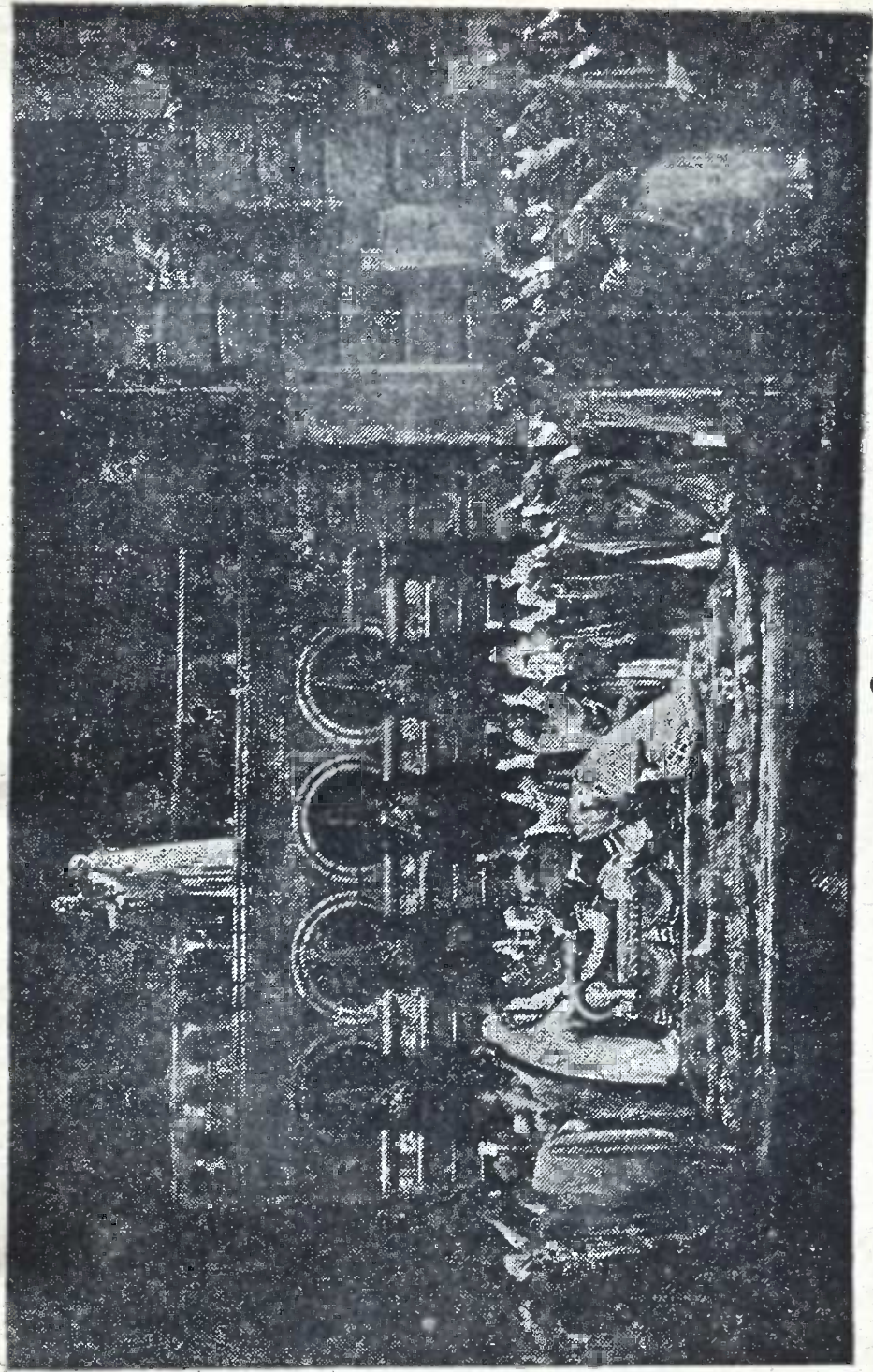
„აბესალომ და ეთერ“ სსრ კავშირის დიდი თეატრის სცენაზე (მოსკოვში). პირველი მოქმედების
I სურათის დეკორაცია. ფანქრით ნახატი მხატვ. ოინდინისა.



