

უაკ - 781.7

## “აღმოსავლეთი” ქართველ კლასიკოს კომპოზიტორთა შემოქმედებაში

### ეკატერინე ბუჩუკური

თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორია,  
გრიბოედოვის ქუჩა 8-10, თბილისი, 0108

#### ანოტაცია:

სტატია ეძღვნება „აღმოსავლეთის“ თემას, „ქართულ მუსიკალურ ორიენტალიზმს“ და მათთან დაკავშირებულ ორნამენტის საკითხებს ქართულ პროფესიულ მუსიკაში, კერძოდ კლასიკოს კომპოზიტორთა პირველი თაობის შემოქმედებაში. აღნიშნული საკითხი განიხილება დ. არაყიშვილის, ვ. დოლიძის და ზ. ფალიაშვილის ნაწარმოებების მაგალითზე.

**საკვანძო სიტყვები:** “აღმოსავლეთი”, ორიენტალიზმი, ორნამენტის, ქართული ქალაქური ფოლკლორი, არაყიშვილი, დოლიძე, ფალიაშვილი.

#### შესავალი

XIX საუკუნეში ახალი პროფესიული საკომპოზიტორო სკოლების ფორმირებამ და სხვადასხვა კულტურების ევროპულთან ურთიერთობამ, განუზომლად გააფართოვა ევროპული მუსიკალური კულტურის არა მარტო გავლენის სფერო, არამედ თავად ევროპული კლასიკური მუსიკალური კულტურის ცნებაც.

“აღმოსავლური” აღიქმებოდა ევროპული სმენით და მის ფსიქოლოგიურ პრიზმაში გარდატეხილი; შესაბამისად, ეკვოტიკური კოლორიტის შექმნის მიზნით მუსიკალურ ქსოვილში “კოლორისტული არაბესკების” ტიპის მელოდიკის, გადიდებული სეკუნდის ინტონაციის გამოყენება ან აღმოსავლური ინსტრუმენტების (ზურნა, თარი) მიზანმიმართულ სხვა არა იყო რა, თუ არა აღმოსავლეთის ევროპული მუსიკალური სისტემის `პროკრუსტეს სარეცელში მოთავსების` მცდელობა [1: 105].

სწორედ ამის გათვალისწინებით უნდა გავიაზროთ XIX საუკუნეში დამკვიდრებული “მუსიკალური ორიენტალიზმი”, რომელიც განსხვავებული ტიპოლოგიის მქონე კულტურების ურთიერთობის პროცესში, მხოლოდ არსებული მუსიკალური სისტემის ფარგლებში იძლეოდა მათი ურთიერთშემოქმედების და ურთიერთგამდიდრების შესაძლებლობას.

სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურაში ქართველი კლასიკოსების შესახებ, დამკვიდრებულია მოსაზრება მათ შემოქმედებაში გამოვლენილი ორიენტალიზმის და ქალაქური ფოლკლორის მნიშვნელობის შესახებ [2; 3]. მაგალითად, დონაძე საუბრობს „მიმდინარეობაზე“ ქართულ მუსიკაში, რომელიც ქალაქური სიმღერების აღმოსავლური შტოს ზეგავლენით ჩამოყალიბდა; „როგორც თავისი გენეზისით, ისე შემდგომი ევოლუციით ქართული რომანსი და მისი პირველი კლასიკოსი დ. არაყიშვილი დაკავშირებულია ძველი თბილისის მუსიკალური ფოლკლორის აღმოსავლურ ნაკადთან. ამ ნიადაგზე აღმოცენდა ქართული ორიენტალიზმის მთელი

მიმდინარეობა, რომლის სათავეში დ. არაყიშვილი შეიძლება მოვიაზროთ“ [4:132]. თუმცა, ვფიქრობ, განმარტებას საჭიროებს, თუ რა იგულისხმება „ქართულ ორიენტალიზმში“ როგორც „მთელს მიმდინარეობაში“ და არის თუ არა ის ერთგვაროვანი მოვლენა.

