

მარინა ქავთარაძე
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
პროფესორი

ქართული მუსიკა დამოუკიდებლობიდან დამოუკიდებლობამდე

„არც სიცოცხლის, არც სიკვდილის აღარა მაქვს ხალისი,
თებერვალმა სამუდამოდ დამიზამთრა მაისი“
კოტე მაცაშვილი, 1921 წ.

საქართველომ ბოლო საუკუნის განმავლობაში ორჯერ შეძლო დამოუკიდებლობის მოპოვება (1918-1921 და 1991-დან დღემდე). დამოუკიდებლობიდან დამოუკიდებლობამდე განვლილი გზა რთული და არაერთგვაროვანი იყო, ურთიერთგათახლართული მიზეზ-შედეგობრივი კავშირებით სოციალურ-პოლიტიკურ და კულტურის სფეროებში. ამ საკითხებზე წამოჭრილ დისკუსიებში მონაწილეები ხშირად ავლებდნენ პარალელს საქართველოს პირველი დემოკრატიული რესპუბლიკისა და პოსტსაბჭოთა საქართველოს წინაშე არსებულ გამოწვევებს შორის, თუმცა ვფიქრობ, მსგავსების მიუხედავად, საუკუნის წინანდელი და დღევანდელი პასუხები ამ გამოწვევებზე განსხვავებულია.

იმდროინდელი მუსიკალური კულტურის წინაშე მდგარი ამოცანები კარგად ჰქონდათ გაცნობიერებული ზაქარია ფალიაშვილსა და პირველი თაობის ქართველ კლასიკოსებს, რომელთა მოღვაწეობა კულტურული მემკვიდრეების შენარჩუნებისა და ქართული მუსიკალური ხელოვნების ევროპეიზაციის ნათელი დადასტურებაა.

და მაინც, რა გამოწვევების წინაშე იდგა დემოკრატიული რესპუბლიკის მუსიკალური კულტურა? როგორი იყო ის გზა, რომელიც მან განვლო თავისუფლების მოპოვებამდე? რამ შეასრულა გადამწყვეტი როლი ამ პროცესში? როგორ ხორციელდებოდა ევროპეიზაცია/გლობალიზაციის ეს ორი ეტაპი დამოუკიდებლობის გზაზე შემდგარ ქვეყანაში, რომლის მუსიკალურ კულტურას XIX საუკუნემდე განსხვავებული ტიპის პროფესიონალიზმი ედო საფუძვლად?

ამ კითხვებზე პასუხის გაცემის მცდელობას წარმოადგენს წინამდებარე სტატია, თუმცა კარგად მაქვს გაცნობიერებული, რომ ამ მოცულობის ნაშრომში, შეუძლებელია, ყველა საკითხს შეეხო. ამიტომ ყურადღებას გავამახვილებ იმაზე, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია დამოუკიდებლობა მუსიკალური ხელოვნების განვითარებისათვის, რა არის ამ პერიოდების მონაპოვარი, გამოწვევები, ორი დამოუკიდებლობის გადაკვეთის წერტილებზე და მათ შორის არსებულ განსხვავებებზე (Kavtaradze, 2021: 3).

ქართული ნაციონალური სახელმწიფო

პირველი ქართული ნაციონალური სახელმწიფო 1918 წლის დამოუკიდებლობის აქტით შეიქმნა. მან სულ რამდენიმე წელი იარსება და დასრულდა ისე, რომ ვერ მოასწრო ნაციონალური სახელმწიფოსათვის აუცილებელი ელემენტების სრულყოფილად ფორმირება. მეორე ნაციონალური ქართული სახელმწიფო 1991 წელს, სსრკ-ის დაშლის შემდგომ ჩამოყალიბდა და მიუხედავად თავისი წინა ორეულისათვის უცნობი შინაგანი დაპირისპირებისა და დიდი ქაოსისა, უფრო დღეგრძელი აღმოჩნდა, ვიდრე 1918 წელს შექმნილი რესპუბლიკა. იმისათვის, რომ უფრო ნათელი გახდეს საქართველოში ნაციონალური სახელმწიფოს აშენების წინაშე მდგარი პრობლემები, ისევე როგორც ქართული ნაციონალიზმის პრობლემები, დავასახელებ ფორმალურ ნიშნებს, რომელიც თან ახლავს ნაციონალურ სახელმწიფოს:

1. უნიფიცირებული, ეროვნულ ტრადიციაზე დაფუძნებული ერთიანი კულტურა, რომლის შექმნაშიც გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ერთიანი ენობრივი ველის შექმნას და მის სტანდარტიზაციას. ამ ფონზე მით უფრო დასაფასებელია ილია ჭავჭავაძისა და მისი თანამოაზრეების მოღვაწეობა ლინგვისტური ნორმების სტანდარტიზაციის საქმეში.

2. ნაციონალური კულტურის უნივერსალიზაციის საქმეში ასევე მნიშვნელოვანია ევროპული ტიპის განათლების საყოველთაო სისტემის ჩამოყალიბება.

რა ნაბიჯები გადაიდგა ამ მიმართულებით მუსიკალურ კულტურაში და რამდენად მნიშვნელოვანია, რომ ვისაუბროთ ქართულ მუსიკაზე სწორედ სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის კონტექსტში ზემოთ ნახსენებ ნაციონალური იდენტიფიკაციის საკითხებთან მიმართებაში?

მოგეხსენებათ, მუსიკალურ ენას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს კოლექტიური იდენტობების – ეროვნული და კულტურული იდენტობების ფორმირებასა და შენარჩუნება-ადაპტაციაში. ამასთანავე, მუსიკა, როგორც სპეციფიკური ენა, ვერბალურ ენაზე უფრო ძლიერი იდენტიფიკაციის საშუალებაა (ამის მაგალითია იაკობ გოგებაშვილის „იავნანამ რა ჰქმნა?!“ და „სამშობლოს ხმები“), თუნდაც იმიტომ, რომ ტრადიციული სიმღერის ხნიერებას მისი ვერბალური ტექსტით ვერ განსაზღვრავ, რადგან ის ისტორიულად უფრო ცვალებადი მოვლენაა, ვიდრე მუსიკალური ტექსტი.