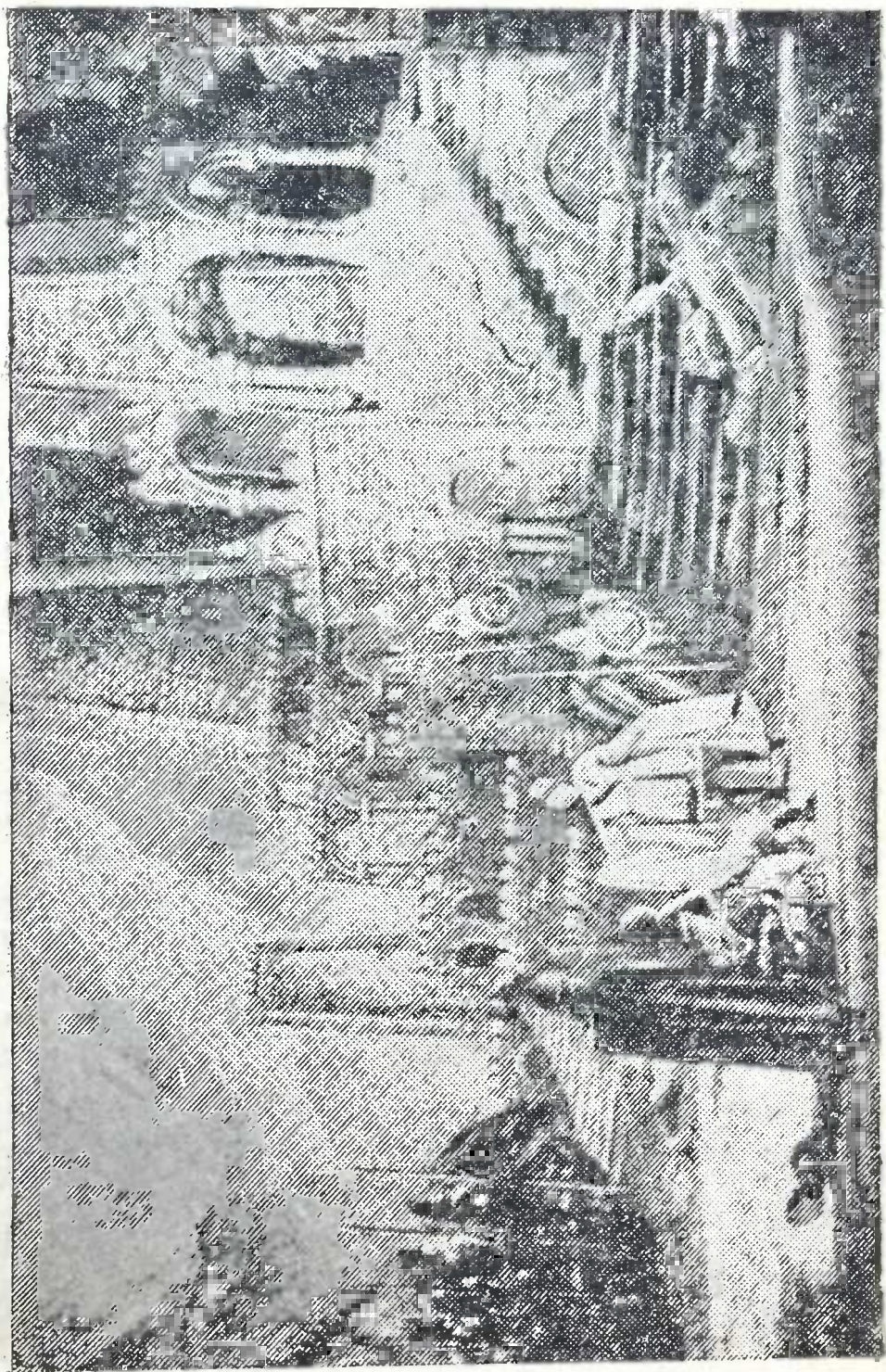
„აბესალომ და ეთერი“ სსრ კავშირის დიდი თეატრის სცენაზე (მოსკოვში). პირველი მოქმედების მე-II სურათი.



„აბესალომ და ეთერი“ სსრ კავშირის დიდი იატრის სკენაზე (მოსკოვი). მე-11. მოქმედება.