თუ საუბარია ეროვნულ პრიზმაში გარდატეხილ „ქართულ აღმოსავლეთზე“, მაშინ დებულება არაყიშვილისეულ ორიენტალიზმის შესახებ სავსებით დამაჯერებლად ჟღერს, სულ სხვა საქმეა, თუ აქ ნაგულისხმებია მხოლოდ ის „აღმოსავლური სტილიზაცია“, რომელიც „რუსული ორიენტალიზმის“ მოვლენად იწოდება. ამ შემთხვევაში კი მართებული იქნება ხაზი გავუსვათ იმას, რომ ამგვარი ორიენტალიზმი ახასიათებს არაყიშვილის სარომანსო ლირიკის გარკვეულ ნაწილს და არა მთელ მის შემოქმედებას. ბუნებრივია, რომ არ შეიძლება უარყოფა იმისა, რომ არაყიშვილს ჰქონდა ათვისებული რუსი კომპოზიტორების „ორიენტალური“ მეთოდი, მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელოვანია ისიც, რომ მის მუსიკაში მოხსნილია სტილიზაციის ის მომენტი, რომელიც რუსული ორიენტალიზმის ძირითად თვისებად გვესახება . [5].

### “ქართული ორიენტალიზმი”

თავისთავად, “ქართულ ორიენტალიზმში” კულტურათაშორისი კავშირები იგულისხმება, რომელიც ქართულ პრიზმაში დანახულ აღმოსავლეთს წარმოსახავს, თუმცა, თავისი ისტორიის არც ერთ ეტაპზე ქართული მუსიკა ისე შორს არ ყოფილა “აღმოსავლეთისაგან”, როგორც XIX საუკუნეში. და ამის მიზეზი არა მარტო იმ დროის ისტორიულ და პოლიტიკურ ვითარებაში უნდა ვეძიოთ, რომლის ვექტორი მკვეთრად გადაიხარა დასავლეთისაკენ, არამედ მხატვრული აზროვნების სფეროში დამკვიდრებულ ახალ პრინციპებში.[6]

თუ ჩვენი ისტორიის წინა პერიოდებში ქართული მუსიკა აღმოსავლური სამყაროს განუყოფელი ნაწილი იყო, რომელთანაც მას აახლოვებდა არა მარტო გეოგრაფიული არეალი და ურთიერთობის უძველესი ტრადიციები, არამედ მუსიკალური აზროვნების ტიპი, მოდალურობა, ფორმაქმნადობის პრინციპები. მხატვრული კანონისადმი მორჩილება და იმპროვიზაციული თავისუფლება, ევროპული მაჟორ-მინორული სისტემის და მუსიკალური დამწერლობის, ჟანრებისა და ფორმების გათავისებამ ის მაქსიმალურად დააშორა აღმოსავლეთს. ეს იყო მიზეზი იმისა, რომ XIX საუკუნის რომანტიკული ესთეტიკისათვის ახლობელი “ეკზოტიკური” მხატვრული სამყაროს ასახვისთვის ქართველი კომპოზიტორები სტილისტურ დასაყრდენს “ზოგად აღმოსავლურის” ამსახველი ხერხების გარდა, საკუთარი ეროვნული ფოლკლორის “აღმოსავლურობაში” ეძებდნენ.

ამიერკავკასიის და შემდგომ შუა აზიის რუსეთთან შეერთებით (XIX ს.) აქტიურდება რუსული და აღმოსავლეთის ხალხის მხატვრული ურთიერთქმედების პროცესი. სწორედ ამ დროს ყალიბდება და ვითარდება რუსული ორიენტალიზმი, როგორც ერთიანი შემოქმედებითი მიმართულება. მუსიკაში ის იძენს კონკრეტულ ნიშნებს, რომელიც ვლინდება მთელ რიგ საოპერო, ხოლო შემდეგ სხვა ჟანრის ნაწარმოებების თემატიკაში, სახეობრივ სფეროში, კილო-ჰარმონიულ, მელოდიურ-რიტმულ, ფაქტურულ და ტემბრულ თავისებურებებში.

რუსული მუსიკალური ორიენტალიზმის ისტორიული ევოლუცია შეიძლება სამ ეტაპად დაიყოს, რომელთაგან თითოეული საერთო თვისებებთან ერთად, წარმოადგენს აღმოსავლური სახეების და მათი გამოხატვის საშუალებების სპეციფიკურ გააზრებას.

