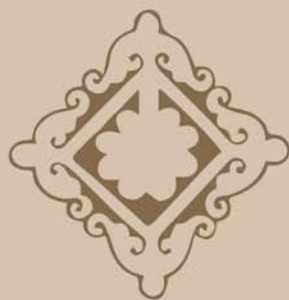


რუსუდან წერწემია

ქართული მუსიკის ისტორია
უძველესი დროიდან
XX საუკუნემდე



თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია

რუსუდან წურწუმია

ქართული მუსიკის ისტორია
უძველესი დროიდან
XX საუკუნემდე

თბილისი
2020

უპკ (UDC) 78.03(=353.1)

Б – 897

წიგნი – ქართული მუსიკის ისტორია უძველესი დროიდან XX საუკუნემდე – იძლევა ცოდნას ეროვნული მუსიკის თვითმყოფადობის იმ სათავეების შესახებ, რომელთაც შე-
საძლებელი გახადეს ახალ ქართულ პროფესიულ მუსიკას გაეკეთებინა უზარმაზარი ნახ-
ტომი, ერთი საუკუნის მანძილზე საფუძვლიანად აეთვისებინა მსოფლიო მუსიკალური
კულტურის მრავალსაუკუნოვანი გამოცდილება და XX საუკუნეში შეექმნა თანამედროვე
საერთაშორისო სტანდარტების ორიგინალური ქართული საკომპოზიტორო მუსიკა.
ნაშრომი განკუთვნილია ქართული მუსიკალური კულტურის სპეციალისტებისათვის,
დაინტერესებულ მკითხველთა ფართო წრისა და თბილისის სახელმწიფო კონსერვატო-
რიის სტუდენტებისათვის.

რეცენზენტები: მარინა ქავთარაძე

სვიმონ (ჯიქი) ჯანგულაშვილი

რედაქტორი: ნინო მახარაძე

კორექტორი: თეონა ლომსაძე

დიზაინერ-დამაკაბდონებელი: მარიამ პოლტახინი

© რუსუდან ნურნუშია, 2020

© თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის

სახელმწიფო კონსერვატორია, 2020

ISBN 978-9941-9538-4-2

შინაარსი

შესავალი

ქართული მუსიკის ისტორიის პერიოდიზაცია (ქრონოლოგიური საზღვრები და ეტაპების მოკლე მიმოხილვა).....	8
--	---

ნაწილი I

ქართული ქრისტიანობამდელი მუსიკა

თავი 1

ისტორიულ-მსოფლმხედველობრივი წანამძღვრები.....	12
ისტორიული წანამძღვრები	13
მსოფლმხედველობრივი წანამძღვრები	20

თავი 2

ძველ ცივილიზაციათა კონტექსტში	32
ქართული მუსიკალური კულტურა – კავკასიური ფენომენი	32
ქართული მუსიკალური კულტურა და მესოპოტამიური ცივილიზაცია	35
ქართული მუსიკალური კულტურა და ეგეოსურ-ელბინური ცივილიზაცია	42

თავი 3

ქართული მუსიკის არქაული ჟანრები და ფორმები.....	46
---	----

თავი 4

მოსაზრებები ქართული მრავალხმიანობის

წარმოშობის შესახებ58

თავი 5

ძველი ქართული საკრავები73

დასკვნა 81

ნაწილი II

ძველი ქართული პროფესიული (ქრისტიანული

სასულიერო) მუსიკალური კულტურა

თავი 1

ისტორიულ-მსოფლმხედველობრივი წანამძღვრები.....83

ისტორია..... 83

ფილოსოფია 86

მწერლობა 94

თავი 2

მოსაზრებები ქართული გალობის წარმოშობის შესახებ99

თავი 3

ჰიმნოგრაფია და ჰიმნოგრაფები..... 106

ჰიმნოგრაფია 106

ჰიმნოგრაფები 110

თავი 4

ძველი ქართული პროფესიული მუსიკის ჟანრული სისტემა და ლიტურგიკულ-ჰიმნოგრაფიული კრებულები	119
ჟანრული სისტემა	119
ლიტურგიკულ-ჰიმნოგრაფიული კრებულები	125

თავი 5

რვახმის სისტემა – ძველი ქართული პროფესიული მუსიკის კომპოზიციური ორგანიზაციის საფუძველი.....	128
რვახმის სისტემის წარმოშობა	128
ქართული რვახმის სისტემა	131

თავი 6

ძველი ქართული სამუსიკო დამწერლობა	137
ქართული ნევმური დამწერლობა	137
სამუსიკო დამწერლობის ვერბალური სისტემა (ჭრელები)	144

თავი 7

სამუსიკო სწავლა-განათლება ძველ საქართველოში	148
--	------------

თავი 8

საგალობელთა მუსიკალურ-გამომსახველობითი თავისებურებები და მათი გამოვლენა „სადა“ და „გამშვენებულ“ საგალობლებში	156
მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებების ზოგადი დახასიათება	156
გამომსახველი ხერხები „სადა“ და „გამშვენებულ“ გალობაში	163

თავი 9

ძველი ქართული პროფესიული მუსიკა XIII–XVIII საუკუნეებში 169

ისტორიული ვითარება და გალობის მდგომარეობა

საქართველოში XIII - XVIII საუკუნეებში..... 169

ქართული გალობა XVIII საუკუნეში..... 173

თავი 10

ქართული გალობის ორი შტო და სამგალობლო სკოლები..... 179

ქართული გალობის განვითარების ეტაპები 185

თავი 11

ქართული გალობა XIX საუკუნის საქართველოში 190

ქართული ეკლესიის მდგომარეობა, „ქართული გალობის

აღმადგინებელი კომიტეტი“ და გალობის ნოტებზე გადაღება 190

ქართული გალობის ნოტებზე გადაღების მოამაგენი..... 197

ქართული სამგალობლო ტრადიციის მატარებლები 206

დასკვნა215

ნაწილი III

ახალი ქართული მუსიკალური კულტურის სათავეებთან..... 217

თავი 1

ქართული ტრადიციული საერო მუსიკის ისტორიული გზის

მოკლე მიმოხილვა.....219

თავი 2

ქართული ქალაქური მუსიკა – ინტერკულტურული

ურთიერთობების შედეგი226

თავი 3

ახალი პროფესიული მუსიკის ჩამოყალიბების წანამძღვრები.....231

დანართი..... 237

შესავალი

ქართული მუსიკის ისტორიის პერიოდიზაცია

(ქრონოლოგიური საზღვრები და ეტაპების მოკლე მიმოხილვა)

ქართული მუსიკის ისტორია სათავეს უძველეს ეპოქაში იღებს და სამ ძირითად ეტაპს მოიცავს:

უძველესი დროიდან ახ. წ. IV ს-მდე — ქრისტიანობამდელი მუსიკა;

IV— XIX სს. — ძველი ქართული პროფესიული (ქრისტიანული სასულიერო) მუსიკა;

XX ს-დან დღემდე — ახალი ქართული პროფესიული მუსიკა.

ეს ეტაპები ერთმანეთთან მჭიდროდაა დაკავშირებული, რაც ქართულ მუსიკას მკაფიო მემკვიდრეობით აღბეჭდავს. ის, რაც თანამედროვე პროფესიულ მუსიკაში ხდება, განპირობებულია იმით, რასაც ადგილი ჰქონდა მისი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე. ამიტომ, ქართული მუსიკა შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ერთიანი ხანგრძლივი ისტორიული პროცესის შედეგი. ამის საფუძველს ის ცოცხალი, მჟღერი მუსიკალური მასალა იძლევა, რომელიც ქართველი ხალხის ისტორიულმა მეხსიერებამ უძველესი დროიდან XX საუკუნემდე მოიტანა.

I. უძველესი ქართული მუსიკის შესწავლაში დიდ დახმარებას გვინევენ არქეოლოგია, ეთნოგრაფია, ისტორია, ლიტერატურა, ხელოვნებათმცოდნეობა. დიდი ქართველი ისტორიკოსის ი. ჯავახიშვილის აზრით, ერის ისტორიის უძველესი პერიოდის შესწავლა შეუძლებელია მისი სულიერი და ნივთიერი კულტურის გათვალისწინების გარეშე. ქართული მუსიკა, როგორც ეროვნული კულტურის განუყოფელი ნაწილი, ყალიბდებოდა ჯერ ქართველური ტომების, შემდეგ კი ქართველი ერის ისტორიაში, მის ყოფასა და სულიერ ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესების შედეგად. ამდენად, იგი ასახავდა ქართული ეთნოსის აზროვნებისა და მხატვრული წარმოდგენების თავისებურებებს. ამასთან, იგი ვითარდებოდა წინა აზიისა და ანტიკური საბერძნეთის ძველ ცივილიზაციებში მიმდინარე პროცესების პარალელურ-

რად, ამიტომ ქართული მუსიკის შესწავლისას უნდა გავითვალისწინოთ ამ ცივილიზაციებთან ურთიერთობის მონაპოვრებიც.

ისევე, როგორც ნებისმიერი სხვა ეთნოსის, ქართველების მუსიკალური კულტურის დასაწყისის შესახებაც ზუსტად ვერაფერს ვიტყვით, მაგრამ უნდა ვივარაუდოთ, რომ ესაა ის უძველესი პერიოდი, როცა ჩაისახა პირველი წარმოდგენები სამყაროზე, შეიქმნა მითოლოგია, ადამიანის აზროვნებასთან ერთად ჩამოყალიბდა მხატვრული და, კერძოდ, მუსიკალური აზროვნებაც. ადამიანის ცნობიერება მთლიანი მოვლენაა, განვითარების ადრეულ ეტაპზე მისი მხატვრული აზროვნება სინკრეტული ბუნებისა იყო – სიტყვას, ჰანგს, მოძრაობას იგი ერთ მთლიანობად წარმოსახავდა. ამასთან, თანდათან უნდა გამოკვეთილიყო წმინდა მუსიკალური კანონზომიერებანი (სახასიათო ინტონაციები და საკადანსო საქცევები). ჩამოყალიბდა ორიგინალური მუსიკალური სააზროვნო სისტემა, რომლის თავისებურებები მკაფიოდ ჩანს აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს მთის მუსიკალური ფოლკლორში, XX საუკუნემდე რომ შეინარჩუნა არქაული იერი.

ქართული მუსიკის ისტორიის პირველი, უძველესი პერიოდი ახ. წ. IV საუკუნეში მთავრდება.

II. საქართველოში ქრისტიანული რელიგიის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადებით იწყება მუსიკალური კულტურის ისტორიის მეორე — თხუთმეტსაუკუნოვანი პერიოდი. ბუნებრივია, ღვთისმსახურების წესთან ერთად საქართველოში შემოვიდა მისი განუყოფელი ნაწილი, ერთხმიანი ებრაული, სირიული თუ ბერძნული ფსალმუნები და ჰიმნები — ქრისტიანული მუსიკის პირველი ძეგლები. ქართული ქრისტიანული საგალობლები ანუ ძველი პროფესიული მუსიკა ჩამოყალიბდა წინაქრისტიანული ქართული და ზოგადქრისტიანული კულტურების სინთეზის შედეგად. იგი იდეოლოგიურადაც და ესთეტიკურადაც დაუპირისპირდა ქრისტიანობამდელ მუსიკას. თუმცა ახალმა მუსიკამ, დროთა განმავლობაში, ქართული მუსიკალური აზროვნებისთვის ჩვეული მრავალხმიანი ფორმები მიიღო. საქართველოში ქართული გალობის კლასიკური ფორმა — სამხმეიანობა, შუა საუკუნეების ფილოსოფოსისა და ღვთისმეტყველის, იოანე პეტრიწის თანახმად, XI საუკუნეში დასტურდება. მის ნაშრომში *განმარტებაჲ პროკლეს დიადოხოსისა და პლატონურისა ფილოსოფიისათვის* მოცემულია ხმების ქართული

დასახელებები – მზახრ (პირველი, მაღალი ხმა), ჟირ (მეორე ხმა) და ბამ (მესამე, დაბალი ხმა).

ამრიგად, ადრეულ შუა საუკუნეებში საქართველოში ყალიბდება ძველი პროფესიული მუსიკა ვოკალური პოლიფონიის სახით, რომლის განვითარების კლასიკური ეტაპი ემთხვევა ქართული კულტურის აყვავების „ოქროს ხანას“ (XI–XIII სს). ამ მუსიკას ჰყავდა ავტორები, მაგრამ შუა საუკუნეების სხვა კულტურების მსგავსად, ჩვენთანაც არ წარმოადგენდა დამოუკიდებელ მოვლენას, იგი განუყოფელი იყო ძველი ქართული პოეზიისაგან. ქართულ ქრისტიანულ მუსიკალურ კულტურაში შემუშავდა გალობის ფორმები, შეიქმნა სამუსიკო – ნევმური დამწერლობა და საგალობელთა კრებულები, მოხდა საეკლესიო ხმათა სისტემატიზაცია,

ქართული მუსიკის ისტორიის მეორე, ქრისტიანული პერიოდი წარმოადგენს ერთ მთლიან პროცესს, რომელიც მოიცავს არა მარტო ქართული სასულიერო მუსიკის აღმავლობის, არამედ მისი განვითარების შეფერხებისა და ხელახალი აღორძინებისაკენ სწრაფვის ეტაპებსაც. XIII საუკუნიდან დაწყებულმა ძნელბედობამ უმძიმეს პირობებში ჩააყენა ქართული ქრისტიანული მუსიკა, თუმცა ქართველმა ერმა შეძლო მისი გადარჩენა და XIX ს-მდე მისი მოტანა. ეს პერიოდი გვირგვინდება XIX ს-ის II ნახევარში ათასობით საგალობლის ნოტებზე გადაღებით, რამაც ქართველ ერს მშობლიური ეკლესიის წიაღში შობილი უზარმაზარი განძი შემოუნახა.

III. XIX ს-ის დასასრულს საფუძველი ეყრება ახალ ქართულ პროფესიულ მუსიკას, რითაც დაიწყო ძველი ქართული მუსიკის განვითარების ბოლო პერიოდი. ეს იყო ეროვნულ მუსიკალურ ცნობიერებაში უზარმაზარი ძვრების ხანა. ახალი ქართული საკომპოზიტორო სკოლა იმავე პრინციპით ჩამოყალიბდა, როგორითაც პოლონური, ნორვეგიული თუ რუსული ეროვნული სკოლები. იგი ეროვნულ-გამათავისუფლებელი ბრძოლის პირობებში ჩაისახა და განვითარდა, როგორც სინთეზური მოვლენა – ეროვნულ-ტრადიციული, რუსული და ევროპული მუსიკალური კულტურების სინთეზის შედეგად. ქართული მუსიკის კლასიკოს კომპოზიტორთა შემოქმედებაში ჩაისახა ვოკალური – საგუნდო, სარომანსო და საოპერო მუსიკალური ფორმები, შეიქმნა ეროვნული საოპერო კლასიკის მწვერვალი, ზაქარია ფალიაშვილის უკვდავი „აბესალომ და ეთერი“, ნიკო სულხანიშვილის გუნდები, ვიქტორ

დოლიძის „ქეთო და კოტე“, დიმიტრი არაყიშვილის რომანსები, მელიტონ ბალანჩივაძის ქრონოლოგიურად პირველი ქართული ოპერა „დარეჯან ცბიერი“, ხოლო 20-იანი წლებიდან იწყება ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარება.

ის, რაც ახალმა ქართულმა პროფესიულმა მუსიკამ XX საუკუნის მანძილზე შექმნა, მოწმობს ახალი ეროვნული საკომპოზიტორო აზროვნების უსწრაფეს ევოლუციას — ქართველმა კომპოზიტორებმა თანმიმდევრულად აითვისეს ევროპული მუსიკის მრავალსაუკუნოვანი გამოცდილება (დანყებული კლასიკურ-რომანტიკულიდან), დასავლური მუსიკის ნოვაციები და ღირსეული ადგილი დაიმკვიდრეს საერთაშორისო მუსიკალურ პრაქტიკაში.

* * *

ცნობილია, რომ მუსიკის ისტორიის შესწავლა შეუძლებელია იმ კულტურული კონტექსტის გარეშე, რომელშიც ის არსებობს. მით უფრო, როცა საუბარია მუსიკაზე, რომელმაც ხანგრძლივი ისტორიული გზა განვლო, საუკუნეების მანძილზე იარსება განსხვავებულ ისტორიულ-კულტურულ ვითარებაში და, შესაბამისად, მნიშვნელოვანი ევოლუციაც განიცადა. ამიტომ წინამდებარე წიგნში შესული პირველი ორი პერიოდი — ქრისტიანობამდე და მის შემდეგ, რომელიც, ფაქტობრივად, ზეპირი ტრადიციის მუსიკას მოიცავს, განხილულია ქართველი ერის ისტორიისა და კულტურის კონტექსტში. ეს გვეხმარება წარმოვადგინოთ ძველი ქართული მუსიკალური კულტურის ისტორიის საკმაოდ ფართო პანორამა, რომელშიც ხაზგასმულია ისტორიული მოვლენების, ეპოქალური მსოფლმხედველობისა და მეზობელ კულტურებთან ურთიერთობის გავლენა ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ჩამოყალიბებასა და განვითარებაზე.



ნანილი I

ქართული ქრისტიანობამდელი მუსიკა

თავი 1

ისტორიულ-მსოფლმხედველობრივი ნანამძვრები

ქართული მუსიკალური კულტურა მსოფლიოში უძველესთა რიცხვს მიეკუთვნება. ივანე ჯავახიშვილი აღნიშნავდა, რომ „მისი ისტორიის დასაწყისი ათასწლეულების სიღრმეებში იკარგება და ვითარცა უხსოვარი დროინდელი ამბავი, წყვდიადით არის მოცული“.¹ მუსიკალური ისტორიოგრაფია ისწრაფვის ამ წყვდიადის გაფანტვისაკენ, მიმართავს არქეოლოგიისა და ენათმეცნიერების მონაპოვრებს, უძველეს წერილობით ძეგლებს, ნივთიერ კულტურაზე დაყრდნობით აღადგენს სულიერი კულტურის ჩასახვისა და განვითარების სურათს. ამ სურათის აღდგენაში განსაკუთრებულ როლს ასრულებს ხალხში შემონახული ზეპირსიტყვიერება — მითები, ლეგენდები, თქმულებები, ზღაპრები, რომლებიც ნათელს ჰფენენ ქართველთა წინაპრების წარმოდგენებს, მათი აზროვნების თავისებურებებს.

ეს წარმოდგენები, ბუნებრივია, გარკვეულ სოციალურ-კულტურულ გარემოში ყალიბდებოდა, თავიდან ეთნოსის, შემდეგ კი მრავალრიცხოვანი ქართული ტომების ერად ჩამოყალიბების პროცესში.

გასული საუკუნის 30-იან წლებში ი. ჯავახიშვილს მიაჩნდა, რომ „არამც თუ დასაწყისი ხანის, არამედ ისტორიული ხანის ქართული მუსიკის განვითარების მთლიანი სურათის აღდგენაც კი, ქართული მუსიკის ჯეროვანი შეუსწავლელობის გამო, შეუძლებელია“.² როგორც ჩანს, სწორედ ამან განაპირობა ის გარემოება, რომ მეცნიერმა თავის ცნობილ წიგნს „ქართული მუსიკის ისტორია“ კი არა, არამედ *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები* უწოდა. ვინ ვინ და, *ქართველი ერის ისტორიის* ავტორმა კარ-

¹ ი. ჯავახიშვილი. *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი, ხელოვნება. 1990 (2): 211.

² იქვე.

გად უწყოდა, რომ შეუძლებელია დაინეროს ქართული მუსიკის ისტორია, თუ ხელთ არ გვაქვს შესაბამისი მუსიკალურ-ფაქტოლოგიური მონაცემები. მაგრამ ჯავახიშვილი უჩიოდა არა ფაქტოლოგიური მასალის სიმწირეს, არამედ მის ჯეროვან შეუსწავლელობას.

30-იანი წლების შემდეგ ქართულმა მუსიკოლოგიამ მნიშვნელოვანი ნაბიჯები გადადგა ეროვნული ხალხური და პროფესიული მუსიკის, ტრადიციული მუსიკალური აზროვნების თავისებურებების შესასწავლად. გათხრების შედეგად მოპოვებულმა მასალამ გააფართოვა ჩვენი ცოდნა უძველესი ისტორიის, მათ შორის, კულტურის ისტორიის სფეროში; ეთნოგრაფიულად შესწავლილია საქართველოს ყველა კუთხე-კუნჭული; არაერთი საინტერესო გამოკვლევა შესრულდა ქართველთა რელიგიური წარმოდგენების შესახებ; გამოითქვა არაერთი ყურადსაღები მოსაზრება ქართულ მითოლოგიურ აზროვნებაში ფილოსოფიური და მხატვრულ-ესთეტიკური საწყისების გამოვლენის შესახებ და დამუშავდა სხვა ხალხებთან ქართველთა წინაპრების კულტურული ურთიერთობის საკითხები. ყოველივე ეს და ქართული მუსიკალური კულტურის ჩვენამდე მოღწეული შრეები საშუალებას გვაძლევს თვალი გავადევნოთ ქართული მუსიკის განვითარების სხვადასხვა ეტაპს.

ისტორიული წანამძღვრები

მეცნიერებს მიაჩნიათ, რომ ქართველები წარმოშობით წინააზიის მკვიდრ მოსახლეობას ეკუთვნიან. ამიტომ თავიდან ვარაუდობდნენ, რომ მათი „თავდაპირველი სამშობლო კავკასია არ ყოფილა“.³ XX საუკუნის დასაწყისში, როცა ი. ჯავახიშვილი „ქართველი ერის ისტორიას“ წერდა, ჯერ კიდევ არ არსებობდა დღევანდელი საქართველოს ტერიტორიაზე ქართველების ავტოქთონობის მტკიცებულება, მაგრამ უკვე 30-იან წლებში არქეოლოგიურმა გათხრებმა დაადასტურა, რომ უძველესი დროიდან ქართველების საცხოვრისი, წინა აზიასთან ერთად, ეს ტერიტორიაც ყოფილა და აქ მათი

³ ი. ჯავახიშვილი. *ქართველი ერის ისტორია*. თხზულებანი. ტ. I. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. 1979: 430.

ცხოვრების კვალი ჯერ კიდევ ქვის ხანაშია საძიებელი. ამიტომ დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ ქართველთა წინაპრების დღევანდელ მემკვიდრეთა მიერ სხვადასხვა ისტორიულ ეტაპზე შექმნილი კულტურა მემკვიდრეობითობითაა აღბეჭდილი. სხვათა შორის, ამას ადასტურებს მუსიკალური კულტურაც – აღმოსავლეთის მთის არქაული და სვანეთის საფერხულო სიმღერები რომ უძველეს პერიოდს მიეკუთვნება, ამაზე მეტყველებს მათი კილო-ინტონაციური წყობაც. ამასვე ამტკიცებენ მატერიალური კულტურის ძეგლებიც.

ერთი სიტყვით, ქართველი ერის მეხსიერებაში შემონახული მუსიკალური „ძეგლები“ გვაძლევენ საფუძველს, დღეს დარწმუნებით ვთქვათ, რომ ჩვენმა წინაპრებმა მუსიკალური აზროვნების ჩასახვა-განვითარების ყველა ეტაპი თანმიმდევრულად განვლეს.

ძველი წელთაღრიცხვის IV-III ათასწლეულები კაცობრიობის ძველი ცივილიზაციის უაღრესად მნიშვნელოვანი ისტორიულ-კულტურული მიჯნაა. ეს პერიოდი კულტურის ისტორიაში წარმოაჩენს ისეთ მძლავრ კულტურებს, როგორიცაა ძველი შუმერი და ეგვიპტე. აქედან მოყოლებული, როგორც ძველი ცივილიზაციების მკვლევარი რისმაგ გორდეზიანი აღნიშნავს, უკვე „შეიძლება ლაპარაკი გარკვეული ენისა და კულტურების მქონე ცალკეულ ხალხებზე, სახელმწიფოებზე, მათი ისტორიული განვითარების ბედზე, სახელდებულ ქვეყნებსა და მოვლენებზე, ანუ ცივილიზაციებზე ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით. [...] უკვე ბრინჯაოს ხანაში, ანუ ძვ. წ. III-II ათასწლეულებში ყალიბდება ბრწყინვალე ცივილიზაციები ახლო აღმოსავლეთსა და ეგეოსის ზღვის აუზში, რომლებიც გვერდში ამოუდგებიან შუმერსა და ეგვიპტეს და, მათთან ერთად, ფაქტობრივად, კაცობრიობის შემდგომი განვითარების მმართველებს განსაზღვრავენ“.⁴

III ათასწლეული, ასევე, მნიშვნელოვანია ქართველური ტომების ისტორიულ-კულტურული განვითარების თვალსაზრისითაც.

