

„ქართული ლიტურგია“ — 22 საგალობლისგან შემდგარი ციკლი (1910 წ.)¹ და სხვ.

შემოქმედებითი მოღვაწეობის პირველივე დღეებიდანვე ზ. ფალიაშვილის უპირველეს საზრუნავად ქართული ხალხური მუსიკის შეკრება, შესწავლა და დამუშავება იქცა. თავის „ავტობიოგრაფიულ ცნობებში“ იგი წერდა: „... ჩემი თავი და თავი მიზანი და მისწრაფება ყოველ ჩემ მუშაობაში ყოფილა და მუდამაც იქნება, რომ ქართული ჰანგების „პარმონიატორმა“ თუ შემთხვევლმა არასგზით არ უნდა უღალატოს იმ პრინციპს, რომელიც თავდაპირველ განძს წარმოადგენს ხალხურ ჰანგების დამუშავება ანუ შეთხზვაში. ეს პრინციპი გახლავთ მთლიანად და სუფთად დაცვა ქართულის კოლორიტისა, აღმონაცენ თვით ხალხის გულიდან... მე ამ პრინციპის მომხრე ვარ და მუდამაც ვიქნები, რადგანაც ეს ერთად ერთი გზა არის, რომელსაც შეუძლია მუსიკალური ხელოვნება ჩვენში ააყვას და განვითარება მისცეს“.²

მის მიერ ჩაწერილი ხალხური სიმღერებიდან (300-მდე) ზ. ფალიაშვილმა შეადგინა და გამოსცა 2 კრებული: „ქართული ხალხური სიმღერები“ (42 სიმღერა, 1910 წ.) და „8 ქართული ხალხური სიმღერა“ (დამუშავება შერეული გუნდისათვის ფორტეპიანოს თანხლებით, 1920 წ.). მათი მნიშვნელობის შესახებ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ თუნდაც იმ ფაქტით, რომ კრებულებში შესული მრავალი სიმღერა კომპოზიტორმა შემდგომ თავის ოპერებში გამოიყენა. მეორე კრებულის წინასიტყვაობაში ზ. ფალიაშვილი წერდა: ქართული ეროვნული სიმღერა — გალობაც... თავისი რიცხვითა და მრავალხმოვნობით იმდენად მდიდარია, რომ შესაძლოა ახალი ხანა შექმნას მუსიკის ხელოვნებაში.

ხალხური მუსიკის შესწავლა-დამუშავება ზ. ფალიაშვილისათვის ჭეშმარიტ შემოქმედებით ლაბორატორიად იქცა მისი ცხოვრების უმთავრესი საქმის — ქართული კლასიკური ოპერის შექმნის სახელოვან გზაზე.

1910 წ. კომპოზიტორი იწყებს მუშაობას თავის ცენტრალურ ნაწარმოებზე, ოპერაზე „აბესალომ და ეთერი“. ამ სიუჟეტზე ოპერის დაწერის იდეა ზ. ფალიაშვილს მიაწოდა ცნობილმა პედაგოგმა და ლიტერატორმა პეტრე მირიანაშვილმა (1860 — 1940 წწ.), რომელსაც დიდი დამსახურება მიუძღვის „აბესალომის“ შექმნაში. მან არა მარტო შეადგინა ყოველმხრივ გამართული ლიბრეტო, არამედ მხარში ედგა კომპოზიტორს იმ წლების მანძილზე, როდესაც იგი თავის ოპერაზე მუშაობდა.

¹ მისი სრული სახელწოდებაა: „ქართული (ქართლ-კახური კილო) საეკლესიო საგალობლები წმ. იოანე ოქროპირის წირვის წესისა და ქალთა და ვაჟთა გუნდისათვის ხმაშეწყობილი ზაქარია ფალიაშვილის მიერ“.

² ზ. ფალიაშვილი, „ავტობიოგრაფიული ცნობები“. ქურნალი „თეატრი და მუსიკა“ 1919 №1 (ქუთაისი), გვ. 22.



ზ. და ი. ფალიაშვილები

„აბესალომ და ეთერის“ ნაწყვეტები შესრულდა ჯერ კიდევ 113 წ. და ქართული საზოგადოების ცხოველი ინტერესი გამოიწვია.

„აბესალომ და ეთერი“ ზ. ფალიაშვილმა 1918 წ. დაასრულა, ხოლო პირველი წარმოდგენა გაიმართა 1919 წ. 21 თებერვალს ავტორის დირიჟორობით¹. ეს იყო ქართული კულტურის უდიდესი ზეიმი, ქართული კლასიკური ოპერის დაბადების დღე (საინტერესოა, რომ ამავე წელს დაიდგა კიდევ 2 ცნობილი ქართული ოპერა — დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ და ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე“). ოპერა აღფრთოვანებით მიიღო ქართულმა საზოგადოებამ. გამომხატურებებს შორის გამოირჩეოდა ილია ზურაბიშვილის სერიოზული და შინაარსიანი წერილი. აღინიშნა ოპერის საგრძნობი გაჭიანურებულობაც (ოპერის პირველი ვარიანტი 5 მოქმედებისა და 6 სურათისაგან შედგებოდა). კომპოზიტორმა გაითვალისწინა ეს შენიშვნები და ერთი მოქმედებით შეამოკლა ოპერა (რის შედეგადაც ამოვარდა ბელიარ ეშმაკის აბსტრაქტული ფიგურა), მოგვიანებით ზ. ფალიაშვილმა აგრეთვე ამოიღო ოპერიდან მარიხის არია მე-2 მოქმედებიდან (იგი გამოიყენა ოპერა „დაისში“ — მაროს არიისათვის „შუქურ-ვარსკვლავი“).

„აბესალომ და ეთერის“ დადგმა ფალიაშვილის მოღვაწეობის კულმინაციური მომენტი იყო.

მომდევნო წლები (1920 — 1933 წწ.) ზ. ფალიაშვილის ცხოვრებისა

¹ დადგმა ეკუთვნოდა ა. წუწუნავას, მხატვრობა — ა. ზალცმანს. მთავარ როლებს ასრულებდნენ: პ. ზალიპსკი — აბესალომი, ო. ბახუტაშვილი — შულგინა — ეთერი, ს. ინაშვილი — მურმანი. მალე სპექტაკლში ჩაერთვნენ დირიჟორი ივანე ფალიაშვილი და ვ. სარაჯიშვილი, რამაც კიდევ უფრო აამაღლა მისი მხატვრული დონე.

და შემოქმედების უკანასკნელი პერიოდი, რომელიც ახალი მხატვრული მიღწევებით აღინიშნა. იგი ქმნის 2 ოპერას — „დაისსა“ და „ლატავრას“, „საზეიმო კანტატას“, საორკესტრო სიუიტას, რამდენიმე საგუნდო ნაწარმოებს, რომანსებს: „ნუ თვალთმაქცობ“, „სინანული“, „მიყვარდა“, „რისთვის მიყვარხარ“, „ნანა“, მუსიკას კინოფილმისათვის — „დინა ძაძუ“. მხურვალე მონაწილეობას იღებს კომპოზიტორი განახლებული საქართველოს მუსიკალურ-საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, ეწევა ნაყოფიერ პედაგოგიურ და ადმინისტრაციულ მუშაობას თბილისის სახ. კონსერვატორიაში. 1919 წ. მას პროფესორის წოდება მიენიჭა, 1919 — 1922, 1929 — 1932 წლებში იგი კონსერვატორიის დირექტორია. დიმიტრი არაყიშვილთან ერთად ზ. ფალიაშვილი ქართული საბჭოთა მუსიკალური კულტურის აქტიური მშენებელი, მუსიკოსთა ახალგაზრდა ეროვნული კადრების აღზრდის საქმის თაოსანი და მესვეურია.

ამ პერიოდის ცენტრალური ნაწარმოებია ოპერა „დაისი“, რომელიც 1920 — 1923 წლებში იქმნებოდა. პრემიერას (1923 წ. 19 დეკემბერი) არაჩვეულებრივი წარმატება ხვდა წილად.¹ „აბესალომ და ეთერი“ მსგავსად „დაისი“ ქართული მუსიკალური კლასიკის ფუძემდებლურ ნაწარმოებად, ქართველი ხალხის უსაყვარლეს ოპერად იქცა.

1925 წლის 12 აპრილს ქართულმა საზოგადოებრიობამ ზეიმით აღნიშნა ზ. ფალიაშვილის მუსიკალური მოღვაწეობის 30 წლისთავი. მას პირველს, ქართველ კომპოზიტორებს შორის მიენიჭა სახალხო არტისტის წოდება.

1927 წ. ოქტომბრის რევოლუციის 10 წლისთავისათვის ზ. ფალიაშვილმა დაწერა „საზეიმო კანტატა“ დიდი სიმფონიური ორკესტრის, ბანდის, ვოკალური კვარტეტისა და გუნდისათვის (ტექსტი ს. შანშიაშვილისა).

ზ. ფალიაშვილის ნაწარმოები ქართული კანტატის შექმნის ერთ-ერთი პირველი ცდა იყო. იგი სამნაწილიანია: 1. მეფის რეჟიმი, 2. ახალი ერა, 3. აპოთეოზი. ნაწარმოების სტრუქტურა ძალიან მკაფიო, თუმცა ერთგვარად სქემატურია.

კანტატაში ვხვდებით რამდენიმე ნათელ ეპიზოდს, რომლებიც თავის დროისათვის უდავო მხატვრული მიღწევა იყო. კანტატის მუსიკა ემყარება ხალხურ სასიმღერო მასალას. ამავე დროს კომპოზიტორი მიმართავს რევოლუციური ჰიმნების „მარსელიეზისა“ და „ინტერნაციონალის“ ფრაგმენტების ციტირებას. მ. ბალანჩივაძის „ზაპესთან“ ერთად ზ. ფალიაშვილის კანტატამ სათავე დაუდო ამ ჟანრის განვითარებას ქართულ მუსიკაში.

კომპოზიტორის შემოქმედებითი მუშაობის შემდგომ ეტაპად იქცა ოპე-

¹ დირიჟორობდა ი. ფალიაშვილი. დადგმა ეკუთვნოდა კ. მარჯანიშვილს. მხატვრობა — ვ. სიღამონ-ერისთავს. მთავარ როლებს ასრულებდნენ: ვ. სარაჯიშვილი (მალხაზი), ნ. პოპოვა (მარო), ი. კრივანოვსკი — (კიაზო). ლ. ისეკვი (ცანგალა).