რუსმა კომპოზიტორებმა – გლინკამ, ბალაკირევმა, ბოროდინმა, რიმსკი-კორსაკოვმა, სკრიაბინმა თავისებურად მიიღეს აღმოსავლეთი. ყოველი მათგანისთვის ის სხვადასხვაგვარია. შესაძლებელია საუბარი ამ კატეგორიის “ევოლუციის” პროცესზე რუსულ მხატვრულ ცნობიერებაში – დაწყებული აღმოსავლეთის სტილიზაციით და უბრალოდ ტკობით გლინკასთან, მისი ინტუიტიური ბუნების და მგრძნობელობის გამოვლენით ბოროდინთან, ეკზოტიკის ფერადოვნებით რიმსკი-კორსაკოვთან – დამთავრებული აღმოსავლური ფილოსოფიის დამკვიდრებით სკრიაბინის მუსიკალურ აზროვნებაში.

ქართული მუსიკალური „ორიენტალიზმის“ პრობლემაში უფრო ჩასაღრმავებლად საჭიროა იმის გამოვლენა, თუ რა სპექტრით არის წარმოდგენილი აღმოსავლური, რა სახეს იძენს ის და რა მნიშვნელობა ენიჭება ქალაქური ფოლკლორის აღმოსავლურ ფენომენს არაყიშვილის, დოლიძისა და ფალიაშვილის შემოქმედებაში, ვინაიდან მელიტონ ბალანჩივადის და ნიკო სულხანიშვილის შემოქმედებაში მას გამოვლინება არ ჰქონია.

ქართველს კლასიკოსებს, რომლებიც ქრონოლოგიურად ერთ პერიოდში მოღვაწეობდნენ, ერთი მხატვრულ-ესთეტიკური პოზიცია და საერთო ეროვნული მისია გააჩნდათ, მაგრამ ერთმანეთთან მიახლოებულ წყაროებს და ინტონაციურ კომპლექსებს განსხვავებულ სტილისტურ კონტექსტში იაზრებდნენ.

აღმოსავლური მელოდიატური მელოდიკა და გადიდებული სეკუნდის სტრუქტურა გარკვეულ ინტონაციურ-გამომსახველობით კომპლექსში მოქმედებს. სწორედ ასეთი კომპლექსები, მოწოდებული ქალაქური კულტურის მახასიათებელ კონტექსტში, ანიჭებენ ქართველი კლასიკოსების მხატვრულ სახეებს ასეთ განუმეორებელ ელფერს. შევეცდებით გავარკვიოთ, თუ როგორ განხორციელებას იღებს ეს ტენდენცია კლასიკური სკოლის ცალკეულ წარმომადგენელთან და რა ტიპის მხატვრული შინაარსის წარმოჩენას ემსახურება ის.

თუ ვიქტორ დოლიძესთან და დიმიტრი არაყიშვილთან ქალაქური ინტონაცია ერთგვარი სტილური მახასიათებლის მნიშვნელობას იძენს, ზ. ფალიაშვილთან ის ლირიკული საწყისის გადმოცემის მიზანს ემსახურება. ფაქტობრივად, ფალიაშვილისთვის ქალაქურ სიმღერაში მნიშვნელოვანია მისი ემოციური ტონი - ლირიკული სფერო, რომელიც მისთვის გმირის სულიერი განწყობილების გადმოცემის საშუალებას წარმოადგენს. აღსანიშნავია, რომ ფალიაშვილი ქალაქური ფოლკლორის ინტონაციებს მხოლოდ სოლო ვოკალურ ნომრებსა და დუეტებში მიმართავს. სწორედ ამ ნომრებში გამოდის წინა პლანზე გმირთა შინაგანი განცდები.

XIX სკ-ის რუსულ მუსიკაში “აღმოსავლურის” წარმოდგენა არ გასცილებია კავკასიის ხალხთა მუსიკალური ფოლკლორის ფარგლებს და დამკვიდრდა ქართულის, როგორც ტიპოლოგიურად აღმოსავლურის ჭრილში აღქმის ტენდენცია [7: 132]. აქედან მომდინარეობს ე.წ. რუსული ორიენტალიზმის პრიზმაში დანახული “ქართული აღმოსავლეთი”.

სწორედ ამ თვალსაზრისით ასახელებენ არაყიშვილს რუსული სკოლის მემკვიდრედ. რუსულ ორიენტალიზმს, უპირველეს ყოვლისა, ახასიათებს დაინტერესება აღმოსავლური მოტივებით და, რაც მთავარია, ამ სამყაროს ერთგვარი “დისტანციური” ხედვა. ეს არის თითქოს შორიდან დანახული ეკზოტიკური ფერადოვანი სურათები, სადაც ინტერესი მიმართულია აღმოსავლეთის არა სიღრმისეულ წვდომაზე, არამედ ზედაპირული შრეების ასახვაზე. მუსიკალურად ეს

ტენდენცია გამჟღავნებულია რბილ პლაგალურ ჰარმონიულ საქცევებში, არპეჯირებულ, ერთმანეთში გარდამავალ ფერადოვან ფონიზმსა და ჰარმონიული კილოს “აღმოსავლური” ტეტრაქორდის სახასიათო ინტონირებაში [8: 42-46].