ვარაუდობენ, რომ ამ შორეულ დროში ერთიანი ქართველური ფუძეების მქონე დიდი ეთნიკური ჯგუფები არსებობდნენ, ისინი ჯერ კიდევ დაშორებული არ იყვნენ და ენებიც არ იყო გათიშული. როგორც აღნიშნავენ,

⁴ რ. გორდეზიანი. *ბერძნული ცივილიზაცია*. ნაკვეთი 1. თბილისი, მერანი. 1998: 9.

„საერთოქართველური ენობრივი ერთიანობა ძვ. წ.-ის IV-III ათასწლეულებში უნდა იწყებდეს დაშლას. [...] დღევანდელი ქართველური ენები: ქართული, სვანური და მეგრულ-ლაზური შემდეგი თანმიმდევრობით უნდა გამოყოფილიყო საერთო-ქართველური ფუძეენიდან: ჯერ სვანური გამოიყო (რომელიც ყველაზე არქაულია ქართველურ ენებს შორის), ხოლო შემდეგ ქართულ-ზანური ერთობა დაიშალა“.⁵

ასევე, სავარაუდოა, რომ ეს „ენობრივი ერთიანობა“ მუსიკალურ ენაზეც ვრცელდებოდა. სწორედ ამავე პერიოდში უნდა დაწყებულიყო დიდი ეთნიკური ჯგუფების ერთიანი ქართული მუსიკალური ენის დიალექტებად დაშლაც. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მუსიკალური ენის სპეციფიკიდან გამომდინარე, დიალექტებში შენარჩუნებულია ძირითადი არქეტიპული რიტმული და მელოდიური ფორმულები, რომელთა წყალობით ისინი ერთიანი ქართული მუსიკის განუყოფელ ნაწილებად აღიქმებიან არათუ თანამედროვე ქართველი, არამედ უცხოელი მკვლევრებისა და მსმენელების მიერაც.

საქართველოს ისტორიის ისეთ ავტორიტეტულ მკვლევრებში, როგორებიც იყვნენ ნიკო ბერძენიშვილი, ივანე ჯავახიშვილი და სიმონ ჯანაშია, გავრცელებული იყო აზრი, რომ პროტოქართველები ხეთა-სუბარების მონათესავე ხალხი იყო. გვიანდელი მონაცემებით, მათი ნათესაობა არ დასტურდება, თუმცა, მეცნიერები, მრავალრიცხოვანი ლექსიკური პარალელების შედეგად, ასკვნიან, რომ ქართველებს ახლო ურთიერთობა ჰქონდათ მცირე აზიაში ძვ. წ. IV ათასწლეულში მოსახლე შუმერებთან, III ათასწლეულში – ხათებთან (პროტოხეთებთან), ძვ. წ. II ათასწლეულში – ინდოევროპელ ხეთებთან, ხურიტებთან, რამაც მნიშვნელოვანი კვალი დააჩინა ქართულ ენასა და კულტურას.⁶

საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი პირველყოფილი ადამიანის, ე.წ. ნეანდერტალელის⁷ სამარხები თუ დმანისში აღმოჩენილი „პირველი ევრო-

⁵ ი. მელიქიშვილი, ნ. ხაზარაძე. „ქართველთა პირველსაცხოვრისი ენობრივი მონაცემების კონტექსტში“. წიგნში: *ქართველები*. თბილისი, პალიტრა. 2016: 28.

⁶ დ. მუსხელიშვილი. „ქართველთა წარმომავლობისთვის“. წიგნში: *ქართველები*. თბილისი, პალიტრა. 2016: 15-26.

⁷ ასე უწოდებენ ქვის ხანის ადამიანს, რომლის ნაშთები პირველად აღმოაჩინეს 1865 წელს, დიუსელდორფის მახლობლად, ნეანდერტალის ველზე.

პელების“ ნაშთები („მზია“ და „ზეზვა“) იმაზე მეტყველებენ, რომ მის მოსახლეობას იმ უძველეს დროში უკვე ჰქონდა გარკვეული საკულტო-რელიგიური წარმოდგენები. არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მოპოვებული მასალა მეტყველებს, რომ პალეოლითის ხანაში ჩვენი წინაპრები პატარა სოფლებად ცხოვრობდნენ. ისინი შემდეგ შეიცვალა საგვარეულო სოფლებით, რომელთა წრიული დაგეგმარება, როგორც ჩანს, სამყაროს აღქმის გარკვეულ თავისებურებებს ასახავდა: როგორც ცნობილია, წრე უძველეს ხალხებში მრავალმნიშვნელოვანი სიმბოლო იყო – ღმერთის, სრულყოფილების, მარადისობის, უსასრულობის და ა.შ. და ადამიანებიც აშენებდნენ წრიული ფორმის საცხოვრისებს – საკმაოდ მოზრდილ, წრიულ გუმბათოვან სახლებს, რომელთაც, ასევე, წრიულად გარს ერტყმოდა სხვადასხვა დანიშნულების სამეურნეო ნაგებობები. მრგვალი სახლები დიდი ხნის განმავლობაში რჩებოდა ამ გეოგრაფიული არეალის სამშენებლო კულტურის დამახასიათებელ ელემენტად. იგი გვხვდება ენეოლითის მომდევნო ხანაში – ადრეულ სამინათმოქმედო კულტურაში, რომელიც მოგვიანებით მტკვარ-არაქსის კულტურამ შეცვალა. ხის წრიული სახლები, ასევე, აღმოჩენილია კოლხეთის დაბლობზეც, სადაც მტკვარ-არაქსის კულტურას არ შეუღწევია.⁸ გარკვეული მსოფლმხედველობრივი კატეგორიიდან კულტურის ეს ელემენტი (წრიული სახლები) თანდათან გარკვეულ მხატვრულ-ესთეტიკურ კატეგორიაში გადაიზარდა, რაც თავს იჩენს არა მარტო ხუროთმოძღვრებაში, არამედ მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ კულტურაშიც – როგორც ჩანს, წრიული ფერხული იმავე წარმოდგენების ნაყოფია, რომელთაც თავის დროზე წრიული სახლებისა და სოფლების წარმოქმნა განაპირობეს. ასეთი სარიტუალო წრიული ფერხულია აღბეჭდილი 1930-იან წლებში თრიალეთის გათხრებზე აღმოჩენილ ძვ. წ. II ათასწლეულის ვერცხლის თასზე.⁹

⁸ ო. ჯაფარიძე. „პირველყოფილი თემური წყობილება საქართველოში“. წიგნში: *ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. საქართველოს სსრ. თბილისი, სახელმწიფო გამომცემლობა. 1981: 47.*

⁹ ვერცხლის თასი – არქაული ჭედური ხელოვნების შესანიშნავი ნიმუშია, რომელიც არა მარტო განვითარებული საფერხულო კულტურის მაჩვენებელია, არამედ მიუთითებს იმაზეც, რომ ძვ. წ-ის XV საუკუნეში ქართველებს ჰქონდათ მაღალი ყოფითი კულტურა (თასი – ჭურჭელი) და ოსტატურად ფლობდნენ ძვირფასი ლითონის დამუშავების ხელოვნებასაც.

სწორედ ამ პერიოდში იკვეთება და ჩამოყალიბებულ მტკიცე ტრადიციად იქცევა ქართულ სინამდვილეში ორი – აღმოსავლურ-ქართული (მტკვარ-არაქსისა და შემდეგ თრიალეთის კულტურები) და დასავლურ-ქართული (კოლხური) კულტურული არეალის არსებობა. ისინი ერთმანეთისაგან სხვაობენ, თუმცა, ამავე დროს, ბევრი მსგავსი ნიშანიც ახასიათებთ. მაგრამ სანამ ამ საერთო წარმომავლობის კულტურათა საბოლოო გამთლიანება მოხდება, ძვ. წ. II-I ათასწლეულებში მათი დიფერენცირება სულ უფრო მძლავრად იჩენს თავს. აღნიშნულის მიმანიშნებელია I ათასწლეულში ქართველური ტომების მიერ ორი დიდი სახელმწიფოებრივი გაერთიანების – დიაოხისა და კოლხას – შექმნა.

დიაოხი, ძვ. წ. VIII ს-ის ურარტული წარწერისა და ბერძენი მხედართმთავრისა და ისტორიკოსის ქსენოფონტეს მიხედვით, იგივე „ტაოხი“, მდებარეობდა დასავლეთ ევფრატის სათავეებთან, ისტორიული ტაოს ტერიტორიაზე და ემეზობლებოდა ჯავახეთს (ურარტულად – ზაბახას). ეს იყო აღმოსავლურ-ქართული ტომების პირველი სახელმწიფოებრივი გაერთიანება, ძლიერი და მდიდარი, ტაოელთა ჰეგემონობით შექმნილი. IX-VIII საუკუნეების მიჯნაზე დიაოხი გაანადგურა ურარტუმ, რომელსაც ამის შემდეგ საზღვრები უშუალოდ კოლხეთთან გაუჩნდა. მიუხედავად ამისა, აღმოსავლურ-ქართული სახელმწიფოებრიობა არ მოშლილა – ძვ. წ. VII საუკუნეში აქ ხალდეების (ხალიბების), ხოლო VI ს-ში — სასპერების ანუ იბერების ჰეგემონობით ახალი ადრესახელმწიფოებრივი ერთეული ჩნდება.¹⁰

კოლხეთის სამეფო, კოლხა, ჯერ კიდევ ძვ. წ. XII საუკუნიდანაა ცნობილი, როგორც კულტურულად და ეკონომიკურად დანინაურებული სახელმწიფოებრივი გაერთიანება, ხოლო განსაკუთრებულ სიძლიერეს ძვ. წ. VIII საუკუნეში აღწევს. ქსენოფონტე „ანაბასისში“¹¹ მოგვითხრობს, რომ ძვ. წ. IV საუკუნეში კოლხურ სოფლებში საკვების დიდი მარაგები და უამ-

¹⁰ დ. მუსხელიშვილი. „საქართველოს ისტორიის ნარკვევი (საქართველოს ისტორიის ადრეული პერიოდი)“. წიგნში: *ქართველები*. თბილისი, პალიტრა. 2016: 35-37.

¹¹ Xenophon. Anabasis. B. IV, თავი. VIII [20]

http://www.gutenberg.org/files/1170/1170-h/1170-h.htm#link2H_4_0027 ბოლო წვდომა 10.02.2019.

რავი სკა ჰქონდათ მათრობელა თაფლით, აპოლონიოს როდოსელი კი „არგონავტიკაში“ კოლხეთის მეფის, აიეტის ძლიერებასა და სიმდიდრესთან ერთად მისი სასახლის დიდებულებასა და სილამაზესაც აღწერს.¹² ამ სამეფოს „ოქრომრავლობას“ მონმობს ვანისა და საირმის არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი დიდი საგანძური, რომელიც დღეს საქართველოს ეროვნულ მუზეუმშია წარმოდგენილი.

ცნობილია, რომ ძვ. წ. VIII საუკუნეში კოლხასა და ურარტუს შორის დიდი ბრძოლა ყოფილა. VII-VI საუკუნეებში შავიზღვისპირეთის ჩრდილოეთიდან შემოჭრილი კიმერიელების შემოსევით დასუსტებული კოლხას ცენტრმა ჩრდილოეთით გადაინაცვლა, მან დაკარგა დამოუკიდებლობა და ამ პერიოდისთვის მომძლავრებულ აქემენიდების სპარსეთს ყოველწლიურად უხდიდა ხარკს. VI საუკუნიდან დაიწყო კოლხეთის კოლონიზაცია ბერძნების მიერ – შავი ზღვის სანაპიროზე ჩნდება ბერძნული ახალშენები.

ამავე პერიოდში მიმდინარეობს სხვადასხვა ქართველური ტომის – მათ შემადგენლობაში იყვნენ კარდუხები, მაკრონები, მოსინიკები, თუბალეები, ტიბარენები, სკიფინები, ხალიბები-ხალდები, ტაოხები, მოსხები, მუშქები, მანაელები, ფაზიანები, სვანები, ზანები ანუ ჭანები/ლაზები/მეგრელები და სხვ. – კონსოლიდაციის პროცესი (სურ. 1). მათ შორის, განსაკუთრებით, დანიანურდნენ მესხები, ადრინდელი მუშქები, რომლებიც ჩრდილოეთისაკენ მიიწევდნენ და იქ თავიანთ დასახლებებს ქმნიდნენ. ერთ-ერთი ასეთი იყო მცხეთა. ცალკეულ გაერთიანებათა შორის ბრძოლის შედეგად ჩამოყალიბდა ქართლის, იბერიის სამეფო, რომლის შექმნის თარიღადაც ისტორიული წყაროები ძვ. წ. IV საუკუნეს მიუთითებენ. ეს ის პერიოდია, როცა კოლხა ბერძნულ-ელნიური გავლენის ქვეშაა მოქცეული, ხოლო იბერია ალექსანდრე მაკედონელმა დაიპყრო და მეფედ თავისი სარდალი, მაკედონელი აზო დატოვა. მცხეთის მამასახლისის ძმისწულმა ფარნავაზმა ეგრისის ერისთავის, ქუჯისა და ჩრდილოკავკასიის მთიელთა დახმარებით დამპყრობელი აზო

¹² ა. როდოსელი. არგონავტიკა. ბერძნულიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და განმარტება დაურთო აკაკი ურუშაძემ. თბილისი, სახელგამი. 1948: 93.

<http://dspace.gela.org.ge/bitstream/123456789/5214/4/Argonavtika.pdf>

ბოლო წვდომა 25.05. 2019.

სასტიკ ბრძოლაში დაამარცხა, ბერძნები განდევნა და შექმნა პირველი ერთიანი ქართული სახელმწიფო, რომელიც დღევანდელი და ისტორიული საქართველოს თითქმის მთელ ტერიტორიას მოიცავდა (სურ. 2).

მრავალი ასეული წლის განმავლობაში ქართველური ტომები ცხოვრობდნენ ერთმანეთის გვერდიგვერდ, ებრძოდნენ ერთმანეთს, ქმნიდნენ სახელმწიფოებრივ გაერთიანებებს, მიუხედავად განსხვავებულობისა, ჰქონდათ ერთიანი, ლოკალური თვისებებით აღბეჭდილი კულტურა, სამყაროს მსგავსი ხედვა, მსგავსი რელიგიურ-საკულტო წარმოდგენები და ტიპოლოგიურად ერთნაირი მხატვრული აზროვნება. ძვ. წ. III საუკუნეში ერთიანი ქართული სახელმწიფოს შექმნა მოწმობს, რომ შავი ზღვის პირას მცხოვრებ დასავლელ ეგრისელებს გაცნობიერებული ჰქონდათ მათი და აღმოსავლელ ქართლის მკვიდრთა საერთო კულტურული წარმომავლობა და თავიანთ იდენტიფიცირებას სწორედ იმ ერთიან კულტურულ ძირებთან ახდენდნენ. „ქართლის ცხოვრების“ თანახმად, ეგრისის მმართველმა, ქუჯიმ, მტრებთან ბრძოლის წინ ფარნავაზს მიმართა: „შენ ხარ შვილი თავთა მათ ქართლისათა, და შენ გმართებს უფლობა ჩემი. [. . .] და უკეთუ მოგვეცეს ძლევა, შენ ხარ უფალი ჩვენი და მე მონა შენი“.¹³ ქართლის გაძლიერებულ სამეფოში ეგრისის ნებაყოფლობითი გაერთიანების შემდეგ ფარნავაზი „მეფე იქმნა ყოველსა ქართლისა და ეგრისისა“.¹⁴ ეს ფაქტი მნიშვნელოვანი დასკვნის გაკეთების საშუალებას გვაძლევს – ამიერიდან უკვე შეიძლება ლაპარაკი ერთიან ქართულ ეროვნულ ცნობიერებაზე, რომლის განმსაზღვრელი იყო ეროვნული კულტურის ისეთი ძლიერი ფენომენი, როგორიც ენაა: ფარნავაზმა „განავრცო ენა ქართული და არღარა იზრახებოდა სხვა ენა ქართლსა შინა თვინიერ ქართულისა და ამან შექმნა მწიგნობრობა ქართული“.¹⁵ სავარაუდოა, რომ სწორედ ამ პერიოდში მოხდა ქართული აზროვნების და, მათ შორის, მხატვრული აზროვნების ჩამოყალიბება გარკვეული სისტემის სახით. ამის შემდეგ, ქართლში ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადებამდე, იბერიას საკმაოდ ძლიერი პოზიციები ჰქონდა, მიუხე-

¹³ ლ. მროველი. „ცხოვრება მეფეთა“. წიგნში: *ქართული მწერლობა*. ტ. 1. თბილისი, ნაკადული. 1987: 14.

¹⁴ იქვე.

¹⁵ იქვე: 18.

დავად გაუთავებელი ბრძოლებისა ხან სპარსელებთან, ხანაც რომაელებთან. ეს უკანასკნელნი იბერიასთან მეკავშირეობას სჯერდებოდნენ.

თუ დასავლეთი საქართველო ჩვ. წ. I – III საუკუნეებში მძლავრი რომაულ-ბერძნული გავლენის ქვეშ იმყოფებოდა, იბერიამ ამ დროისთვის განსაკუთრებული როლი შეასრულა საქართველოს ისტორიაში. სწორედ ამ სახელმწიფოს ფარგლებში ჩამოყალიბდა საბოლოოდ აღმოსავლელი ქართველის – ქართის ეთნოსი, რომელმაც შემდგომ, თავის მხრივ, შემაკავშირებელი როლი ითამაშა ერთიანი ქართველი ერის ჩამოყალიბებაში.

ამ ისტორიულმა გარემოებებმა საუკუნეების მანძილზე ქართველთა წინაპრების მსოფლმხედველობა ჩამოაყალიბა, რამაც გადამწყვეტი როლი შეასრულა ქართული ქრისტიანობამდელი მუსიკალური კულტურის ფორმირებაში.

მსოფლმხედველობრივი წანამძღვრები

როგორც ვხედავთ, ქართველთა ეთნოგენეზი (ეთნიკური ჩამოყალიბება) ხანგრძლივი პროცესი იყო. ასევე, რთული და ხანგრძლივი იყო ქართული მუსიკალური კულტურის ჩამოყალიბების პროცესიც. მისი ჩასახვა ქართველთა წინაპრების მხატვრული აზროვნების განვითარებასა და მათ საკულტო-რელიგიურ და მითოლოგიურ წარმოდგენებთანაა დაკავშირებული. ფოლკლორული და ეთნოგრაფიული მასალის — ზეპირსიტყვიერი ხალხური გადმოცემების, მითების, თქმულებების, ლეგენდების, ზღაპრების, აგრეთვე, არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მოპოვებული ნივთიერ-მატერიალური კულტურისა და სხვადასხვა ავტორის წერილობითი წყაროების შესწავლა შესაძლებლობას გვაძლევს, ვილაპარაკოთ ქართველთა წინაპრების მიერ სამყაროს აღქმის თავისებურებებზე, მათ ყოფასა და ზნე-ჩვეულებებზე. ეს წარმოდგენები ასაზრდოებდნენ მათ მუსიკასაც და განაპირობებდნენ მის შინაარსს. ამდენად, უძველესი ქართული მუსიკა ირეკლავდა წინაქრისტიანული დროის ქართველების მსოფლმხედველობას, ღირებულებით სისტემას და წარმოაჩენდა მათი მხატვრული აზროვნების ორიგინალობას.

როგორი იყო ქართველთა მხატვრული აზროვნება უძველეს დროში, რა რელიგიურ-მითოლოგიური წარმოდგენები ასაზრდოებდა მას? თავიდანვე უნდა

ითქვას ამ აზროვნების ერთი თავისებურების შესახებ: იმდროინდელი ადამიანის ცნობიერებაში სამყარო მთლიანია, თვითონაც ამ სამყაროს ნაწილია. იგი ბუნებას არ უპირისპირებს თავს, არამედ მასთან ჰარმონიაშია. მისთვის ყველაფერი – ბუნებაც და მისი მოვლენებიც გასულიერებულია, მის ირგვლივ სამყაროში ყველაფერს – მზეს, მთვარეს, ვარსკვლავებს, ხეებს, ქვას – ცოცხალი არსებების მნიშვნელობა აქვთ. ადამიანი ცხოვრობს მითოლოგიურ სამყაროში, მუდმივი სასწაულის პირობებში, ეს სასწაული ზებუნებრივი ძალების ჩარევით ხდება. მაგრამ მითოლოგიური სუბიექტისათვის მითი და სინამდვილე განუყოფელია, მითი მისთვის რეალობაა. მოვლენების ახსნისას მეცნიერება, ანალიტიკურ-კრიტიკული მსჯელობის საფუძველზე, ლოგიკურ დასკვნებს აკეთებს, მითი კი ყველაფერს უშუალოდ ხსნის – მისთვის ერთია ჩვეულებრივი ხალიჩა და სხვა – მფრინავი ხალიჩა. . . მითოლოგიას მეცნიერება განსაკუთრებით ინტენსიურად სწავლობს XIX საუკუნიდან. XX საუკუნის მკვლევრები, მათ შორის, გერმანელი კარლ იუნგი, რუსი ალექსანდრე ლოსევი, ფრანგი კლოდ ლევი-სტროსი და სხვ., მითოლოგიას განიხილავენ, როგორც რეალობას, რომელიც არსებობს მითოლოგიური სუბიექტის წარმოდგენებში.

მითს „უდამწერლობო ენების მატყანეს“ უწოდებენ. ქართველთა ზეპირსიტყვიერებამაც მრავალი მითი, თქმულება, ლეგენდა და ზღაპარი შემოინახა. ქართული მითოლოგია ორ უმთავრეს პერიოდად შეიძლება დაიყოს – პირველყოფილ-თემური წყობილების დარგობრივი ანუ პოლითეისტური წარმოდგენების მითოლოგია და ადრეფეოდალური ხანის მონოთეისტური (ქრისტიანული) წარმოდგენების მითოლოგია.

ადამიანის შემეცნების ჩამოყალიბების საწყის ეტაპზე მხატვრული შემოქმედება, როგორც ესთეტიკური ფენომენი, არ არსებობს. როდესაც მაგიური წარმოდგენები რელიგიურ რწმენაში გადადის, სამყაროს შეცნობა სისტემურ ხასიათს იძენს. პირველ საფეხურზე ქართველმა ხალხმა უძველეს ღვთაებათა მთელი პანთეონი შექმნა. დაბალი მითოლოგიის პერიოდისათვის დამახასიათებელია მაგიური ძალების რწმენა – ავი და კეთილი სულები, ადგილის მფარველი ღვთაება-ანგელოზები, მცენარეების კულტი და სხვ. ყოველ ხეობას, მთას, ველს ჰყავს ადგილის დედა – ფშავ-ხევსურეთში და „ფუძის ბატონი“ („ნერჩი პატენი“) – სამეგრელოში. ავადმყოფობა და სახადი ბატონის

სახით ჰყავთ წარმოდგენილი. ეს უჩინო და უხილავი სულები, რომლებითაც სავსეა უძველესი ადამიანის სამყარო, ჯერ კიდევ არ არიან წარმოდგენილი კერპებისა და ხატების, ბომონებისა და სალოცავების სახით. კულტმსახურება შეიძლებოდა ჩატარებულიყო ნებისმიერ ადგილას.