რა „ლატავრა“, რომელიც დაიწერა ს. შანშიაშვილის ერთსახელიანი დრამის მიხედვით¹. ეს იყო გმირულ-პატრიოტული ოპერის შექმნის ცდა, რაც ნაკარნახევი იყო ქართული მუსიკის საერთო მიმართულებით 20-იან წლებში. მიუხედავად ცალკეული მხატვრულად ძლიერი ეპიზოდისა „ლატავრამ“ ვერ დაიმკვიდრა მტკიცე ადგილი საოპერო სცენაზე.

სხვა ნაწარმოებებს შორის აღსანიშნავია 6 ნაწილიანი „სიუიტა ორკესტრისათვის“ (1928 წ.): 1. აფხაზური სიმღერა, 2. სანადირო, 3. დაჭრილის სიმღერა, 4. ნანა, 5. ურმული, 6. სახუშარო.

1931 წ. ხარკოვის საოპერო თეატრის სცენაზე დაიდგა „აბესალომ და ეთერი“. სპექტაკლის მომზადებაში აქტიური მონაწილეობა მიიღო ავტორმა.

ზ. ფალიაშვილი გარდაიცვალა 1933 წ. 6 ოქტომბერს, თბილისში. დაკრძალულია მისი სახელობის ოპერის თეატრის ბაღში.

დიდი ქართველი კომპოზიტორის ღრმად თვითმყოფი, მაღალმხატვრული და იდეური თვისებებით აღბეჭდილი შემოქმედება მის სიცოცხლეშივე შეიყვარა და ღირსეულად დაათვალა ქართველმა ხალხმა, მაგრამ ფართო საკავშირო აღიარება მას ხვდა იმის შემდეგ, როდესაც „აბესალომ და ეთერი“ და „დაისი“ ევგენი მიქელაძის უზადო დირიჟორობით ბრწყინვალედ იქნა წარმოდგენილი ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე მოსკოვში 1937 წელს.

ღღეს ზ. ფალიაშვილის შემოქმედება დიდ სარბიელზეა გასული. მისი ოპერები დაიდგა საბჭოთა კავშირის უმთავრეს საოპერო თეატრებში, გზას იკვლევს საზღვარგარეთულ სცენაზეც.

ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ და „დაისი“ ქართველი ხალხის ესთეტიკური, ზნეობრივ-ეთიკური და პატრიოტული აღზრდის განუყოფელ ნაწილად იქცა. ამ ოპერების პარტიტურებზე აღიზარდა მუსიკოსების, პირველ რიგში, მომღერალთა თაობები. უდიდესი, შეიძლება ითქვას, განმსაზღვრელი გავლენა მოახდინა ზ. ფალიაშვილის შემოქმედებამ ახალი ქართული საკომპოზიტორო სკოლის ფორმირებასა და ჩამოყალიბებაზე.

ზ. ფალიაშვილის მარადცოცხალი მუსიკალური მემკვიდრეობა ქართველი ხალხის ეროვნული საუნჯე და სიამაყეა.

¹ პრემიერა გაიმართა 1928. 16 მარტს. დირიჟორი — ი. ფალიაშვილი. რეჟისორი — ს. აბმეტელი.

„აბესალომ და ეთერი“

ზ. ფალიაშვილის ცენტრალური ქმნილება „აბესალომ და ეთერი“ ქართული ეროვნული კულტურის ერთ-ერთი მწვერვალია. ლეგენდა აბესალომსა და ეთერზე, რომელიც საფუძვლად დაედო ზ. ფალიაშვილის ოპერას, ქართული ხალხური შემოქმედების შესანიშნავი ძეგლია. ხალხში იგი „ეთერიანის“ სახელითაა ცნობილი. მასში თავისებურადაა შეხამებული სოციალური, ეთიკური და ფილოსოფიური მოტივები, დიდი მხატვრული ძალითაა ასახული ადამიანის საუკეთესო სულიერი თვისებები: სიყვარული, ერთგულება, თავდადება.

იდეური და მხატვრული მნიშვნელობით „ეთერიანი“ შეიძლება გვერდში ამოვუყენოთ მსოფლიო ეპოსის ისეთ შესანიშნავ ძეგლებს, როგორცაა „ტრიტან და იზოლდა“, „რომეო და ჯულიეტა“, „ლეილა და მეჯნური“ და სხვ. „ეთერიანის“ ყველაზე სრული ჩანაწერი (1875 წ) პ. უმიკაშვილს ეკუთვნის. როგორც ცნობილია, ლეგენდის საფუძველზე ვაჟა-ფშაველამ შექმნა თავისი შესანიშნავი პოემა „ეთერი“.

რაც შეეხება ოპერის ლიბრეტოს, იგი ხალხური თქმულების მთლიანი სახით წარმოდგენის საინტერესო ცდაა და პირველად ჟურნალ „ფასქუნჯში“ დაიბეჭდა 1908 წელს. ლიბრეტოში პ. მირიანაშვილმა, ხალხური ტექსტის გარდა, გამოიყენა ვაჟას პოემის ცალკეული სტროფი. ხალხური „ვეფხისტყაოსნისა“ და ი. ჭავჭავაძის ლექსის ფრაგმენტები. ოპერის მეორე მოქმედების ტექსტის ნაწილი ა. წუწუნავას ეკუთვნის, ხოლო მარხის კანცონეტის ტექსტი — თვითონ პ. მირიანაშვილს.

სიუჟეტის ღრმა ადამიანურობა. მთელი მოქმედების კონცენტრაცია ერთიან დრამატულ მოტივზე, კომპოზიციის სისადავე და ლაკონიურობა ამ ლიბრეტოს ძვირფასი თვისებებია.

„ეთერიანის“ სიუჟეტურ ფაბულაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სოციალური მოტივი — უფლისწულ აბესალომისა და უბრალო გლეხი ქალის ეთერის დაპირისპირება. მაგრამ ოპერის საერთო კონცეფციაში მისი ძირითადი თემა სიყვარული — წარმოსახულია როგორც დიადი, უძლეველი ძალა, რომელიც გადალახავს არა მარტო სოციალური უთანასწორობის ზღუდეს, არამედ თვით სიკვდილსაც კი. სიყვარულისა და სიკვდილის ამალგებული პოემა კომპოზიტორმა მუსიკალური ტრაგედიის მარტივ, სადა და, ამავე დროს, მონუმენტურ ფორმებში გადაწყვიტა. სიყვარულის თემა კომპოზიტორმა ეთიკური პრობლემის სიმალლეზე აიყვანა. პათოსი „აბესალომისა“ ეს არის ეთოსი: თავდადებისა და თავგანწირვის გრძნობა, როგორც უმალესი ადამიანურობის გამოხატულება. სწორედ ეს განსაზღვრავს ოპერის მუსიკის ძირითად თვისებებს ამალგებულობასა და

მონუმენტურობას. მსოფლიო საოპერო ლიტერატურაში ბევრი როდი მოიპოვება ნაწარმოები, რომელიც ისეთი მაღალი ზნეობრივი პათოსით იყოს გამსჭვალული, როგორც ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“.

ოპერაში აქცენტირებულია არა მარტო სიყვარულის ეთიკური ძალა. არამედ სიყვარულის განწირულების ტრაგიკული იდეა. რაც ზოგიერთი ქართული ხალხური თქმულებისათვის, მათ შორის „ეთერიანისათვის“ არის დამახასიათებელი. სიყვარულის განწირულების მუსიკალური განსახიერებისათვის კომპოზიტორი გამოყოფს დამოუკიდებელ თემას. ესაა — ბედისწერის თემა. იგი წარმოდგენილია როგორც სიმბოლო იმ ფატალური, საბედისწერო ძალისა, რომელიც ხელს უშლის ადამიანის ბედნიერებას. თქმულების ძირითადი იდეა განზოგადებულ-ფილოსოფიურ გამოხატულებას იღებს ოპერაში. იგი იშლება როგორც დიდი ადამიანური გრძნობების ტრაგედია. სიყვარულის გრძნობა გადაწყვეტილია არა ფსიქოლოგიური დრამის ინდივიდუალიზებულ ფორმებში, არამედ ტრაგედიის მონუმენტურ ფორმაში და ფილოსოფიურად განზოგადებულ სახეებში.

„აბესალომ და ეთერის“ განსაკუთრებული თავისებურება, პირველ ყოვლისა, იმაშია, რომ თუმცა ნაწარმოებს საფუძვლად უდევს ღრმად ლირიკული თემა — სიყვარული, ოპერა ეპიკური მონუმენტურობის თვისებებს იძენს, ლირიკულ განცდათა სიღრმე ფორმის მონუმენტურობასთან არის შეთავსებული. ხელმძღვანელობს რა მაღალი ტრაგედიის პრინციპებით, კომპოზიტორი უარს ამბობს როგორც მეტისმეტად ფსიქოლოგიზებულ სახეებზე, ისე კონკრეტულ ყოფით გარემოცვაზე. მთელ ნაწარმოებში ვერ შეხვდებით ჟანრულ და პეიზაჟურ სცენებს. კომპოზიტორს, პირველ რიგში, თავისი გმირების შინაგანი სამყარო და სულიერი განცდები აინტერესებს.

ძალზე მნიშვნელოვანია ოპერის ჟანრობრივი სახის დადგენა. „აბესალომ და ეთერს“. ჩვეულებრივ, განიხილავენ როგორც ეპიკურ ნაწარმოებს, ხანდახან — როგორც ლირიკულს. იყო ცდა იგი დრამატულ ოპერად გამოეცხადებინათ, მაგრამ არცერთი ეს განსაზღვრა არ მოიცავს ოპერის ჩანაფიქრს მთელი სისრულით და, ამდენად, არაა საკმარისად ზუსტი და ამომწურავი. ამ ოპერის თავისებურება ისაა, რომ მასში გამოყენებულია თითქმის ყველა საოპერო ჟანრი: ლირიკული (I აქტი), ეპიკური (II აქტი), და, განსაკუთრებით, ტრაგიკული (III — IV აქტები). ტრაგედიული ოპერის ჟანრი თავს იჩენს როგორც ოპერის მონუმენტურ სტრუქტურაში, ისე ძირითადი იდეის გადაწყვეტის განზოგადებულობაში. ამავე დროს, ოპერის ტრაგედიულობა თავისებურია. ეს არის ტრაგედია ქმედითობის გარეგანი ნიშნების გარეშე ე. ი. არა შექსპირული, არამედ ანტიკური ტიპის ტრაგედია. ცხადია, გარეგნული სტატიკურობა ნაწარმოების დრამატურგიული დეფექტი კი არ არის, არამედ მისი სტილისტური თავისებურებაა.