ამ ტენდენციებს იღებს მემკვიდრეობით არაყიშვილი რუსული მუსიკიდან და ამიტომაც, მის შემოქმედებაში თბილისური ფოლკლორის აღმოსავლური შტო ხშირად ორიენტული თვალთ დანახულ მოვლენად აღიქმება. აქედან მოდის მის მიერ ქართული ქალაქური ფოლკლორის დისტანციური ხედვა, რომლის სპეციფიკური ბუნების წარმოსაჩენად მელიზმატურ მელოდიკას და დაღმავალ “აღმოსავლურ” ტეტრაქორდს იყენებს.

ყურადსაღებია ისიც, რომ იმ მსგავსებასთან ერთად, რომელიც არსებობს “არაყიშვილისეულ” და “რუსულ ორიენტალიზმს” შორის, განსხვავებაც საგულისხმოა. მხედველობაში გვაქვს არა მსგავსების ზედაპირული მომენტი /გადიდებული სეკუნდა, მელიზმატიკის გამოყენება კადანსებში/, არამედ ორივე შემთხვევაში გაუქმება იმ კილოური მოდელისა, რომელიც აღმოსავლურ მუსიკაში ემყარებოდა კილოთა სიმრავლეს და ვლინდებოდა კილო-მოდელების სისტემის სახით. ვფიქრობ, რომ არაყიშვილი, ამ დაკანონებული კილოს უარყოფით მისდევდა არა რუსულ, არამედ ეროვნულ ტრადიციას. კერძოდ, აქ იკვეთება კავშირი თბილისური სიმღერების მუხამბაზურ ჯგუფთან, რომლებსაც მულამათისგან განსხვავებით არ ახასიათებდა კილოს გაგრძელება-გაჭიანურება [5:185].

### ორნამენტიკა ქართველი კლასიკოსების შემოქმედებაში

საინტერესოა, თუ როგორია ქართველი კლასიკოსების დამოკიდებულება ორნამენტიკის, მელიზმატიკის მიმართ, რომელიც ესოდენ დამახასიათებელია აღმოსავლური მუსიკისათვის.

არაყიშვილის და ფალიაშვილის მუსიკაში ადგილი აქვს ორნამენტიკის განსხვავებულ ინტერპრეტაციას; ორივე შემთხვევაში ორნამენტული აზროვნება ვლინდება სპეციფიკურ პირობებში (არაყიშვილის ერთხმიან მუსიკაში და ფალიაშვილის პოლიფონიურ საოპერო პარტიტურაში). სახეზეა ორნამენტიკის სპეციფიკური სათავეებიც; ორივე შემთხვევაში ორნამენტი გააზრებულია როგორც ესთეტიკური კატეგორია და არა მხატვრული “აქსესუარი”, რაშიც არ შეიძლება არ აღინიშნოს ამ მოვლენის ეროვნული გენეზისი, როდესაც ორნამენტი გამშვენებისაკენ სწრაფვით თავის დროზე ამოქმედებული იყო ისეთ ეროვნულ მხატვრულ მოვლენაში, როგორიცაა სასულიერო საგალობელი, ან კრიმანჭული ხალხურ სიმღერაში. ნათელია, რომ ქართველი კლასიკოსები ორნამენტს იყენებენ, როგორც მხატვრული პოეტიზაციის ინტენსიურ საშუალებას.

არაყიშვილისეული “ორიენტალიზმი” თავისი ბუნებით არაერთგვაროვანია; მასთან მიმართებაშიც იცლება ორნამენტიკის გააზრებაც. განურჩევლად იმისაგან, თუ რა პირობებშია მოთავსებული ორნამენტული საწყისი, იგი ისე აღიბეჭდება კომპოზიტორის სააზროვნო სისტემაში, რომ ნათლად იკვეთება ავტორის მისწრაფება ამ ორნამენტის დინამიკური გარდატეხისაკენ. განსხვავებული საწყისების გაერთიანებისკენ მიმართულ ორნამენტს ვიხილავთ ე.წ. “ორიენტალურ” რომანსებში, სოფლური სტილით აღბეჭდილ რომანსებში და მსხვილი ფორმის ნაწარმოებებში, სადაც ორნამენტულ ნახაზში ვხედავთ განსხვავებული კულტურის ურთიერთმიახლოვების ცდას (საკუთრივ ქართულის და აღმოსავლური

ორნამენტული პრინციპების შეთავსება ევროპული მაჟორ-მინორული სისტემის ფარგლებში).