თავისუფლება ლაკმუსის ფურცელივითაა, რომელიც გამოავლენს და კატალიზატორივით აჩქარებს გარკვეულ პროცესებს. მოგეხსენებათ, ხელოვნებას თავისი განვითარების კანონზომიერებები გააჩნია, ერთმომენტურად არ იწყებს არსებობას და არც ის შედეგები ჩნდება, რომელიც დაკავშირებულია 1918-21 წლებთან ან თუნდაც, 90-იან წლებიდან დღემდე პროცესებთან. შესაბამისად, ჩვენ საუბრის დაწყება დაგვჭირდება იმ მოვლენების გახსენებით, რომელიც XIX საუკუნის მეორე ნახევრის „თერგდალეულთა“ მოღვაწეობას-

თან იყო კავშირში (ჩხაიძე, 2009: 68), ვინაიდან მათ მიერ ინიცირებული ეროვნული აღმავლობა ქართულ მუსიკასაც შეეხო.

ეროვნული მოძრაობა, რომელიც XIX საუკუნეში მთელ ევროპას მოედო, სხვა ქვეყნებზედაც გავრცელდა და ამ პროცესების ფონზე ევროპის რუკაც სულ სხვანაირად დაიხატა. საქართველოც, რომელიც რუსეთის იმპერიის ნაწილი გახლდათ, არ იყო გამონაკლისი და შემთხვევითი არ იყო, რომ ამ პატარა ქვეყნის ბრძოლა ეროვნული დამოუკიდებლობისათვის იმ დროის ქართველ პოლიტიკოსებს არამარტო სამხედრო, არამედ კულტურით ბრძოლის გზით წარმოედგინათ.

ახალი ეპოქის ქართველ მუსიკოსებს რამდენიმე მნიშვნელოვანი ამოცანა უნდა შეესრულებინათ, დავიწყებისაგან უნდა ეხსნათ ქართული გალობა, რომელიც XVIII საუკუნისათვის გადაშენების პირას იყო და ხალხური სიმღერა, როგორც ქართველთა იდენტობის სიმბოლო, ვინაიდან ეროვნული იდენტობის ფორმირებაში ყველაზე მნიშვნელოვანი „ისტორიული მეხსიერების“ მქონე ტრადიციული კულტურაა. მეორე ამოცანა, რომელიც იდგა ქართული მუსიკის წინაშე, იყო ეროვნული მუსიკალური კულტურის იმდროინდელი ევროპული გამოცდილების საფუძველზე ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის შექმნა და ბაზა, რომელზეც ის უნდა დაფუძნებულიყო, ქართული გალობა და ხალხური სიმღერა იყო. ეს კარგად ჰქონდათ გაცნობიერებული „თერგდალეულებს“ და პირველი თაობის ქართველ კლასიკოსებს.

ძველი ქართული პროფესიული მუსიკის აღდგენა-შენარჩუნების საქმე „ქართული გალობის აღმადგინებელმა კომიტეტმა“ იტვირთა და პრაქტიკულად, შთამომავლობას, ისტორიას შემოუნახა ათასობით საგალობლის ნიმუში. ამავდროს დაიწყო ხალხური სიმღერის შემკრებლობითი მუშაობა, გამოიცა ხალხური სიმღერების კრებულები. პირველი

თაობის კლასიკოსები სწორედ ამ ფოლკლორული ნიმუშების შემკრებლობით ინყებენ თავიანთ მოღვაწეობას.

ევროპული ტიპის პროფესიული მუსიკის ჩამოყალიბებას და განვითარებას, ახალი ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის შექმნას წინ უსწრებდა ოპერის შემოსვლა საქართველოში და მისი პოპულარობა, მისდამი ქართველების განუზომელი სიყვარული, ევროპული ტიპის მუსიკის და საკრავების გავრცელება, ევროპული ტიპის მუსიკალური ცხოვრების დამკვიდრება, მუსიკალური განათლების კერების და საკუთრივ ქართული მუსიკალური კოლექტივების გაჩენა, როგორც იყო მაგალითად, ლადო აღნიაშვილის გუნდი, რომელმაც განუზომლად დიდი როლი შეასრულა აღნიშნულ პროცესებში. ყოველივე ამან მოამზადა საფუძველი ახალი ქართული პროფესიული საკომპოზიტორო სკოლის შექმნისათვის. იმ თაობის კომპოზიტორებს, რომელთაც დიდი მიღწევები ჰქონდათ პირველი დამოუკიდებლობის პერიოდში, კარგად ჰქონდათ გააზრებული ის ამოცანები, რომელიც იდგა ზოგადად ეროვნული მუსიკალური კულტურის განვითარების ამ ეტაპზე და ეს არ იყო მათი უბრალოდ თვითგამოხატვის საშუალება.

უფრო მეტიც, მე ვიტყვოდი, რომ ქართული სიტყვის სცენაზე გაჟღერების იდეაც იდეა ფიქსად იყო ქცეული, და არა მარტო იმიტომ, რომ გასაგები ყოფილიყო მსმენელისათვის ტექსტი, არამედ ქართული ენა აჟღერებელიყო საოპერო სცენაზე, ოპერა ხომ, როგორც სინთეზური ხელოვნების ჟანრი, ყველა ეროვნული კულტურისათვის ეროვნული იდენტობის სიმბოლო იყო. ეს იყო სწორედ „ქართულ ენაზე ოპერების გამმართველი საზოგადოების“ საქმიანობის მიზანიც, რომელმაც დაიწყო ევროპული და რუსული ოპერების თარგმნა ქართულად, რითაც საფუძველი მოუმზადა ქართული ოპერის შექმნის იდეას. გავიხსენოთ ერთი ფაქტიც: როდესაც ილია ჭავჭავაძემ აღნიაშვილის გუნდის კონცერტს მოუსმინა იოსებ რატილის ხელმძღვანელობით, გაზეთ „ივერია-

ში“ შემდეგი სიტყვებით გამოეხმაურა – „ქართული ოპერის სუნი მომედინაო“.

1918-1921 წლები დამოუკიდებელი საქართველოს თავისუფლების ხანაა, დრო, რომელსაც, სამწუხაროდ არ ეწერა ხანგრძლივად არსებობა, თუმცა „სამი წელი დემოკრატიული რესპუბლიკის არსებობისა უფრო ძლიერი იყო თავისი განცდის ინტენსიურობით, ვიდრე ჩვენი მონობის ასი წელი“ (კონსტანტინე გამსახურდია)⁵⁷.