ოპერას „აბესალომ და ეთერი“ შეიძლება ვუწოდოთ ლირიკულ-ეპი-

კური ტრაგედია. ოპერის ეპიკური ხასიათი ხაზგასმულია საგუნდო-მასობრივი სცენების სიჭარბითა და მოქმედების დინჯი განვითარებით, გმირთა ტრაგედია ეპიკურ-თხრობით ფორმაში იღებს გამოხატულებას.

როგორც თავისი დრამატურგიული ფორმით, ისე რამდენადმე მუსიკის ხასიათითაც „აბესალომ და ეთერი“ ოპერა-ორატორიას უახლოვდება. გარეგნული მოქმედების სიძუნწე, თხრობის დინჯი ეპიკური ტონი, ხალხის, გუნდის უდიდესი როლი ტრაგედიის განვითარებაში — ყოველივე ეს ცხადად მეტყველებს „აბესალომ და ეთერის“ ორატორიულ განხრახე. მაგრამ გარეგნული დრამატული მოქმედების უქონლობა როდი გამორიცხავს დრამატიზმს. ეპიკური სიდიადე და ორატორიულობა ხელს არ უშლის „აბესალომ და ეთერის“ დინამიკურობასა და შინაგან დრამატიზმს. მაგრამ ეს დრამატიზმი თავისებური, განსაკუთრებული ტიპისაა. იგი დაძაბულ სულიერ განცდებში ვლინდება და არა მოქმედებაში.

„აბესალომ და ეთერში“ ისევე, როგორც გლინკას „რუსლან და ლიუდმილას“ ტრადიციებთან დაკავშირებულ რუსულ კლასიკურ ოპერებში, განსაკუთრებული ტიპის დრამატიზმს ვხვდებით. მის მიმართ სრული უფლებით შეიძლება გამოვიყენოთ აკად. ბ. ასაფიევის სიტყვები: „რუსულ ოპერებში შეიძლება სრულებით არ იყოს გარეგნული დრამატული ინტრიგა, რადგან მათში მოქმედებას წარმოშობენ არა ინტრიგები ანდა თავგადასავლები, არამედ, პირიქით, შინაგანი საწყისებიდან, პიროვნების სულიერი ცხოვრებიდან მომდინარე მოქმედება... განსაზღვრავს დრამატიზმის არსებობას...“¹

ხალხური ლეგენდის მუსიკალურ-სცენურ განსახიერებაში კომპოზიტორი სტილის მკაცრ ერთიანობას, გამოხატვის ლაპიდარულობასა და სისადავეს აღწევს და მტკიცედ მისდევს კლასიკური ხელოვნების ტრადიციას. ამ უკანასკნელთან კავშირი სხვადასხვა მხრივ ვლინდება, პირველ რიგში კი, ემოციურ და რაციონალურ საწყისთა ერთიანობაში. ზ. ფალიაშვილისათვის, როგორც ჭეშმარიტი კლასიკოსი რეალისტისათვის, დამახასიათებელია მხატვრულ სახეთა და გამოსახვის ფორმათა განზოგადების ტენდენცია. „აბესალომ და ეთერში“ მთელი სიცხადით ვლინდება კლასიკური ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი თვისებები, ესთეტიკურისა და ეთიკურის ერთიანობის დიადი კლასიკური იდეალი.

წერის ფართოდ გაშლილი ეპიკური მანერა, სკულპტურული გამოკვეთილობისა და ექსპრესიული ძალოვნების განსაცვიფრებელი შეთავსება, ფაქტურის კომპაქტურობა და მონოლითურობა, ე. ი. სტილი „აღფრესკო“ მთელი ოპერის სიდიადისა და მონუმენტურობის შესახებ მეტყველებს. მაგრამ ამ ოპერის მონუმენტალიზმი მკაცრი ეპიკური და არა დეკორაციულ-პაროკალური ტიპისაა.

ოპერის მუსიკალური კომპოზიცია ორ სხვადასხვა პრინციპს შეიცავს: ერთი მხრივ, დასრულებული მუსიკალური ნომრები, მეორე მხრივ — უწყვეტი, გამჭოლი მოქმედება. იყენებს რა დასრულებული ნომრების სტრუქტურას, ზ. ფალიაშვილი ამავე დროს, ერთიან სიმფონიურ განვითარებას იძლევა. ამ თვისებათა შეერთებაში მდგომარეობს ოპერის მუსიკალური დრამატურგიის თავისებურება.

„აბესალომ და ეთერი“ — სიმფონიზმის მკაფიო გამოვლინებაა საოპერო მუსიკაში. ამის შესახებ მეტყველებს დიდ მხატვრულ განზოგადებათა და გაშლილ მსხვილ ფორმებისადმი მიდრეკილება, მძაფრი დინამიკური განვითარების უნარი. ყოველივე ეს ვლინდება არა მარტო ისეთ გრანდიოზულ სცენაში, როგორცაა მესამე აქტის ფინალი, არამედ გაცილებით უფრო მცირე მოცულობის სცენებში. ოპერაში შეთავსებულია ორატორიულობა და განვითარების სიმფონიური პრინციპი, მოქმედების გაშლის ეპიკურ-თხრობითი ფორმა და სიმფონიური უწყვეტელობა. მაგრამ „აბესალომის“ სიმფონიზმი თავისებური ხასიათისაა. იგი, პირველ რიგში, ოპერის ვოკალურ ფორმებში ვლინდება. მიმართავს რა კლასიკურ (სახელდობრ, რუსული საოპერო სკოლის) ტრადიციებს, ზ. ფალიაშვილი ფართოდ იყენებს ინტონაციურ-თემატური კავშირებისა და უწყვეტი განვითარების მეთოდს. კომპოზიტორი ხშირად მიმართავს სხვადასხვა სცენისა და ეპიზოდის „ინტონაციური და კომპოზიციური თაღების“ მემკვიდრით გაერთიანების ცნობილ ხერხს.

ოპერაში მრავლად ვხვდებით ერთმანეთთან დაკავშირებულ თემატურ მასალას, მაგრამ მუსიკის ღრმა ერთიანობა და ორგანულობა მიღწეულია არა მარტო ინტონაციური კავშირებით, არამედ უწყვეტი განვითარებითაც. ოპერის დიდი ნაწილი „გამჭოლი“ განვითარების პრინციპითაა გაერთიანებული. „აბესალომ და ეთერის“ დრამატურგიის ერთიანობასა და მთლიანობას ხელს უწყობს აგრეთვე კომპოზიციის „შემოფარგვლის“ ტენდენცია, ე. ი. რეპრიზულობის პრინციპი ფართოდ გავრცელებული. მოტივების, ინტონაციური საქეცვებისა და თვით მთელი მელოდიური პლასტების განმეორება ერთი და იგივე სცენის დასაწყისისა და დაბოლოების გაერთიანების მიზნით ხდება. ყველა ამ განმეორებას კომპოზიტორი მიმართავს არა იმდენად კომპოზიციის სიმეტრიულობისათვის, რამდენადაც ცოცხალი ორგანული ერთიანობისათვის.

ინტონაციურ-თემატური კავშირები, რეპრიზულობის ხერხთან ერთად, აგრეთვე უწყვეტი ლოგიკური განვითარების პრინციპი — ყოველივე ეს განსაზღვრავს ოპერის იშვიათ მთლიანობასა და მონოლითურობას — ჭეშმარიტი სიმფონიური აზროვნების მთავარ თვისებას.

ზ. ფალიაშვილის ოპერის ძირითადი დამახასიათებელი თვისებურებაა ხალხურობა ამ სიტყვის ფართო გაგებით. ოპერის ხალხური არსი მდგომარეობს არა მარტო მუსიკალური ენის ეროვნულ წარმომავლობაში,

¹ Б. Асафьев. «Симфонические этюды» (Л. «Музыка», 1970, стр. 61).

არამედ მხატვრულ სახეთა მკვიდრ ქართულ ეროვნულ ბუნებაში.

ფოლკლორული წყაროებისადმი მიმართვისას, კომპოზიტორი ისწრაფვის მათი შინაგანი არსის გახსნისა და განვითარებისაკენ, ხალხურ მასალას იყენებს, როგორც დრამატურგიულ ელემენტს.

„აბესალომ და ეთერის“ მუსიკალური ენის მძლავრი დასაყრდენი ქართული ხალხური სიმღერაა. ოპერის შინაარსის, მისი ეპიკურ-ლეგენდარული ხასიათისა და წყობის შესაბამისად, კომპოზიტორი, უმთავრესად, ემყარება ძველ ქართულ გლეხკაცურ სიმღერას, განსაკუთრებით ქართლ-კახურ, ე. წ. გაბმულ საგუნდო სიმღერებს. ამასთან, ოპერაში ვხვდებით სევანური სიმღერიდან მომდინარე ინტონაციურ ნაკადსაც. ზოგიერთ ეპიზოდში კომპოზიტორი მიმართავს შემოქმედებითად გადამუშავებულ ქართულ ქალაქურ სიმღერას, აგრეთვე ქართული საგალობლის ელემენტებს.

როგორც ცნობილია, ქართლ-კახური გაბმული საგუნდო სიმღერების ნიშანდობლივი თვისებაა ღრმა ემოციურობა და სიდიადე, ამაღლებულ-ჰიმნური ტონი, ფაქტურის მონოლითურობა და კომპაქტურობა, მკაცრი დიატონიზმი, ჰარმონიული და პოლიფონიური საწყისების შეზავება, მღერად-რეჟიტატიული მელოდი, რთული კილო-ჰარმონიული სტრუქტურა, რაც ამ სიმღერების ფორმას განსაკუთრებულ დინამიკურობას ანიჭებს; ყველა ეს თვისება „აბესალომ და ეთერში“ განზოგადებულ გამოხატულებას იღებს.

ზ. ფალიაშვილის შემოქმედებითი მეთოდის განსაკუთრებით დამახასიათებელი თვისებაა ის, რომ მუსიკის ხალხურ-ეროვნულ სულს იგი ფოლკლორული მასალის ციტირებისა თუ სტილიზაციის გარეშე გადმოგცემს (თუმცა ოპერაში ვხვდებით ხალხური სიმღერის ციტირებისა და მისი თემატური ფრაგმენტების გამოყენების მაგალითებს).