ორნამენტულობასთან დაკავშირებით განსაკუთრებით მიღებულია არაყიშვილის იმ რომანსების ხაზგასმა, რომლებიც შეფერილნი არიან სპეციფიკური “ორნამენტალიზმებით” (მაგ., `ვარდ-ყვავილთა სამეფოს მოდი~ ჰაფეზის ტექსტზე, “ო, ტურფავ, ჩემთან ნუ იმღერ” პუშკინის ტექსტზე, “სიოვ ნაზო” ა. ფეტის ტექსტზე). ამავე დროს, კომპოზიტორის ორნამენტთან დაკავშირებით არანაკლებ მნიშვნელოვანია მისი “სოფლური” თემატიკით აღბეჭდილი მუსიკა. სწორედ ამგვარ ქართული ორნამენტისგან კომპოზიტორი სესხულობს იმ რიტმულ მობილობას, რომლისგანაც თავისუფალია მისი “აღმოსავლური რომანსების” საკადანსო ორნამენტიკა. კომპოზიტორის სოფლური ლირიკის არაერთი ნიმუში /“ნანა”, “წყარო და ყვავილი”, “სოფლისაკენ” და “ოროველა”/ ავლენს “რიტმული დენადობის” ამ პრინციპს, რომლიც არ იფარგლება მხოლოდ საკადანსო ფორმებით, სჭვალავს მელოდიას და ხელს უწყობს მოჩუქურთმებული მუსიკალური ქსოვილის შექმნას საფორტეპიანო თანხლებაშიც. ამ “რიტმული ორნამენტიკის” ქმედებას ვხედავთ კომპოზიტორის მსხვილ ფორმებშიც. ის ორნამენტიკა, რომელსაც ადგილი აქვს კომპოზიტორის ოპერაში და სიმფონიურ სუიტაში “ჰიმნი ორმუზდს”, მეტყველებენ იმაზე, რომ აქ ორნამენტული ქსოვილი იქარგება განსხვავებული კულტურების სინთეზის საფუძველზე (მულამური ტიპის გამლა-განვითარება ევროპული მაჟორ-მინორის ფარგლებში). მის შესაბამისად ორნამენტის მხატვრულ ფუნქციას, მის გააზრებას როგორც კოლორიტის შექმნის ერთ-ერთ აუცილებელ ატრიბუტს, ემატება ახალი ნიუანსიც. კერძოდ, ცნობილ საოპერო ფრაგმენტებში, მაგალითად, აბდულ არაბის არიოზოში, შესამჩნევია ორნამენტის ემოციური საწყისის ზრდა, რაც მიიღწევა ორნამენტული ნახატის პლასტიურობის ხარჯზე. [5 :155].

ამ კავშირში ყურადღებას იმსახურებს ორნამენტის ისეთი განვითარება, რომელიც ეხმიანება ვარიანტულობის ხარჯზე განხორციელებულ გამლა-განვითარების მონოდიურ ტიპს. უდავოა, რომ ორნამენტული ნახაზი არაყიშვილის ოპერაში ემორჩილება იმ კანონზომიერებებს, რომლებსაც ვხვდებით აღმოსავლურ მუსიკაში. თუმცა, ორნამენტის ფორმირების პრინციპიდან ჩანს, რომ კომპოზიტორი უარს ამბობს აღმოსავლური მუსიკის ერთ-ერთ ძირითად თვისებაზე – მის კილოურ სისტემაზე.

არაყიშვილის და ფალიაშვილის მუსიკალური ორნამენტის ანალიზი ცხადყოფს იმას, რომ ორივე კომპოზიტორის შემოქმედებაში ორნამენტი მოქმედებს, როგორც მელოდიურ-ინტონაციური კატეგორია.