ანიმისტური და ტოტემური წარმოდგენების დამადასტურებელია შემონახული ცნობა „ხეთა მსახურების“ შესახებ. მაგალითად, ფშავ-ხევსურეთში არსებობს „მუხის ანგელოზი“, სამეგრელოში, მარტვილში შემორჩენილია სოფელი „დიდი ჭყონი“ (დიდი მუხა) (აქ შუა საუკუნეებში მოღვაწეობდა გიორგი ჭყონდიდელი — დავით აღმაშენებლის აღმზრდელი), ქართლში არსებობს სოფელი „რკონი“, სადაც დღეს მუხის ნაცვლად დგას უზარმაზარი ცაცხვი, რომელსაც ხალხი თაყვანს სცემდა. გარდა ამისა, სამეგრელოში ხალხს სწამდა „ტყის მეფე“ („ტყაშ მაფა“) და სხვ.¹⁶

ამ წარმოდგენების ანარეკლი კარგად ჩანს საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ზეპირსიტყვიერებაში დღემდე შემორჩენილ მრავალფეროვან შელოცვებში. მეცნიერების მიერ აღწერილია სამკურნალო, სამონადირეო, ზღვაოსნობა-მეთევზეობის, საოჯახო შელოცვები.¹⁷ ცხადია, მაგიური შელოცვების ტექსტები საუკუნეების მანძილზე იცვლებოდა, თუმცა ქართველი მეცნიერები ვარაუდობენ, რომ მეტყველებასთან მიახლოებული ორ-სამბგერიანი ინტონაცია ის საწყისი ფორმულა იყო, საიდანაც შემდეგ სტაბილური ბგერათრიგები წარმოიშვა და მუსიკალური ინტონაციის კრისტალიზაცია განაპირობა.¹⁸

სანამ მიწათმოქმედება გადაიქცეოდა ადამიანების მთავარ საქმიანობად, მთავარი ღვთაება დიდი დედა იყო, რომელსაც მრავალი ფუნქცია ჰქონდა — ის იყო სამყაროსა და ადამიანების შემქმნელიცა და ნაყოფიერების მომცემიც. ქართველთა წინაპრები მას დიდ ნანად მოიხსენიებდნენ. მის ერთ-

¹⁶ მსგავსი წარმოდგენები ყველა კულტურაში არსებობს, რასაც გოეთეს ლექსზე დაწერილი შუბერტის ბალადა „ტყის მეფეც“ ადასტურებს.

¹⁷ ი. გაგულაშვილი. *ქართული მაგიური პოეზია*. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. 1986: 66-76.

¹⁸ ე. ჭოხონელიძე. „ქართული ხალხური მუსიკის კილოური საფუძვლების შესახებ“. წიგნში: *ქართული ხალხური კილო, მელოდიკა და რიტმი*. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1983: 12.

ერთ ფუნქციაზე მიგვანიშნებს სახადებთან, ე.წ. ბატონებთან დაკავშირებული ხალხის ყოფაში დღემდე შემორჩენილი რიტუალური რუდიმენტები და საქართველოს ყველა კუთხეში გავრცელებული იავნანები.

დარგობრივი მითოლოგია გულისხმობს ცალკეული სფეროს მფარველი ღვთაებების აღიარებას. ეს პერიოდი მოსდევს დაბალი მითოლოგიის პერიოდს და პირველყოფილი აზროვნების განვითარების უმაღლესი საფეხურია. ამ ღვთაებების სადიდებლად და კეთილგანწყობის მოსაპოვებლად, სხვა ხალხების მსგავსად, როგორც ვარაუდობენ, ქართველებსაც სინკრეტული ხასიათის მისტერიული რიტუალები ჰქონდათ¹⁹, რომელთა ფრაგმენტები სიმღერა-ფერხულების სახით XX საუკუნემდე შემოინახა ხალხის კულტურულმა მემკვიდრებამ.

ქართველებს ფართოდ განვითარებული დარგობრივი მითოლოგია ჰქონდათ. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო მითოსური წარმოდგენა სიცოცხლისა და ცხოვრების ხის შესახებ. ამ თვალსაზრისით, დიდ ინტერესს იწვევს ზემოთ ნახსენები თრიალეთის ვერცხლის თასი. მასზე, როგორც მეცნიერები ვარაუდობენ, გამოსახულია სიცოცხლის ხის წინ მჯდარი მთავარი ღვთაება,²⁰ რომლისკენაც ნილბიანი მოფერხულებები მიემართებიან (სურ. 3).

ხალხის მემკვიდრებამ დღემდე ცოცხლად შემოინახა ამინდის ღვთაებისადმი მიძღვნილი რიტუალი „გონჯაობა“ (კახეთში) და „ლაზარობა“ (ქართლში).

სვანეთში დღესაც თაყვანს სცემენ ნადირთ ბატონს – დალის. ხევისურები ნადირთა მფარველ ღვთაებას „ოჩოპინტეს“, კახეთში „ოჩოპინტრეს“, ხოლო სამეგრელოში „ოჩოკოჩს“ ეძახიან.

ამათგან, განსაკუთრებით, აღსანიშნავია დალი, რომლის შესახებ მრავალი თქმულება არსებობს საქართველოს ყველა კუთხეში. ამიტომ ვარაუდობენ, რომ იგი იმდროინდელი ქალღმერთია, როცა ქართველური ტომები ერთ მთლიანობას შეადგენდნენ და მათი ერთ-ერთი მთავარი საქმიანობა ნადირობა იყო. ამ ტომებს აერთიანებდათ საერთო წარმოდგენები, მათ შორის, მითი

¹⁹ მ. ხვთისიაშვილი. *ქართული კანტატა და ორატორია (20-70-იანი წლები)*. დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 1993.

²⁰ В. Бардавелидзе. *Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен*. Тбилиси, Академия Наук ГССР. 1957: 94-111.

ამირანის შესახებ, რომელთანაც დაკავშირებულია, აგრეთვე, დალის სახელი, რადგან, მითის სვანური ვერსიით, დალი და მონადირე დარჯელანი ამირანის მშობლები არიან. ერთიანი ქართველური ტომის დაშლის შემდეგ საერთო მითოლოგიური ფონდიდან ყველა განაყოფმა თავისი მემკვიდრეობა წამოიღო. ტრანსფორმაციას სამი ათასამდე წელი დასჭირდა. ამან მოგვცა ამირანიანის დასავლურ-ქართული – კოლხური და სვანური ვარიანტები და, მეორე მხრივ, აღმოსავლური ვარიანტები. დალის სახესთანაა დაკავშირებული ხალხური მუსიკის არაერთი ნიმუში, მათ შორის, დალის მიჯნურ მონადირეთა მოსაგონარი სიმღერა-ბალადები – ბეთქილის, მანგურის, ჩორლას ბალადები, რომლებიც დღემდე დიდად პოპულარულია სვანეთში.

ბარის რეგიონებში დალის მითოლოგიური პერსონის სრული ტრანსფორმაცია მოხდა ნადირობის ქალღმერთიდან ქრისტიანობის პერიოდის ბოროტ ალამდე. შედარებით სრულყოფილად დალის არქაული სახე შემორჩენილია სვანეთში, როგორც ნადირთ მწყემსისა. აგრეთვე, არის მოსაზრება, რომ აღმოსავლეთის მთაში დალის ღვთაებამ სახეცვლილება განიცადა და მასთან არის დაკავშირებული დალაობის რიტუალი, რომელიც დღემდე შემორჩენილია აღმოსავლეთის მთაში. ამასთან, დადასტურებულია, რომ „დალე“, „დაილა“ ჩეჩნურად, ქისტურად, ნოვურად „ღმერთს“ ნიშნავს. ამის გამო ქართული ფოლკლორის მკვლევარი მიხეილ ჩიქოვანი ვარაუდობს, რომ „დალ“ უძველეს საფეხურზე ღმერთის აღმნიშვნელი იყო. ლამაზი, კოჭებამდე ოქროსნაწნავე-ბიანი ქალღმერთი სახით ცის მნათობს ჰგავს. იგი თავად ეძებს მონადირეებს, მათ ცოლ-შვილს არ ერჩის, სიკეთის გადამხდელია, მაგრამ შურისმაძიებელიცაა, ბეთქილთან მისი სიყვარული საბედისწეროდ მთავრდება.

დარგობრივ მითოლოგიას განეკუთვნებიან კოსმიურ-ასტრალური ღვთაებებიც. ისინი ქმნიან ღვთაებათა მკაფიოდ ჩამოყალიბებულ პანთეონს. ქართულ მითოლოგიაში მატრიარქატს შეესაბამებოდა ქალღმერთ მზის პირველობა, ხოლო პატრიარქატს – მთვარის, როგორც კაცღმერთისა.

ქართველები მზეს განსაკუთრებულ პატივს მიაგებდნენ. მეგრულმა ზეპირსიტყვიერებამ შემოინახა ლექსი, რომელშიც ნათქვამია: „მზე დედაა ჩემი, მთვარე – მამა ჩემი, წვრილ-წვრილი ვარსკვლავები და და ძმაა ჩემი“, არსებობს ზღაპრული მზის სიძე და ა.შ. დიდი ადგილი ეჭირა მზეს

სვანების წარმოდგენებშიც. გარდა იმისა, რომ მზის სიმბოლო – ბორჯღალი – ტრადიციულად გამოსახული იყო საცხოვრებლისა და ავეჯის სხვადასხვა ფრაგმენტზე (სურ. 4), მზის სადიდებელი ჰიმნი „ლილე“ დღესაც ყველა ქართული ფოლკლორული ანსამბლის რეპერტუარშია და თავისი ამაღლებული და დიდებული ხასიათით აოცებს მსმენელს. მზის ღვთაებასთანაა, ასევე, დაკავშირებული რიტუალური საძეობო სიმღერა „მზე შინა“.

თანდათან ქართულ მითოლოგიაში წამყვანი ადგილი მთვარემ დაიჭირა. იგი გახდა ყველაზე ძლიერი ღვთაება, მასზე იყო დამოკიდებული ნაყოფიერებაც და ბევრი ფერმერი დღესაც მისი ფაზების მიხედვით მართავს სამეურნეო საქმიანობას. მთვარემ, როგორც მთავარმა ღვთაებამ, ქრისტიანობაშიც შემოინახა თავი და მასთან დაკავშირებული მრავალი წეს-ჩვეულება თეთრი გიორგის — წმინდა გიორგის დღესასწაულზეც სრულდებოდა. ამიტაც აიხსნება ის გარემოება, რომ ი. ჯავახიშვილის მიერ ჩანერილი ხალხური გადმოცემის მიხედვით, ყველაზე ძლიერი ღმერთი წმიდა გიორგია და მას ადამიანები ელია წინასწარმეტყველსა და თავად იესო ქრისტეზე მაღლა აყენებენ (მწყემსი ცხვარს აძლევს „თავის ღმერთს“ წმიდა გიორგის და უარს ეუბნება, ემუქრება კიდევ, იესოსა და ელიას).²¹ მთვარისა და წმიდა გიორგის იდენტურობაზე მეტყველებს ისიც, რომ სტრაბონის მიერ იბერიის მახლობლად მთვარის ტაძარში აღწერილი მსხვერპლთშენიერვის რიტუალი დიდ მსგავსებას ამჟღავნებს ი. ჯავახიშვილის მიერ აღწერილი წმ. გიორგის ანუ თეთრ-გიორგობის ხატობასთან, რომელიც სოფელ აწყურში 14 აგვისტოს იმართებოდა.²²

აღნიშნულის ყველაზე ნათელი გამოხატულებაა სვანური სიმღერა „ჯგრაგ“ (სვანურად – გიორგი), რომელშიც წმიდა გიორგის წყალობას შესთხოვენ. სიმღერის არქაული მუსიკალური ენა აშკარად ავლენს მის წარმართულ ძირებს და გვაფიქრებინებს, რომ ეს არის მთვარის კულტთან დაკავშირებული უძველესი ჰიმნის გაქრისტიანებული ვარიანტი. სხვათა შორის, ლიტერატურულ წყაროებში, ასევე, აღწერილია წინაქრისტიანული რიტუალის, ჭვენიერობის, ქრისტიანულად გარდაქმნის ისტორია, რომელიც

²¹ ი. ჯავახიშვილი, 1979: 81-83.

²² იქვე: 90.

მოგვითხრობს, როგორ შეცვალა ანდრია პირველწოდებულმა მარტვილში მთვარის დღეს (თუთაშხობას) მუხაზე (ჭყონზე) მიმაგრებული კერპის ფიგურისათვის ჩვილი ბავშვის შენირვის ტრადიცია თავისი ქადაგებით და სათავე დაუდო ახალ, ქრისტიანულ რიტუალს.²³

ქართულ კოსმოგონიაში ვარსკვლავებსაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, როგორც ეს მესოპოტამიურ/წინააზიურ ცივილიზაციაში იყო გავრცელებული. ხუთდღიანი კვირა ბაბილონელებს ჰქონდათ, შვიდდღიანი — ებრაელებს, ეგვიპტელებს, სპარსელებს, ბერძნებს და სხვ., რვადღიანი — რომაელებს და ა.შ. დღეებს მნათობების სახელები ეწოდებოდა. სისტემა, დაახლოებით ერთნაირი იყო, სახელები კი საკუთარი ჰქონდათ. კვირის დღეებს ქართველებიც მნათობთა სახელებს უწოდებდნენ, ამდენად, შვიდეულის ქართული სახელები წინაქრისტიანული ხანისაა. მაგალითად, კვირას – მზის დღეს, ანუ მეგრულად „ბჟას დღა“ – ჟაშხას უწოდებენ, ორშაბათს — მთვარის, ანუ „თუთას“ დღეს — თუთაშხას და ა.შ.

აღსანიშნავია, რომ მზის, მთვარის და ზოგადად, მნათობთა მითოლოგიურ-სიმბოლური გააზრება დამახასიათებელია ქართული მხატვრული აზროვნებისათვის და თავს იჩენს ქართული ხელოვნების განვითარების ყველა ეტაპზე, მათ შორის, „ვეფხისტყაოსანში“.

დროთა განმავლობაში პოლითეისტურ წარმოდგენებში შეინიშნება ღვთაებათა რაოდენობის შემცირება, ჩნდება მთავარი ღმერთი – „ღვთის კარზე“ წესრიგი მყარდება, ყველანი ერთს – მორიგე ღმერთს ემორჩილებიან, რაც იმის მიმანიშნებელია, რომ ქართველთა წარმოდგენებში ესთიკური საწყისი შემოდის, რადგან მოწესრიგებული პანთეონი ესთეტიკური კატეგორიებით აზროვნებას გულისხმობს და მშვენიერის, სილამაზის, ჰარმონიის პრინციპებზე დამყარებულ წესრიგს ნიშნავს.

პირველი ადგილი უჭირავს მორიგე ღმერთს, რომელიც ღვთაებრივი ტრიადის პირველი წევრია, უზენაესია და „რიგსა და წესს აძლევს ქვეყნიერე-

²³ ნ. მახარაძე, ნ. ლამბაშიძე. „ჭვენიერობის დღესასწაული და მასთან დაკავშირებული ქართული ტრადიციული მუსიკა“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის VI საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი (შემდგომ: თსკ ტმესც). 2014: 245-260.

ბას“. „მორიგე“ ეპითეტია, „არსთა გამრიგეს“, ე.ი. წესრიგის დამამყარებელს ნიშნავს. ქართველ ტომთა უძველესი სარწმუნოების მკვლევარნი მასში ღამის ყველაზე დიდ მნათობს – მთვარეს ხედავენ. მათი აზრით, ტრიადის მეორე წევრი ქალღმერთი მზეა, ხოლო მესამე კვირიაა – „ხმელთმოურავი“, „კარავიანი“, რომელსაც მორიგე ღმერთის კართან „კარავი უდგას“. ²⁴ როგორც მისი „წოდებებიდან“ ჩანს, ფაქტობრივად, იგია ხმელეთის განმკარგავი, სამართლიანობის დამცველიც და ნაყოფიერების ღვთაებაც.

მწერალმა თამაზ ჩხენკელმა შესანიშნავად აღწერა ეს სამყარო, რომელიც მთის გადმოცემებს ეყრდნობა და უძველესი წარმოდგენების ანარეკლია: „მთაზე ცხრათვალა, ბედგაუტეხელი, ცასწვერმიბჯენილი ციხე დგას. აქ არის ღვთის კარი: ოქროს ტახტზე მორიგე ღმერთი ზის და ოქროსავე ბაგეებს ძრავს. აქვე დგას ქვესკნელში ფესვგადგმული ალვის ხე, რომლის წვერში ოქროს ცხრაკეცი შუბი ჰკიდია. ალვის რტოებზე „ყურებად სანატრელი“, თეთრმხრიანი ღვთისშვილები სხედან, ხოლო მის ფესვებში უკვდავების ვეშა წყარო ჩქეფს. ვეშა-წყაროს ღვთაებრივი ვეშაპი ბატონობს. ციხიდან წყარომდე, „მიწი-მიწ“ დარანი ჩადის. ამ დარანიდან მოძრაობენ ვარსკვლავთ განმასახიერებელი, ერთმანეთის მოდე-მოძმე ღვთისშვილები“. ²⁵

მორიგე, რევაზ სირაძის აზრით, ქართველთა ზევსია. ი. ჯავახიშვილის მიხედვით, იგი „მეშვიდე ცაში სუფევს“ და ცოცხლების ღმერთია, მამინ, როდესაც ქრისტე – მკვდრებისა. სულხან-საბა ფიქრობს, რომ – „მეშვიდე ცასა ზედა“ „კრონოსი არს“, ამიტომ, ჯავახიშვილს მიაჩნია, რომ მორიგე იგივე კრონოსია.

ქართული წინაქრისტიანული პანთეონის მრავალრიცხოვანი წევრები არიან „ღვთისშვილები“, „ნახევარღმერთები“. კოპალა, გადმოცემის მიხედვით, რეალური პიროვნება იყო, ებრძოდა დამპყრობლებს, ჰქონდა საარაკო ღონე, იბრძოდა დემონების წინააღმდეგაც, გადმოცემით, ბერადაც აღიკვეცა, თუმცა მეცნიერებს მიაჩნიათ, რომ ეს გვიანი დანამატია; იახსარრი ერთ-ერთი პირველთაგანია, როგორც ძალით, ფალავნობით, ისე თავისი

²⁴ В. Бардавелидзе, 1957: 4,15.

²⁵ თ. ჩხენკელი. *ტრაგიკული ნიღბები*. თბილისი, მემკვიდრეობა. 2009: 14.

გამბედაობით, ქველმოქმედებითაც; შეუძლია პირისპირ წარუდგეს მორიგე ღმერთს და მოახსენოს თავისი სათხოვარი; ლაშარელა, იგივე ლაშარი, თავიდან ლაშქრობისა და ომიანობის ღვთაება იყო, ხოლო შემდეგ თამარ მეფის ვაჟის, ლაშა-გიორგის სახე შეერწყა; პირქუშიც, რომელიც მრისხანებით გა-მოირჩევა, ასევე, რეალურ პიროვნებად ჰყავთ წარმოდგენილი.

პოპულარული ქალღვთაებაა, აგრეთვე, ხელსამძივარი. ხელი ხევსურულად მზიარულს, თამამს, კოხტას ნიშნავს. იგი ნაყოფიერების ქალღმერთია, სატრფიალოდ არის განწყობილი, ოქროსქოშებიანია, შეუძლია ფრენა.

ფშავ-ხევსურეთში ლაშარისა და იახსარის სადიდებელი სიმღერები 1940-იან წლებში ჩაინერა შალვა ასლანიშვილმა.²⁶

ქართული მითოლოგიის უდიდესი მონაპოვარია მითი ამირანის შესახებ, რომელიც ყველა ქართველურ ტომში იყო გავრცელებული, რის გამოც ქართველებს ამირანის მოდგმის ხალხს უწოდებენ. ამირანის მითში ფილოსოფოსი შალვა ნუცუბიძე ქართული ფილოსოფიური აზროვნების წანამძღვრებს ხედავდა,²⁷ რადგან იგი ბევრ ფილოსოფიურ კითხვაზე იძლევა პასუხს. მაგალითად, სიცოცხლის საწყისად აქ წყალია მიჩნეული: ვეშაპის მუცლიდან გამოსულ ამირანს, რომელიც შენუხებულია თმების გაცვენით, მისი ძმა უსუპი ურჩევს, ნავიდეს წყლის ღმერთ იგრისთან²⁸ და მას შესთხოვოს თმის ამოყვანა, რაც სიმბოლურად ახალი სიცოცხლის დასაწყისს განასახიერებს. მითის მიხედვით, სამყაროს არსი მოძრაობაშია – ამირანის მიერ ყამარის მოტაცებისას დაწყებული ჯამ-ჭურჭლის წესრიგის დარღვევა იწვევს მათ მოძრაობას, რაც განგაშის ნიშანია და ა.შ. ამავე დროს, ეს მითი, რომელიც ამირანის მიერ ცეცხლის მოპოვებაზე გვიამბობს (ამირანის მიერ ჭექა-ქუხილის ღმერთის ელიას ქალიშვილის ყამარის მოტაცება ზეციდან და მიწაზე ჩამოყვანა), იმ დროის მსოფლმხედველობას აირეკლავს, როცა ქართველებმა რკინის ცეცხლით წრთობა ისწავლეს.

²⁶ შ. ასლანიშვილი. *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერის შესახებ*. წიგნი II. თბილისი, 1956.

²⁷ შ. ნუცუბიძე. *ქართული ფილოსოფიის ისტორია*. წიგნი I. შრომები, ტ. VIII თბილისი, მეცნიერება. 1983: 53-69.

²⁸ წყლის ღმერთი იგრი მდინარე ენგურთან იყო დაკავშირებული.

ნუცუბიძეს მიაჩნია, რომ გილგამეშის ძველშუმერული, ამირანის ქართული და პრომეთეს ბერძნული მითები ერთი კულტურული წრის მონაპოვარია და სამივეში ცეცხლის მოპოვებისა და ღმერთთან ბრძოლის იდეები სხვადასხვაგვარად, თავისი ეპოქის შესატყვისადაა გამოხატული.²⁹ როგორც ცნობილია, მითი ამირანზე წინ უსწრებს მითს პრომეთეზე. ბერძნული მითოლოგიის თანახმად, სწორედ ამ უკანასკნელმა მოუტანა ხალხს ცეცხლი. მაგრამ, თავად ბერძენებსვე აღიარებით, მითი პრომეთეს შესახებ ბერძნული წარმოდგინების არაა და არც ისაა შემთხვევითი, რომ კავკასიონზე მიჯაჭვული პრომეთეს გასათავისუფლებლად ისინი თავიანთ ეროვნულ გმირს, პერაკლეს, გზავნიან.

ამირანის მითი აისახა ქართულ ჭედურ ხელოვნებაშიც — მისი სხვადასხვა ეპიზოდი (ნადირობა, მისი და მისი ძმების ბრძოლა დევებთან და ა.შ.) გამოსახულია სამთავროს გათხრებისას ნაპოვნ ბრინჯაოს ქამარზე, აქვე აღმოჩენილია ბრინჯაოს პატარა ფიგურები, რომლებიც, მეცნიერების აზრით, ასევე, ამირანის ნადირობის სცენებს ასახავენ. ამირანის მითთან იყო დაკავშირებული მრავალი რიტუალი, რომელთა ნაწილი დაღისთან დაკავშირებული რიტუალების ციკლში შედიოდა და რომლებიც ფრაგმენტების — საფერხულო სიმღერების სახით შემორჩენილია სვანეთში („დალა კოჯას ხელღვაჟალე“, „ბაილ-ბეთქილ“, ამირანის ფერხული და ა.შ.).

ქართულმა მითოლოგიამ განვითარების ხანგრძლივი გზა განვლო. ღვთაებათა პანთეონში ძველის პარალელურად ახლები ჩნდებიან. ამის შესახებ ცნობები ქართულ მატრიანეებშიც მოგვეპოვება — მაგალითად, ასეთია „მოქცევაი ქართლისაი“, რომელშიც მემატრიანე წერს ღვთაებებსა და კერპებზე — გაცი, გაიმ, აინინა, დანინა (დანანა), არმაზი. ამ უკანასკნელზე ნათქვამია: „ამან ფარნავაზ . . . შექმნა კერპი დიდი სახელსა ზედა თვისსავე: ესე არს არმაზი და ფარნავაზს სპარსულად არმაზ ერქუა“.³⁰

როგორც ვხედავთ, ქართული მითოლოგიის განვითარება დიდხანს პოლითეიზმის ნიშნით მიმდინარეობდა. პირველყოფილი თემური და გვაროვნული წყობის პოლითეიზმი თანდათან მსხვილი დარგობრივი მითოლოგიით შეიცვალა.

²⁹ შ. ნუცუბიძე, იქვე.

³⁰ ლ. მროველი, 1987: 87.