„აბესალომ და ეთერის“ ხალხური არსი დაკავშირებულია აგრეთვე გუნდის — ხალხის უდიდეს როლთან ნაწარმოებში. სწორედ გუნდი განსაზღვრავს ოპერის ხალხურ-ეპიკურ და მონუმენტურ სტილს. ზ. ფალიაშვილის ნაწარმოები მსოფლიო საოპერო ლიტერატურაში გამოირჩევა იმით, რომ თუმცა მას საფუძვლად უდევს ღრმად ლირიკული თემა, გუნდი — ხალხი დიდ მნიშვნელობას იძენს და ქმედით ძალად იქცევა ოპერაში. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ძნელია მოიძებნოს მეორე ოპერა, სადაც სიყვარულის ლირიკული თემა ასეთი სიღრმით, ესოდენ ამაღლებულად და ამავე დროს კლასიკური უბრალოებით იყოს განსახიერებული ეპიკურ-მონუმენტურ ფორმაში.

„აბესალომის“ დრამატურგია თავისი ფესვებით ქართულ ხალხურ ეპოსთან არის დაკავშირებული. სწორედ აქედან მოდის განვითარების დინჯი თხრობითი სტილი, ორატორიულ-საგუნდო წყობა, მოქმედების ხალხურ-რიტუალური ფორმა.

როგორც არაერთგზის აღინიშნა, „აბესალომ და ეთერი“ ქართულ-

ეროვნული სტილის უდიდესი ძეგლია, მაგრამ ამავე დროს ზ. ფალიაშვილის ქმნილება ამჟღავნებს შინაგან კავშირს რუსულ კლასიკურ საოპერო დრამატურგიასთან, პირველ რიგში კი — გლინკას „რუსლან და ლიუდმილასთან“ და ბოროდინის „თავად იგორთან“. ამის შესახებ მეტყველებს დრამატურგიული ქარგის ფართო მასშტაბი, სიუჟეტის ეპიკურ-თხრობითი განვითარება და კომპოზიციის ორატორიულ-საგუნდო ფორმა.

ხალხურ-ეპიკური ტიპის ოპერის დრამატურგიული პრინციპები ზ. ფალიაშვილმა ღრმად ინდივიდუალურად, შემოქმედებითად გარდატეხა ხალხურ მასალაზე და ქართული ეროვნული თემატიკის საფუძველზე. ამაშია „აბესალომ და ეთერის“ პრინციპულად ნოვატორული მნიშვნელობა.

ნაწარმოების სიუჟეტური ხაზი ოთხი მოქმედების მანძილზე ვითარდება, რომელთაგან თითოეული ოპერის ძირითადი და საკვანძო მომენტის გამომხატველია. ამის შესაბამისად, ოპერის დრამატურგიულ განვითარებაში ოთხი ძირითადი ეტაპია აღსანიშნავი: პირველი მოქმედება — სიყვარულის ჩასახვა, მეორე — საქორწინო ნადიმი, მესამე — განშორება, მეოთხე — გმირების სიკვდილი. ამ აზრობრივმა განვითარებამ თავისი გამოხატულება ჰპოვა ოპერის ჟანრობრივ და სტრუქტურულ თავისებურებებში.

I აქტში, რომელიც, ძირითადად, ლირიკულ ტონებში იშლება, სოლო ნომრები და დიალოგური სცენები ჰარბობს, II აქტი გრანდიოზული ეპიკური ტილოა და, შესაბამისად, მისი მუსიკა თითქმის მთლად გუნდურია, III აქტში დრამატული სიმძაფრე ტრაგიზმამდე აღწევს. აქ ხდება მკვეთრი შემობრუნება ოპერა ტრაგედიის კონცეფციისაკენ, რაც საბოლოო გამოხატულებას ფინალურ — IV აქტში იღებს.

ამგვარად ოპერის დრამატურგიული ხაზი მიემართება ლირიკიდან ეპოსისა და დრამატიზმის გზით — ტრაგედიისაკენ.

„აბესალომ და ეთერი“ იწყება არაჩვეულებრივად ღრმა და გამომსახველი მოკლე საორკესტრო ინტროდუქციით. ზ. ფალიაშვილის შემოქმედებითი გენია ოპერის პირველი ტაქტებიდანვე გვამცნობს თავის თავს! ეს კლასიკურად მარტივი და სადა მუსიკა ოპერის ნამდვილი კვინტესენციაა, რომელშიც განზოგადებულად გამოიხატა ოპერის იდეური არსი და მუსიკალური სტილის ტიპობრივი თავისებურებები.

შესავალში სამი თემაა მოცემული, რომლებიც დაკავშირებულია ოპერის მხატვრულ სახეთა სხვადასხვა წრესთან.

შესავლის საწყისი მოტივი (ქორალი), რომელიც აღებულია ოპერის ფინალიდან, სიმებიანთა დინჯ მდორე მოძრაობაშია მოცემული.

ეს მოტივი ქართული „მკაცრი სტილის“ ტიპობრივი ნიმუშია. მის ზვიად ამაღლებულ ხასიათს ძალზე შეესატყვისება კილოური კოლორიტი (მიქსოლიდიური კილო) და ხმათა სვლის ქორალური წყობა.

მას უმუშაოდ უპირისპირდება კლარნეტის ღრმად გამომსახველი მოტივი იმპროვიზაციულ-ორნამენტული ტიპისა. იგი ბრწყინვალე ნიმუშია

ზ. ფალიაშვილის მემკვიდრეობას უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული მუსიკის განვითარებისათვის. იგი შესანიშნავი მხატვრული ტრადიციების წყაროდ იქცა ქართველი საბჭოთა კომპოზიტორებისათვის. ზ. ფალიაშვილმა ღრმა და ნაყოფიერი გავლენა მოახდინა ქართველ კომპოზიტორთა შემდგომ თაობებზე.

Andantino sostenuto

ბუ- ნე- ბის ძალ- ნო!

დე- და რად ჰგო- დებს

ის- მი- ნეთ ჩე- მი

ვინ მა- ბო- რო- ტებს

ტორთა შემდგომ თაობებზე. მისი შემოქმედებითი პრინციპები ვითარდება ქართულ საბჭოთა მუსიკაში. ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერმა“ და „დაისმა“ დიდი ხნით განსაზღვრა ქართული ოპერის განვითარების გზები, კერძოდ, დასაბამი მისცა მის 2 უმთავრეს ნაირსახეობას: ეპიკურ-მონუმენტურსა და ლირიკულ-ფსიქოლოგიურს. მაგრამ ზ. ფალიაშვილის ისტორიული დამსახურება როდი განისაზღვრება მხოლოდ მისი მიღწევებით საოპერო ენაში; არამედ მან გავლენა მოახდინა საზოგადოდ მთელი ქართული მუსიკალური ხელოვნების, ქართული ეროვნული მუსიკალური სტილის ფორმირებასა და ჩამოყალიბებაზე, სტიმული მისცა ზოგიერთი სხვა ენარის (მაგ, საბალეტო და სიმფონიურის) განვითარებას. ზ. ფალიაშვილის მრავალი მხატვრული და ტექნიკური ხერხი დიდი ხნით დამკვიდრდა ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებით პრაქტიკაში.

დღეს დიდი ქართველი კომპოზიტორის სახელი დამსახურებულად სარგებლობს საყოველთაო აღიარებით. 1971 წ. მთელს საბჭოთა კავშირში ფართოდ იქნა აღნიშნული ზ. ფალიაშვილის დაბადების 100 წლისთავი.

ნიკო სულხანიშვილი (1871—1919)

ნიკო სულხანიშვილი ქართველ კომპოზიტორთა უფროსი თაობის შესანიშნავი წარმომადგენელია. იგი ღრმად უშეშვებლად გვერდს ზ. ფალიაშვილს, დ. არაყიშვილს, მ. ბალანჩივაძეს. შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ღრმა სხვადასხვაობის მიუხედავად, ეს კომპოზიტორები ეკუთვნოდნენ დემოკრატიულად მოაზროვნე მოწინავე ქართველ ინტელიგენციას, რომელიც თავის დანიშნულებას ხალხის სამსახურში ხედავდა. ამავე დროს ნ. სულხანიშვილი ერთგვარად განცალკევებით დგას ამ სახელოვან ჰორიზონტზე. თვითმყოფი და მალაღნიჭიერი შემოქმედის სიცოცხლე ისე ჰქვია, რომ მან ვერ შეძლო თავისი უკანასკნელი სიტყვის თქმა. უმკაც-



ნ. სულხანიშვილი

რესი ცხოვრების პირობებში ნ. სულხანიშვილმა ვერ შეძლო თავისი შინაგანი პოტენციის სათანადო გამოვლენა. ამ ღრმა ემოციური ბუნებისა და მკაფიო ინდივიდუალობის ხელოვანმა მეტად მცირე მუსიკალური მემკვიდრეობა დაგვიტოვა (რამდენიმე საგუნდო ნაწარმოები და დაუმთავრებელი ოპერის ორიოდ ფრაგმენტი), მაგრამ ეს საკმარისი აღმოჩნდა იმისათვის, რომ მას შესამჩნევი კვალი გაევლო და სახელოვანი კომპოზიტორის ადგილი დაემკვიდრებინა ქართული მუსიკის ისტორიაში.