ამასთან ერთად, უნდა აღინიშნოს, რომ არაყიშვილთან დაკავშირებით ორიენტული ხედვის საკითხი არც ისე ერთმნიშვნელოვანი აღმოჩნდა. მის შემოქმედებაში შესაძლებელია გაიმიჯნოს ეროვნულის ორგვარი ხედვა, მუსიკალური მეტყველების ორი ტიპი. ერთი დაკავშირებულია რუსი და აღმოსავლელი პოეტების ტექსტებზე დაწერილ რომანსებთან, სადაც მუსიკა ფაქტობრივად აირეკლავს მათ დამოკიდებულებას ქართულის და ზოგად აღმოსავლურის მიმართ, ხოლო მეორე უკავშირდება ქუჩიშვილის ტექსტებზე შექმნილ რომანსებსა და ოპერას “თქმულება შოთა რუსთაველზე”.

არაყიშვილის რომანსთა იმ ჯგუფში, რომელშიც შეიმჩნევა რუსული ორიენტალიზმის ზეგავლენა, ორნამენტიკა მოქმედებს როგორც სტილისტიკის ელემენტი და ძირითად გამოყენებას პოეზებს კადანსებში, რაც შეეხება არაყიშვილისეულ

მსხვილი ფორმების მელოზმატიკა (საოპერო შემოქმედება, “ჰიმნი ორმუზდს”) იგი უფრო მომდინარეობს მგოსან-აშულების ტრადიციისაგან [9] და ამის შესაბამისად ინტენსიურად არის ჩართული თემატურ პროცესებში.

არაყიშვილის მუსიკალურ მეტყველებაში აშკარად იგრძნობა ორიენტულობის დაძლევის, ეროვნულისა და უცხოკულტურულის გამიჯვნის ტენდენცია. განსაკუთრებით იგი გამოკვეთილად ოპერის სოლო ეპიზოდებში \_ შოთასა და მგოსნის არიებში, თამარის კავატინაში იგრძნობა. აღსანიშნავია, რომ ასეთი დიფერენციაციის სათავეს არაყიშვილი ასევე თბილისური ფოლკლორის თავისებურებებში პოულობს.

ქალაქური ფოლკლორის ინტონაციები ასაზრდოებს ასევე ვიქტორ დოლიძის შემოქმედებასაც. ცნობილია, რომ მისი ცენტრალური ქმნილება ოპერა “ქეთო და კოტე” ფაქტობრივად მთლიანად ძველი თბილისის მოტივებზეა აგებული. აქვე უნდა დავაკონკრეტოთ, რომ ამ ნაწარმოების მუსიკა გენეტიკურად დაკავშირებულია ქალაქური ფოლკლორის როგორც აღმოსავლურ, ისე დასავლურ ნაკადთან, თუმცა ჩვენ ამჟამად ყურადღებას აღმოსავლურ ნაკადზე შევაჩერებთ. მაგალითისათვის ლევანის არიასა და საქო და სიკოს კუპლეტებს დავასახელებთ, რომელთა ინტონაციური წყარო თბილისური ყარაჩოხელებისა და კინტოების სიმღერების რეპერტუარია.

მიუხედავად პირველწყაროს იდენტურობისა, მხატვრული შედეგი არაყიშვილისა და დოლიძის შემთხვევაში სრულიად განსხვავებულია.

თუ არაყიშვილის შემთხვევაში საქმე გვაქვს ორიენტული ხედვის ტენდენციასთან, დოლიძის შემოქმედებაში, მხატვრული შედეგი სრულიად განსხვავებულია. “ქეთო და კოტეში” ქალაქური სიმღერა მთელი თავის კონტექსტით შემოდის და მისი არსებობის ობიექტურ გარემოს მთელი ოპერის ფონად ამკვიდრებს. სწორედ ქალაქური ფოლკლორის აღმოსავლური შტოს ინტონაციური სამყარო წარმოადგენს იმ საფუძველს, რომელიც დოლიძის შემოქმედების სტილურ თავისებურებებს წარმოაჩენს. “ქეთო და კოტეში” კომპოზიტორი, როგორც შინაარსობრივად, ასევე ინტონაციურადაც “თბილისური ყოფის არაჩვეულებრივად ცოცხალ სურათებს” [7 : 132] ქმნის, სადაც ევროპული საოპერო ჟანრის გამოცდილება მეტად ორგანულადაა შეზავებული ქალაქური მუზიციური თავისებურებებთან.