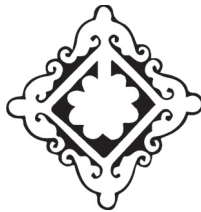
ამასთან, როგორც ეს თ. ჩხენკელის მიერ ჩაწერილი თქმულებიდან ჩანს, დარგობრივი დაყოფა მონესრიგებულ ხასიათს ატარებდა. თუ უნინ სათაყვანებელ არსებათა რიცხვის განსაზღვრა, არსებითად, შეუძლებელი იყო, ძვ.წ. III ათასწლეულიდან იგი რამდენიმე ათეულზე დავიდა. ამავე დროს, ფეხი მოიკიდა ღვთაებათა იერარქიულობამ, უფროს-უმცროსობამ. ინტეგრაციის პროცესი ქართულ მითოლოგიაში შორს წავიდა და მორიგე ღმერთის, უზენაესი გამგებლის აღიარებას მიაღწია. ეს იყო წინა საფეხური იმ გარდატეხისა, რომელიც ქართულ ცნობიერებაში მოხდა ახ. წ. IV საუკუნეში ქრისტიანობის მიღებით. აქედან მოყოლებული, ქართველთა წარმოდგენებსა და მსოფლმხედველობაში ახალი საფეხური იწყება – დამთავრდა პოლითეიზმის ხანა, რომელმაც ადგილი დაუთმო მონოთეისტურ მსოფლმხედველობას. მონოთეისტურმა ქრისტიანულმა სარწმუნოებამ ძველი პოლითეისტური რწმენა-წარმოდგენები კანონგარეშე გამოაცხადა, ახალ იდეოლოგიურ ორიენტაციას აშკარად სარწმუნოებრივი ბრძოლის ხასიათი მიეცა. ისტორიულ ქრონიკებში ასახულია ამ ბრძოლის სიმწვავე. იგი საუკუნეების მანძილზე გაგრძელდა, განსაკუთრებით მტკივნეულად ეს პროცესი მთაში მიმდინარეობდა. შეიძლება ითქვას, რომ მთაში ახალმა სარწმუნოებამ გამარჯვებას ფორმალურად მიაღწია. თვით ბარშიც კი, ქრისტიანობის ოფიციალური აღმსარებლობის პარალელურად, ძველი რწმენის ნიადაგზე ჩამოყალიბებული წეს-ჩვეულებები უკანასკნელ დრომდე შემორჩა ხალხს.

* * *

უძველესმა ქრისტიანობამდელმა რწმენა-წარმოდგენებმა, მსოფლმხედველობამ და, შესაბამისად, მხატვრულმა აზროვნებამ განვითარების ხანგრძლივი ევოლუციური გზა გაიარა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის ძვრები, რომელიც ქართული ეთნოსის ცნობიერებაში საქართველოში ქრისტიანული რელიგიის დამკვიდრებამ გამოიწვია. მან უდიდესი გავლენა მოახდინა საკუთრივ მხატვრულ ცნობიერებაზეც: დროთა განმავლობაში შეერწყა ხალხის წინაქრისტიანულ წარმოდგენებს და გარკვეულწილად შეცვალა მათი მუსიკალური გამოხატვის ფორმები — შემოიტანა ახალი რელიგიის

ატრიბუტები, მათ შორის, წმიდა სანთლები, პირფერის წერა, მსვლელობა ეკლესიის ირგვლივ. როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება ტრადიციულ, ზეპირი გადაცემის მუსიკაში, საკუთრივ მუსიკალურ ტექსტში არსებითი ცვლილებები სავარაუდო არ არის, ასეთ შემთხვევებში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ვერბალური ტექსტი, რომელიც მუსიკის შინაარსს აკონკრეტებს. მუსიკის თხოვნითი, მავედრებელი სემანტიკა უცვლელი რჩება, მაგრამ მორწმუნენი სხვადასხვა კერპისა და ღმერთის ნაცვლად წყალობას ერთი ქრისტიანული ღმერთისა და სხვადასხვა წმინდანისგან ითხოვენ. ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში დღემდე შემონახულ მრავალ ნიმუშთა შორის ამის მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ კახური ქალთა საფერხულო „დიდება“, სვანური „ჯგრაგი“, აღმოსავლეთის მთაში გავრცელებული „ჯვარულები“, „ჯვარის წინასა“, ფერხისები...

ამასთან, ქართულმა მუსიკალურმა ცნობიერებამ XX ს-მდე მოიტანა წინაქრისტიანული პერიოდის არაერთი ისეთი ნიმუში, რომლის არქაულ მუსიკალურ სტილსა და სემანტიკაში ადვილად ვპოულობთ იმ ეპოქის წარმოდგენების კვალს – ნანები, იავნანები, საბოდიშოები, დატირებები, სვანური „ლილე“, „კვირია“ და მრავალი სხვ. თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ თითქმის შეუძლებელია ჩვენამდე მოღწეულ მაღალგანვითარებულ ტრადიციული შრომის სიმღერების სტილში ვიპოვოთ მეფე სარგონის მიერ აღწერილი იმ „მხიარული სიმღერების“ კვალი, რომელთაც ჩვენი წინაპრები შრომის დროს მღეროდნენ ძველი წელთაღრიცხვის პირველ ათასწლეულში.



თავი 2

ქველ ცივილიზაციათა კონტაქტში

ქართულ მუსიკალურ კულტურას დასაბამიდანვე ჰქონდა შესაძლებლობა სხვა კულტურებთან ურთიერთობაში განვითარებულიყო, რადგან ქართველური ტომების საცხოვრისი, უძველესი დროიდან, კავკასიასთან ერთად წინა აზიის ტერიტორიაზე იყო. ქართული მუსიკის განუმეორებლობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი მისი შემქმნელი ეთნოსის კავკასიური წარმომავლობაა, ხოლო ამ თვითმყოფადი მუსიკის სემანტიკა მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრა იმ ურთიერთობებმაც, რომლებიც ქართველების წინაპრებს უძველესი დროიდან ჰქონდათ წინა აზიაში მოსახლე ხალხებთან და ბერძნულ სამყაროსთან. ეს ურთიერთობები, როგორც იმ დროისთვის იყო დამახასიათებელი, ძირითადად, ტერიტორიებისათვის ბრძოლებით, საერთო მტრის წინააღმდეგ გაერთიანებითა ან დაპყრობებით შემოიფარგლებოდა, რაც მათი კულტურების ურთიერთზემოქმედებით მთავრდებოდა.

ამრიგად, ქართული მუსიკალური კულტურის ისტორია კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ბუნებაში არ არსებობს ჩაკეტილი, სტერილური კულტურა, მით უფრო, თუ მას ისეთი გამორჩეული გეოპოლიტიკური მდებარეობა აქვს, როგორც ეს ქართულის შემთხვევაშია.

ქართული მუსიკალური კულტურა – კავკასიური ფენომენი

ისტორიულად კავკასია საკმაოდ დიდ არეალს მოიცავს (კავკასიონის ქედის სამხრეთი – საქართველო, აზერბაიჯანი, სომხეთი, თურქეთისა და ირანის ჩრდილოეთ რეგიონები), მაგრამ კავკასიონის მთავარი ქედის გაღმა-გადმოღმა მცხოვრები ეთნოსები – ქართველები და აფხაზები, აგრეთვე, ჩრდილოკავკასიელები – ადიღეელები, ჩერქეზები, ყაბარდოელები, ბალყარელები, ყარაჩაელები, დაღესტნის სხვადასხვა ხალხი, ჩეჩენ-ინგუშები

ორი მთავარი — ანთროპოლოგიური და ენობრივი — მოცემულობით, კავკასიელები არიან. დღეს რასობრივ სინამდევზე საუბარი მიღებული არ არის, მაგრამ ამ ხალხებს კავკასიურ რასას მიაკუთვნებენ და ენობრივადაც კავკასიურ ჯგუფში აერთიანებენ. ერთიანი ლანდშაფტურ-რელიეფური სივრცე და მჭიდრო ისტორიული ურთიერთობა (ხან კეთილმეზობლური, ხანაც — მტრული) ამ ეთნოსების ცხოვრების წესისა და, შესაბამისად, კულტურის მსგავს ნიშან-თვისებებს განაპირობებდა, რაც გამოიხატებოდა რწმენა-წარმოდგენების, რიტუალების, წეს-ჩვეულებების, მითების, თქმულებებისა თუ ზღაპრების მსგავსებაშიც. საუკუნეების მანძილზე მტრისაგან თავის დასაცავად აგებული მსგავსი ციხე-კოშკები დღემდე დგანან თუშეთში, სვანეთსა და ჩრდილო კავკასიაში, ჩეჩნეთსა და დაღესტანში კი არაერთი ქრისტიანული ძეგლია შემორჩენილი ქართული ასომთავრული წარწერებით. ქართველთა მეფე თამარისადმი (XII ს.) ვაინახებსა და დაღესტნელებს ისეთი პატივისცემა ჰქოდათ, რომ თავიანთ გოგონებსა და მშვენიერ ყვავილებსაც კი ისინი თამარს არქმევდნენ, შეხვდებით ე.წ. „თამარის ხიდებსაც“.¹

რაც შეეხება ოსებს, მათი კავკასიაში განსახლების შესახებ სხვადასხვა აზრი არსებობს, თუმცა ყველა თანხმდება, რომ ეს ირანული (ინდოევროპული) წარმოშობის ხალხი კავკასიის ავტოქთონურ მოსახლეობას არ განეკუთვნება. ჩრდილოეთ კავკასიაში ისინი არა უადრეს ახ. წ. III-VI საუკუნეებში ჩნდებიან, საქართველოს ტერიტორიაზე კი — XVII საუკუნის ბოლოდან. მიუხედავად ამისა, კავკასიაში ხანგრძლივმა თანაცხოვრებამ, ბევრი საერთო თავისებურება შესძინა ოსურ და ქართულ მუსიკალურ კულტურას — ჩრდილოკავკასიური სიმღერა უმეტესად საკრავის თანხლებით სრულდება და ძირითადად ორხმიანია, ხოლო საქართველოში მცხოვრებ ოსებში სამხმიანობის იშვიათ გამოვლინებას ქართულ გავლენას მიაწერენ.²

განსაკუთრებით საინტერესოა აფხაზური აბრსკილის, ვაინახური პხარმატის და ინგუშური კურუკოს ანალოგია ქართული მითოლოგიის ერთ-ერთ

¹ გ. ღამბაშიძე. „ქართული კულტურის წრის ძეგლები ჩრდილოეთ კავკასიის ქვეყნებში.“ წიგნში: *ენციკლოპედია: ქართული ენა. თბილისი, ეროვნული მწერლობა. 2008: 514-520.*

² Б. Галаев. *Осетинские Народные Песни*. Москва, Музыка. 1964: 10-11.

ცენტრალურ გმირთან, ამირანთან.³ ამ მითს ლმერთმებრძოლობისა და ცეცხლის მოპოვების იდეები და მათი კავკასიონის ქედზე მიჯაჭვულობის ამბავი აახლოებს სხვა ანალოგიურ კავკასიურ მითებთან, ისევე, როგორც შუმერულ „გილგამეშინთან“⁴ და ბერძნებისვე აღიარებით, კავკასიური წარმომავლობის მითთან პრომეთეზე.⁵ უფრო მეტიც, მითოლოგიის მკვლევარი ქეთევან სიხარულიძე წერს „კავკასიური მითოლოგიის მთლიან სახეზე“, რაც დამაჯერებლად ასახავს „იბერიულ-კავკასიური ტომების ერთობას“.⁶

კავკასიური ეთნოსების წარმომავლობის ერთიანობა და წარმოდგენების სიახლოვე, ბუნებრივია, თავს იჩენს არა მარტო მათი ცხოვრების წესსა და ზეპირსიტყვიერებაში, არამედ მათ ფსიქოლოგიაში, ტემპერამენტში, მხატვრული აზროვნების ფორმებსა და, ამდენად, მათი ტრადიციული მუსიკის მსგავსებაშიც. მიუხედავად იმისა, ამ ხალხებს დღეს განსხვავებული რელიგიები აქვთ, თანამედროვე ეტაპზეც მკაფიოდ ვლინდება ეს ერთიანობა, რაც გამოიხატება მათი მუსიკალური აზროვნების თავისებურებებში — ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელი თავად მუსიკალური აზროვნების ტიპია. იოსებ ჟორდანიას თეორიის მიხედვით, კავკასიელებს მუსიკალური აზროვნების მრავალხმიანი ტიპი ახასიათებს, უფრო ზუსტად, მრავალხმიანობის სპეციფიკური ტიპი⁷ და მისი ფორმების ერთგვაროვნება: აღმოსავლეთ ჩრდილოკავკასიაში, აღმოსავლეთ საქართველოს მსგავსად, ბურდონული (გაჩერებული გუნდური ბანი და თავისუფლად მოძრავი ერთი ან ორი სოლისტი) მრავალხმიანობაა გავრცელებული, ხოლო დასავლეთ ჩრდილოკავკასიაში, დასავლეთ საქართველოს მსგავსად – სინქრონული (ხმების ერთდროული, პარალელური მოძრაობა)

³ ქ. სიხარულიძე. „მიჯაჭვული გოლიათები.“ წიგნში: *კავკასიური მითოლოგია*. თავი 8. თბილისი, კავკასიური სახლი. 2006.

⁴ შ. ნუცუბიძე. 1983: 53-69.

⁵ ი. ჯავახიშვილი, 1979: 200.

⁶ ქ. სიხარულიძე. 2006: 7.

⁷ И. Жордания. *Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур*. Тбилиси, Тбилисский Государственный Университет. 1989: 171-177.

მრავალხმიანობა.⁸ აღსანიშნავია, აგრეთვე, მუსიკის სტრუქტურისა და კილო-ჰარმონიული ორგანიზაციის გარკვეული სიახლოვე, განსაკუთრებით, მსგავსება აღმოსავლეთ საქართველოს მთის ფოლკლორის ორხმიან ნიმუშებთან.

ქართულ-ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური ურთიერთობების მკვლევარი მანანა შილაკაძე მიუთითებს, ასევე, რომ არსებობს საერთოკავკასიური საკრავების არქეტიპები, რომელთაც აქვთ მსგავსი კონსტრუქცია, დამზადების მასალა, ერთგვაროვანი წყობა, განსხვავება კი ამ უკანასკნელის კონკრეტულ სტრუქტურაშია, რომელიც თითქმის ყველა ხალხს თავისი აქვს და საკრავის შემქმნელი ეთნოსის მუსიკალური აზროვნების სპეციფიკურ თავისებურებებს ასახავს.⁹

ნიშანდობლივია ისიც, რომ კავკასიის ქართველი და არაქართველი მთიელების ტრადიციულ სიმღერას აახლოებს შესრულების მანერა და ბგერათწარმოქმნის თავისებურებებიც, რაც მათი საცხოვრისის მკაცრ გეო-კლიმატურ პირობებსა და ამის შედეგად ჩამოყალიბებულ ეთნოფსიქიკასთანაა დაკავშირებული.

ქართული მუსიკალური კულტურა და მესოპოტამიური ცივილიზაცია

ბუნებრივია, ძველ ქართველებს ურთიერთობა მხოლოდ ჩრდილოელ მეზობლებთან არ ჰქონიათ. მეცნიერები ფიქრობენ, რომ საერთო-ქართველური ეთნოსის პირველსაცხოვრისი სამხრეთი და ცენტრალური კავკასია უნდა ყოფილიყო, ამიტომ, სწორედ აქ უნდა განხორციელებულიყო ქართველური და ახლოაღმოსავლური ეთნოსების კონტაქტები.¹⁰

⁸ მ. გელაშვილი. „პანკისის ხეობის ქისტების ტრადიციული მუსიკის შესწავლისთვის“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის V საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსკ ტმკსც. 2012: 157.

⁹ მ. შილაკაძე. *ტრადიციული სამუსიკო საკრავები და ქართულ-ჩრდილოკავკასიური ერთნოკულტურული ურთიერთიერთობანი*. თბილისი, კავკასიური სახლი. 2007: 265.

¹⁰ ი. მელიქიშვილი, ნ. ხაზარაძე, 2016: 29.

ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე წინა აზია – ეგეოსისა და ხმელთაშუა ზღვის რეგიონი – სხვადასხვა წარმომავლობის ხალხით იყო დასახლებული. ამ ხალხების გადაადგილება ჩვეულებრივი მოვლენა იყო. ბუნებრივია, გადაადგილებისას ისინი თავიანთ გავლენას ახდენდნენ ადგილობრივი მოსახლეობის ფორმირებაზე. ამ აუზში გარკვეული ენობრივ-კულტურული ერთიანობა შეიქმნა. ხალხების გადაადგილება სამხრეთ აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ და ჩრდილოეთისაკენ მიმდინარეობდა.

თავიდან ფიქრობდნენ, რომ მსოფლიო ცივილიზაციების წარმოშობის ადგილი საბერძნეთი იყო, მაგრამ თანდათან გაიზარდა ცოდნა სხვა კულტურებზე, გამოვლინდა ეგვიპტური, შუმერული, აქადური ანუ შუამდინარული კულტურები, რომლებიც წინ უსწრებდნენ ბერძნულ ცივილიზაციას.¹¹ ცივილიზაციების დასაწყისს ძვ. წ. მე-4 ათასწლეულში ხმელთაშუა ზღვის აუზთან აკავშირებენ.

როგორც რისმაგ გორდეზიანი აღნიშნავს, შეიძლება ცივილიზაციის განვითარების სამი უმთავრესი მოდელის გამოყოფა – ეგვიპტური, შუმერული-აქადური ანუ მესოპოტამიური და ეგეოსურ-ელინური. რასაკვირველია, ეს მოდელები ზუსტად არც ერთ კულტურაში არ მეორდება, მაგრამ შეიძლება ლაპარაკი გარკვეული ელემენტების სიმყარეზე ამა თუ იმ კულტურაში.

მესოპოტამიური მოდელი დასაბამს იღებს შუმერულ ცივილიზაციაში, შემდეგ მან განვითარება პოვა აქადურ, ბაბილონურ, ხეთურ, ასირიულ და წინა აზიის სხვა კულტურებში, მაგრამ ყველაზე სრულყოფილად გამოიხატა შუმერულ კულტურაში. სწორედ შუმერები იყვნენ პირველადმოძრეები და იმ ნორმატიული ელემენტების შემქმნელები, რომლებიც საუკუნეების მანძილზე თითქმის უცვლელად გადაეცემოდა ერთი კულტურიდან მეორეს.

ქართულ კულტურას მესოპოტამიურთან აახლოებს აზროვნების ინტუიციური ტიპის გარკვეული თანარსებობა ანალიზურთან, პირველის უპირატესობით. იგი თავს იჩენს წინარე ქართველური ტომებისათვის დამახასიათებელ მისწრაფებაში ცოდნისაკენ, თუმცა მათ საკუთარი გამოცდილება თეორიულ ტრაქტატებში არ აუსახავთ.

¹¹ რ. გორდეზიანი. *ბერძნული ცივილიზაცია*. თბილისი, მერანი. ნაკვეთი I. 1988: 8-26.

ცოდნისაკენ დიდი მისწრაფებისა და განვითარებული მხატვრული აზროვნების მიუხედავად, მესოპოტამიურ ცივილიზაციაში მეცნიერებასა და ხელოვნებას განვითარების საკუთარი კანონზომიერებების თეორიული დასაბუთება არ ჰქონიათ (როგორც ეს ბერძნულ მოდელში მოხდა). აქ დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა არა ახლის შექმნას ძველის კრიტიკული გააზრების საფუძველზე, არამედ ძველის შენახვას, რესტავრაციას. ამიტომ მესოპოტამიელებისთვის დროის დიდ მანძილზე ტრადიციული მხატვრული პრინციპების, რელიგიურ-მითოლოგიური წარმოდგენების ერთგულებაა დამახასიათებელი. მესოპოტამიური მოდელის რეალიზაცია მოხდა სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკე ხალხების კულტურაში, ძველი აღმოსავლეთის უზარმაზარ ტერიტორიაზე. კულტურული ინფორმაციის გაცვლის მასშტაბებმა ამ მოდელის შემადგენელი ელემენტების უნივერსალობა განაპირობა, რამაც განსაზღვრა მესოპოტამიური მსოფლალქმის, მესოპოტამიური აზროვნების განვითარების თავისებურებები, დამყარებული ჭეშმარიტების დადგენის საკუთარ პრინციპებზე. ეს ყველაფერი ძველ შუმერულ-აქადურ „გილგამეშიანში“ აისახა.

მეორე, ეგვიპტური მოდელი მესოპოტამიურის მსგავსია, მაგრამ არ არის მასავით უნივერსალური, რადგან ერთი კულტურის, ერთი ეთნოსის ფარგლებითაა შემოსაზღვრული. აქაც სინამდვილის ინტუიციური წვდომაა. მიუხედავად იმისა, რომ ეგვიპტურ ცივილიზაციას უდიდესი მონაპოვრები ჰქონდა, რის გამოც დღემდე გაოცებას იწვევს და უდიდეს მოკრძალებას იმსახურებს, იგი არ ასაზრდოებს შემდგომ ცივილიზაციებს, განსხვავებით მესოპოტამიურისაგან, რომლისგანაც ბევრი რამ ისესხა ბერძნულმა ცივილიზაციამ.

მესამე მოდელი – ეს არის ეგეოსურ-ელინური, რომელსაც, ცხადია, საერთო აქვს განხილულ მოდელებთან, მაგრამ, მათგან განსხვავებით, ინტუიციურ აღქმასთან ერთად ახასიათებს კრიტიკული, მეცნიერული აზროვნება, ანუ რაციონალურისა და ირაციონალურის შერწყმა. ეს იყო მთავარი მიზეზი იმისა, რომ ბერძნებმა მოახერხეს დიდი გადატრიალების მოხდენა კაცობრიობის ისტორიაში. ისინი იყვნენ პირველადმოძრეხები ადამიანური შემოქმედების სფეროში – მეცნიერებაში, ლიტერატურაში, სახვით ხელოვნებაში, მუსიკასა და ქორეოგრაფიაში. სხვა ხალხებსაც ჰქონდა ლიტერატურა, მაგრამ აქ, ფაქტობრივად, შეიქმნა ლიტერატურის თეორია ყველა ჟანრით –

ეპოსით, ლირიკით, დრამით, რომანით, რაც შემდეგ საფუძვლად დაედო მთელს ევროპულ ცივილიზაციას.

რაც შეეხება ქართულ კულტურას, იგი მესოპოტამიურ მოდელს უახლოვდება, რადგან ჩაისახა და განვითარდა წინააზიური ცივილიზაციის ნიაღში. როგორც აღვნიშნეთ, ქართველთა წინაპარი ტომები საქართველოსთან ერთად, წინა აზიის ტერიტორიაზეც ცხოვრობდნენ და მჭიდრო ეკონომიკური და პოლიტიკური კავშირები ჰქონდათ შუამდინარეთის ქვეყნებთან. ეს ურთიერთობები აისახებოდა ამ ტომების კულტურულ განვითარებაზეც. ქართველი ხალხის წინაპარ ტომებს მისი საზოგადოებრივი მდგომარეობის შესატყვისი საკმაოდ განვითარებული კულტურა ჰქონდათ, იგი გახსნილი იყო სხვაკულტურული გავლენებისათვის და ითვისებდა ყოველივე საუკეთესოს, რაც მის ახლო თუ შორეულ ქვეყნებში იქმნებოდა; უფრო მეტიც, სწორედ ეს ტომები იყვნენ დაწინაურებულნი ადამიანური მოღვაწეობის სხვადასხვა სფეროში და ხშირად, პირველად მომჩენებიც. ქართველურ ტომებში ხდებოდა აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ტრადიციების შერწყმა, რადგან მათ ჰქონდათ ურთიერთობა, როგორც მეცნიერები ადასტურებენ, პროტობერძულ ხალხებთან – ეტრუსკებსა და პელაზგებთან, შემდეგ ძველ ბერძნებთან, უფრო მოგვიანებით კი – რომაელებთან.

მესოპოტამიურ მოდელთან სიახლოვეს განაპირობებდა ის გარემოება, რომ ქართველურ ტომებს მჭიდრო კულტურული უერთიერთობა ჰქონდათ შუმერულ-ხეთურ-ხურიტულ/სუბარულ სახელმწიფოებთან, ურარტუსთან. ამ დროს ქართველური ტომებიდან განსაკუთრებით ძლიერები ყოფილან მუსკები – გვიანდელი მესხები, რომლებიც ხშირად თავს ესხმოდნენ ასურეთს. ძვ. წ. მე-9 ს-ში ასურეთის მეფეები ხშირად მოგვითხრობდნენ, ასევე, თუბალებთან ბრძოლის შესახებ. ბიბლიაში თუბალები მოხსენიებული არიან „თუბალ-კაინად“, კაინი კი მჭედელს ნიშნავს. ხალიბების მიერ რკინის მოპოვება-დამუშავების მძიმე შრომაზე წერს აპოლონიოს როდოსელიც.¹² ცნობილია, რომ რკინის გამოყენება ქართველურმა ტომებმა

¹² ა. როდოსელი, 1948: 80.