სულხანიშვილი ეკუთვნის იმ ხელოვანთა რიცხვს, რომლებიც რამდენიმე ნაწარმოებით შედიან კულტურის ისტორიაში და იქ მტკიცედ მკვიდრდებიან. ნ. სულხანიშვილის მთავარი ისტორიული დამსახურება ის არის, რომ მან საძირკველი ჩაუყარა ქართულ პროფესიულ საგუნდო მუსიკას და შექმნა ამ ენარის პირველი კლასიკური ნიმუშები, რომლებშიაც ღრმა იდეური შინაარსი დასრულებული მხატვრული ფორმითაა გამოხატული. ეს დამსახურება მით უფრო აღსანიშნავია, რომ ნიკო სულხანიშვილი არ იყო აღჭურვილი ყველა იმ თვისებით, რომელიც აუცილებელია დიდი სამოღვაწეო ასპარეზის მოსაპოვებლად. მას ფართო პროფესიული განათლება არ მიუღია. იგი თვითნასწავლი კომპოზიტორია, რომელსაც არავითარი სკოლა არ გაუვლია, არც კონსერვატორიის და არც სამუსიკო სასწავლებლისა. ერთადერთი ინსტრუმენტი, რომელმაც იგი გაიყვანა მუსიკალური ცხოვრების გზაზე, იყო მისი საკუთარი ხმა, რომლის წყალობითაც იგი ბავშვობის წლებიდანვე შეეხარდა ქართულ ხალხურ სიმღერას, უშუალოდ დაუკავშირდა ხალხური მუზიციურობის სხვადასხვა ფორმას. ვიდრე კომპოზიტორის სახელს მოიხვეჭდა, ნ. სულხანიშვილი ხალხში ცნობილი იყო, როგორც მომღერალი და სახალხო გუნდის ლოტბარი. მის მიერ შედგენილი და კარგად გაწვრთნილი გუნდი, მრავალი წლის განმავლობაში ხალხური მუსიკის პროპაგანდის ერთ-ერთი მკვიდრი კერა იყო თელავსა და თბილისში. უკანასკნელ წლებში ნ. სულხანიშვილი მკვიდროდ ათავსებდა ერთიმეორესთან სალოტბარო და საკომპოზიტორო მოღვაწეობას.

ნ. სულხანიშვილი ხალხური მუსიკის წიაღში გაიხარდა. მუსიკალური განათლება მან ხალხისაგან მიიღო. მთელი მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფია ხალხურ კულტურასთან არის დაკავშირებული. აქ მომწიფდა და ჩამოყალიბდა მისი აზროვნება. არცერთი ქართველი კომპოზიტორი ისე ღრმად და ორგანულად არ არის შერწყმული ცოცხალ ხალხურ მეტყველებასთან, როგორც ნ. სულხანიშვილი. მთელი მისი მუსიკალური მემკვიდრეობა ხალხური აზროვნების და მეტყველების მკაფიო გამოვლენაა ინდივიდუალური შემოქმედების ფორმებში. ქართული ხალხური კულტურისაგან ნ. სულხანიშვილი დავალებული იყო არა მარტო თავისი მხატვრული სახეებითა და ინტონაციური სტილით, არამედ თავისი ოსტატობითაც. მრავალსაუკუნოვანი განვითარების მანძილზე ქართველმა ხალხმა შექმნა სასიმღერო შემოქმედების კლასიკური ნიმუშები, რომლებიც ადამიანს ხიბლავს შინაარსისა და ფორმის ჰარმონიული მთლიანობით. სწორედ ეს ხალხური ოსტატობა ჰქონდა მხედველობაში ზ. ფალიაშვილს, როდესაც აღტაცებით წერდა: „მე ერთი გურული „ხელხვავი“ მაქვს ჩაწერილი, სადაც ერთ ადგილას ისე მოხერხებულად არის შეზავებული ორი სხვადასხვა ხასიათის თქმა, რომ ნათლად თვალწინ დაგიდგებათ ბახის ორმაგი ფუგის თემები და ყოველ ევროპულ მუსიკოსს აღტაცებაში მოიყვანს და დაარწმუნებს, რომ ქართველი ხალხი დახელოვებული ყოფილა მუსიკაში, რომ ასეთი რთული და ორიგინალური სიმღერები შეუქმნია!“

მართალია, ნ. სულხანიშვილი იცნობდა კლასიკური მუსიკალური ლიტერატურის ზოგიერთ ნიმუშს, მაგრამ, უპირველეს ყოვლისა, მან ხალხური ოსტატობის სკოლა გაიარა. იგი „ხალხური პროფესიონალიზმის“ ტიპობრივი წარმომადგენელია ქართულ მუსიკაში.

მეტად დამახასიათებელია, რომ ნ. სულხანიშვილის ნიჭის თავისებურება ყველაზე მკაფიოდ და მძლავრად საგუნდო ენარში გამოვლინდა. გუნდი უძველესი ქართული ხელოვნებაა. მხატვრული კულტურის არც ერთ დარგს არ ემჩნევა ჩვენში ეროვნული ორიგინალობის ბეჭედი ისე მკვეთრად, როგორც საგუნდო სიმღერას. ქართველი ხალხის ხმა ყველაზე მძლავრად საგუნდო ენარში გაისმა. ამიტომ სრულიად ბუნებრივი და კანონზომიერი, რომ ხალხური მუსიკის ტრადიციებზე აღზრდილი ნ. სულხანიშვილი შემოქმედების პირველი ნაბიჯებიდანვე დაუკავშირდა „მშობლიურ სტიქიონს“ — საგუნდო სიმღერას.

ნ. სულხანიშვილმა თავიდანვე მტკიცედ შემოფარგლა თავისი შემოქმედების ობიექტი. ლირიკულ-ფსიქოლოგიური განცდების სამყარო არ იყო მისი ინტერესების საგანი. რომანტიკული სევდა, სულიერი გაორება, მძიმე და პირქუში განცდები სრულიად უცხოა მისთვის.

¹ ზ. ფალიაშვილი. „მოგზაურობა კახეთში და ხალხური სიმღერების დღევანდელი მდგომარეობა“ გაზ. „ამირანი“ 1908 წ. 5/X

ნ. სულხანიშვილი უშუალო ადამიანი იყო, მან ქართულ პროფესიულ მუსიკაში ხალხური ეპოსის ვაჟკაცური სული შემოიტანა. თავის დიდ თანამედროვესთან ზ. ფალიაშვილთან ერთად ნ. სულხანიშვილი ქართულ მუსიკაში ამკვიდრებს ეპიკურ საწყისს.

* * *

ნ. სულხანიშვილის აზროვნების და შემოქმედების დასახასიათებლად აუცილებელია წარმოვიდგინოთ ის წრე და გარემოცვა, რომელშიაც იგი ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა. მეტად თავისებურია ნ. სულხანიშვილის ბიოგრაფია. თავისი ცხოვრების უდიდესი ნაწილი მან პროვინციაში გაატარა, თავის საშობლო კახეთში. აქ დაიბადა იგი 1871 წელს სოფ. აწყურში. მისი ბავშვობის პირველი წლები შშობლების შზრუნველობის ქვეშ მიმდინარეობდა. ნ. სულხანიშვილის მამა — პაატა და მისი ოჯახის წევრები განთქმულ მომღერლებად ითვლებოდნენ მთელ კახეთში. ოჯახში ხშირად ისმოდა ხალხური სიმღერა; პაატას სახლი შესანიშნავი კერა იყო ხალხური მუზიკირებისა, რომელშიც მთელი ოჯახი მონაწილეობდა. ნიკოს დედა კარგად იცნობდა ქართულ მწერლობას და ხალხურ ზეპირსიტყვაობას. მან შეაყვარა ნიკოს ქართული ხალხური პოეზია და „ვეფხისტყაოსანი“. ნიკო ბავშვობიდანვე ხალხური სიმღერებისა და ლექსების მხატვრულ ატმოსფეროში იზრდებოდა. იგი საოჯახო კონცერტების მსურველად მონაწილე იყო. უკვე შშობლების ოჯახში ნიკო გაეცნო ხალხური სიმღერების ანსამბლური შესრულებისა და კოლექტიური მუზიკირების ფორმებს, რომლებთანაც შემდეგ მთელი მისი მოღვაწეობაა დაკავშირებული; შინაური აღზრდის დასრულების შემდეგ „ნიკო მამამ თელავში წაიყვანა თავის სიძესთან ილია ზარაფიშვილთან, რომელიც... თავის დროის დიდად განათლებული ადამიანი იყო და მწერლობაშიაც იღებდა მონაწილეობას ნადიკვარელის ფსევდონიმით... მისი სახლი ნამდვილი სალონი იყო ქართველი მოწინავე ინტელიგენციისა“¹. აქ ხშირად თავს იყრიდნენ გამოჩენილი ქართველი მწერლები და მოღვაწეები: აკ. წერეთელი, ალ. ყაზბეგი, ანტ. ფურცელაძე, ვას. ბარნოვი და სხვ. ამ მოწინავე ინტელიგენციის იდეური ზემოქმედების წრეში მოხვდა ნიკო ბავშვობიდანვე. მის გონებრივ და ზნეობრივ მომწიფებაზე დიდად კეთილისმყოფელი გავლენა იქონია ი. ზარაფიშვილის ოჯახმა. 1878 წელს, როცა შვიდი წლისა შესრულდა, ნიკო შშობლებმა თელავის სასულიერო სასწავლებელში მიაბარეს, სადაც უფრო ადრე დიდი ქართველი მწერალი და მისი ახლო მეგობარი ვაჟა-ფშაველა სწავლობდა. აქ მან ექვსი წელიწადი დაჰყო. ნიკოს გონებრივი ინტერესები მოწაფეობის დროსაც მუსიკალური ხელოვნებისაკენ იყო მიმართული. შშვენიერი

¹ გიორგი ნადირაძე. ნიკო სულხანიშვილი გვ. 12, თბილისი, 1936

ხმისა და სმენის წყალობით ნიკო უკვე მეორე წლიდან სასწავლებლის გუნდში გალობს, სადაც მისი მასწავლებლები იყვნენ დ. ელიოზიშვილი და ზ. ჩხიკვაძე. მათ გაუღრმავეს ნიკოს ქართული მუსიკის სიყვარული და ეროვნული ტრადიციებისადმი პატივისცემა. 1884 წლიდან ნ. სულხანიშვილი თბილისის სასულიერო სემინარიის მოწაფეა. მაგრამ აქ მან ცოტა ხანი დაჰყო; ვერ შეურიგდა სემინარიის მკაცრ რეჟიმს; ორი წლის შემდეგ მიატოვა სემინარია და კვლავ თელავს დაუბრუნდა. მისი მღელვარე და მოუსვენარი სული ვერ ეთვისებოდა მკაცრ სისტემას და დისციპლინას. უკვე ახალგაზრდობის წლებში გამოიმუღავნდა მისი ხასიათის ძირითადი თვისებები — გულფიცხოზა, სიამაყე, ქედმოუხრელობა.