## დასკვნა

ერთი ეპოქის კომპოზიტორები ერთსა და იმავე წყაროზე დაყრდნობით სრულიად განსხვავებულ მხატვრულ სამყაროს გამოხატავენ. არაყიშვილის მაგალითზე მართლაც შესაძლებელია საუბარი “ორიენტული” ხედვის თავისებურებებზე, რომელიც მისი ნაწარმოების დახვეწილ, მონოდიური წყობისათვის დამახასიათებელ ფაქტურაში, ინტონირების ტიპში ვლინდება და გამჭვირვალე, მსუბუქი, აღმოსავლური “ვნებიანი ლირიკის” [4: 140] განწყობილებას ამკვიდრებს.

ამდენად ორიენტალური ტენდენცია მართლაც არსებობდა ქართულ მუსიკაში, რომელიც რუსული სკოლის გავლენით კლასიკოსთა პირველ თაობაში, მხოლოდ არაყიშვილის შემოქმედებაში გვხვდება. მაგრამ არამართებულია საუბარი ორიენტალიზმზე ფალიაშვილისა და დოლიძის შემოქმედებასთან მიმართებით. მათ ნაწარმოებებში აღმოსავლური ინტონაციები ქალაქურ კულტურაში ობიექტურად, რეალურად არსებულ შეფერილობას იძენს, რაც რადიკალურად ეწინააღმდეგება „ორიენტალიზმის“ მიღებულ განმარტებას.

ორიენტალური ხელოვნების და თბილისური ფოლკლორის ასეთი ხვედრითი წონა ჩვენს ეროვნულ პროფესიულ მუსიკაში განისაზღვრება ლირიკული საწყისის განსაკუთრებული მნიშვნელობით. სწორედ ქალაქმა და არა სოფელმა შექმნა ქართულ მუსიკაში ნამდვილი ლირიკულ-სატრფიალო ჟანრი, რომლის ნიმუშები ადამიანის ყველაზე ინტიმურ განცდებს ესიტყვებოდნენ და სხვათა შორის, ეს პროცესი მხოლოდ ქართული მუსიკისთვის არ იყო დამახასიათებელი. ამ მხრივ ქართული მუსიკის განვითარებაში ძველმა ქართულმა საერო მუსიკამ, მგოსნებმა და აშუღებმა /ძველი თბილისის სიმღერებმა/ იგივე როლი შეასრულეს, რაც ტრუბადურებმა, მინეზინგერებმა თავიანთი ხალხების მუსიკალურ კულტურაში. სწორედ მათ შეიტანეს ძლიერი ლირიკული ნაკადი ქართულ მუსიკაში, განსაკუთრებით ეს აღმოსავლეთ საქართველოს ბარს, ქართლ-კახეთს ეხება, რადგან არსებითად დასავლეთ საქართველოს მისი გავლენა არ უგრძობია; ლირიკული სიმღერების ნაკლებობა აქ ნამდვილად არ იგრძნობოდა[10].

ქართული მუსიკის კლასიკოსთა პირველი თაობის ეროვნული სტილის ფორმირებაში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება სტილის თვითმყოფადობის სათავეს, სადაც ბუნებრივია, ფოლკლორი ეროვნული საკომპოზიტორო აზროვნების ჩამოყალიბების ერთ-ერთი უმთავრესი პირობაა. მასში ქალაქური ფოლკლორის აღმოსავლური შტო წარმოდგენილია მუსიკალური ქსოვილის შემადგენელი სპეციფიკური ინტონაციური და კილო-ჰარმონიული ნიშნებით. სწორედ ისინი განაპირობებენ ქართული კლასიკური მუსიკის მკაფიოდ ეროვნულ ხასიათს და ფაქტობრივად განსაზღვრავენ ქართული პროფესიული მუსიკის თვითმყოფადობას.