⁵⁷ საქართველოს დემოკრატიულ რესპუბლიკას ჰქონდა საკუთარი ჰიმნი („დიდება“. ტექსტის და მუსიკის ავტორი: კოტე ფოცხვერაშვილი), გერბი (ავტორი: იოსებ შარლემანი), დროშა (იაკობ ნიკოლაძე).

იმდროინდელი პრესის მიხედვით, 1918-1921 წლებში საქართველოში ინტენსიური მუსიკალური ცხოვრება იყო. არსებობდა „ქართული სამუსიკო და საქველმოქმედო საზოგადოება“, „ქართველ მუსიკოს-მომღერალთა კავშირი“, რომლის თავმჯდომარეადაც 1920 წელს აირჩიეს პარიზიდან ჩამოსული მომღერალი მიხეილ ნანობაშვილი (მიშელ დარიალი), „ქართული ფილარმონიული საზოგადოება“, დაარსებული 1905 წელს ზაქარია ჩხიკვაძის თაოსნობით, „ქართული ეროვნული გუნდი“, მიხეილ კავსაძის ლობჯარობით, „დასავლეთ საქართველოს ხალხურ მომღერალთა გუნდი“, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ძუკუ ლოლუა; ქართული სამხედრო კავშირის ქალ-ვაჟთა გუნდი ნიკო სულხანიშვილით სათავეში; 1919 წელს ქართულმა სამუსიკო საზოგადოებამ დააარსა კაპელა არაყიშვილისა და დანოვსკის ხელმძღვანელობით. 1919 წელს ქუთაისში მელიტონ ბალანჩივაძის თაოსნობით გაიხსნა სამუსიკო სასწავლებელი. 1920 წელს ქ. სიღნაღში დაარსდა ქართული სამუსიკო საზოგადოების ფილიალი.

ქართული ოპერის შექმნის და დადგმის საკითხი განსაკუთრებით აღელვებდა იმ დროის საზოგადოებას. დამახასიათებელია „თეატრისა და ცხოვრების“ წერილი (1918, №9, 16. VI), რომელშიც ნათქვამია: „დრამის გარდა, საქართველოს დედაქალაქს ოპერაც ესაჭიროება. უნდა შედგეს საოპერო დასი და ქართული ოპერის საქმეს საძირკველი ჩაეყაროს, ჩვენ საამისოდ რეპერტუარაც მოგვეპოვეთ და ძალებიც გვყავს“. სწორედ ქართული ოპერების დადგმა იქცა იმ ხანის ქართული კულტურის უმნიშვნელოვანეს მოვლენად. პირველი იყო კომპოზიტორ რევაზ გოგნიაშვილის ოპერა „ქრისტინე“, რომელიც 1918 წლის 21 მაისს დაიდგა ქართულ კლუბში, და შემ-

ქართული მუსიკის პირველი დამოუკიდებლობის პერიო-
დი მთელი რიგი უმნიშვნელოვანესი მოვლენებით აღინიშნა.
მათ შორის არის ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ
და ეთერი“, როგორც გვირგვინი და ამავე დროს, ეროვნული
კლასიკური ოპერის პირველი და არსებულთა შორის საუკე-
თესო ნიმუში.

იმდროინდელი პრესის მიხედვით, 1918-1921 წლებში სა-
ქართველოში ინტენსიური მუსიკალური ცხოვრება იყო. ოპე-
რასა და კლასიკური მუსიკის კონცერტებთან ერთად, აღსა-
ნიშნავია იმ დროის ტფილისის ყოფა, რომლის განუყოფელი
ნაწილი იყო უამრავი კაფე, რესტორანი, სალონი, საჩაიე, რო-
მელიც საქველმოქმედო საქმიანობასაც მისდევდა და სადაც
ხშირად კლასიკური მუსიკა ჟღერდა. კაფეები წარმოადგენ-
და ქართული კულტურის და ხელოვნების მოღვაწეთა თავ-
შეყრის ადგილებს, მათ შორის – მოდერნისტების (ლადო გუ-
დიაშვილი, ძმები ზდანევიჩები და სხვ.). გასახსენებლად კაფე
„ქიმერიონი“ (ჩიხლაძე, 2021) „არგონავტების ნავი“ და „ინ-
ტერნაციონალიც“ კმარა, რომელშიც პოეტებმა ტფილისი
პოეზიის დედაქალაქად გამოაცხადეს. გრიგოლ რობაქიძე
წერდა: „ტფილისი უცნაური ქალაქია, 1919-1920 წლებში კი-
დევე უფრო გაუცნაურდა. გამორეკილი თუ გამოქცეული რუ-
სები თავს აქ აფარებდნენ. სცენიდან გაისმოდა კაჩალოვის
ხმა. ტფილისშივე იყო ხუდოტოვი, სცენიდან მისი ხმაც ისმო-

დგომ, სულ ხუთჯერ იხილა მაყურებელმა; ოპერა, რომელიც დღეს
სრულიად მივიწყებულია, ისევე, როგორც მისი ავტორი. 1919 წელი
განსაკუთრებით ღირსშესანიშნავია ქართული ოპერის ისტორიაში:
5 თებერვალს პირველად დაიდგა დ. არაყიშვილის ოპერა „თქმულე-
ბა შოთა რუსთაველზე“ – პირველი ქართული ოპერა თბილისის სა-
ოპერო თეატრში. 21 თებერვალს შედგა „აბესალომ და ეთერის“
პრემიერა. „ოპერას დაესწრო დიდძალი საზოგადოება და მათ შო-
რის, უცხო სახელმწიფოთა წარმომადგენლებიც. საღამომ წარუშ-
ლელი შთაბეჭდილება დატოვა საზოგადოებაზე და სადღესასწაუ-
ლო ხასიათი მიიღო“. იმავე 1919 წლის 11 დეკემბერს პირველად
დაიდგა ვიქტორ დოლიძის ოპერა „ქეთო და კოტე“, ასევე დიდი
წარმატებით.