მუსიკალური განათლების მიღების სურვილმა ნიკო კვლავ თბილისს დააბრუნა. აქ მის შშვენიერ ხმას ყურადღება მიაქცია ცნობილმა მომღერალმა და პედაგოგმა დ. უსატოვმა, რომელმაც ნიკო მოწაფედ აიყვანა. დ. უსატოვი იყო მოსკოვის დიდი თეატრის ყოფილი სოლისტი, განათლებული პედაგოგი, დიდი რუსი მომღერლის თ. შალიაპინის პირველი მასწავლებელი. დ. უსატოვთან მოხდა ნ. სულხანიშვილისა და შალიაპინის დაახლოება (სამწუხაროდ, მათი ურთიერთობის შესახებ არავითარი ცნობები არ არის შემონახული). ნიკოს მეცადინეობა დ. უსატოვთან ხანმოკლე აღმოჩნდა. უსახსრობის გამო მან დასტოვა თბილისი და ისევ თელავს დაუბრუნდა.

ნ. სულხანიშვილის მუსიკალური მოღვაწეობის დასაწყისად უნდა ჩათვალოს 1890 წელი, როდესაც იგი მიიწვიეს ლოტბარად თელავის სასულიერო სასწავლებლის გუნდში, რომელსაც უფრო ადრე მისი პირველი მასწავლებელი ზ. ჩხიკვაძე ხელმძღვანელობდა.

ათ წელზე მეტი ემსახურა ნ. სულხანიშვილი თელავის სასულიერო სასწავლებელს. მისი შემოქმედების პირველი ცდებიც 90-იან წლებს მიეკუთვნება. სწორედ ამ დროს ნ. სულხანიშვილის მუსიკალურ ნიჭს პირველად მიაქცია ყურადღება გამოჩენილმა ქართველმა მომღერალმა და საზოგადო მოღვაწემ ფილიმონ ქორიძემ: „ჩვენს მუსიკოსებში ერთი ვინმე მეგულება — დიდად ნიჭიერი სულხანიშვილი, მთელი მისი მუსიკალური არსი ძველი ქართული სულისკვეთებით არის გამსჭვალული. ვიცნობ და ერთხელ მისი იმპროვიზაციაც გავიგონე... მისი დიდი იმედი მაქვს“¹.

მაგრამ ახალგაზრდობის წლებში ნ. სულხანიშვილი თავისი ხმით (ბარიტონი) უფრო იქცეოდა ყურადღებას, ვიდრე შემოქმედებით. ამ მხრივ ზოგიერთ საინტერესო ცნობას გვაწვდის დ. არაყიშვილი: „1901 წელს, როდესაც მე თელავში გავემგზავრე ფონოგრაფის შემწეობით კახური სიმღერების ჩასაწერად, მომიხდა დარჩენა... ილია აბრამის ძე ზარაფიშვილთან. ნიკო სულხანიშვილი გამაცნეს, როგორც მასწავლებელი თბილისის სასუ-

¹ მიხეილ ქორელი: „ფილიმონ ქორიძე“ გვ. 115

ლიერო სასწავლებლისა და მომავალი კომპოზიტორი — ავტორი ოპერა „პატარა კახისა“. მაგრამ ჩემი პირველი შეხვედრის დროს მე საქმე მქონდა მასთან, როგორც კახური სიმღერების კარგ მცოდნესა და მომღერალთან... მისგან ჩავწერე სოლოები: „კალაური“, „გუთნური“ „ურმული — აწყურული“ — და მრავალი საგუნდო სიმღერა, სადაც ის მოძახილსა მღეროდა, როგორც მაგალითად: „ზამთარი“, „სუფრული“, „ბერი კაცი ვარ“ და სხვ.¹

უფროსი თაობის სხვა კომპოზიტორების მსგავსად ნ. სულხანიშვილი გულმოდგინედ აგროვებდა და სწავლობდა ხალხური შემოქმედების ნიმუშებს. ამ მიზნით მან ორჯერ (1912 წ., 1914 წ.) ფონოგრაფით შემოიარა კახეთი — ჯერ ქიზიყი, შემდეგ თელავის მხარე და ძვირფასი მასალა შეაგროვა.²

1902 წელს ნიკო შედის თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის თეორიის კლასში, მაგრამ ეს ცდაც უშედეგოდ დამთავრდა. ერთი წლის შემდეგ მან თავი მიანება სასწავლებელს, ამავე დროს, იგი თბილისში დაუახლოვდა პირველ ქართველ მუსიკოს-თეორეტიკოსს, ს. ტანევეის მოწაფეს, გ. ნატრაძეს, რომელიც შინაურ მასწავლებლად მიიწვია სოფ. აწყურში. ამ კერძო მეცადინეობამ ოთხი თვე გასტანა.

ნ. სულხანიშვილის ბიოგრაფიაში განსაკუთრებით აღსანიშნავია 1905—1907 წლები. დემოკრატიულ იდეებზე აღზრდილი კომპოზიტორი დიდი თანაგრძნობით შეხვდა 1905 წ. რევოლუციას. როგორც ცნობილია, რევოლუციამ ფართო გამოძახილი ჰპოვა ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. მას მხურვალედ გამოეხმაურნენ ქართული სცენის დიდი ოსტატი ლადო მესხიშვილი, რომლის ხელმძღვანელობით გამართული რევოლუციური სპექტაკლები საბრძოლო აღფრთოვანებას იწვევდა ხალხში, აკ. წერეთელი, ვაჟა-ფშაველა, განსაკუთრებით კი ირ. ევდომილი, რომელმაც პირველმა გამოხატა ქართულ პოეზიაში მუშათა კლასის საბრძოლო იდეალები. ქართველ კომპოზიტორთა შორის კი ამ მხრივ გამოირჩევა ნ. სულხანიშვილი.

1908 წელს ქართველმა ხალხმა დიდი ზეიმით იდღესასწაულა აკ. წერეთლის სამწერლო-საზოგადოებრივი მოღვაწეობის 50 წლის იუბილე. ამ გრანდიოზულ ზეიმში სხვა გამოჩენილ ქართველ მოღვაწეებთან ერთად მონაწილეობა მიიღო ორმა კომპოზიტორმა — ზ. ფალიაშვილმა და ნ. სულხანიშვილმა. აკაკის იუბილესთან დაკავშირებით ზ. ფალიაშვილმა შექმნა საზეიმო სიმღერა „მრავალუამიერი“, რომელსაც იგი თავის პირველ ნაწარმოებად თვლიდა, ხოლო ნ. სულხანიშვილმა დიდებულ იუბილარს უძღვნა გუნდი-ოდა „ვაჟა აკაკის“. არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო 1913

წელი, როდესაც ქართველმა ხალხმა იზეიმა დიდი ქართველი მსახიობის ლადო მესხიშვილის იუბილე. ი. გრიშაშვილი იგონებდა: „ლადო მესხიშვილის იუბილე 1913 წელს ქართული კულტურის დღესასწაული იყო. ამ იუბილეზე განიჩნეოდა ნ. სულხანიშვილის გუნდი, რომელმაც პირველად ამ საღამოს მოიხვეჭა მაღალი სახელი“¹. საზოგადოდ, ქართული მუსიკის ანალებში 1913 წელი შევიდა როგორც ფრიალ მნიშვნელოვანი თარიღი. ამ წელს ქართველმა საზოგადოებამ პირველად მოისმინა ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერისა“ და დ. არაყიშვილის ოპერის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ — ნაწყვეტები. ამავე წელს ნ. სულხანიშვილმა შექმნა და ფართო საზოგადოებას გააცნო თავისი საუკეთესო გუნდები — „მესტიერული“, „სამშობლო ხევსურისა“, „გუთნური“.

ნ. სულხანიშვილმა ფართო პოპულარობას მხოლოდ სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში მიაღწია, როდესაც მისი მონაწილეობით ან მის პატივსაცემად მუსიკალური საღამოების გამართვა დაიწყო საქართველოს სხვადასხვა ცენტრში.

ნ. სულხანიშვილი შესანიშნავი ლოტბარი იყო. მის მიერ შედგენილი მომღერალთა გუნდი ერთ-ერთი საუკეთესო კოლექტივი იყო იმ დროს. მაშინდელი პრესა მხურვალედ ეხმაურებოდა ამ გუნდის კონცერტებს, რომელსაც საზოგადოება ყველგან აღტაცებაში მოჰყავდა. გუნდის რეპერტუარი იყო არა მარტო ქართული, არამედ რუსული მრავალხმიანი სიმღერების და აგრეთვე თვით ნ. სულხანიშვილის საგუნდო კომპოზიციები. აღსანიშნავია, რომ თანამედროვე გამოჩენილ ქართველ მომღერალთაგან ნ. სულხანიშვილის გუნდში ერთხანად (1910—1912 წწ.) მღეროდა სსრკ-სახალხო არტისტი სანდრო ინაშვილი, აგრეთვე ოპერა „კაკო ყაჩაღის“ ავტორი, კომპოზიტორი აკ. ანდრიაშვილი. ნ. სულხანიშვილთან არის დაკავშირებული ცნობილი სახალხო მომღერლის მარო თარხნიშვილის მოღვაწეობის პირველი ნაბიჯებიც.

ნ. სულხანიშვილის გუნდის მრავალრიცხოვანი საკონცერტო გამოსვლებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია თბილისის ოპერის თეატრში 1918 წ. გამართული დიდი კონცერტი, რომელსაც თვით ნ. სულხანიშვილი ხელმძღვანელობდა. შესრულდა ზ. ფალიაშვილის, დ. არაყიშვილის, მ. ბალანჩივაძის, ნ. სულხანიშვილის და ან. ყარაშვილის საგუნდო ნაწარმოებები. განსაკუთრებით დიდი წარმატება ხვდა წილად ნ. სულხანიშვილის გუნდებს: „მესტიერული“, „გუთნური“, „სამშობლო ხევსურისა“ ერთი წლის შემდეგ კი ნ. სულხანიშვილმა შექმნა თავისი უკანასკნელი შედეგები — გუნდი „ღმერთო, ღმერთო“.

თავისი ცხოვრების გზაზე ნ. სულხანიშვილმა მრავალი გაჭირვება

¹ ციტირებულია გ. ნადირაძის მონოგრაფიიდან გვ. 56

² 1912 წელს ნ. სულხანიშვილმა გამოსცა საგალობლების კრებული „ცისკრის საგალობელი“.

¹ ი. გრიშაშვილი. „ლიტერატურული ნარკვევები“. 1952, გვ. 406.