ქალაქური სიმღერის აღმოსავლური ნაკადის გამოყენების არე საკმაოდ ფართო აღმოჩნდა ქართულ პროფესიულ მუსიკაში, დაწყებული დ. არაყიშვილის შემოქმედებიდან: “თქმულება შოთა რუსთაველზე”, სიმფონიური სურათი “საზანდართა შორის” ანუ “ჰიმნი ორმუზდს” და მისივე “ახალი აღმოსავლეთის ჰიმნი”, ვ. დოლიძის ოპერა “ქეთო და კოტე”, ზ. ფალიაშვილის ოპერა “დაისი”, შ. აზმაიფარაშვილის “ძველი თბილისის სურათები”, ა. კერესელიძის ოპერა “ბაში-აჩუკი” /სცენები ნადირ-შაჰის ბანაკში/, დ. თორაძის “გორდა” /არაბული სურათი/, ს. ნასიძის – “რაფსოდები ძველი თბილისის თემებზე”, ი. კეჭყემაძის საგუნდო პარაფრაზები “ძველი თბილისის სიმღერები”; ამ ჩამონათვალს შეიძლება დავუმატოთ ბოლო წლებში შექმნილი ვ. აზარაშვილის სოლო სავიოლინო სონატა და ნინო ჯანჯღავას 3 სიმღერა იეთიმ გურჯის სიტყვებზე ბანის, კლარნეტისა და დოლისათვის, ნიკა მემანიშვილის იმპროვიზაცია ქალაქურ თემაზე (ფლეიტის, ორი ფორტეპიანოს ელ. გიტარის, არფისა და დასარტყამებისათვის) და სხვ.

განსაკუთრებით დიდი ზეგავლენა ქართულმა ქალაქური სიმღერის აღმოსავლურმა შტომ მოახდინა ქართულ საესტრადო სიმღერაზე. ამის მკაფიო მაგალითს წარმოადგენს გ. ცაბაძის, ვ. აზარაშვილის და სხვათა შემოქმედება, (მედუდუკეთა ანსამბლების რეანიმაცია), მაგრამ თუ კლასიკოსებისათვის ქართული ქალაქური სიმღერის ორიენტალური ნიმუშები ძირითადად ლირიკური სახიერების შექმნის ან მტრის ხატის დახასიათებისას “ზოგად” აღმოსავლურის გადმოცემას ემსახურებოდა და ხერხის დონეზე გამოიყენებოდა, 70-80-იანი წლებიდან ხდება ამ მუსიკალური პლასტის ქართველ კომპოზიტორთა სააზროვნო სისტემაში ჩართვა და იმ საერთო ტენდენციის გაზიარება, რომელიც XX-XXI საუკუნეებში აღმოსავლეთით და

მისთვის ტიპური სააზროვნო პრინციპებით დაინტერესებას უკავშირდება ევროპულ მუსიკაში.

### გამოყენებული ლიტერატურა

1. Конен, В. - Значение внеевропейских культур для музыки XX века//Музыкальный современник. Москва, 1973. Вып.1
2. Донадзе Л. Очерки по истории грузинской советской музыки. ч. 1. Тб., 1975.
3. Димитриади, Н.Б. «Русский музыкальный ориентализм и его значение в развитии современной музыки востока и запада» Сб. статей «Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки», изд. «Фан» Узб. ССР, 1983 г. (стр. 96-101)
4. დონაძე, ლ., ჩიჯავაძე, ო., ჩხიკვაძე, გ. ქართული მუსიკის ისტორია (რედ გ. ტორაძე). თბილისი, გამომცემლობა: განათლება, 1990
5. ბუჩუკური, ე., ქართულ-ადმოსავლური მუსიკალური კულტურების ურთიერთობის ზოგიერთი ასპექტი. სადოქტორო დისერტაცია. 2009
6. ქავთარაძე, მ. ტრადიციულ მუსიკალურ კულტურათა ურთიერთობა და ტრანსფორმაცია ტიპოლოგიურად უცხო კულტურულ გარემოში. წიგნში: ტრადიც. მრავალხმიანობის I საერთ. სიმპოზიუმის მასალები. რედ.: რ. წურწუმია, ი. ჟორდანიანი), თბილისი: ტმკსც. 2003, გვ. 508-519
7. წურწუმია, რ., ქართული მუსიკის კლასიკოსთა ფოლკორთან დამოკიდებულების ზოგიერთი საკითხი. თბილისის კონსერვატორის სამეც. შრომების კრებული. გამოშვება XI, თბილისი, 1982.
8. Кандинский, А. - Сб. статей "Пути интернационализации музыкальной культуры – Русско-Грузинские связи", изд. "Хеловнеба", Тбилиси, 1984 (стр. 42-46)
9. ბუჩუკური, ე.//ამუღური ხელოვნება და ძველი თბილისის სიმღერები (სტილური ანალიზის ცდა)// ქესჟ: მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია, 2006 | No.1(2), გვ. 63-80. (<http://gesj.internet-academy.org.ge/download.php?id=1260.pdf&t=1>)
10. მშველიძე, ა. ქართული ხალხური ქალაქური სიმღერები. თბილისი, 1970

---

Article received: 2016-12-13