და. კომპოზიტორი ჩერეპნინი კაფეში შედიოდა მთვრალი და ნაღვლობდა რუსეთზე. მხატვარი სერგეი სუდოიკინი რესტორანს ხატავდა, რომელსაც ქართველმა პოეტებმა „ქიმერიონი“ დაარქვეს. სუდოიკინმა მართლაც აავსო რესტორანი ქიმერებით. მხატვარ საველი სორინს ყელმოღერებულ თავადის ასულების პროფილები ტილოზე გადმოჰქონდა, ლამაზი, მეტად ლამაზი ხაზებით... ვინ არ იყო მაშინ ტფილისში“ (რესპუბლიკა 100, <https://civil.ge/ka/archives/275702>).

გარდა მრავალი საშემსრულებლო კოლექტივის საკონცერტო გამოსვლებისა, ქართული ოპერების დადგმა იქცა იმ ხანის ქართული კულტურის უმნიშვნელოვანეს მოვლენად.

პირველი იყო კომპოზიტორ რევაზ გოგინაშვილის ოპერა „ქრისტინე“, რომელიც 1918 წლის 21 მაისს დაიდგა ქართულ კლუბში, 1919 წელს კი, ზედიზედ, დიდი წარმატებით თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე აჟღერდა სამი ოპერა – დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ და ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტი“.

ის, თუ როგორ ეხმიანებოდა ქართულის მუსიკის კლასიკოსების მხატვრული მრწამსი ნაციონალურ იდეას, გასაგები ხდება დიმიტრი არაყიშვილისა და ზაქარია ფალიაშვილის სიტყვებიდან, რომელიც ციტირებულია მათივე ავტობიოგრაფიებიდან. დ. არაყიშვილი: „მე ვცდილობ, გავაბა უხილავი ძაფები საქართველოს და ევროპის შუა. ვფიქრობ, რომ წმინდა ნაციონალურ შემოქმედებას, რომელსაც გადაკრავს ეთნოგრაფიული ხასიათი, ექნება მხოლოდ ადგილობრივი მნიშვნელობა... (არაყიშვილი, 2019: 12). ზ. ფალიაშვილი: „ეს პრინციპი გახლავთ, მთლიანად და სუფთად დაცვა ქართული კოლორიტიცა აღმოცენებულის თვით ხალხის გულიდან. რასაკვირველია, ეს ყველაფერი ევროპულ ან უკეთ რომ ვთქვათ, მსოფლიო მუსიკალურ ფორმებში ჩამოყალიბებული და მისივე მუსიკალურ კანონებზე დამყარებული“ (ფალიაშვილი, 2019: 21). ამ ორ ციტატაში ერთი და იგივე აზრია გა-

მოთქმული, აზრი, რომელიც ფორმულირებულია არაყიშვილის პირველ წინადადებაში: „მე ვცდილობ, გავაბა უხილავი ძაფები საქართველოს და ევროპის შუაო“. მნიშვნელოვანია ის, რომ ქართველ კომპოზიტორთა პოზიცია პრინციპულად ემთხვეოდა ახალი ეპოქის მიერ წამოჭრილ მოთხოვნებს, რომელიც „ნაციონალური“ მუსიკის პროფესიონალიზაციის მომავალს მის „ინტერნაციონალურთან“ ზიარებაში ხედავდა. ამ პოზიციამ არსებობის საწყის ეტაპზევე შექმნა სამუსიკო სკოლები ყველა მიმართულებით და კლასიკურ საფუძველს დაუქვემდებარა ის, რაც საქართველოში ყოველთვის ქარბად იყო – მუსიკალური ნიჭი.

მუსიკალური განათლება პირველ რესპუბლიკაში

იმდროინდელი პრესა აქტიურად ეხმაურებოდა ეროვნული მუსიკის მწვავე პრობლემებს, მათ შორის მუსიკალური განათლების საკითხებს. 1920 წლის გაზეთ „საქართველოს“ 25 აგვისტოს ნომერში დაბეჭდილია ვასილ კარბელაშვილის წერილი „ქართული საეკლესიო გალობის შერყვნა“, რომელიც ავტორი კრიტიკულად აფასებს რუსული გალობის სტილში მაშინდელ გალობას ეკლესიებში. იმავე წლის „თეატრსა და ცხოვრებაში“⁵⁸ №17-ში ს. წერეთელი გულისტკივილს გამოთქვამს იმის თაობაზე, თუ „რატომ არ უნდა იყოს დაარსებული ქართული საოპერო სტუდია ეროვნული რეპერტუარით, ქართული საგუნდო კლასებით“, რომ კონსერვატორია გარუსებულია. ასწავლიან რუსულ დიქციას, ქართულს – არა და ა.შ.⁵⁹

⁵⁸ თეატრი და ცხოვრება“, 1920, №1, არის ცნობა, რომ „კოოპერატორთა კავშირის ხარჯით შედგა ქართული საოპერო სტუდიის წარმოდგენა სტოლერმანის ხელმძღვანელობით; №6-ში დაბეჭდილია 18 პორტრეტი „საოპერო სტუდიის მსახიობებისა“.

⁵⁹ საოპერო სტუდიის დაარსების ცდა იყო ჯერ კიდევ 1919 წელს, რომელიც მალევე გაუქმდა.

კონსერვატორიის დაარსების თარიღი – 2017 წლის 1 მაისი წინ უსწრებს საქართველოს დამოუკიდებელი რესპუბლიკის გამოცხადებას, მაგრამ ფაქტობრივად, თებერვლის რევოლუციის შემდეგ, საქართველო უკვე შემდგარი იყო დამოუკიდებლობის გზაზე და კონსერვატორიის დაარსება ამის ლოგიკური შედეგი იყო.

საინტერესოა აღინიშნოს, რომ საქართველოში კონსერვატორიის დაფუძნება უნივერსიტეტის დაფუძნების პარალელურად მიმდინარეობდა. მაგრამ ერთი მიზნებისა და იდეალებისაკენ გზები განსხვავდებოდნენ. უნივერსიტეტს ჰქონდა საკუთარი ძალებით არსებობის საშუალება. კონსერვატორიისათვის კი ეს შეუძლებელი იყო – ქართველი პროფესიონალი მუსიკოსები იმხანად თითებზე იყვნენ ჩამოსათვლელნი.