ჯერ კიდევ ძვ.წ. II ათასწლეულის შუა ხანებში იცოდნენ, თუმცა მისი ინტენსიური დამუშავება უფრო მოგვიანებით დაიწყო. ისიც ცნობილია, რომ ამას სხვადასხვა ხალხში სპეციფიკური ტერმინების გაჩენაც კი მოჰყვა, მაგალითად, ბერძნულში რკინის სახელწოდება „ხალიფს“ სწორედ ხალიბების სახელწოდებიდან მოდის,¹³ გერმანულში თითბერის სახელწოდება „მესინგ“ – მოსინიკების სახელწოდებიდან.¹⁴

ისიც ცნობილია, რომ ურარტუს ხალხებს ხალდებს უწოდებდნენ. ზოგიერთი წყაროს მიხედვით ხალდები იგივე ჭანებია, ე.ი. ლაზები – ქართული ეთნიკური ჯგუფი, რომელიც დღეს თურქეთში ცხოვრობს. სტრაბონის ცნობით, ხალდების ადრინდელი სახელწოდება „ხალიბები“ ყოფილა, უწოდებდნენ, ასევე, „გორდიებსაც“. ანტიკურ სამყაროში მათ რკინის დნობა-ჩამოსხმის საუკეთესო ოსტატების სახელი ჰქონდათ. სხვათა შორის, დასავლეთ საქართველოში, სვანეთში არსებობს ხალდეს მყინვარი, კავკასიონის სამხრეთ კალთაზე – მდინარე ხალდეჭალა.

მეცნიერები გვაძლევენ ქართულ-შუმერული ურთიერთობის დამადასტურებელ მეტად საინტერესო მოწმობას: ქართველთა წინაპრებს ხარი გალმერთების საგნად დაახლოებით 7 ათასი წლის წინ უქცევიათ, როცა მათი საქმიანობის მთავარი სფერო მინათმოქმედება გამხდარა. ამ დროითაა დათარიღებული თიხისაგან ხარის გამოსახულება, ნაპოვნი ახალციხის ამირანისგორის გათხრებზე, ქართულ ფულზე – ე.წ. კოლხურ თეთრზე ხარისთავია გამოსახული (ძვ. წ. VI-II სს.), ხოლო ზღუდრის სამარხებში საკულტო ხარის გამოსახულებას აღმოჩენილი (ახ. წ. II-III სს.), ხევისურები სახატო პურს აცხოვდნენ ბოჩოლას გამოსახულებით, ხოლო პურის ყანაში ავი თვალისაგან დასაცავად ქართლელები ღვთისადმი შეწირული ხარის თავს დგამდნენ. ყველაზე საინტერესო კი ისაა, რომ „სამეგრელოში ძველად გავრცელებული ხალხური სპორტული სანახაობა „კურული“ (მეგრ. „კურო“) – ბულათა შეჯიბრება – უნდა ასახავდეს ხარის მოთვინიერებას,

¹³ გ. მელიქიშვილი. „ხალდები“. წიგნში: *ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია*. ტ. 11. თბილისი, ენციკლოპედია. 1987: 418.

¹⁴ გ. მელიქიშვილი. „მოსინიკები“. იქვე: 134.

მის გახედნას, იმ ბრძოლის მსგავსად, რომელსაც შუმერთა გმირები, გილგამეში და ენქიდუ მართავდნენ გარეულ ხარებთან¹⁵.

ხეთურ-პროტოქართული კულტურული ერთიანობის არაერთი მონმოვა არსებობს. მაგალითად, სამეგრელოში დღესაც არსებობს სოფელი ხეთა, რაც, უთუოდ, ძველი გადმონაშთია. ეს კვალი ყველაზე მკაფიოდ იკვეთება ნაყოფიერებისადმი მიძღვნილ სვანურ ფერხულში *მელია-ტელეფია*, რომლის სახელი, უთუოდ არის დაკავშირებული ხეთური რელიგიის ერთ-ერთ უმთავრეს, ნაყოფიერების ღვთაება ტელეფინუსთან. აკად. შალვა ამირანაშვილის აზრით, თრიალეთის ვერცხლის თასზე სიცოცხლის ხის წინ მჯდარი ღვთაება ნაყოფიერების ღვთაება ტელეფინუა, ხოლო მეფერხულები მელია-ტელეფიასადმი მიძღვნილ რიტუალურ სვლას ასრულებენ.¹⁶ მასში სიმბოლურად აისახება ბუნების განაყოფიერების იდეა და ეხმაურება ნაყოფიერების ბერძნული ღმერთის დიონისეს საპატივცემულოდ გამართულ რიტუალებს, რომელშიც დიდი ადგილი ეჭირა წინა აზიურ ელემენტებს.

აღსანიშნავია, აგრეთვე, ამ ურთიერთობების კიდევ ერთი ნივთიერი მტკიცებულება – ლაპარაკია, სავარაუდოდ, ძვ. წ. II ათასწლეულის ხეთურ ბარელიეფზე, რომელზეც გამოსახულია ჩოხოსანი მამაკაცი პურის თავთავითა და მრავალღერიათი სალამურით (სურ. 5).¹⁷

მართალია, ისტორიამ ცოცხლად ვერ შემოგვინახა შუმერული, ხეთურ-ხურიტული თუ ურარტული მუსიკის ნიმუშები, მაგრამ ქართულ-ურარტული ეთნოლინგვისტური პარალელები გვაფიქრებინებს, რომ მსგავსი პარალელები, შესაძლოა, ყოფილიყო მუსიკაშიც. მაგალითად, ურარტუს მოსავლიანობის ღვთაების „არალეს“ სახელი ხშირად გვხვდება ქართლ-კახურ სიმღერებში: „ივრი-არალე“ („მეუფეო არალე“); „თარი არალე“ („დიდო

¹⁵ დ. მუსხელიშვილი, ო. ჯაფარიძე, გ. მელიქიშვილი და სხვ. *საქართველოს ისტორია*. ტომი I — უძველესი დროიდან ქრისტიანობის მიღებამდე. https://drive.google.com/file/d/1ayUa9NQKHiar_GKIWtN2bpItE7BRxlcD/view გვ.178. ბოლო წვდომა 10.02.2019.

¹⁶ შ. ამირანაშვილი. *ქართული ხელოვნების ისტორია*. თბილისი, ხელოვნება. 1961: 50.

¹⁷ В. Стешенко-Куфтина. *Древнейшие инструментальные основы грузинской народной музыки: Флейта Пана*. Т. 1 Тбилиси, Государственный Музей Грузии. 1936: 64-65.

არაღე“), „არი არაღე“ (მოგვეც არაღე“).¹⁸ შეიძლება ვიკითხოთ: რატომ არ შეიძლება, დღეს მნიშვნელობადაკარგულ ენობრივ ერთეულებს იმ უძველეს დროში ქართული მუსიკალური ანალოგებიც ჰქონოდათ?

ქართველების სუბარელებთან ურთიერთობის ნივთიერი მტკიცებულებაა ოთხთვალა საომარი ეტლის აღმოჩენა თრიალეთის ყორღანულ სამარხში, რომელსაც ისტორიული წყაროების მიხედვით, სუბარელები იყენებდნენ ბრძოლაში და რომლის ეგვიპტეში შემტანად ისინი არიან მიჩნეული.¹⁹

მესოპოტამიურ მოდელთან სიახლოვე ქართული კულტურის სხვა მხარეებშიც ვლინდება. კერძოდ, ქართულ აზროვნებას მკაფიოდ ახასიათებს სამყაროს არა ანალიტიკური, არამედ ინტუიციური წვდომისაკენ მისწრაფება და, შესაბამისად, არა კრიტიკული აზროვნება და რეგოლუციური გარდაქმნებისაკენ მიდრეკილება, არამედ, ტრადიციის განსაკუთრებული ერთგულება, რაც მესოპოტამიური მოდელისათვის დამახასიათებელი მოვლენაა. ამ თვისებამ უკანასკნელ დრომდე შემოინახა თავი ქართველთა ცნობიერებაში. ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში არის უამრავი თქმულება, გადმოცემა ლექსად თუ პროზად, სადაც გასულიერებულია ციური მნათობები, ბუნების მოვლენების წარმმართველი ძალები, მცენარეული და ცხოველური სამყარო. ქართველთა მითოლოგიური წარმოდგენები გვარწმუნებენ, რომ ქართველთა ცნობიერებაში ხილული თუ უხილავი სამყარო ერთნაირად რეალურია, მათთვის იდუმალი, ზებუნებრივი ძალების ზემოქმედება სამყაროს არსებობის ერთ-ერთი ფორმაა. ქართველისათვის ბუნებასთან დამოკიდებულების ისეთი მოდელი არის დამახასიათებელი, როცა იგი კი არ უპირისპირდება მას, არამედ მის ნაწილს წარმოადგენს. ამავე დროს, ქართველებს ჰქონდათ ცოდნისაკენ მისწრაფებაც და განვითარებული მხატვრული აზროვნებაც, რაზეც მეტყველებს მათი წინაპრების ცოდნა ბრინჯაოსა და რკინაზე, ძვირფასი ლითონების დამუშავებაზე, მედიცინაზე, ტყავზე ოქროთი წერის კულტურა, თუმცა ეს ცოდნა თეორიულად არ გაუფორმებიათ. და, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, მათ

¹⁸ ი. ჯავახიშვილი, ნ. ბერძენიშვილი, ს. ჯანაშია. *საქართველოს ისტორია*. თბილისი, სახელგამი. 1943: 18.

¹⁹ ო. ჯაფარიძე. 1981: 47.

ჰქონდათ უმდიდრესი ზეპირსიტყვიერი და მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული კულტურა.

ქართული მუსიკალური კულტურა და ეგეოსურ-ელინური ცივილიზაცია

აღმოსავლური ცივილიზაციების გარდა, ქართულ კულტურას მნიშვნელოვანი კვალი დააჩინა მისმა მჭიდრო ურთიერთობამ ეგეოსურ-ელინურ კულტურასთან. უაღრესად საინტერესო არქეოლოგიური მონაცემები არსებობს დასავლეთ-ქართული ტომების – კოლხებისა და ძველი ბერძნების ურთიერთობის შესახებ ძვ. წ. VI საუკუნიდან, მას შემდეგ, რაც შავი ზღვის პირას ბერძნული დასახლებები გაჩნდა. მაგრამ, ქართველებს კიდევ უფრო ადრეული კავშირები ჰქონიათ არა მარტო წინაბერძნულ, კერძოდ, პელაზგურ კულტურასთან, არამედ აპენინის ნახევარკუნძულზე მდებარე უძველესი სახელმწიფოს, ეტრურიის კულტურასთანაც, სადაც პელაზგები ცხოვრობდნენ. ამაზე ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად წერს ორი მეცნიერი — ქართველი რისმაგ გორდეზიანი და ჰოლანდიელი ედზარდ ფურნე²⁰, რომელთა გამოკვლევები ეტრუსკულ ენაში ქართველური ტიპის კომპონენტების არსებობას მოწმობენ.²¹ უფრო მეტიც, გორდეზიანის მტკიცებით, ეს ელემენტები ქართულიდან შევიდა ეგეიდაში და არა პირიქით. მაგალითად, წინაბერძნული „კოტტო“ და მეგრული „ქოთომი“ (ქათმის მნიშვნელობით) წინაბერძნული „ლარიეთოს“ და მეგრულ-ზანური „ლარჭემ“ (ლერწმის მნიშვნელობით), წინაბერძნული „კოვა“ და ზანური „ტყოვ“ (ტყავი). ამაზევე მეტყველებს ქართველური ტიპის გეოგრაფიული სახელების დადასტურება ეგეიდაში. მაგალითად, იქაური კორინთოსი და ქართული კორინთა, აქედან – ქართული გვარი კორინთელი, იქაური კარალია და ქართული კარალეთი.

²⁰ ედზარდ ფურნე (Edzard J. Furnee, 1926-2007) ჰოლანდიელი მეცნიერი, ბერძნული და ლათინური ენების სპეციალისტი, სწავლობდა ბერძნული და პროტო-ბერძნული ლექსიკისა და სხვა საკითხებს.

²¹ რ. გორდეზიანი. 1988: 22-28.

ძველი ბერძნებისა და კოლხების ურთიერთობაზე განსაკუთრებით საინტერესო წარმოდგენას იძლევა მითი არგონავტების ლაშქრობის შესახებ. შემთხვევითი, ალბათ, არც ისაა, რომ არგონავტთა მითის ძირითადი ბირთვი თესალიაში, პელაზგების სამშობლოში შეიქმნა.²² ოქროს საწმისის დაწვრილებით გადმოცემულ ისტორიაში, აპოლონიოს როდოსელი, ძვ. წ. III საუკუნის ავტორი ახასიათებს კოლხური ტომების: მოსინიკების, მაკრონების, ტიბარენების და სხვ. საცხოვრისებს, ხალიბთა „უსაზღვრო მინას“, წერს კოლხთა „ურიცხვ ტომზე“, ეპიტეტებით ამკობს მათ მრისხანე და სასტიკ მეფე აიეტს, აღწერს მისი სამეფოს მშვენიერებას, ქალაქის კეთილმოწყობილ ქუჩებს, მისი ულამაზესი გრძნეული ქალიშვილის, მედეასა და იაზონის სიყვარულს. სხვათა შორის, ამ მითის ისტორიულობას ამტკიცებდნენ ჰეროდოტე, სტრაბონი და სხვ. სტრაბონს მიაჩნდა, რომ არგონავტები ოქრომრავალმა კოლხეთმა თავისი სიმდიდრით მიიზიდა, რადგან გეოგრაფის აღწერით, ამ ქვეყნის მცხოვრებლები მდინარეებით ჩამოტანილ ოქროს ქვიშას გრძელბენვიანი საწმისით აგროვებდნენ.²³

აპოლონიოს როდოსელის თხზულებიდან ჩანს, რომ ბერძნებს კოლხები მაღალი კულტურის ხალხად მიაჩნდათ, რაზეც მეტყველებს არა მარტო აიეტის სამეფოს აღწერილობა, არამედ ისტორიკოსის ცნობა იმის შესახებ, რომ „კოლხებს შენახული აქვთ მამათაგან ნაწერი კირბები, რომლებზედაც ირგვლივ მოგზაურთათვის ნაჩვენებია ზღვისა და ხმელეთის ყველა გზა და საზღვარი“.²⁴ კირბები ქვის ბოძებზე მიკრული სამკუთხა დაფები იყო, რომლებზეც რუკები იყო დატანილი. უფრო მეტიც, თანამედროვე გეოგრაფიის ფუძემდებელს, კარლ რიტერს, მიაჩნია, რომ სწორედ კოლხებს და არა მცირე აზიის ბერძნებს ეკუთვნის „კარტოგრაფიული ხელოვნების გამოგონების პატივი, იგი ბევრად ადრე, ხმარებაში ყოფილა კოლხეთის მოგზაურ ვაჭართა შორის“.²⁵

²² ა. როდოსელი. 1948: 93.

²³ ეს პრაქტიკა დღესაც არსებობს სვანეთში.

²⁴ ა. როდოსელი, იქვე: 131.

²⁵ ა. ურუშაძე. განმარტებები წიგნში: ა. როდოსელი, იქვე: 189.

ბერძნების გამიზნული ჩამოსვლა ოქროს საწმისის მოსაპოვებლად და მისი გატაცება მიანიშნებს იმაზე, რომ კოლხეთი იმ დროისათვის მდიდარი ქვეყანა იყო, რომელიც ბერძნების დიდი ინტერესს იწვევდა არა მარტო მატერიალური სიმდიდრით, არამედ მაღალგანვითარებული კულტურითა და ცოდნით.

ბერძნულ კულტურასთან ურთიერთობის კვალი თავს იჩენს უძველესი მუსიკალური საკრავების მსგავსებასა და ეტიმოლოგიაშიც. მაგალითად, პანის ფლეიტა ანუ მრავალღეროიანი სალამური უძველესი დროიდან იყო გავრცელებული ძველ კოლხეთში, სადაც იგი ლარჭემის სახელით იყო ცნობილი. ალბათ, შემთხვევითი არც ისაა, რომ პანის მსგავსი პერსონაჟი კოლხური მითოლოგიიდან ცნობილი ოჩოკოჩი (თხაკაცი), ხოლო ერთ-ერთი ბერძნული მითი მოგვითხრობს ქართველთა ტომების, მუშქების (მესხების) მეფე მითას შესახებ, რომელიც მრავალღეროიანი სალამურის გამომგონებელი და გამავრცელებელი იყო.²⁶ ამ კავშირებზე მეტყველებს, აგრეთვე, ლექსიკოლოგიური პარალელიც – მეგრულ-ზანური ანუ ძველკოლხური „ლარჭემ“ – ლერწამი და წინაბერძნული „ლარიეთოს“ იმ მცენარის სახელია, რისგანაც ამ საკრავს ამზადებდნენ.

არანაკლებ საინტერესოა ისიც, რომ XX საუკუნემდე მოღწეულმა ზემოხსენებულმა სვანურმა რიტუალმა, მეღია-ტელეფიამ, ხეთებისა და ქართველთა წინაპრების საერთო ღმერთის, ტელეფინუს მისტერიის კვალთან ერთად, შემოინახა ბერძნული მითოლოგიის ანარეკლიც – როგორც ცნობილია, ბერძნული ნაყოფიერების ღმერთის დიონისეს ერთ-ერთი სახელი ბასარიოსი,²⁷ ე.ი. მეღიაა, ხოლო მეღია-ტელეფია სვანეთში სწორედ ნაყოფიერების ღვთაებისადმია მიძღვნილი.²⁸

²⁶ დ. ჯანელიძე. *ქართული თეატრის ისტორია*. თბილისი, ხელოვნება. 1965: 50.

²⁷ <http://www.theoi.com/Cult/DionysosTitles.html> ბოლო წვდომა 31.05.2019.

²⁸ სხვათა შორის, ბასარია სამეგრელოში გავრცელებული ძაღლის სახელია.

ძვ. წ. III ათასწლეულის არქეოლოგიური მონაცემები და ძვ. წ. I ათასწლეულის წერილობითი წყაროები მოწმობენ, რომ წარმომავლობით უძველეს კავკასიურ სუბსტრატს – ქართულ მუსიკალურ კულტურას, მრავალფეროვანი ურთიერთობა ჰქონდა მცირე აზიის ხალხებსა და ეგეოსის ზღვის არეალში მცხოვრებ ბერძნებთან. ეს ფაქტები მრავლისმეტყველია და მრავალი ვარაუდის გამოთქმის საშუალებას იძლევა, რომელთაგან ყველაზე მარტივი ამ ტერიტორიაზე მცხოვრებ უძველეს ხალხებს შორის ინტენსიური კულტურული გაცვლა-გამოცვლის ვერსიაა. ეს ჰიპოთეზა ამაზე მეტ მტკიცებულებებს არც მოითხოვს, თუმცა იმის შესაძლებლობას კი იძლევა, დავასაბუთოთ მათი კულტურული ტრადიციების საერთო ძირები. ამ ხალხების მემკვიდრეთაგან მხოლოდ მცირე ნაწილმა, მათ შორის ქართველმა ეთნოსმა მოაღწია ჩვენს თანამედროვეობამდე და თან მოიტანა თავისი კულტურული თვითმყოფადობა, რომლის წვდომა შეუძლებელია ამ ურთიერთობების გათვალისწინების გარეშე.



თავი 3

ქართული მუსიკის არაქალღმთა ჟანრები და ფორმები

უძველეს მუსიკალურ ჟანრებზე ლაპარაკი ძნელია. უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ, რომ მათზე მხოლოდ წერილობით წყაროებში შემონახული ცნობებით, ზეპირი გადმოცემებითა და ტრადიციული მუსიკის შემორჩენილი არქაული ნიმუშებით შეიძლება ვიმსჯელოთ, ცხადია, თუ ისინი ხალხის კულტურულმა მემკვიდრეობამ შემოინახა. საბედნიეროდ, ქართული მუსიკის უძველესმა შრეებმა XX საუკუნემდე მოაღწია. საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ხალხურ მუსიკას ფონოგრაფით ჯერ კიდევ 1900-იანი წლების დასაწყისში ინერდენ დიმიტრი არაყიშვილი და ზაქარია ფალიაშვილი. 1950-იან წლებამდე ქართველი მუსიკოსები განაგრძობდნენ ფონოგრაფით ჩანერას, 1950-იანი წლებიდან კი ფონოგრაფი ჯერ მაგნიტურმა ფორმა შეცვალა, XXI ს-ის დასაწყისიდან – ციფრულმა მატარებელმა.¹ მთელი ეს მასალა დღეს ქვეყნის სხვადასხვა არქივში ინახება – თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში, საქართველოს ფოლკლორის ეროვნულ სახელმწიფო ცენტრში, საზოგადოებრივი მაუწყებლის რადიოს ოქროს ფონდში, ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტში და ა.შ. ამ სიმღერების დიდი ნაწილი, სოფლად ცხოვრების წესში მომხდარი ცვლილებების გამო, ყოფიდან უკვე გამქრალია, მხოლოდ ცალკეული ნიმუშებია დღემდე შემორჩენილი მაღალმთიან სოფლებში.

როგორც ცნობილია, განვითარების ადრეულ ეტაპზე ადამიანი სამყაროს დაუნაწევრებლად აღიქვამს და, ასევე, მთლიანობაში, სინკრეტული ქმედებით ასახავს. არ არსებობს ხელოვნების დამოუკიდებელი დარგები – სადაც მუსიკაა, იქაა სიტყვაც და მოძრაობაც და, რაც მთავარია, აუცილებლად, გუნდური შესრულებით. „გუნდურ მოქმედებაში ჩანასახის ფორმითაა მხატვრული შემოქმედების ყველა დარგი, რომლებიც მომდევნო საფეხურე-

¹ ხალხური სიმღერების ძირითადი კორპუსი XX საუკუნეში ჩანერილია შალვა მშველდის, შალვა ასლანიშვილის, თამარ მამალაძის, გრიგოლ ჩხიკვაძის, ვლადიმერ ახოზაძის, ოთარ ჩიჯავაძის, ვალერიან მაღრაძის, მინდია ჟორდანას და სხვათა მიერ.

ბზე ცალკეულ ფორმებს წარმოქმნიან: მიმიკური თამაშის საფუძველზე ქორეოგრაფია, ცეკვა ვითარდება; ნიღბები და ფერები მხატვრობას გვაძლევენ; ტონ-რიტმი მუსიკაში გადაიზრდება, ხოლო ხმიერი ამოძახილების საფუძველზე სიტყვები იქმნებიან, ეს უკანასკნელნი მხატვრულ სახეს პოეზიასა და პროზაში იღებენ“.²

ამრიგად, მუსიკა, როგორც ხელოვნების ცალკე დარგი, არ არსებობდა, ის სიტყვასთან, პლასტიკასთან, მოძრაობასთან ერთად რიტუალური ქმედების განუყოფელი ნაწილი იყო და მაგიური ფუნქცია გააჩნდა.

ქართული მუსიკალური აზროვნების უძველესი შრეები ხევსურულ დიალექტში ყველაზე უხვადაა წარმოდგენილი. „იგი მეტად ძვირფასი დამამტკიცებელი საბუთია იმისა, თუ დაახლოებით როგორი უნდა ყოფილიყო ღრმა წარსულში თავისი ფორმით და რიტმით ზოგადად ქართველური სიმღერა.“³ სხვათა შორის, ხევსურეთში ქართული ენის უძველესი ფორმებიცაა შემონახული, გარდა ამისა, „საქართველოს მთაში გვაროვნული წყობილების გახანგრძლივებული პროცესი ყველაზე უკეთ დამახასიათებელი და ნაშანდობლივი სახით ხევსურეთში იყო შემორჩენილი“.⁴ ხევსურთა მუსიკალური კულტურის ზოგადი ხასიათი გვაფიქრებინებს, რომ ხევსურული სიმღერა გაიყინა მუსიკალური შემოქმედების იმ სტადიაზე, როდესაც ხევსურთა შემოქმედება აღიქვამდა ცხოვრების მრავალფეროვან მხარეებს ჯერ კიდევ მკვეთრი დიფერენციაციის გარეშე“.⁵

XX საუკუნეში ჩანერილი სანოტო თუ აუდიო მასალა გვიდასტურებს, რომ ქართული ქრისტიანობამდელი მუსიკა ჟანრულად მრავალფეროვანი იყო.