გადაიტანა. იგი დიდ სიღარიბეში ცხოვრობდა. ამისდა მიუხედავად კომპოზიტორმა ვაჟაკურად განვლო თავისი ცხოვრების გზა. სულიერ მხნეობას მისთვის არ უღალატია უკანასკნელი წლის განმავლობაშიაც, როდესაც იგი მძიმე და უკურნებელ სენს ებრძოდა.

ნ. სულხანიშვილი გარდაიცვალა 1919 წლის 3 დეკემბერს, თბილისში. დაკრძალულია დიდუბის პანთეონში.

ნ. სულხანიშვილის შემოქმედებას განსაკუთრებული ბედი ეწია. კომპოზიტორის სიცოცხლის პირველ პერიოდში მისი ნაწარმოებები მეგობართა ვიწრო წრეს არ გასცილებია. არც ერთ მათგანს საბეჭდი დაზავა არ უნახავს. ისინი, უმთავრესად, ხელთნაწერების სახით ვრცელდებოდა. ფართო საზოგადოება ნ. სულხანიშვილს პირველად გაეცნო იმ დროს, როდესაც მას ცხოვრების შუა გზა უკვე გავლილი ჰქონდა. კომპოზიტორის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით უკვალოდ დაიკარგა მისი შემოქმედებითი მემკვიდრეობის მნიშვნელოვანი ნაწილი. ჩვენამდე მხოლოდ შვიდმა ნაწარმოებმა მოაღწია.

ნ. სულხანიშვილი გლეხების წრეში იზრდებოდა, გლეხკაცის ყოფის უშუალო გავლენა მის შეგნებაში პატარობიდანვე ღრმად ჩაიბეჭდა. არც ერთი ქართველი კომპოზიტორი არ მდგარა უბრალო ხალხთან ისე ახლო, არც ერთი არ შეზრდია სოფლის ყოფასა და ბუნებას ისე ღრმად და ორგანულად, როგორც ნ. სულხანიშვილი. მთელი მისი შემოქმედება სოფლის ფონზეა გაშლილი და ხალხის სულიერ სამყაროს ასახავს. ამავე დროს ნ. სულხანიშვილისათვის სრულიად უცხოა სოფლური კარჩაკეტილობა და პროვინციული განკერძოება. მის შემოქმედებაში მძაფრად სცემს საზოგადოებრივი ცხოვრების პულსი, იგი თავიდანვე ხალხის მოწინავე იდეების დამცველად გვევლინება. ნ. სულხანიშვილის იდეური ორიენტაციის მკაფიო მანიშნებელია მისი მჭიდრო ურთიერთობა ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების მოწინავე წარმომადგენლებთან. ნ. სულხანიშვილის შემოქმედებაში ნათლად ჩანს ის იდეური წყაროები, რომელთა ზეგავლენით ჩამოყალიბდა მისი მსოფლმხედველობა. მოღვაწეობის სარბიელზე გამოსვლისთანავე მან ღრმად განიცადა დემოკრატიზმისა და პატრიოტიზმის ის იდეები, რომელთა პროპაგანდა საქართველოში თერგდალეულეებმა დაიწყეს. ნ. სულხანიშვილს განსაკუთრებით მკვეთრად ახასიათებს ის პატრიოტიზმი, რომელიც მთელი მისი თაობისათვის იყო დამახასიათებელი. ამავე დროს ნ. სულხანიშვილის პატრიოტული სულისკვეთებისათვის სრულიად უცხოა რომანტიკული ბურუსი, წარსულის იდეალიზაცია, ისტორიული ნანგრევებისა და სასაფლაოების კულტი. იგი მომავლის ნათელ რწმენაზე იყო დაფუძნებული. ნ. სულხანიშვილს ხალხის ძლიერების ღრმა რწმენა ჰქონდა. მას, როგორც ეპიკურად მოაზროვნე მუსიკოსს, ხალხი მიაჩნდა თავისი შემოქმედების მთავარ გმირად. ხალხისა და სამშობლოს სიყვარული ერთიმეორეს ემთხვევა მის შეგნებაში. სწორედ აქ უნდა ვე-

ძიოთ სათავე და საფუძველი პატრიოტიზმისა და ოპტიმიზმისა, რომლებიც მის შემოქმედებას ასაზრდოებდა.

როგორც ცნობილია, ნ. სულხანიშვილის თაობის ქართველი კომპოზიტორებისათვის, ძირითადად, სატრფიალო თემატიკა იყო დამახასიათებელი. ნ. სულხანიშვილი მხოლოდ ერთხელ შეეხო ამ თემას. ახალგაზრდობის წლებში მან შექმნა ლირიკულ-სატრფიალო სიმღერა „ტურფავ, მოდი, ნუ ხარ მტრულად“ (სიტყვები დ. მაჩხანელის), რომელსაც დღეს მთელი საქართველო მღერის. ეს სიმღერა იმ მხრივაც არის თავისებური, რომ მასში კომპოზიტორი პირველად და უკანასკნელად დაემყარა ქალაქური სიმღერის ინტონაციებს. შემდეგში კი მთელი მისი შემოქმედების მასაზრდოებელი ნიადაგი ქართული გლეხური სიმღერა იყო.

ნ. სულხანიშვილმა სრულიად ახალი სახეები და იდეები შემოიტანა ქართულ მუსიკაში. მისი რაოდენობრივად მცირე მემკვიდრეობა ყურადღებას იქცევს თემატიკური აქტუალობითა და მრავალფეროვნებით. იგი პირველი ქართველი კომპოზიტორია, რომელიც სოციალურ თემებს და იდეებს ეხმარება. ჭერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა იყო ნ. სულხანიშვილი, როდესაც შექმნა თავისი პირველი ნაწარმოები — ვოკალური ტერცეტი „ჩემს საყვარელ სამშობლოს“. ადრეული სიჭაბუკის ამ ნაწარმოებმა განსაზღვრა მისი შემოქმედების მთავარი იდეური გეზი. ქართული პატრიოტული სკოლის გამოჩენილი წარმომადგენლების — ი. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლის, რ. ერისთავის პოეზია ხდება ნ. სულხანიშვილის შემოქმედების იდეურ-მხატვრული საფუძველი. პატრიოტული იდეებით არის შთაგონებული მისი გუნდები „სამშობლო ხევსურისა“, „მესტიურული“, „დიდება ივერს“.

ქართველ კომპოზიტორთა შორის ნ. სულხანიშვილი ერთი პირველთაგანი იყო, რომელმაც მიმართა საოპერო ჟანრს. გასული საუკუნის 90-იან წლებში მ. ბალანჩივაძემ და ნ. სულხანიშვილმა ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად დაიწყეს ოპერის წერა¹. ორივენი ქართულ პატრიოტულ ლიტერატურაში ეძიებდნენ იდეური შთაგონების წყაროს. პირველმა თავის ოპერის სიუჟეტად აიღო ა. წერეთლის „თამარ ცბიერი“, მეორემ კი — „პატარა კახი“. ნ. სულხანიშვილს, როგორც თავისუფლების იდეით გატაცებულსა და დემოკრატიულად მოაზროვნე კომპოზიტორს, ძალზე იზიდავდა „პატარა კახის“ პატრიოტული ჰეროიკა და ხალხის დიდი როლი პოემაში. მაგრამ, როგორც ცნობილია, ნ. სულხანიშვილმა ვერ შეძლო თავისი სახეუკვარი ოცნების განხორციელება. მისი საოპერო ფრაგმენტებიდან ჩვენამდე მოაღწია მხოლოდ ქვაბულიძის შესანიშნავმა არია-სიმღერამ „დაიგვიანეს“.

მძლავრად გაისმა ნ. სულხანიშვილის შემოქმედებაში რუსთაველის

¹ გიორგი ნადირაძე. ნიკო სულხანიშვილი გვ. 121.

პოეზიის ხმაც. როგორც ცნობილია, „ვეფხისტყაოსნის“ რამდენიმე ნაწყვეტმა და აფორიზმმა ჯერ კიდევ ჩვენს ძველ ხალხურ სიმღერებში კპოვა გამოძახილი¹.

პროფესიულ მუსიკაში კი ნ. სულხანიშვილი პირველი იყო, რომელმაც ააქლერა შოთას პოემის გენიალური სტროფები,² კერძოდ, ნ. სულხანიშვილმა შექმნა ორი ნაწარმოები — გუნდი „ღმერთო, ღმერთო“ და რომანსი „მო, ზუალო“. ორივე ნაწარმოები პოემის ერთ-ერთი მთავარი გმირის, ავთანდილის სულიერ განწყობილებებს ასახავს.

სიცოცხლისადმი სიყვარული და რწმენა ისე მძლავრად არ გამოუხატავს ნ. სულხანიშვილს, როგორც თავის ერთ-ერთ საუკეთესო გუნდში — „მამ, გამარჯვება, ტკბილო სიცოცხლე“. ამ სათაურით შეიძლება გავაერთიანოთ სულხანიშვილის მთელი შემოქმედება. გლეხური კოლექტიური შრომის თემას ეხება მისი შესანიშნავი გუნდი „გუთნური“.

თერგდალეულთა იდეოლოგია მხოლოდ ერთ-ერთი წყარო იყო ნ. სულხანიშვილის მხატვრული მსოფლმხედველობისა. მის შემოქმედებაში მკაფიოდ გამოვლინდა აგრეთვე რევოლუციურ-დემოკრატიული აზროვნების საწყისებიც. იგი პირველი ქართველი კომპოზიტორია, რომელიც ხალხთა მასების რევოლუციურ ბრძოლას ეხმაურება. რუსეთის პირველი რევოლუციის ბობოქარ დღეებში იგი თავის საკუთარ ტექსტზე ქმნის საგუნდო სიმღერა-პროკლამაციას „ძირს იმპერიალიზმი“ და „ახალ ნანინას“ (სიტყვები ირ. ვედოშვილისა). რეაქციის მძიმე წლებშიც ნ. სულხანიშვილი გამოირჩეოდა რევოლუციურ-დემოკრატიული განწყობილებით. მონარქიული რუსეთის დამხობას 1917წ. მან უძღვნა გუნდი „ვამა, შრომელ ხალხს“ (გ. ქუჩიშვილის ტექსტი). ამრიგად, ქართული რევოლუციურ-მასობრივი სიმღერის პირველი ნიმუშები ნ. სულხანიშვილს ეკუთვნის.