ეროვნული დამოუკიდებლობის მიღწევის პერიოდში, მის უმნიშვნელოვანეს ამოცანად ეროვნული მუსიკალური ტრადიციების დაცვა იქცა. ზაქარია ფალიაშვილი წერდა: „თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიას სურვილი აქვს, იყოს დამთესავი ქართული მუსიკალური შემოქმედებისა. საქართველოს ინტერესებს უნდა უპირველესი ადგილი დაეთმოს... ხომ ყველამ ვიცით, რომ კულტურის გამარჯვება თავდება პოლიტიკური გამარჯვებისა“ (ფალიაშვილი, 1918).

დირექტორის მოვალეობის შემსრულებელის სტატუსით ინსპექტორი ზაქარია ფალიაშვილი თბილისის კონსერვატორიას სათავეში 1918 წელს ჩაუდგა. ამასთან დაკავშირებით ფალიაშვილმა ვრცელი მოხსენებითი ბარათით მიმართა იმდროინდელ სწავლა-განათლების მინისტრს.

კონსერვატორიაში ადმინისტრაციის მუშაობა რუსულ ენაზე წარმოებდა. მეტიც, არცერთი საგანი ქართულ ენაზე არ იკითხებოდა. საქართველოს ერთადერთ უმაღლეს სამუსიკო სასწავლებელში არავინ კრინტს არ ძრავდა ეროვნული მუსიკის არსებობისა და მისი შესწავლის აუცილებლობის შესახებ. ყოველივე ამას ზაქარია ფალიაშვილი ვერ ურიგდებო-

და (ქავთარაძე, 2018: 3). თავის მოხსენებით ბარათში მან მკაფიოდ ჩამოაყალიბა თბილისის კონსერვატორიის რეკონსტრუქციის გეგმა. ფალიაშვილი წერს: „როგორც კონსერვატორიის დირექტორის თანამდებობის აღმასრულებელი, როგორც მოქალაქე, მოტრფიალე ჩემი სამშობლოსი და როგორც არტისტი ხელოვნების ინტერესების ერთგული, მე ვთხოვ სწავლა-განათლების სამინისტროს, მომცეს საშუალება, მეც გამოვთქვა ჩემი აზრი იმ იმედით, რომ ჩემი სჯა შესაძლებელია უნაყოფო არ იყოს თბილისის კონსერვატორიის გარდაქმნის საკითხის გადანყვეტის დროს“ (ფალიაშვილი, 1918). ზაქარია ფალიაშვილის აზრით, პირველ ყოვლისა, გადასანყვეტია ორი საკითხი: 1. კონსერვატორიის ადმინისტრაციული მონყობის რეფორმა და 2. წესდებისა და ძველი სასწავლო გეგმების შეცვლა უმაღლესი სასწავლებლისათვის შესაფერისი ახალი სასწავლო გეგმებით, რომელიც ყველა მიმართულებით რეფორმირებას ისახავდა მიზნად.

ზაქარია ფალიაშვილის აზრით, „თბილისის კონსერვატორია უნდა გარდაიქმნას მხოლოდ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიად“ (ფალიაშვილი, 1918). ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი, დასმული ფალიაშვილის მოხსენებით ბარათში ეხება იმასაც, რომ თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის 35 წლის არსებობის მანძილზე ქართული ხალხური და საეკლესიო მუსიკის შესწავლისათვის არაფერი გაკეთებულა.

იგი ღრმად დადარწმუნებული, რომ ეროვნული პროფესიული მუსიკის შექმნა-განვითარება შეუძლებელია ზოგადეფროპული მუსიკის მიღწევების შემოქმედებითად ათვისების გარეშე. ამავე დროს იგი მიუთითებს კონსერვატორიის ყველა სტუდენტისათვის ქართული ხალხური საეკლესიო და მცირე, მაგრამ მაინც არსებული ქართული პროფესიული მუსიკის შესწავლის აუცილებლობაზე: „ეს უკანასნელი გაუხსნის მათ მუსიკალურ გემოვნებას ქართულ ჰანგებში და გა-

ამდიდრებს მათ მუსიკალური ფანტაზიას“ (ფალიაშვილი, 1918).

ფალიაშვილი ეროვნული სიამაყის გრძნობით აღნიშნავს იმ ფაქტს, რომ თბილისის კონსერვატორია მთელი კავკასიის მუსიკალურ ინტერესებს ემსახურება და წარმოადგენს ცენტრს, რომლისკენაც მიილტვიან კავკასიის სხვადასხვა ქალაქის სწავლას მონყურებული ახალგაზრდა მუსიკოსები: „საქართველოს ინტერესებს პირველი ადგილი უნდა დაეთმოს, მაგრამ განა საქართველოს რესპუბლიკისათვის სასურველი არ იქნება დავიცვათ ის მიმზიდველი ძალა ტფილისისა, როგორც კულტურულ-განმანათლებელი ცენტრისა?“ (ფალიაშვილი, 1918).

ეს მოხსენებითი ბარათი დიდი ხელოვანის თავისებური მანიფესტია, რომლის პრაქტიკულ განხორციელებას ცდილობდა მისთვის შესაძლებელი ყველა გზით.

ამგვარად, XIX საუკუნის საქართველოში განხორციელებული ევროპული კულტურული ტრანსფერის შედეგად მომხდარმა ძვრებმა და XX საუკუნის გლობალიზაციის პროცესმა შეცვალა სოციო-კულტურული გარემო და ქართველების მუსიკალური ცნობიერება ევროპეიზაციის მიმართულებით წარმართა. ამ პროცესს გამოარჩევდა განსხვავებული კულტურული წყაროების აქტიური ურთიერთქმედება, რამაც ტრადიციული და ევროპული კლასიკური მუსიკის საფუძველზე ქართული მუსიკალური კულტურის არსობრივად ახალი შრეები წარმოქმნა.