ქრისტიანობამდელი მუსიკის უძველესი ჟანრებიდან ერთ-ერთი თავდაპირველი, სავარაუდოდ, ნანა უნდა ყოფილიყო – პირველი ჰანგი, რომლითაც დედას ახალშობილი სამყაროში შემოჰყავს. მიაჩნიათ, რომ ნანები თა-

² მ. ჩიქოვანი. *ქართული ფოლკლორი*. თბილისი. 1946: 27.

³ Д. Аракишвили. *Одноголосная и хоровая песня Восточной Грузии*. Тбилиси, Музфонд Грузии. 1946: 5-8.

⁴ გ. ჩიტაია, გ. ბარდაველიძე. *ქართული ხალხური ორნამენტი*. თბილისი, სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის საქართველოს ფილიალი. 1939: 3.

⁵ იქვე.

ვიდან დიდი დედის, ნანას, კულტთან დაკავშირებული სიმღერების ჯგუფი იყო. აქედან თანდათან გამოიკვეთა სიმღერების ორი წრე, დაკავშირებული ორ მაგიურ-რიტუალურ ქმედებასთან: ერთია – აკვნის ნანები, დაკავშირებული ბავშვის დაძინებასთან და მეორე – სამკურნალო, ინფექციური დაავადების დროს შესასრულებელი „ბატონების ნანები“, „იავნანები“, რომელთაც სახადის დროს, ბატონების გულის მოსაგებად ასრულებდნენ სპეციალურ რიტუალში. შემთხვევითი არაა, რომ ნანა-იავნანას აღმავალი ინტონაცია მიჩნეულია უძველეს არქეტიპულ ინტონაციურ მოდელად, რომელიც არაერთი ხალხისათვისაა დამახასიათებელი.⁶ სამკურნალო იავნანები და აკვნის ნანები არა მარტო მუსიკალურ-ინტონაციურად ან ვერბალურად, არამედ ფსიქო-ფიზიოლოგიური ზემოქმედების ხასიათითაც ენათესავებიან ერთმანეთს, რის გამოც დღეს უკვე, ფაქტობრივად, შეუძლებელია ნანა-იავნანას ერთმანეთისაგან გამიჯვნა.

ყველაზე მარტივი ჰანგის ნანები ხეცსურეთშია ჩანერილი. აღმოსავლეთის მთაში XX საუკუნემდე შემონახული ამ ერთხმიანი ნიმუშების არქაულობის დამადასტურებელი მხოლოდ ხმების რაოდენობა არ არის. ხეცსურული სიმღერის შესახებ წერენ, რომ აქ შემორჩენილია „მუზიციურობის ძველი, ხშირად პრიმიტიული, პირველად ფორმები“.⁷ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ისაა, რომ არქაულობის ნიშნითაა აღბეჭდილი თავად ფორმები, რომლებიც ხეცსურულმა დიალექტმა შემოინახა – უმარტივესი სტრუქტურის ზოგიერთ სიმღერაში საერთოდ არ არის კრისტალიზებული კილო, არ არის გამოკვეთილი მელოდიკა, ინტონაცია უფრო მეტყველებას უახლოვდება, ხშირია გლისანდირებული ინტონაციები.⁸ დეკლამაციურობა უძველესი შრეების სტილური თავისებურებაა, რადგან ეს სიმღერები მელოდიურად კი არ არის გაფორმებული, არამედ ემოციურ დეკლამაციას წარმოადგენენ.⁹

⁶ შ. ასლანიშვილი. *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*. წიგნი I. თბილისი, ხელოვნება. 1954: 4.

⁷ იქვე.

⁸ Г. Чхиквадзе. Народная песня. წიგნში: *Грузинская музыкальная культура*. Москва, Музыка. 1957.

⁹ შ. ასლანიშვილი, 1956: 17.

ნანებმა და იავნანებმა დროთა განმავლობაში ხანგრძლივი ევოლუცია განვლეს. საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ერთხმად ნიმუშების გარდა უკვე მრავალხმიანი ნიმუშებიცაა ჩანერილი.

სპეციალურ ჯგუფში ერთიანდებიან ე.წ. საძეობო სიმღერები – ისინი ბავშვის დაბადების რიტუალს ახლდნენ თან. ასეთია „მზე შინას“ ტიპის სიმღერები, რომლებშიც, ამავე დროს, მზის თაყვანისცემის კვალი შეინიშნება.

ასევე, უძველეს ჟანრებს განეკუთვნება ტირილები. მიცვალებულის გლოვის რიტუალის თანმდევი დატირება საქართველოში დღესაც ფართოდაა გავრცელებული, განსაკუთებით, რეგიონებში. შეიძლება ითქვას, რომ, თავად რიტუალის შინაარსისა და ფორმის სიმყარის გამო, ტირილები სტრუქტურული და ინტონაციური მახასიათებლებით, ასევე, მეტად სტაბილური აღმოჩნდა – მათ ათასწლეულების მანძილზე განსაკუთრებული ცვლილებები არც განუცდიათ.

სიკვდილი პირველყოფილი ადამიანისათვის არსებობის, ყოფიერების ფორმის შეცვლა იყო, სწორედ ამიტომ უწოდებენ მას ქართველები გარდაცვალებას. მიცვალებულთან გამოთხოვების რთული რიტუალის ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა ტირილი – მოტირალეები აქებდნენ გარდაცვლილს, მამაკაცს ვაჟკაცობას უქებდნენ, ქალს – დედობასა და მეოჯახეობას, იხსენებდნენ მათი ცხოვრების სხვადასხვა მომენტს, თვისებებს, მიცვალებულთა სულებს ავედრებდნენ აქ დარჩენილთ, „უკან ავი თვალით ნუ მოიხედავ, დაგვლოცო“; მათვე თხოვდნენ მფარველობას, უხვმო-სავლიანობას, ბარაქას. დატირება სხვადასხვაგვარი იყო – „ხმით ტირილი“, „ძახილით ტირილი“, „დათვლა ტირილი“, ინტონაციურად კი საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ისინი ერთმანეთს წააგავდნენ. ჩვეულებრივ, დატირებას სოლისტი ქალი იწყებდა, ხოლო მას მოქვითინები პასუხობდნენ.

ნანების მსგავსად, ტირილების მარტივ ვარიანტებში დღემდე შემონახულია მუსიკალური აზროვნების განვითარების უადრესი ფორმა, როცა ჯერ კიდევ არ არის დიფერენცირებული კილო, მელოდია ჯერ კიდევ განუვითარებელია, ინტონაცია უფრო მეტყველებას უახლოვდება, ხოლო საკადანსო საქცევები შეიცავენ დამახასიათებელ სვლას კილოს კვარტიდან

ან ტერციიდან ტონიკისაკენ.¹⁰ გარდა დატირების უმარტივესი ნიმუშებისა, მთელ საქართველოში იყო გავრცელებული მრავალხმიანი ზრუნი (რაჭაში) და ზარი. ამაზე მეტყველებენ ჩანაწერები, თუმცა ზარი დღემდე მხოლოდ სვანურ ყოფაში გვხვდება.

წერილობითი წყაროები გვამცნობენ, რომ ჯერ კიდევ ძვ.წ. VIII საუკუნეში ქართველთა წინაპრებს უკვე ჰქონდათ შრომის სიმღერები. საუბარია ასურეთის მეფე სარგონ II-ის ცნობაზე (ძვ. წ. 714 წ.), რომელსაც მის მიერ დაპყრობილი ურარტუს ერთ-ერთი სამთავროს, მანას, მცხოვრებლების შესახებ გვანვდის. იგი აღტაცებით აღწერს ამ ხალხის მაღალ კულტურას, მდიდრულ ცხოვრებას, ფუნდამენტურ ნაგებობებს, ეპითეტებით ამკობს მათ ნაყოფიერ ბაღებსა და ვენახებს, განსაკუთრებით კი იმას აღნიშნავს, რომ ისინი მუშაობის დროს „მხიარულ სიმღერებს“ ასრულებდნენ.¹¹ ეს ცნობა მნიშვნელოვანია არა მარტო იმიტომ, რომ პირველი წერილობითი მოწმობაა ქართული მუსიკის შესახებ, არამედ იგი ირიბად გვანვდის მეტად საგულისხმო ინფორმაციასაც ქართველთა ეთნოფსიქიკისა და მსოფლმხედველობის შესახებ, კერძოდ, მათ მიერ სამყაროს ნათელ, ჰარმონიულ ხედვასა და ლალ ბუნებაზე.

სარგონის აღწერილი ეს სიმღერები თავიანთი ემოციური ხასიათით დიდად განსხვავდებოდა საქართველოს აღმოსავლეთის მთის დიალექტებში XX საუკუნის დასაწყისში ჩაწერილი შრომის სხვა სიმღერებისაგან – თიბვის დროს შესასრულებელი ე.წ. მთიბლურებისაგან, რომლებიც, ფაქტობრივად, ტირილების ჰანგზეა გაწყობილი. როგორც აღნიშნავენ, ხეცსურეთში მოტირალების სათიბში მოწვევის წესი არსებობდა. სხვათა შორის, მოსავლის აღების დროს, თურმე, მოტირალებს ძველი ეგვიპტისა და ახლო აღმოსავლეთის ხალხებშიც იწვევდნენ.¹² ტირილებისა და მთიბლურების იდენტურობას, როგორც ჩანს, ის განაპირობებდა, რომ ადამიანები როგორც გლოვის, ისე თიბვის დროსაც მიცვალებულის სულებს მიმართავდნენ, ორივეს მუსი-

¹⁰ შ. ასლანიშვილი, 1956: 69. №23; Г. Чхиквадзе, 1957: 33.

¹¹ ვ. დონაძე, ო. ჩიჯავაძე, გ. ჩხიკვაძე. *ქართული მუსიკის ისტორია*. თბილისი, განათლება. 1990 (2): 8.

¹² შ. ასლანიშვილი, 1956: 33.

კალური ტექსტები ერთმანეთს ჰგავს და დეკლამაციური მანერით, დაღმავალ ინტონაციაზე სრულდებოდა. ამ ჟანრების სიმღერებში აღსანიშნავია არქაულობის ისეთი ნიშნის გამოვლენა, რომელსაც საფუძვლად უდევს შეძახილის ხასიათის დაღმავალი ინტონაცია – დიაპაზონის ყველაზე მაღალი ბგერიდან კილოს საყრდენისკენ.

ცალკე ჯგუფად ერთიანდებიან ე.წ. ამინდის სავედრებელი სიმღერები. ისინი წარმოადგენენ რიტუალის ნაწილს, რომლის მიზანი იყო გვალვის დროს წვიმა, ხოლო უამინდობის დროს გამოდარება ეთხოვათ ამინდის ღვთაებისათვის. ეს რიტუალი კახეთში „გონჯაობის“, ხოლო ქართლში „ლაზარობის“ სახელითაა დღეს ცნობილი. მავედრებლები კარდაკარ ატარებდნენ ქალების მიერ დამზადებულ თოჯინას და სხვადასხვა დროს სხვადასხვა ღვთაებას – ელიას, ბარბარეს, ან ლაზარეს საკლავს სწირავდნენ.

ქართული ქრისტიანობამდელი სიმღერები ერთიანდებიან უფრო მსხვილ ჟანრულ ერთეულებადაც, მაგალითად, მთიბლურები – შრომის ერთხმიანი, ინდივიდუალურად შესასრულებელი სიმღერებია, ისევე, როგორც ოროველები, გუთნურები და სხვ. არსებობს ჯგუფურად, თოხნისას თუ მკა-ბარვისას შესასრულებელი შრომის სიმღერებიც. მათი დიდი ნაწილი ანტიფონურად სრულდება, მათ შორის, განვითარებული ნიმუშები. ასეთია, მაგალითად, როგორც ჩანს, მოგვიანებით ჩამოყალიბებული, მეგრული სამხმიანი ოდოიებიცა და ოთხხმიანი გურულ-აჭარული ნადურებიც, რომელთაც ჰოკეტისმაგვარი¹³ ფაქტურა ახასიათებთ და ურთულესი დრამატურგია აქვთ. ამის გამო ფოლკლორისტები ვარაუდობენ, რომ ისინი XX საუკუნეში ხალხური სიმღერის დიდოსტატების მიერაა შეკრული ერთ კომპოზიციად უფრო მარტივი ერთეულებიდან, თუმცა არსებობს წყაროები, რომლებიც ადასტურებენ ამ რთული კომპოზიციების არსებობას პრაქტიკაში. განსაკუთრებით, საინტერესოა XVII საუკუნის იტალიელი მისიონერის არქანჯელო ლამბერტის შთაბეჭდილება, რომელიც მან სამეგრელოში თოხნის

¹³ ჰოკეტი – პოლიფონიური ტექნიკა, რომელიც გულისხმობს ცალკეული დანაწევრებული მელიოდიური ბგერების განაწილებას სხვადასხვა ხმაში, ან ინსტრუმენტში (ფრანგულად ჰოქეტი — სლოკინი).

პროცესზე დაკვირვებისას მიიღო: „თოხნა სიმღერით სცოდნიათ. სიმღერა, რომელსაც მიჰყვება ნადი, გამოუგონიათ მარტო იმიტომ კი არა, რომ ეს მხიარული კრება გაამხნეონ, არამედ იმისთვისაც, რომ ჩქარა იმუშაონ. ამისათვის საგანგებო სიმღერა აქვთ, რომლის ხმაზე თოხნასაც ისე აწყობენ, როგორც საკრავზე ცეკვას; რამდენადაც სიმღერას ააჩქარებენ, იმდენად თოხნასაც ააჩქარებენ, ამისათვის თავში დადგება ორი მომღერალი. . . ამ მეთაურებს ერთი-ორად ეძლევათ ულუფა იმისათვის, რომ თოხნა დააჩქარებინონ სხვებს“.¹⁴

საქართველოში ნადირობის დიდი ტრადიცია არსებობდა, შესაბამისად, ადამიანის საქმიანობის ამ უძველეს ფორმასთან დაკავშირებული სამონადირეო სიმღერები ცალკე ჟანრად ჩამოყალიბდა. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით, მთის რეგიონები გამოირჩეოდნენ. მაგალითად, სვანეთში დღემდეა შემორჩენილი უძველესი სამონადირეო შელოცვები და ნადირობის თემასთან დაკავშირებული სიმღერები, რომელთა უდიდესი ნაწილი ფერხულებს წარმოადგენს. განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ ამირანის ეპოსთან დაკავშირებული ფერხულები: „ბაილ ბეთქილ“, „დალა კოჯას ხელღვაჟალე“ და „ამირანის ფერხული“. ისინი წარმოადგენენ ეროვნული გმირული ეპოსის „ამირანიანის“ შემადგენელ ნაწილებს და, აგრეთვე, სამონადირეო ეპოსსაც.

უძველეს ჟანრებს შეიძლება მივაკუთვნოთ სხვადასხვა სახის კალენდარული სიმღერები, დაკავშირებული წინაქრისტიანულ ღვთაებებთან, ნაყოფიერების კულტთან, რომელთა უმრავლესობა, აგრეთვე, ფერხულების სახით სრულდება. სვანეთში დღემდეა შემორჩენილი „მურყვამობის“ რიტუალი, რომელიც სწორედ ნაყოფიერების ღვთაებისადმია მიძღვნილი.

ბერძენი მხედართმთავარი და ისტორიკოსი, ქსენოფონტე, გვანვდის ცნობებს ქართველთა წინაპრების საბრძოლო სიმღერების შესახებ. სარგონის ცნობის შემდეგ, ეს ქართული მუსიკის შესახებ ჩვენამდე მოღწეული მეორე წერილობითი წყაროა, რომელსაც ქსენოფონტე გვანვდის ძვ.წ. 401 წელს თავის ვრცელ თხზულებაში „ანაბასისი“.

¹⁴ ი. ჯავახიშვილი. 1990(2): 260.

სპარსეთიდან საბერძნეთში დაბრუნებისას¹⁵ ქსენოფონტეს არმიამ გზად ქართველური ტომების – კარდუხების, ხალდეების, ხალიბების, ტაოხების, სკიფიანების, მაკრონების, მოსინიკების, კოლხების, ფაზიანების – ქვეყანა გაიარა, ხან მშვიდობიანად, ხანაც ბრძოლით. თავის ნაშრომში იგი აღწერს ამ ქვეყნებს, მოსახლეობის ჩაცმულობას, წეს-ჩვეულებებს, საკვებს, ახასიათებს ღვინოს, რომლის დიდი მარაგი ჰქონდათ ქართველებს და ა.შ. მაგრამ ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ის ცნობებია, რომელსაც ქსენოფონტე ქართველთა ტომების სიმღერასა და ცეკვაზე გვანვდის. ის აღნიშნავს: როცა კარდუხებმა დაინახეს, რომ მტერი შეთხელდა, „რალაც სიმღერების მღერით უფრო სწრაფად წავიდნენ“;¹⁶ აღწერს, როგორ ჭრიდნენ ხალიბები დახოცილ მტერს თავებს ხანჯლით, თან მიჰქონდათ და, თან, „მტრის დასანახავად, ცეკვავდნენ და მღეროდნენ“.¹⁷ იგი განაცვიფრა დამარცხებული ტაოხების შეურიგებლობამ და შეძრა სურათმა, როცა დაინახა, როგორ ყრიდნენ მშობლები ბავშვებს კლდიდან და შემდეგ თავადაც უკან მიჰყვებოდნენ.¹⁸

განსაკუთრებით, საინტერესოა მოსინიკებთან დაკავშირებული შემთხვევა. მათი ტერიტორიის გასაველეად, ბერძნები გაურიგდნენ ერთმანეთს გადამტერებული მოსინიკების ორი ჯგუფიდან ერთ-ერთს. საბრძოლოდ გამონყობილმა ბერძნების მოკავშირე სამასამდე მოსინიკმა რიტუალი შეასრულა – „მოცეკვავეებივით დადგნენ ერთმანეთის პირისპირ, შემდეგ ერთმა სიმღერა წამოიწყო და შემდეგ ყველა, სიმღერის ტაქტში ნაბიჯებით, დაიძრა მტრისკენ“.¹⁹ ამ შეტაკებაში ბერძნების მხარემ თავდაპირველად მარცხი განიცადა. მალე მათ ბერძნების მთელი არმია წამოეშველა. ამის დანახვაზე

¹⁵ ქსენოფონტე, მხედართმთავარი და ისტორიკოსი, სპარსეთის მეფის, არტაქსერსეს ძმის, კიროსის მიერ დაქირავებული ბერძნების არმიის ერთ-ერთი მხედართმთავარი იყო, რომელიც არტაქსერსეს წინააღმდეგ იბრძოდა. კიროსის გარდაცვალების შემდეგ იგი საბერძნეთში დაბრუნდა.

¹⁶ Xenophon, Anabasis. წიგნი IV, თავი III [27]

http://www.gutenberg.org/files/1170/1170-h/1170-h.htm#link2H_4_0027 ბოლო წვდომა 10. 02.2019.

¹⁷ იქვე, თავი VII [16].

¹⁸ იქვე.

¹⁹ იქვე, წიგნი V, თავი IV (14).

მოწინააღმდეგე მოსინიკებმა „უკან დახევა დაიწყეს, მკვდრებს თავებს აჭრიდნენ და უჩვენებდნენ ელინებსა და მათ მოკავშირე თანამოძმეებს, ამავე დროს, ცეკვავდნენ და მღეროდნენ რაღაცნაირ ჰანგზე“.²⁰

ქსენოფონტე არ აღწერს, არამედ მხოლოდ ერთი ბუნდოვანი სიტყვით („რაღაცნაირი“) ახასიათებს კარდუხებისა და მოსინიკების ნამღერ ჰანგს, რომელიც, როგორც ჩანს, მისთვის ნაცნობი ჰანგებისაგან განსხვავებულად ჟღერდა.

ყველაფერთან ერთად, ქსენოფონტეს მონათხრობიდან ჩანს, რომ მოსინიკები მხიარულების მოყვარული და არტისტული ბუნების ხალხი იყო. მათ ქვეყანაში თავს გადამხდარ ამბებს ისტორიკოსი ასე ამთავრებს: „როცა ისინი მარტონი რჩებოდნენ, ერთმანეთში საუბრობდნენ და იცინოდნენ, ცეკვავდნენ ყველგან, სადაც მოხვდებოდათ, თითქოს უნდოდათ, თავისი ხელოვნება სხვებისთვის ეჩვენებინათ“.²¹

შეიძლება ითქვას, რომ ეს ქართველების მიერ საბრძოლო ფერხულის შესრულების აღწერის პირველი წერილობითი მოწმობაა.²² ვარაუდობენ, რომ თავდაპირველად ფერხული სწორხაზოვან ქორეოგრაფიულ კომპოზიციას წარმოადგენდა. ეს გუნდური სინკრეტიზმის უძველესი ფორმაა, რომლის წიაღში მოხდა დამწყების – კორიფეს გამოყოფა. განვითარების უფრო გვიანი ეტაპია წრიული ფერხული, რომელსაც, როგორც ძველი ქართული წერილობითი წყაროები გვამცნობენ, ძველად „ძნობას“ (ძნა — ხორბლის თავთავის შეკრული კონა), უწოდებდნენ. ი. ჯავახიშვილი გვამცნობს, რომ პირველად იგი დაბადების ქართულ თარგმანშია (V საუკუნის დასაწყისი) მოხსენიებული და მაგალობელ-მროკველთა მწყობრის აღმნიშვნელი ტერმინია.²³ ეს არის ქართული მუსიკის არქაულ ჟანრად მიჩნეული²⁴ საკულტო როკვა, წრიული ფორმის ფერხული, სრულდებოდა საგუნდო სიმღერის

²⁰ იქვე, თავი IV (17).

²¹ იქვე, (30).

²² ფერხული რომ ქართული მუსიკის არქაული ჟანრია, ამის უფრო ადრინდელი მატერიალური დასტურია არაერთხელ ნახსენები თრიალეთის ვერცხლის თასი.

²³ ი. ჯავახიშვილი. 1990(2): 45-47.

²⁴ მ. იაშვილი. ქართული მრავალხმიანობის საკითხისათვის. თბილისი, განათლება. 1975: 63.

თანხლებით. ვარაუდობენ, რომ სწორხაზოვანიდან წრიულ ფერხულზე გადასვლა II ათასწლეულის დასაწყისში უნდა მომხდარიყო, რადგან ამ ათასწლეულის შუა ხნისათვის ე.წ. თრიალეთის ვერცხლის თასზე წრიული ფერხული უკვე აღბეჭდილია.

საფერხულო კულტურა დღემდე შემონახულია სვანეთში, თუმცა ფერხულების გარკვეული ნაწილი დღეს უკვე აღარ სრულდება. მაგალითად, ცნობილია, რომ „მელია-ტელეფია“, მამაკაცთა ფერხული და იმ დიდი მისტერიის ნაწილი, რომელიც აერთიანებდა ნაყოფიერებასთან დაკავშირებულ ეროტიკული ხასიათის სხვა ფერხულებს — „ადრეკილაისა“ და „საქმისაის“ — აქ XX საუკუნემდე ცოცხლად იყო შემორჩენილი.²⁵ უნდა ითქვას, რომ სვანურმა საფერხულო სიმღერებმა, რომელთა შესრულება დღემდე მყარი ტრადიციაა, შესანიშნავად შემოინახა ხალხური მუსიკის სინკრეტული ბუნება. ამის მაგალითია ყველა სვანური გუნდური სიმღერა, რომელიც, როგორც წესი, ფერხულით სრულდება.

ფერხულებს წარმოადგენენ აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში ჩანერილი მრავალრიცხოვანი ფერხისები და სვანური საგუნდო სიმღერები. ფერხულებს, უმთავრესად, მამაკაცები ასრულებდნენ.

ქალთა უძველესი საკულტო-რიტუალური ფერხულებიდან აღსანიშნავია, მაგალითად, „დიდება“, რომელიც რესპონსორულად სრულდება. იგი ყველა ნიშნით წინაქრისტიანულია, სრულდება ტაძრის გარეთ, ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგ კი მასში შევიდა ქრისტიანული ატრიბუტები — დღეს მეფერხულები ახსენებენ ქრისტესა და მთავარანგელოზებს, თამარ მეფეს და სხვ.