„აბესალომ და ეთერი“ სსრ კავშირის ღიდი თეატრის სცენაზე (მოსკოვში). მე-III მოქმედება



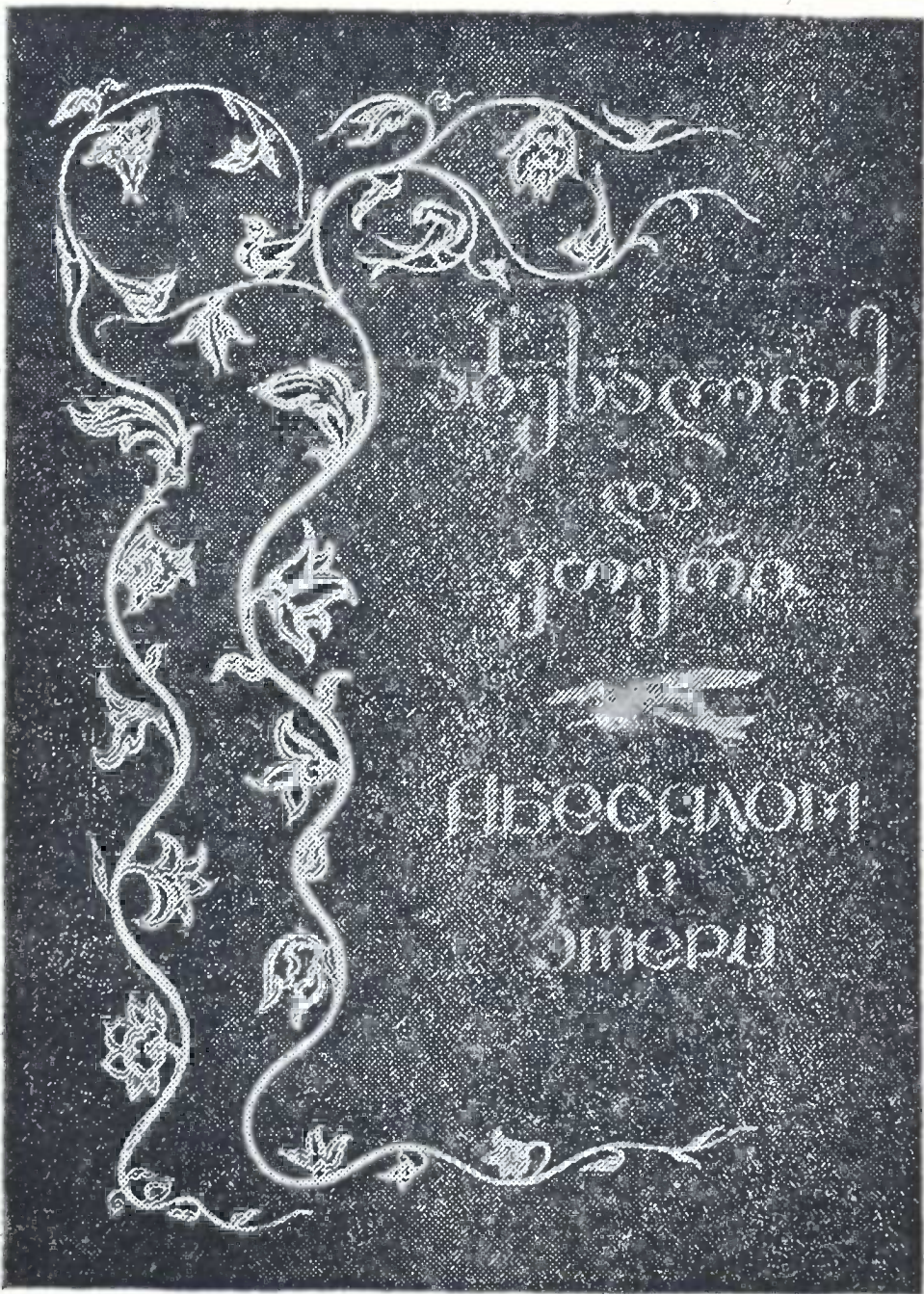
„აბესალომ და ეთერი“ სსრ კავშირის დიდი თეატრის სცენაზე (მოსკოვში), მე-IV მოქმედება.



„აბესალომ და ეთერი“ სსრ კავშირის დიდი თეატრის სცენაზე (მოსკოვში). რსფსრ-ის სახ. არტ. ნ. ს. ხანაევი აბესალომის როლში და რსფსრ დამს. არტ. ე. დ. კრუგლიკოვა ეთერის როლში.



„აბესალომ და ეთერი“ სსრ კავშირის დიდი თეატრის სცენაზე.
(მოსკოვში). მოცეკვავენი: მ. სემიონოვა და ა. კუზნეცოვი.



„ახესალომ და ეთერის“ ნაბეჭდი კლავირი.

Б 236

78
8 971

И. ЗУРАБИШВИЛИ

**Опера Захария Палташвили
„АВСАЛОМ И ЭТЕРИ“**

на грузинском языке

**Изд-во „Тенилка де Шром“
Тбилиси 1941**