მეორე დამოუკიდებლობა და ახალი ქართული მუსიკის რეფლექსიები

1990 წლის ნოემბრის სიმბოლური აქტით, საბჭოთა საქართველო გარდაიქმნა 1918-21 წლებში არსებული დემოკრატიული რესპუბლიკის სამართალმემკვიდრედ – საქართველოს რესპუბლიკად. ამგვარად, დამოუკიდებლობისკენ სწრაფვამ შეუქცევადი ხასიათი შეიძინა და 1991 წლის 9 აპ-

რილს საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენით დასრულდა. საქართველო აღარ წარმოადგენდა საბჭოთა სოციალისტურ რესპუბლიკას, ის უკვე საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის მემკვიდრე სახელმწიფო იყო, რომელიც 70 წლის განმავლობაში ანექსიის პირობებში არსებობდა, თუმცა ამგვარ მდგომარეობას არ ურიგდებოდა.

როგორც აღვნიშნეთ, 1918-1921 წლების დამოუკიდებელი საქართველოს პირველ რესპუბლიკას წინ უძღოდა ხანგრძლივი პერიოდი, რომელმაც მოამზადა ეს აღმავლობა მუსიკალურ კულტურაში. ერთი შეხედვით, ანალოგიური პროცესები უძღოდა წინ მეორე დამოუკიდებლობის მუსიკალურ კულტურას. უპირველეს ყოვლისა ეს იყო რეფორმების გზა სხვადასხვა მიმართულებით, მათ შორის მუსიკის სფეროში პროფესიონალიზაციასთან და ევროპულ თანადროულ განათლების სისტემასთან, „ბოლონიის პროცესთან“ ინტეგრაციის მიმართულებით. მთელი რიგი რეფორმების არცთუ უმნიშვნელო წარმატების მთავარი მიზეზი პოლიტიკური და საზოგადოებრივი სპექტრის კონსოლიდაცია, პროცესში საზოგადოების ფართო ფენების აქტიური მონაწილეობა და მემკვიდრეობით მიღებული სისტემის გარდაქმნის სურვილი იყო. თავად ისტორიის გადაფასების პროცესი ოფიციალურ ისტორიულ ნარატივში ბევრად გვიან აისახა.

მუსიკალურმა ხელოვნებამაც, ისევე როგორც თავად ქვეყანამ მრავალი კატაკლიზმი გამოიარა, 60-იანი წლების „დათბობის“ ხანიდან დაწყებული, საბჭოთა კავშირის დაშლით და 90-ანების სამოქალაქო ომის საშინელებებით დაშთავრებული, როდესაც იგივე „სამოციანელთა“ თაობიდან ბევრმა (და არა მარტო კომპოზიტორებმა) დატოვა საქართველო, წავიდა, რათა არ ენახა, რაც ხდებოდა, – როგორც გააყანჩელი იტყვის თავის ნაწარმოებში *“Abi ne viderem”* („წავედი, რომ არ მენახა“, 1996). სწორედ ყანჩელია ის კომპოზიტორი, რომელმაც საქართველოს დამოუკიდებლობის ხანაში მსოფლიო აღიარება მოიპოვა.

პოლიტიკურმა ძვრებმა მნიშვნელოვანი კორექტივები შეიტანა 20-50-იან წლებში გაბატონებულ კულტურულ იზოლაციაში, იმ „ორსამყაროვნებაში“, რომელმაც საბჭოთა სახელმწიფოს იდეოლოგიის პირობებში ჩამოაყალიბა ჰომოსოვეტიკუსის აზროვნების სტერეოტიპი; ტაბუდადებული ევროპული ხელოვნების მიღწევები შეფარვით, თანდათან ხელმისაწვდომი გახდა. ძიების და განახლების პროცესმა საზოგადოებრივი ყოფის ყველა სფერო, მათ შორის ხელოვნება მოიცვა, თუმცა ვექტორი აშკარად XX საუკუნის პირველი ნახევრის ევროპულ მოდერნიზმზე იყო პროექცირებული. მ. მარდაშვილის ფილოსოფიის ეგზისტენციალური რეფლექსია, რომლითაც ის გამოხატავს დროის სათქმელს; ო. ჭილაძის, გ. ფანჯიკიძის, ნ. დუმბაძის, შ. ნიშნიანიძის, ა. სულაკაურის მწერლობა; ო. იოსელიანის, ე. შენგელაიას, თ. აბულაძის კინოფილმები, მათთვის დამახასიათებელი კინოპოეტიკითა და იგავური სიმბოლიკით; მ. თუმანიშვილის და რ. სტურუას „ფსიქოლოგიური წიაღსვლები“ თეატრში; ბ. კვერნაძის, ს. ნასიძის, ნ. გაბუნias, გ. ყანჩელის, ნ. სვანიძის, ნ. მამისაშვილის მუსიკა, რომელიც ორგანულად ენერება ამ პერიოდის მხატვრულ ძიებების რთულ პროცესებში.

60-იანი წლების ე.წ. „ოტტეპელის“ პერიოდი ეროვნულ მუსიკას ამდიდრებს სტილური პლურალიზმით. „რკინის ფარდის“ ილუზორულმა ახდამ, რომელიც ჩვენს კულტურას იზოლაციაში ამყოფებდა მსოფლიო მუსიკალური პროცესებისაგან, 60-70-იანებს XX საუკუნის ევროპული კულტურის მელოსფეროს ინტენსიური შეთვისების შესაძლებლობა მისცა: იმ დროის ახალგაზრდა თაობამ თავისთვის აღმოაჩინა სტრავინსკი და ბარტოკი, ვენის ახალი სკოლა და ტოტალური სერიალიზმი, დოდეკაფონია, ალექტორიკა და სონორისტიკა.

მსოფლიო ცივილიზაციისადმი ზიარებას და ახალი ინფორმაციის ასეთი დოზით დაგროვებას არ შეიძლება, არ გამოეწვია გაუცნობიერებლად ფასეულობათა აღრევა. ამი-

ტომ ძიებათა პროცესში შექმნილი ნაწამოებების მხატვრული ღირებულება განსხვავებული იყო, მაგრამ მკვეთრმა სტილურმა გარდატეხამ 60-იან წლებში აშკარად ცხადყო 60-იანელთა თაობის მუსიკოსთა უნარი, ახალი იდეების საკუთარი ინტეგრეტაცია მოეხდინათ, ისე აეთვისებთ ახალი ტექნოლოგია, რომ არ წასულყვნენ ბრმა კოპირების გზით. ინფორმაციული ვაკუუმის პირობებში, თითოეული მათგანი ინტუიციურად ითვისებდა მსოფლიოში მიმდინარე ტენდენციებს, რის შედეგადაც შესაძლებელი ხდებოდა მათი შემოქმედების ამ საყოველთაო პროცესებში ინტეგრირება. თითქმის ყველა 60-70-იანელი ხელოვანი იმდენად გარკვეული არ იყო სამყაროში მიმდინარე მოვლენებში, რამდენადაც ქვეცნობიერად და ინტუიციურად ხვდებოდა და გრძნობდა განახლების, კრიზისიდან თავის დაღწევის გზებსა და ხერხებს, და რაც მთავარია, ამ განახლების აუცილებლობას და გარდუვალობას.