შერეული ფერხულებიდან აღსანიშნავია „შუშპარი“, რომლის აღწერილობასაც ნიკო მარი იძლევა — „ათი ქალი და ოცამდე ვაჟი ჩამწკრივდნენ და დაიწყეს ტაშის კვრა. სიმღერა ორ პარტიად სრულდებოდა, რომლებადაც იყოფოდა გაშლილი მწკრივი ან შეკრული წრე“.²⁶

²⁵ ეს რიტუალური ფერხულები XX ს-ის დასაწყისში ჩაიწერა არსენ ონიანმა. ი. ჯავახიშვილი, 1990(2): 104.

²⁶ Н. Марр. “Из поездок в Сванию”. წიგნში: *Христианский восток*, Т. 2, вып. I. СПб 1913: 26-28.

არქაულ ჟანრებზე მხოლოდ ძველი წერილობითი წყაროებისა და ნივთიერი მტკიცებულებების მიხედვით შეგვიძლია ვიმსჯელოთ: შრომის სიმღერებზე ცნობას სარგონი გვანვდის, ხოლო ფერხულებზე – ქსენოფონტეს ისტორიული შრომა და თრიალეთის ვერცხლის თასსა და სამადლოს ქვევრზე გამოსახული ფერხულები. მაგრამ მათზე მსჯელობის საფუძველს ტრადიციული მუსიკის XX საუკუნემდე შემორჩენილი არქაული ნიმუშებიც იძლევიან. ესენია ზემოთ ნახსენები ნანები, ტირილები, მთიბლურები, საძეობო და სადიდებელი სიმღერები. რადგან ეს სიმღერები მჭიდროდ იყვნენ დაკავშირებული სოციალურ ყოფასთან, ადამიანების წარმოდგენებსა და საკულტო-რიტუალურ ქმედებებთან, ყველაზე ფართო მნიშვნელობით, წინაქრისტიანული მუსიკა მთლიანად საკულტო-რიტუალურ ანუ საწესჩვეულებო ჟანრში შეიძლება გავაერთიანოთ. მათ შორისაა, კალენდარული საკულტო სიმღერები – ღვთაებების დღეობებთან (ლამპრობის, მურყვამობის, ლაშარობის, იახსრობის და სხვ.) დაკავშირებული და არაკალენდარული (საძეობო, საქორწილო, სამგლოვიარო, სამკურნალო, ამინდის მართვის, სამონადირეო, შრომის და სალხინო) სიმღერები.

ამ უძველესი პერიოდის მუსიკას მხოლოდ ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგ ეწოდა საერო, რითაც იგი საეკლესიო მუსიკას დაუპირისპირდა.

* * *

როგორც ვხედავთ, უძველესი მუსიკალური ჟანრები პირველყოფილი მხატვრული აზროვნებისთვის დამახასიათებელ ფუძემდებლურ პრინციპს — სინკრეტიზმს ემყარებოდნენ, მჭიდროდ იყვნენ დაკავშირებული ყოფასთან, ჰქონდათ საკულტო-რიტუალური დანიშნულება და წარმოადგენდნენ დიდი მისტერიული რიტუალების შემადგენელ ნაწილს, რომელთაც ჩვენამდე ფრაგმენტების სახით მოაღწიეს.

უძველეს ქართულ მუსიკალურ კულტურაში, მკაფიოდ ჩამოყალიბებულ ჟანრულ სისტემასთან ერთად, გარკვეული საშემსრულებლო ფორმებიც იყო გავრცელებული. ეს ფორმები, ფაქტობრივად, ხალხში სიმღერის „შენახვის“ საშუალება იყო, ხოლო მათ ჩამოყალიბებაში უმნიშვნელოვანესი როლი

შეასრულა დიალოგის ანუ კითხვა-პასუხის ფენომენმა, რაც, მეცნიერების აზრით, ურთიერთობის უნივერსალური ფორმაა და ადამიანის აზროვნების, მათ შორის, მუსიკალური აზროვნების განვითარებაში უდიდესი როლი ითამაშა.²⁷ სწორედ დიალოგიური ფორმა წარმოადგენს ტრადიციული მუსიკის ორგანიზაციის მყარ არქიტექტონიკულ საფუძველს, რის გამოც შესრულების უძველეს ფორმებად მიჩნეულია რესპონსორული (სოლისტისა და გუნდის მონაცვლეობა) და ანტიფონური (ორი გუნდის მონაცვლეობა) შესრულება. რესპონსორული და ანტიფონური სიმღერა დღემდე რჩება ქართული მუსიკალური კულტურის არა მარტო არქაული, არამედ უფრო გვიანდელი ფენების დამახასიათებელ თავისებურებად.

ამრიგად, ჩვენამდე მოღწეული ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების არქაული ნიმუშები საშუალებას გვაძლევენ ვამტკიცოთ, რომ ჩვენმა შორეულმა წინაპრებმა თანმიმდევრულად განვლეს მუსიკალური აზროვნების განვითარების ყველა ეტაპი, უმარტივესიდან მაღალგანვითარებულ ფორმებამდე.



²⁷ И. Земцовский. “Музыкальная диалогика”. წიგნში: *Из мира устной традиции. Заметки впрок*. Санкт-Петербург, Российский Институт Истории Искусств. 2006: 167.

თავი 4

მოსაზრებები ქართული მრავალხმიანობის წარმოშობის შესახებ

ისტორიული წყაროები და ფაქტობრივი მონაცემები ადასტურებენ, რომ უძველესი პერიოდის ქართული მუსიკა ორიგინალური, თვითმყოფადი მოვლენა იყო.

სავარაუდოა, რომ II ათასწლეულის დასასრულისთვის, ქართული მუსიკალური აზროვნება წარმოადგენდა გარკვეული მუსიკალურ-პოეტური სემანტიკის მქონე ჩამოყალიბებულ სისტემას, რომელიც როგორც შინაარსობრივად, ისე სტრუქტურულადაც დამოუკიდებელი იყო. მას, ბუნებრივია, ჰქონდა გამოსახვის საკუთარი ფორმებიც, რომლებიც მუსიკალური მასალის ორგანიზაციის ორიგინალურ პრინციპებს ემყარებოდნენ.

დღეს უკვე უდავოდ მიაჩნიათ ის თვალსაზრისი, რომ ქართული ხალხური სიმღერის მთავარი დამახასიათებელი თავისებურება – მრავალხმიანობა – სწორედ ამ ეპოქაში განვითარდა. თუმცა, თავის დროზე, ამ საკითხზე მრავალი მოსაზრება არსებობდა, მათ შორის, ურთიერთგამომრიცხავიც.

ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმებსა და განვითარების ისტორიას არაერთი ქართველი მეცნიერი სწავლობდა.¹ მათ ამის შესაძლებლობას აძლევდა ქართველების ისტორიული მეხსიერებით XX საუკუნემდე შემონახული ერთ-, ორ-, სამ- და ოთხხმიანი მუსიკალური ძეგლები, ჩანერილი კომპოზიტორებისა თუ მეცნიერების მიერ. ქართველ მეცნიერთა მიერ მრავალხმიანობის ჩასახვა-განვითარებასთან დაკავშირებით გამოთქმული თეორიული მოსაზრებები შესაძლებლობას იძლევა, წარმოვა-

¹ ი. ჯავახიშვილი. 1990(2); შ. ასლანიშვილი. 1954; Г. Чхиквадзе. *Основные типы Грузинского многоголосия*. Москва, Наука. 1964; И. Жордания. 1989; E. Garayanidze. "The Role of Responsorial Singing in the Development of Georgian Polyphony". წიგნში: *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*. New-York, Nova Science Publishers. 2010; Н. Майсурадзе. *Древнейшие этапы развития грузинской народной музыки*. Тбилиси, Мецниереба. 1990; ნ. მაისურაძე, „ზოგი რამ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის შესახებ“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის / საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსკ ტმკსც. 2003: 286.

გინოთ ძველი ქართველების პოლიფონიური აზროვნების² ჩამოყალიბების საკმაოდ დამაჯერებელი სურათი.

ქართული მრავალხმიანობის ჩასახვას იმ შორეულ დროს უკავშირებენ, როცა ადამიანები ჯერ კიდევ ჯგუფ-ჯგუფად ცხოვრობდნენ და მათი შრომა კოლექტიურ ხასიათს ატარებდა. მეცნიერები სერიოზულად კამათობენ იმაზე, თუ რა უფრო ადრეული წარმოშობისაა — შრომა თუ თამაში. ჩვენთვის კი საგულისხმო ისაა, რომ ძველ ქართულში თამაშის, თამაშობის აღმნიშვნელი სიტყვა „მღერა“ იყო. ამასთან დაკავშირებით ი. ჯავახიშვილი წერს, რომ „ქართული ხმიერი მუსიკა თავდაპირველად თამაშობასთან ყოფილა დაკავშირებული“.³ ასეა თუ ისე, თამაში ადამიანური ქმედების ერთ-ერთი უძველესი ფორმაა, ხოლო „გუნდური, სათამაშო სინკრეტიზმი“⁴ – ცნობიერების ის მდგომარეობა, როცა ინდივიდუალური შემეცნება განუყოფელია კოლექტიურისაგან, როცა, ასევე, განუყოფელია, ზოგადად, აზროვნებისა და მხატვრული აზროვნების ფორმები, ლოგიკურ-ანალიზური და გრძნობად-ემოციური შემეცნება.

მუსიკის არსებობის აუცილებელი პირობა, მისი განვითარების უადრეს საფეხურზე, სოციალური შინაარსია. მეცნიერები ამტკიცებენ, რომ იგი ცხოველური სამყაროს კომუნიკაციურ-საინფორმაციო სისტემას წარმოადგენდა, ხოლო ადამიანთა საზოგადოების დონეზე განიხილება, როგორც დანაწევრებული მეტყველების წარმოშობის უმნიშვნელოვანესი წინაპირობა. დაუნაწევრებული მეტყველებიდან შემორჩენილი სამეტყველო ტონების გამღერება უმარტივეს ფორმულებად ყალიბდება და ერთი ცენტრალური ტონისა და მისი შემომღერების სახეს იძენს.⁵ მუსიკისა და სიტყვის ამ ურთიერთობაში გან-

² ი. ზემცოვსკი განიხილავს ადამიანების მრავალ ხმაში აზროვნების პრინციპებს და ქართველებს ჰომო-პოლიფონიკუსებს უწოდებს (იხ. ი. ზემცოვსკი. „მრავალხმიანობა, როგორც შემოქმედებისა და აზროვნების საშუალება: Homo Polyphonicus-ის მუსიკალური იდენტობა“. ნიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის / საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსკ ტმკსც. 2003: 35-53).

³ ი. ჯავახიშვილი. 1990(2): 273.

⁴ მ. ჩიქოვანი. 1946: 23.

⁵ ნ. მამისაშვილი. „ქართული მუსიკალური აზროვნების სათავეებთან“. ჟურნ. *ლიტერატურა და ხელოვნება*, 1992: 178.

საკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება პირველს, რადგან სიმღერის სიტყვიერ ტექსტში განხორციელებულია „უმაღლესი დაძაბულობა ენისა, რომელიც ცდილობს მიბაძოს მუსიკას“.⁶ ყველაზე თვალსაჩინოდ ეს დაძაბულობა ვლინდება „სამეტყველო დიაპაზონში მიკრომოტივების გამღერებაში“, რაც მიჩნეულია მუსიკალური აზროვნების ყველაზე არქაულ ელემენტად. ასეთი ელემენტები ტრადიციულ ქართულ მუსიკალურ შემოქმედებაში თითქმის აღარაა შემორჩენილი, თუმცა ქართული ტრადიციული მუსიკის მრავალფეროვან დიალექტებს შორის მკვლევრები (დიმიტრი არაყიშვილი, შალვა ასლანიშვილი, გრიგოლ ჩხიკვაძე და სხვ.), მის არქაულ შრეებს მიაკუთვნებენ სვანურსა და აღმოსავლეთ საქართველოს მთის – ფშავების, თუშების, მთიულეებისა და მოხეთა, განსაკუთრებით კი, ხევსურთა მუსიკალურ ფოლკლორს.

აღსანიშნავია არქაულობის ისეთი ნიშნის გამოვლენაც, რომელსაც საფუძვლად უდევს შეძახილის ხასიათის დაღმავალი ინტონაცია – დიაპაზონის ყველაზე მაღალი ბგერიდან კილოს ტონიკისაკენ. ეს, ფაქტობრივად, არის ნაშთი „აფექტური“ ბგერიდან გამღერებისა, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა მუსიკალური აზროვნების გარკვეულ ეტაპზე. ერთი სიტყვით, ქართულმა მუსიკალურმა აზროვნებამ, ერთგვარად, დააკონსერვა და XX საუკუნემდე მოიტანა არქაულობის ეს რუდიმენტები. ამასთან, სხვადასხვა დიალექტში მოხდა მათი განვითარება.

ამრიგად, ქართული მუსიკალური კულტურის მაგალითზე შესაძლებლობა გვაქვს გამოვავლინოთ ქართული ტრადიციული მუსიკალური აზროვნების სათავეები და გავიაზროთ მუსიკალური აზროვნების ჩასახვისა და განვითარების პროცესი ერთხმიანობიდან მრავალხმიანობის ურთულეს ფორმებამდე. უპირველეს ყოვლისა, საინტერესოა დავადგინოთ, როგორ მოხდა არქაულიდან მრავალხმიანობაზე გადასვლა, რადგან უდავოა, რომ დღემდე მოღწეული მრავალხმიანობის ფორმები ხანგრძლივი ევოლუციის შედეგია და „ქართული ხალხური სიმღერის მრავალხმიანობის განვითარების ეტაპები გვიჩვენებს სიმღერის ჩამოყალიბების ხანგრძლივ გზას“;⁷ ანუ ტრადი-

⁶ Ф. Ницше. “Рождение трагедии или эллинизм и пессимизм”. წიგნში: *Сочинения в 2-х томах*. Т. I. Москва, Мысль. 1990: 77.

⁷ შ. ასლანიშვილი. 1954: 6.

ციული მუსიკალური აზროვნების განვითარების თანმიმდევრულ პროცესს. ასევე, საინტერესოა პასუხი კითხვაზე: რატომ ფიქრობენ მეცნიერები, რომ ქართული სიმღერა მრავალხმიანი იყო საქართველოში ქრისტიანობის გავრცელებამდე?

ი. ჯავახიშვილმა უძველეს ხალხურ სიმღერასა და საგალობლებში მრავალხმიანობის წარმოშობის საკითხს მიუძღვნა თავისი ფუნდამენტური გამოკვლევის „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“ სამი თავი.⁸ „მრავალხმიანობის მაგიერ – წერს ი. ჯავახიშვილი, – ქართული საეკლესიო გალობა თავდაპირველად, უეჭველია, ერთხმიანი უნდა ყოფილიყო. მრავალხმიანობა მხოლოდ მერმინდელ შენაძენად არის მისაჩნევი“. მეცნიერმა შეისწავლა ქართული მუსიკალური ტერმინოლოგია და დაადგინა, რომ არც ერთი ტერმინი არ არის შემოტანილი, რის საფუძველზეც დაასკვნა, რომ ქართული მრავალხმიანობა ადგილობრივი, ორიგინალური მოვლენაა. მან უარყო მოსაზრება ქართველთა მიერ ევროპული მრავალხმიანობის ნასესხობის შესახებ. სხვათა შორის, ამასვე ამტკიცებდა ქართული მუსიკის პირველი უცხოელი მკვლევარი, ავსტრიელი ეთნომუსიკოლოგი და ანთროპოლოგი ზიგფრიდ ნადელი თავის ნაშრომში „ქართული სიმღერა“.⁹ ამ დასკვნამდე ის პირველი მსოფლიო ომის ტყვე ქართველების სიმღერების ჩანაწერების გაშიფვრისა და საკმაოდ დიდი რაოდენობის ქართული და უცხოური სამეცნიერო ლიტერატურის შესწავლის საფუძველზე მივიდა. დღეს ამ მოსაზრებას იზიარებს ყველა, მათ შორის, უცხოელი მეცნიერიც, ვისაც კი შეხება ჰქონია ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობასთან.

ი. ჯავახიშვილი მრავალხმიანობის გაჩენას ქართული მუსიკის შინაგან განვითარებას უკავშირებს. მისი აზრით, რადგან მრავალხმიანობა ქართული მუსიკის ორივე შტოშია — როგორც საეროში, ისე სასულიეროში, დაუფერებელია, რომ იგი ერთსშიცა და მეორეშიც სრულიად დამოუკიდებლად გაჩე-

⁸ ი. ჯავახიშვილი. *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*: მე-4 კარის მე-6 თავი „ქართული მრავალხმიანობის სადაურობა“, მე-7 თავი „ქართული მრავალხმიანობის განვითარების საფეხურები“ და მე-8 თავი „ქართული მრავალხმიანობისა და ჰარმონიის ნივთიერი ფუძე“. თბილისი, ხელოვნება. 1990 (2).

⁹ Z. Nadel. *Georgische Gesänge*. Berlin, Lautabteilung; Leipzig, Otto Harrassowitz. 1933.

ნილიყო. ამიტომ ერთი (საერო) უნდა იყოს მრავალხმიანობის დამწყები და შემქმნელი, ხოლო მეორე (სასულიერო) – მისი შემთვისებელი. მისი აზრით, ასევე, დაუფერებელია, რომ ქრისტიანობისაგან დევნილი და ათვალწუნებულ წარმართობას ქრისტიანულ გალობასთან დაახლოება ეცადა, პირიქით, შეეცდებოდა მისგან განსხვავებული სიმღერა-გალობა შეენარჩუნებინა. ქართული წარმართული სიმღერები, როგორცაა „ლილე“, „ბატონებო“ და სხვ. ორ და სამხმინაია, რაც ჯავახიშვილს აფიქრებინებს, რომ „ქართულ მუსიკას მრავალხმიანობა წარმართობაშივე უნდა ჰქონოდა“.

იმისათვის, რომ ქართულ წინაქრისტიანულ სიმღერასა და სასულიერო გალობას შორის კავშირი დაასაბუთოს, ჯავახიშვილი მიმართავს ისტორიულ წყაროებს. გამოჩენილი ასური მოღვაწის ბარდესანის ბიოგრაფიიდან ცნობილია, როგორ ცდილობდა ქრისტიანული ეკლესია თავისი პოზიციების განმტკიცებას – წარმართობისათვის ნიადაგის გამოსაცლელად წარმართულ ჰანგებსა და ცეკვებსაც კი იყენებდნენ, ოღონდ წარმართული სიტყვების მაგიერ ქრისტიანულ ლოცვა-ვედრებას ათქმევინებდნენ ხოლმე. ამრიგად, ქრისტიანობა ხალხში გავრცელებულ ჰანგებსაც კი იყენებდა საეკლესიო საგლობლისათვის და სწორედ ამ გზით უნდა შეეთვისებინა ქართულ ქრისტიანულ გალობას წარმართული სიმღერა-გალობისთვის ჩვეული მრავალხმიანობა – მიიჩნევს ი. ჯავახიშვილი. სხვათა შორის, საერო სიმღერიდან გალობის მიერ ჰანგების ნასესხობის შესახებ მოსაზრებას გამოთქვამდნენ XIX საუკუნის მოღვაწე დავით მაჩაბელიცა და ქართული გალობის შესანიშნავი მცოდნე პოლიევქტოს კარბელაშვილიც.

ამის შემდეგ ი. ჯავახიშვილი განიხილავს ქართული მრავალხმიანობის განვითარების საფეხურებს და ცდილობს დაადგინოს ისინი ხმების ფუნქციებისა და სახელების („თქმა“, „მოძახილი“ და „ბანი“) გაანალიზებით. მისი აზრით, „ბანი“, თავდაპირველად, ხმის სახელი კი არ იყო, არამედ შებანების, ხმის აყოლების აღმნიშვნელი. გარემოების მიხედვით, ბანი შეიძლებოდა, თავიდან, მოძახილის მსგავსად, ხან მაღალი ყოფილიყო, ხანაც დაბალი. მაგრამ თანდათან, მრავალხმიანობის განვითარებასთან ერთად, ბანი დაბალი ხმის სახელად გადაიქცა და მაინც შებანების, ხმის შეწყობის

აღმნიშვნელად დარჩა. არსებობს მაღალი და დაბალი ბანი, რაც სწორედ მრავალხმიანობის წარმოშობის საფეხურებზეც მიგვანიშნებს. იოანე ბატონიშვილი მაღალ ბანს წვრილ, მაღალ ხმას უწოდებს.

ი. ჯავახიშვილი, ასევე, განიხილავს სიმღერას „თებრონე მიდის წყალზედა“. ამ სიმღერას სამი ხმა ამბობს, რომელთაგან ჰანგის მთქმელი მეორე ხმაა. მესამე ხმა ჰანგის მთქმელს გაბმულ ბანს აძლევს, ხოლო პირველი ხმა ოქტავით ზევით ბანის პარტიას იმეორებს, ე. ი. არსებითად იგივე ბანია. კიდურა ხმები რომ ძალიან ხშირად ოქტავურ-კვინტურ გაორმაგებებს წარმოადგენდნენ, ამის შესახებ, უფრო ადრე დ. არაყიშვილმა და შემდეგ ზ. ნადელმაც აღნიშნა წიგნში, თუმცა აქედან დასკვნა მხოლოდ ჯავახიშვილმა გააკეთა 3 ათეული წლის შემდეგ და სამხმანიანობის ეს ფორმა ორხმანიანობიდან სამხმანიანობაზე გარდამავალ საფეხურად მიიჩნია. სხვათა შორის, მკვლევარი იმასაც ასკვნის, რომ საკრავიერი მუსიკა თავდაპირველად სწორედ შებანებისთვის იყო განკუთვნილი. ქართული შებანების გაჩენაში, ჯავახიშვილის აზრით, საკრავიერი მუსიკის მნიშვნელობა ძალიან დიდია, იგი ქართული მრავალხმიანობის „ნივთიერ ფუძე“ საც“ კი შეადგენს, რადგან სწორედ ფანდურსა და, მოგვიანებით, ჩონგურშია გაბატონებული პარალელური კვარტებისა და კვინტების ბუნებრივი თანმიმდევრობა, რომელიც ქართული ჰარმონიის საფუძველს წარმოადგენს. მიუხედავად იმისა, რომ ჯავახიშვილამდე და მის შემდეგაც არაერთი ქართველი მეცნიერი შეეხო ამ პრობლემებს (არაყიშვილი, ნადელი, ჩხიკვაძე, ასლანიშვილი, ი. ჟორდანიას და სხვ.), მისი წიგნი *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები* (თბილისი, 1938) დღემდე რჩება სახელმძღვანელოდ ქართული მრავალხმიანობის შემსწავლელთათვის.

ქართული მრავალხმიანობის პრობლემის განხილვისას მხედველობაში უნდა მივიღოთ შემდეგი გარემოებებიც: როგორც ზემოთაც ითქვა, XX საუკუნეში მეცნიერების მიერ ფონოგრაფით ჩანერილი და შემდგომ გაშიფრული მასალა ადასტურებს, რომ ხალხის ისტორიულმა მეხსიერებამ შემოინახა სასიმღერო შემოქმედების უძველესი შრეები – მათ შორის, ერთხმანიანობის ფორმები მისი ყველაზე მარტივი ნიმუშებით, როცა ჯერ ლაპარაკი არც შეიძლება განვითარებულ მელოდიურ ნახაზზე. ეს უფრო მღელვარე, ემოციური დეკლამაციაა, ვიდრე სიმღერა. შეიძლება გავიხსე-

ნოთ ხალხური ტირილები და მთიბლურები, სადაც საქმე გვაქვს, ფაქტობრივად, რეჩიტაციასთან და არა სიმღერასთან.

ამასთან, არსებობს უფრო ჩამოყალიბებული მელოდიური ნახაზის მქონე ერთხმიანი სიმღერებიც, როგორც სოლო, ისე რესპონსორული, რომლებშიც, თითქოს, ყველაფერი მზადაა ბურდონული ორხმიანობისათვის, მაგრამ ორ ხმაზე ჯერ კიდევ არ მღერიან. უძველესი ტრადიციის შენახვის მსგავსი ფაქტები ადასტურებს, რომ სმენითი გამოცდილება უკვე მზად არის ბურდონული მრავალხმიანობისა და ქართული კილოური წყობისათვის ტიპური საკადანსო საქცევის შემოსვლისათვის.