შრომის თემა, სოციალური ბრძოლისა და პატრიოტიზმის იდეები, სიცოცხლის აპოლოგია — ასეთია ნ. სულხანიშვილის შემოქმედების იდეური საწყისები. მართალია, ამ იდეებს არ მიუღია მის შემოქმედებაში მრავალმხრივი გამოხატულება, რადგან თვით მისი შემოქმედება არ ყოფილა ვრცელი და მრავალმხრივი, მაგრამ ქართული კლასიკური მუსიკის განვითარების პირველ პერიოდში ნ. სულხანიშვილის გუნდები გამოირჩეოდა იდეური გამიზნულობით, პუბლიცისტური სიმბახვილით; მათში მკაფიოდ გამოიხატა ქართველი ხალხის ნაციონალური ხასიათის საუკეთესო თვისებანი — მისი თავისუფლებისმოყვარეობა, მგზნებარე პატრიოტიზმი, ჯანსაღი, ვაჟკაცური სული.

¹ „ზამთარი“, „ღმერთო, ღმერთო“ და სხვ.

² დღეს ქართული მუსიკალური რუსთაველიანა სხვადასხვა ეპოქის მთელ რიგ მნიშვნელოვან ნაწარმოებს ითვლის.

³ რუსთაველის ტექსტი თავისუფლადაა ინტერპრეტირებული.

ნ. სულხანიშვილი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა პოეტურ სიტყვას. ყველა მისი გუნდი აგებულია ქართული კლასიკური პოეზიის შესანიშნავ ნიმუშებზე. რაც უფრო საგულისხმოა, იდეურ-მხატვრული ჩანაფიქრი ყველგან შესატყვის ინტონაციურ გამოხატულებას პოულობს, ხოლო საუკეთესო გუნდებში კომპოზიტორი ფორმისა და შინაარსის სრულ ჰარმონიას აღწევს. ამ კლასიკური თვისებით არის აღბეჭდილი „გუთნური“, „საშობლო ხევსურისა“, „ღმერთო, ღმერთო“.

ნ. სულხანიშვილის ყოველი გუნდი მკვეთრი თავისებურებით ხასიათდება. თითოეულ მათგანს თავისი საკუთარი, განსაკუთრებული სახე აქვს. კომპოზიტორი არასოდეს არ იმეორებს თავის თავს. საკმარისია შევადაროთ „გუთნური“ „ღმერთო, ღმერთოს“, „მესტიურული“ — „მამ გამარჯვებას“, „საშობლო ხევსურისა“, — „დიდება ივერს“, რომ ადვილად დავინახოთ ის მრავალფეროვნება, რომელსაც კომპოზიტორი სულ რამდენიმე ნაწარმოების ფარგლებში აღწევს. ნ. სულხანიშვილის გუნდები ერთმანეთისაგან განირჩევა არა მარტო ემოციურ-მხატვრული შინაარსით და კოლორიტით, არამედ ფორმისა და ფაქტურის სხვადასხვაობითაც. ერთგან აკორდული ფაქტურა ჰქარბობს („ღმერთო, ღმერთო“, „დიდება ივერს“), სხვებში ჰომოფონიური და პოლიფონიური ფაქტურა თავისუფლად არის შეზავებული („საშობლო ხევსურისა“, „გუთნური“, „მამ გამარჯვება“). მელოდიური მღერადობა კი, განურჩევლად ფაქტურისა, ყველა მისი გუნდის განუყრელი ღირსებაა.)

ნ. სულხანიშვილის გუნდები, ძირითადად, ოთხხმიანია. კომპოზიტორი აფართოებს ხალხური სამხმიანობის ფარგლებს. მამაკაცთა ერთგვაროვან გუნდს იგი ამდიდრებს ქალთა ხმებით, რითაც ახალი კოლორიტი შეაქვს მის ხმოვანებაში. შერეული გუნდი მეტ საშუალებას აძლევდა მას, რათა უფრო ფართოდ გამოეყენებინა გუნდის მხატვრული და ტექნიკური შესაძლებლობანი. ნ. სულხანიშვილის გუნდების მუსიკალური ენა ემყარება ძველ ხალხურ კილოებს. უმტკიცესი დიატონიზმი მის მუსიკას ღრმად ეროვნულ და, ამავე დროს, ჯანსაღ, ვაჟკაცურ ელფერს ანიჭებს. მის გუნდებში გამოყენებულია ყველა ის კილო, რომელიც გვხვდება ქართლ-კახურ სიმღერებში — მიქსოლიდიური, ეოლიური, ფრიგიული, დორიული. ქართლ-კახური გუნდური სიმღერის თითქმის ყველა თავისებურება აღიბეჭდა მის შემოქმედებაში. ამავე დროს ნ. სულხანიშვილის მუსიკალური აზროვნება არ იყო შებოჭილი ფოლკლორული ტრადიციებით. ნაციონალური არქაიზმი სრულიად უცხოა მისთვის. აღსანიშნავია, რომ კომპოზიტორი არასოდეს ეწერდა ფოლკლორის უშუალო ციტირებას. არც ერთი ხალხური სიმღერა თავისი წმინდა სახით მას არა აქვს გამოყენებული. ნ. სულხანიშვილის მუსიკალური მეტყველება ეროვნული იყო და არა კუთხური. მან ქართლ-კახური სიმღერის ზოგადი ნიშნები გამოავლინა და ამ გზით შეიმუშავა ეროვნული მუსიკალური ენა. საგულისხმოა, რომ ქართლ-კახურმა საგუნდო ფაქტურამ მის გუნდებში მე-

ტი მოქნილობა მოიპოვა. კერძოდ, მისი გუნდების ბანი უფრო მოძრავი და აქტიურია. იგი არამარტო ჰარმონიულ ფუნქციას ასრულებს, არამედ ხშირად დამოუკიდებელია, მელოდიზირებულია.

5. სულხანიშვილის ყველა გუნდი ინსტრუმენტული თანხლების გარეშეა. მათ შენარჩუნებული აქვთ a cappella-ს მღერის ტრადიცია, რომელიც ქართული საგუნდო ეპოსიდან მომდინარეობს და ძველთაგანვე მოსდგამს ქართულ ხალხურ სიმღერას. უნდა, აღინიშნოს, რომ სტილი a cappella პროფესიული მუსიკის ოსტატებს არ შეუქმნიათ, იგი პირველად ჩაისახა ხალხურ შემოქმედებაში და ამ მხრივ საქართველოს ერთ-ერთი უპირველესი ადგილი უჭირავს.

6. სულხანიშვილის გუნდების დიდი თავისებურებაა დიალოგური ხერხის ფართო გამოყენება—გუნდისა და სოლისტის დაპირისპირება (მონაცვლეობა) ან შეზავება. ცალკეული სოლო-ეპიზოდების გატარება გუნდის ფონზე. ეს ხერხი მის საგუნდო სიმღერებს დიდ ნაირფეროვნებას და კოლორიტს ანიჭებს. აქვე უნდა აღინიშნოს ის დიდი ალლო, რომელსაც 6. სულხანიშვილი იჩენს „საგუნდო ინსტრუმენტობის“ სფეროში.

მოხდენილად სარგებლობს ტემბრული და რეგისტრული კონტრასტებით, ზომიერად იყენებს გუნდის დიაპაზონს, ერიდება კიდური ბგერების გამოყენებას და სხვ. 6. სულხანიშვილის გუნდები გამოირჩევა კომპოზიციური მთლიანობით, მწყობრად აგებული ფორმით. მათში გამოყენებულია როგორც მარტივი კუბლეტური სტრუქტურა, ისე ფართოდ გაშლილი სამნაწილიანი ფორმა.

6. სულხანიშვილი, ძირითადად, ხალხური ეპოსის ცოცხალ სახეებს და ინტონაციებს ემყარება, ამავე დროს მის მუსიკაში ძლიერია ლირიკული ნაკადიც. მისთვის უფრო დამახასიათებელია ეპიკური და ლირიკული საწყისების ორგანული შერწყმა, როგორც ამას ადგილი აქვს თვით ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში.

ნამდვილი ხალხური ტონუსით და კოლორიტით არის აღბეჭდილი შერეული გუნდისათვის დაწერილი სიმღერა „მესტვირული“ (1913წ.) აკ. წერეთლის ცნობილმა პატრიოტულმა ლექსმა („ჩონგურს სიმები გავუბი“) მასში უაღრესად შესატყვისი მუსიკალური გამოხატულება ჰპოვა. ამ სიმღერის ფორმა, მისი ხასიათი და სტილი ორგანულად გამომდინარეობს რაჭული მესტვირული სიმღერის თავისებურებიდან. ყურადღებას იქცევს გუნდის აღნაგობა, მისი შესავალი და ბოლო ნაწილი მთლიანად გუნდს აქვს დათმობილი. შუა ნაწილი კი სოლისტს— ბანის კუბლეტებს. გუნდი იწყება ცალკეული ხმის იმიტაციური ჩართვით, რომლის შემდეგ ბანის (სოლო) დინჯი რეჩიტატიული მელოდია გუნდის წყნარ აკორდულ ფონზე ისე შეიგრძნობა, როგორც სახალხო მთქმელის—მესტვირეს დამღერება ხალხურ საკრავზე—სტვირზე. თავისებურ ეფექტს ქმნის ბანის ყოველი კუბლეტის შემდეგ გუნდის სწრაფი მინამღერი. ხალხური ხასიათის

გამოვლენას ხელს უწყობს სოლ-მიქსოლიდიური კილო, რომელიც მთელი ნაწარმოების მანძილზე უცვლელი რჩება.

„მესტვირულის“ ფორმა გამოკვეთილია, მკაფიოდ ჩამოყალიბებული. მის მთლიანობას ხაზს უსვამს ბოლო ნაწილი (კოდა), რომელიც კვლავ შესავლის ინტონაციებს უბრუნდება და ერთ მთლიანობაში აერთიანებს მთელ ნაწარმოებს.

Andantino

mf

ჩონ-გურს სი-მე-ბი გავუ-ბი მოვ-მარ-თე ნე-ლა ნე-ლა-ო

შე-ვუ-ბ-მა-ტ-ბი-ლე ერთ-მა-ნეთს-ო-დე-ლა-დე-ლა-დე-ლა-ო

პატრიოტული გრძნობა უფრო ძლიერაადაა გამოხატული ქალ-ვაჟთა შერეულ გუნდში „საშობლო ხევსურისა“(1913 წ.); რომლის პოეტური