ახალმა ტენდენციებმა მოიცვა მუსიკალური შემოქმედების სრული დიაპაზონი. ინტონაციური და სმენითი გამოცდილება მდიდრდებოდა ახალი მოვლენებით და აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ „ქართველი ქსენაკისის“ – მიხეილ შულღიაშვილის ფენომენი, რომელიც სრულიად ახალ, მისთვის დამახასიათებელ სტილისტიკას ამკვიდრებდა, ავტორის გარდაცვალებიდან ათწლეულების შემდეგ რომ ჰპოვა აღიარება.

ძლიერდება კონტაქტები აკადემიურსა და არაკადემიურ მუსიკას, სასულიერო, კლასიკურ, ჯაზსა და პოპმუსიკას შორის. წარსულს ჩაბარდა კამათი ახალი ხერხების გამოყენების შესახებ და დადგა ვეებერთელა მხატვრული არსენალის ათვისების დრო.

ფაქტიურად, ეროვნული კულტურის გატანა ქვეყნის ფარგლებს გარეთ სწორედ ამ თაობის მოღვაწეთა შემოქმედებით მოხერხდა შეზღუდულად, მაგრამ მაინც, და მასშივე გამთლიანდა საზოგადოდ „ქართულის“, როგორც ეროვნული

მონაპოვრის ფენომენი. ამ მოვლენას ნ. დუმბაძემ ქართული ხელოვნების „პატარა რენესანსი“ უწოდა.

მართალია, 60-იანელთა შემოქმედება ხრუშჩოვის ე.წ. „ოტტებელის“ პერიოდში გამოვიდა ფართო სამსჯავროს წინაშე, მაგრამ არსებითად ისინი მაინც იზოლაციის პირობებში მოღვაწეობდნენ. მათთვის მაინც უცნობი რჩებოდა თანადროული მსოფლიოს მუსიკალური მიღწევები, ყოველ შემთხვევაში პროცესუალური ნოვაციები, სტილისტიკის მახასიათებლები... მით უფრო, პარადოქსულია ის ფაქტი, რამდენად შეძლეს საბჭოთა სივრცეში ქართველმა კომპოზიტორებმა XX საუკუნის პულსაციის გათავისება და შეგრძნება.

და მაინც, რატომ მოიპოვა ეროვნულობის ნიშნით გამორჩეული საკუთარი სახელი ქართულმა ხელოვნებამ მაშინ, როცა ქვეყანაში „პერესტროიკის“ პერიოდის მიუხედავად, ჯერ კიდევ საკმაოდ მძლავრი სახით არსებობდა ე.წ. „საბჭოთა კულტურის“ პოლიტიკა. გამოვეყოფ ორ უმთავრეს ფაქტორს: 1) თავისუფლება, უპირველეს ყოვლისა, როგორც სულის გამოძახილი, რომლის რეალიზაცია ხელოვნებაში შემოქმედების ბაზისად მოიაზრება. 2) ადამიანისადმი, პიროვნებისადმი, მისი შინაგანი სამყაროსადმი ინტერესი. „თმენა ადამიანური სისუსტისა, სიკეთე, გულისხმიერება, ადამიანისადმი თანაგრძნობა და კერძოდ, „პატარა“, „რიგითი“ ადამიანისადმი. ლიტერატურას თითქოს ხმა გაუთბა...“ (ქავთარაძე, 2019: 313).

თუ სამოციანელებმა ერთმანეთი „გაზარდეს“ და მათზე ძირითადად გავლენას დასავლეთევროპული მოდერნიზმი ახდენდა, მეორე დამოუკიდებლობის პერიოდის ოთხმოც და ოთხმოცდაათიანელებმა მათ თანადროულ მუსიკაზე აიღეს ორიენტაცია, რადგან თავისუფლება აჩქარებს მასში ნელა ან თუნდაც ფარულად მიმდინარე პროცესების გამოვლინებას და ახალი იდეების გენერაციას.

თავისუფლებამ, ინფორმაციის მისაწვდომობამ, საზღვრების გახსნამ თავისი ნაყოფი გამოიღო პოსტმოდერნიზ-

მის ეპოქაში: ტრადიციულ მიმართულებებთან ერთად გაჩნდა ახალი ეკლექტიკა და ელექტროაკუსტიკური მუსიკა, მინიმალიზმი, მულტიმედია და ექსპერიმენტული მუსიკა; არაფერი ახალი ქართული მუსიკისთვის უცხო აღარ არის. ის დასაღვთვერობული მუსიკის თანადროული გახდა და გასული ათწლეულებისათვის დამახასიათებელი ასინქრონიზმი, რომელიც გამონვეული იყო ტოტალიტარული რეჟიმის აკრძალვებითა და „რკინის ფარდით“, ნარსულს ჩაბარდა.

თავისუფალ პიროვნებად უმეტესად თავისუფალ ქვეყანაში დაბადებული, ან ასეთ ქვეყანაში გაზრდილი ადამიანი ყალიბდებაო, ნათქვამია.

ქართულ მუსიკას საერთაშორისო ასპარეზზე გასვლის რეალური შესაძლებლობაც გაუჩნდა. სხვა დარგებთან ერთად, ქართული მუსიკაც სრულყოფილ ადგილს იმკვიდრებს ცივილიზებული სამყაროში. გასაბჭოების ტრაგიკულმა ხვედრმა ამ შესაძლებლობის განხორციელებას ხელი შეუშალა და მძიმე დალი დაასვა ქართული მუსიკის შემდგომ განვითარებას. ნოვაციებით აღსავსე XX საუკუნის საუკეთესო ათწლეულები საქართველომ, სამწუხაროდ, წითელი ტერორის ქვეშ გაატარა.

კრიზისი, რომელიც დაიწყო 1991 წლის შემდეგ, თუნდაც თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობის პირობებში, ამავდროულად იყო დიდი შესაძლებლობების და ჰორიზონტების გახსნის საშუალება. საქართველომ პოზიციონირება საერთაშორისო ასპარეზზე სწორედ ამ პერიოდიდან შეძლო, როდესაც საგანმანათლებლო, შემოქმედებით თუ ნებისმიერი სხვა სფეროში დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ გავიდა საერთაშორისო სარბიელზე, იმიტომ რომ, ის დამოუკიდებლობა, რომელიც ჩვენ პირველი რესპუბლიკის პირობებში მოვიპოვეთ, იმ მცირე დროში მსოფლიო ასპარეზზე გასვლის საშუალებას არ აძლევდა ქართულ კულტურას, თუმცა ამის აუცილებლობა, განსაკუთრებით საგანმანათლებლო

სფეროში, კარგად ჰქონდათ გაცნობიერებული იმ დროის მესვეურთ.

მეორე დამოუკიდებლობის პერიოდმა ეს შესაძლებლობა ნამდვილად მოგვცა, განახლებისა და გამოცდილების გაზიარების პროცესი დაწყებული ამ პერიოდიდან ძალიან მნიშვნელოვანია, განსაკუთრებით განათლების სფეროში. ხელოვნებისათვის ეს იყო ისტორიულად დეტერმინირებული აქტი, რომელშიც გამოვლინდა შემოქმედებითი თვალთახედვის გაფართოებაც და XX საუკუნის ხელოვნებაში მიმდინარე თანადროული პროცესების გათავისებაც. ყოველივე ეს ახალი თაობის ქართველ კომპოზიტორთა მრავალფეროვან სტილისტიკაში თავისებურად აირეკლა. თუმცა სრული თავისუფლების პირობებში არსებობისას, აშკარად მოაკლდა ის სიმძაფრე, რომელიც ალბათ ჭეშმარიტი ხელოვნებისათვის მამოძრავებელი ძალაა, რომელიც წინარე პერიოდის ქართულ მუსიკაში საინტერესო ახალ კონცეფციებს ბადებდა, სათქმელს დაფარულად, მაგრამ მაინც ამბობდა ორმაგი კოდირების, იგავური ენის გამოყენებით და თავის სატკივარი მსმენელამდე მოჰქონდა.

სტატია მერაბ მამარდაშვილის სიტყვებით მინდა დავასრულო: „ჩემთვის დამოუკიდებლობა პირველი და აბსოლუტური, სადღეისო მიზანია. ოღონდ იმიტომ კი არა, რომ უბრალოდ დამოუკიდებლები ვიყოთ, არამედ იმიტომ, რომ დავინახოთ ჩვენი თავი და შევექმნათ სიტუაცია, სადაც ჩვენი რეალური პრობლემები გამოჩნდება. ამ პრობლემის გადანყვეტის პირობა კი შინაგანი განთავისუფლებაა. ე.ი. ჩვენ გვჭირდება განთავისუფლება არა მხოლოდ იმპერიისგან...“ (<https://helloworld.ge/story/merab-mamardashvili>).

იმპერიისგან კი განვთავისუფლდით, მაგრამ მოვიპოვეთ კი სრულად თავისუფლება?

დამონმებული ლიტერატურა:

1. არაყიშვილი დ., ბიოგრაფია, ჟურნ. „თეატრი და მუსიკა“, 1919, №1.
2. დამოუკიდებელი საქართველო 104 წლისა – როგორ შეიქმნა პირველი დემოკრატიული რესპუბლიკა.
<https://primetime.ge/news/politika/damoukidebeli-saqartvelo-104-tslisaa-rogor-sheiqmna-pirveli-demokratiuli-respublika>
3. მამარდაშვილი, მ., დამოუკიდებლობა
<https://helloworld.ge/story/merab-mamardashvili>
4. რესპუბლიკა 100. პირველი რესპუბლიკის დროინდელი ტფილისის 10 ფანტასტიკური კაფე-რესტორანი. 08.02.2019. <https://civil.ge/ka/archives/275702>
5. ფალიაშვილი ზ., ავტობიოგრაფიული ცნობები, ჟურნ. „თეატრი და მუსიკა“, 1919, №1.
6. ფალიაშვილი ზ., მოხსენებითი ბარათი. საქართველოს ლიტერატურის და ხელოვნების ცენტრალური ეროვნული არქივის მასალები. საქ. ცსა. ფ. 88, აღ. 1. 07.08.1918.
7. ქავთარაძე მ., ფაქტებისა და მოვლენების ინტერპრეტაცია მუსიკის ისტორიაში (ერთი ეპიზოდი თბილისის კონსერვატორიის ისტორიიდან), ქესჟ 2018, №2.
<http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list-artic-ge.php?b-sec=muz>
8. ქავთარაძე მ., სამოციანელები და ბიძინა კვერნაძე, სამეცნიერო კრებული „კულტურა და ხელოვნება თანამედროვეობის კონტექსტში“, ბათუმი, 2019.
9. ჩხაიძე ი., ნაციონალიზმის მოდერნიზტული თეორია და ქართული ნაციონალური პროექტი („თერგდალეულები“), თბილისი, 2009. <http://kulturiskvleebi.weebly.com/uploads/1/8/3/7/18376403/nacionalizmi-irakli-chkhaidze.pdf>
10. ჩიხლაძე ნ., „ქიმერიონი“ 1919-1020 წლებში – დეკადენტ ხელოვანთა არტ-კაფე თუ „ახალი ხელოვნების ტაძარი?“.

ელ. ჟურნალი “ARS GEORGICA”, გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი.
<http://www.georgianart.ge/index.php/ka/2010-12-03-16-25-41/81--1919-1920-.html>

11. Kavtaradze M., TWO INDEPENDENCES OF GEORGIAN MUSIC (1918/21-1991 ...). <http://gesj.internet-academy.org.ge/en/list-artic-en.php?b-sec=muz&issue=2021-07>