სწორედ „ტირილებში“ ვხვდებით მუსიკალური აზროვნების განვითარების ამ ახალ ეტაპს – ეს არის ჩვენი წინაპრების მიერ სამყაროს მუსიკალურ აღქმაში მრავალხმიანობის ელემენტის გაჩენა თავისი უმარტივესი ფორმით – მყარი ტონის შემდეგ სიმღერის კადანსში VII საფეხურის, როგორც ფუნქციურად ყველაზე მნიშვნელოვანი საფეხურის დამკვიდრება. შესაძლოა, კიდევ უფრო ადრინდელ გამოვლინებად მივიჩნიოთ ერთადერთი, უნიკალური ნიმუში ისეთი ორხმიანობისა, როცა გუნდი საყრდენ ბგერაზე ბურდონულ ბანს ასრულებს. ასეთი ორხმიანობის საინტერესო ნიმუშია ხევსურული „ხუთმაბათ გათენდება“, სადაც გუნდი მყარ ბგერაზე უნისონურად ბურდონულ ბანს ასრულებს, რაც სიმღერას კილოურად მეტად მკაფიოს ხდის. შემთხვევითი არ იყო, რომ გ. ჩხიკვაძე სწორედ ამ ნიმუშს (გაბმული ბანი საყრდენ ბგერაზე და რეჩიტატიულ-დეკლამაციური დაღმავალი სვლა მისკენ) მიიჩნევდა ორხმიანობის ყველაზე ადრინდელ გამოვლენად.¹⁰ მაგრამ ყველაზე გავრცელებული ორხმიანობის ის სახეა, რომელიც კილოში ორი ძირითადი საფეხურის (VII საფეხურისა და საყრდენი ბგერის) ურთიერთობაზეა დამყარებული. ეს ის შემთხვევაა, როცა გუნდურ შესრულებაში უკვე გამოიკვეთა კორიფე – დამწყები, წამყვანი და ორხმიანობის ყველაზე მარტივი ტიპი, როცა კორიფე-სოლისტს კადანსში უერთდება ბანი – გუნდი.

მსგავსი მაგალითები მრავლადაა შემონახული ხევსურულ, ფშაურ, თუშურ დიალექტებში. ცოტა განსხვავებულია მოხეური დიალექტის ორხმია-

¹⁰ И. Жордания. 1989: 483.

ნობა – ბანი მოძრავია. სოლისტიკა და ბანების მოძრაობა ქმნის სამხმია-
ნობაში ორი მაღალი ხმის შთაბეჭდილებას. ორხმიანობის ნიმუში სვანურ
ფოლკლორშიც გვხვდება. აქ ერთხმიანობა წარმოდგენილია მხოლოდ ტირი-
ლებში და, როგორც ვნახეთ, არსებითად არქაულობის ისეთივე ნიშნები-
თაა აღბეჭდილი, როგორიც აღმოსავლეთ საქართველოს მთის დიალექტებ-
ში. სვანეთში ორხმიანობის ერთადერთი ნიმუშია „კვირიოლა“, რომელიც
„ლაზარეს“ მსგავსად, გვალვის ან ავდრის დროს იმღერება. ეს კვარტული
ინტონაცია უნისონით მთავრდება. მას შელოცვის ხასიათი აქვს. ასლანიშ-
ვილს იგი უძველესი ორხმიანობის ნიმუშად მიაჩნია.¹¹

განსხვავებული აზრი არსებობს მრავალხმიანობის ხანიერების შესახებ.
მაგალითად, ძველი ქართული თეატრალური სანახაობის მკვლევარს, დი-
მიტრი ჯანელიძეს, სრულიად დამტკიცებულად მიაჩნია, რომ ქსენოფონ-
ტეს სიტყვები – *რალაცნაირი ჰანგი* – შეიძლება გავიგოთ, როგორც, სულ
ცოტა, ორხმიანობის დამადასტურებელი ფაქტი.¹²

შალვა ასლანიშვილი მას არ ეთანხმება და მიაჩნია, რომ ქრისტიანობამ-
დე ქართველებს ერთხმიანობა ჰქონდათ. ქსენოფონტეს ცნობილი წყაროს
მიხედვით იგი აკეთებს დასკვნას, რომ ქართველთა წინაპრების – მოსინი-
კების მიერ დამწყებისა და გუნდის მიერ საომარი მოქმედებების დაწყების
წინ რესპონსორულად შესრულებული სიმღერა ერთხმიანი იყო. მართალია,
ბერძენი მხედართმთავარი და ისტორიკოსი ხაზს უსვამს, რომ მოსინიკე-
ბი ომის შემდეგ მღეროდნენ და ცეკვავდნენ „რალაცნაირ ჰანგზე“, მაგრამ
ასლანიშვილს მიაჩნია, რომ ეს „რალაცნაირი“ სულაც არ ნიშნავს მრავალხ-
მიანობას, რადგან, ასეთ შემთხვევაში, მისი აზრით, ქსენოფონტეს ომის
დაწყების წინ შესრულებულ სიმღერებთან დაკავშირებითაც უნდა აღენიშ-
ნა ეს გარემოება. ყოველ შემთხვევაში, ასლანიშვილი მსჯელობის შედე-

¹¹ შ. ასლანიშვილი. 1954: 30.

¹² დ. ჯანელიძე. *ქართული თეატრის ხალხური საწყისები*. თბილისი, სახელგამი. 1948: 31.
როგორც ასლანიშვილი აღნიშნავს, „ავტორი მეტისმეტად თავისუფლად ეპყრობა ქსე-
ნოფონტეს ტექსტს და ერთსა და იმავე წინადადებას სხვადასხვა ადგილას სხვადა-
სხვაგვარად თარგმნის: მაგ. გვ. 32-ზე – „მღეროდნენ რომელიღაც სრულიად თავისე-
ბურ ჰანგზე“, ხოლო 168-ზე – „რალაც განსაკუთრებული ნყობით“. იხ. შ. ასლანიშვილი.
1954: 13.

გად ასკვნის, რომ ქართველებს მრავალხმიანობა – ორხმიანობა ჩვ. წ. VI ან X საუკუნიდან მოყოლებული მაინც უნდა ჰქონოდათო (მეცნიერი ამ ორ თარიღს ასახელებს სვანეთისა და ქართლის კულტურულ-პოლიტიკური ურთიერთობის ანალიზის საფუძველზე). მრავალხმიანობის არსებობას X საუკუნეში იგი სრულიად დამტკიცებულად მიიჩნევს, რადგან XI საუკუნეში უკვე არსებობს სამხმიანობის ამსახველი ტერმინები „მზახრ“, „ჟირ“ და „ბამ“ და ტერმინი „შებანება“.¹³

უძველესი დროის ორხმიანობად ჯავახიშვილს მიაჩნდა გოდებისა და ტირილის ზრუნი და, ნაწილობრივ, გაბმული ბანით თანხლებული ორხმიანი სიმღერები.¹⁴ ასლანიშვილის აზრით, პირიქით, „პარალელური კომპლექსური მრავალხმიანობა წინ უსწრებს ბურდონული ბანის შემცველ მრავალხმიანობას“, ¹⁵ რადგან იგი პოულობს კომპლექსური მრავალხმიანობის კვალს ბურდონული მრავალხმიანობის უპირატესობის პირობებშიც.

მრავალხმიანობის ფორმებიდან ბურდონულის უპირატესობას, ჯავახიშვილის მსგავსად, ამტკიცებს ნ. მაისურაძეც, რომელსაც ამის საბუთად მოაქვს, ასევე, ბურდონის არსებობა სვანური კომპლექსური მრავალხმიანობის ორხმიან ფრაგმენტებში.¹⁶

1989 წელს გამოცემულ თავის წიგნში *ქართული მრავალხმიანობა მსოფლიო მრავალხმიანობის კონტექსტში* იოსებ ჟორდანიაც მხარს უჭერს მრავალხმიანობის პირველად ფორმად ბურდონის აღიარებას, ამ ტიპის მრავალხმიანობის ფართო გავრცელების დამოწმებით, ოღონდ უფრო ლოგიკურად წარმოუდგენია საქართველოში ყველა ფორმის მრავალხმიანობის პირველსაწყისად ჩაითვალოს რეჩიტატიული ბურდონი. ამას იგი ასაბუთებს იმით, რომ რეჩიტატიული ბურდონი გვხვდება საქართველოს ყველა მუსიკალურ დიალექტში და იგი მის ყველაზე არქაულ ფორმებში მრავალხმიანობის წამყვანი ფორმაა. ხოლო განვითარებული ბურდონის დიალექტებში – ქართლ-კახეთში რეჩიტატიული ბურდონი შემორჩენილია სანესო-საკულ-

¹³ შ. ასლანიშვილი. 1954: 16.

¹⁴ ი. ჯავახიშვილი. 1990(2): 306

¹⁵ შ. ასლანიშვილი. 1954: 18.

¹⁶ ნ. მაისურაძე. 2003: 286.

ტო, შრომისა და საფერხულო სიმღერებში, – უფრო ძველ ფენებში, ვიდრე სუფრულები და ლირიკული სიმღერებია. ამასთან, რეჩიტატიული ბურდონი ადვილად შეიძლება გარდაისახოს როგორც სუფთა ბურდონულ მრავალხმიანობაში, ისე ბანის მელოდიური გააქტიურების გზით – კომპლექსურ მრავალხმიანობაში.¹⁷

აღნიშნული მოსაზრება არ არის საფუძველმოკლებული, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ბურდონი მრავალხმიანობის საწყისი ფორმაა. იგი არსებობს სამხმიანი სვანური კომპლექსური მრავალხმიანობის ორხმიან ფრაგმენტებშიც და საფუძვლად უდევს კოლექტიური მუზიციერების დიალოგურ, რესპონსორულ ფორმებს. ეს ფორმები მუსიკალური აზროვნების განვითარების ყველაზე ადრეული ეტაპებისთვისაა დამახასიათებელი, როცა არცთუ იშვიათად ვხვდებით ორხმიანობის სტიქიურ გამოვლენასაც და ბურდონული ბანის გაჩენა კანონზომიერი მოვლენაა.

ასევე, სავარაუდოა, რომ ყველაფერი ეს მოხდა იმ შორეულ დროში, როცა „ქართველური ტომები დაშორებულნი არ იყვნენ ერთმანეთს. ქართული, მეგრულ-ჭანური და სვანური ენები ერთმანეთისაგან არ იყო გათიშული“, ¹⁸ ე. ი. ძვ. წ. II ათასწლეულამდე, რადგან ისტორიულ მეცნიერებაში მიღებული აზრის თანახმად, სამი ენის, ქართულის, ზანურ-მეგრულისა და სვანურის ერთი ფუძე-ენიდან სამი მსგავსი, მაგრამ სხვადასხვა ენის წარმოშობა ქართველური ტომების დაშორებამ განაპირობა.

მუსიკალური ენა ვერბალურისაგან განსხვავდება, მაგრამ იმის გათვალისწინებით, რომ აზროვნება ერთიანი პროცესია, საფიქრებელია, რომ ის, რაც ვერბალურ ენაში სხვადასხვა ენის წარმოშობაში გამოიხატა, მუსიკალურ ენაში განსხვავებულ დიალექტებსა და შესაბამისად, მრავალხმიანობის განსხვავებულ ფორმებში განხორციელდა. ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში მიღებული თვალსაზრისის თანახმად, ქართულ ხალხურ მუსიკაში 15-ზე მეტი დიალექტი არსებობს, ხოლო მრავალხმიანობის ფორმებიდან გვხვდება ბურდონული (გაბმული და რეჩიტატიული), კომპლექსური (იგივე სინქრონული, პარალელური) და პოლიფონიური (იგივე კონტრასტული),

¹⁷ И. Жордания. 1989: 147-148.

¹⁸ ი. ჯავახიშვილი, ნ ბერძენიშვილი, ს. ჯანაშია. 1943: 6.

აგრეთვე, შერეული ტიპის მრავალხმიანობა. ბურდონული ფორმა წამყვანია აღმოსავლეთ საქართველოში, კომპლექსური — სვანეთში, კონტრასტული კი — გურიაში.

სხვადასხვა მეცნიერის მიერ მრავალხმიანობის ფორმების პირველადობის შესახებ გამოთქმული განსხვავებული მოსაზრებების მიუხედავად, მრავალხმიანობის უძველეს ფორმად უფრო ის შეიძლება იქნას მიჩნეული, რომელიც აღმოსავლეთის მთის დიალექტებში გვხვდება — დღემდე შემორჩენილი ქრისტიანობამდელი რესპონსორული სიმღერების ბურდონული მრავალხმიანობა.

ქართული მრავალხმიანობის ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგ წარმოშობის უმართებულობაზე ყველაზე დამაჯერებლად ერთხმიანი ბერძნული გალობის მრავალხმიან ქართულ გალობად ტრანსფორმაციის ის პროცესი მეტყველებს, რომელმაც ადრეულ შუასაუკუნეებში (X-XII ს.ს.) იმ დროის მთელს ქრისტიანულ სამყაროში გამორჩეული ქართული მრავალხმიანი ქრისტიანული საგალობლის ჩამოყალიბება განაპირობა.

როგორც ცნობილია, ჩვენი ქვეყანა მონოდიური მუსიკალური კულტურის მქონე ხალხებით იყო გარშემორტყმული. ასევე, ერთხმიანი იყო ის ქრისტიანული საგალობლები, რომლებიც საქართველოში ქრისტიანობის სახალმწიფო რელიგიად გამოცხადების შემდეგ, ბერძნული ღვთისმსახურების წესთან ერთად გავრცელდა IV საუკუნიდან. ამასთან, ისიც ცნობილია, რომ XI საუკუნის ქართველი ფილოსოფოსი იოანე პეტრიწი თავის შრომაში განმარტებაი პროკლეს დიადოხოსისა და პლატონურისა ფილოსოფიისათვის ადასტურებს საქართველოში სამხმიანობის არსებობას და ხმების სახელებსაც ასახელებს: „ვიტყვი სამთა დაბამვათა, რომელთა მიერ შეინანევრების ყოველი შეყოვლებული მზახრ, ჟირ და ბამ რქმულნი“.¹⁹ ქრისტიანული საგალობლის ასეთი ტრანსფორმაცია შეუძლებელი იქნებოდა, რომ არა ქართული ქრისტიანობამდელი მრავალხმიანი მუსიკალური აზროვნება, რომელიც საქართველოში იმდროინდელ ქრისტიანულ სამყაროში უნიკალური სამხმიანი გალობის ჩამოყალიბების ერთადერთი წინაპირობა შეიძლებოდა გამხდარიყო.

¹⁹ ი. პეტრიწი. *შრომები*. ტ. I თბილისი, თბილისი სახელმწიფო უნივერსიტეტი. 1940: 220.

საქართველოს ძლიერი ერთიანი სახელმწიფოს შემქმნელი, აფხაზთა და ქართველთა, რანთა და კახთა მეფე, დავით აღმაშენებელი (1073-1125), დიდი გულისყურით ეკიდებოდა საეკლესიო საქმეებსაც და ბერძნულიდან ანდრია კრიტელის „დიდი კანონის“ მესამედ თარგმნა ბრძანა. პირველად იგი ექვთიმე მთაწმინდელმა თარგმნა. თარგმანი დიდი თავისუფლებით იყო შესრულებული და ძლისპირის ხმაც (ჰანგი) შეცვლილი იყო. შემდეგ, მეორედ, გიორგი მთაწმინდელმა თარგმნა იმავე კანონის ტექსტი სრულად. მართალია, ძლისპირს დედნის ხმა დაუბრუნა, მაგრამ ექვთიმეს დამატებული ტექსტებიც შეინარჩუნა. ამის შემდეგ, არსენ მონაზონის ანდერძის თანახმად, დავით აღმაშენებელმა მას კრიტელის კანონის მესამედ თარგმნა, ხოლო „წმიდასა მწყემსთამწყემსსა იოანეს, ქართლისა კათალიკოზსა, ვითარცა კეთილადმორთულსა ორღანოსა ხელოვანთმთავრისა სულისასა ხმისა დადებისა ხელყოფაი უბრძანა“. ე. ი. მეფემ არსენ ბერს ტექსტის თარგმნა უბრძანა, იოანე კათალიკოსს კი – ხმის დადება, ანუ მუსიკის შეთხზვა. ივანე ჯავახიშვილი და ზურაბ ჭავჭავაძე ამ გარემოებას დიდ ყურადღებას აქცევენ. პირველი აკეთებს საგულისხმო დასკვნას, XII საუკუნეში პოეტისა და მუსიკოსის პროფესიების გამიჯვნის შესახებ.²⁰ მეორე – უფრო შორს მიდის და ლოგიკური მსჯელობით ასაბუთებს, რომ იოანე კათალიკოსს აღმაშენებელმა ჰანგის გამრავალხმიანება უბრძანა, რადგან პოლიფონიურობა უკვე ამ დროისთვის ქართულ ეკლესიას კარგა ხნის დაკანონებული ჰქონდა.²¹

შუა საუკუნეებში ქართული გალობის მრავალხმიანობის დასტურად კიდევ ერთი, მნიშვნელოვანი არგუმენტი არსებობს. ეს არგუმენტი იმ პერიოდის ქართული კულტურის ძირითად ტენდენციასთან არის დაკავშირებული: როგორც ქართული ლიტერატურის გამოჩენილი მკვლევარი კორნელი კეკელიძე აღნიშნავს, ეს ის დროა, როცა ქართველები

²⁰ ი. ჯავახიშვილი. 1990(2): 227.

²¹ ზ. ჭავჭავაძე. „XII საუკუნის ქართული ჰიმნოგრაფია“. წიგნში: *ლიტერატურათმცოდნეობა. კრიტიკა. პუბლიცისტიკა. თარგმანი*. თბილისი, მერწყული. 1993: 36. კ. კეკელიძე, *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. 1. თბილისი, მეცნიერება. 1960: 166.

ცდილობენ, გათავისუფლდნენ ბერძნული საეკლესიო ტრადიციებისაგან და კულტურულად დაუპირისპირდნენ ბერძნულ-ბიზანტიურ სამყაროს. ეროვნული სულისკვეთება მსჭვალავს IX-X საუკუნეების ჰაგიოგრაფიას, ჰიმნოგრაფიას, ხუროთმოძღვრებას. ქართველებს უკვე თავიანთი წმინდანები ჰყავთ, საეკლესიო ღვთისმსახურებაში შეაქვთ ქართული ელემენტი და ქართული პრაქტიკით გამოწვეული ცვლილებანი.²² ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ისინი ცდილობდნენ დანარჩენი მსოფლიოსთვის ყველა სფეროში საკუთარი განუმეორებლობა დაემტკიცებინათ. რამდენადაც მუსიკა შუა საუკუნეების საეკლესიო კულტურის განუყოფელი ნაწილი იყო, გასაკვირი იქნებოდა, ქართველებს არ ჰქონოდათ მცდელობა, შეექმნათ ორიგინალური გალობა საკუთარი მუსიკალური აზროვნების თავისებურებების გათვალისწინებით. სწორედ ერთხმიანი ბერძნული გალობის გამრავალხმიანება უნდა მიეჩნიათ მათ მუსიკაში ეროვნული სულისკვეთების გამოხატულებად, რადგან მრავალხმიანობა ქართული ეთნოსის საუკუნოვანი ტრადიცია იყო.

ამრიგად, მრავალხმიანობის განვითარების გზა, პეტრინის ცნობა და შუა საუკუნეების ქართული კულტურის ძირითადი მიმართულება საფუძველს იძლევა დანამდვილებით ვთქვათ, რომ წინაქრისტიანული სიმღერა მრავალხმიანი – ორი ან სამხმიანი იყო, ხოლო მისი ბერძნულ ერთხმიან ჰიმნებთან სინთეზის შედეგად X-XI საუკუნეებისათვის ქართული გალობა უკვე ჩამოყალიბდა თავისი კლასიკური ფორმით (სამხმიანობა).

* * *

უკანასკნელ ხანს თანამედროვე მეცნიერები დიდ ყურადღებას უთმობენ მრავალხმიანობის წარმოშობის თეორიებს და რესპონსორულ-ანტიფონურ მღერას სიმღერის უძველეს ფორმად აღიარებენ. 1980-იანი წლების დასაწყისში ი. ზემცოვსკიმ მრავალხმიანობის წარმოშობა-განვითარების ერთ-

²² კ. კეკელიძე. *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. 1. თბილისი, მეცნიერება. 1960: 166.

ერთ უმთავრეს მიზეზად დიალოგი წამოაყენა და მთელი რიგი ნაშრომები მიუძღვნა მუსიკალური დიალოგიკის პრობლემას.²³ მის კვალდაკვალ ეთნომუსიკოლოგმა ედიშერ გარაყანიძემ 1988 წელს დეტალურად შეისწავლა რესპონსორული სიმღერის ნიმუშები და მრავალი მაგალითით დაასაბუთა შესრულების ამ ფორმის მნიშვნელობა ქართული მრავალხმიანობის განვითარებაში.²⁴ რამდენიმე წლის შემდეგ კი მსოფლიოში აღიარებულმა ქართველმა ეთნომუსიკოლოგმა იოსებ ჟორდანიამ, რომელიც ამჟამად ავსტრალიაში მოღვაწეობს, თავის წიგნში „ვინ დასვა პირველი შეკითხვა?“²⁵ მრავალხმიანობის წარმოშობის საქმეში განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭა შეკითხვის ფენომენს.

უნდა აღინიშნოს ი. ჟორდანიას კიდევ ერთი საყურადღებო მოსაზრება შემდეგი კანონზომიერების შესახებ: როგორც ირკვევა, მსოფლიოში ახალი მრავალხმიანობის კერების წარმოშობა არ ფიქსირდება, მაშინ, როდესაც მათი გაქრობის უამრავი ფაქტი არსებობს.

მრავალხმიანობა მსოფლიოს მრავალ კუთხეშია გავრცელებული,²⁶ მაგრამ უკვე გამოჩენილი უცხოელი ეთნომუსიკოლოგებიც ადასტურებენ, რომ ფორმების მრავალფეროვნებითა და სრულყოფილებით გამორჩეული ქართული მრავალხმიანობა უნიკალური მოვლენაა. ჩვეულებრივ, ერთი ეთნოსის ტრადიციულ მუსიკაში მრავალხმიანობის ერთი ფორმაა გავრცელებული, ხოლო საქართველოში გვხვდება მრავალხმიანობის ყველა არსებული ფორმა. ამის გამო წერდა იხალი ზემცოვსკი – ალბათ, მრავალხმიანობად არც შეიძლება ჩაითვალოს მისი ის ფორმა, რომელიც საქართველოში არ არსებობს²⁷.

²³ И. Земцовский. “Музыкальная диалогика”. წიგნში: *Из мира устной традиции. Заметки впрок*. Санкт-Петербург, Российский Институт Истории Искусств. 2006: 167.

²⁴ E. Garayanidze. 2010:159 -178.

²⁵ J. Jordania. *Who Asked the First Question?* Tbilisi, Logos. 2006.

²⁶ ინფორმაცია მსოფლიოში მრავალხმიანობის გავრცელების შესახებ შეგიძლიათ იხილოთ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის ვებ-გვერდზე www.polyphony.ge

²⁷ I. Zemtsovsky. “The Georgian Model: Toward the Ethnogeomusical Approach to the World of Oral polyphony” წიგნში: *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*. New-York, Nova Science Publishers. 2010: 254.

ილია ჭავჭავაძემ XIX საუკუნის მიწურულს, მაშინ, როდესაც ამაზე მუსიკის სპეციალისტები ჯერ კიდევ არ წერდნენ, განსაცვიფრებელი აზრი გამოთქვა ქართული მუსიკის ტიპოლოგიის შესახებ: „ვინც დააკვირდება აზიურს მუსიკას და შეაფარდებს ევროპისას, იგი ადვილად იგრძნობს, რომ ამ ორთა მუსიკათა შორის ბუნებითი არსებითი სხვადასხვაობა არის. [...] რომ ქართული სიმღერა და გალობა ევროპულს არა ჰგავს, ეგ აშკარაა და ამას არავითარი დამტკიცება არა სჭირია. [...] ქართული სიმღერა ხომ ევროპულს სრულებით არა ჰგავს, ჰგავს კი აზიურსა? ჩვენ აქ სახეში გვაქვს ქართული საერო თუ საეკლესიო, ბანით საგალობელნი და არა მარტოდ სათქმელნი. [...] აქ საკუთარი, თვითნაჩენი, თვითმყოფი სიმღერაა და, ამ მხრით მუსიკის მცოდნე კაცთა თვალში ქართული სიმღერები სრულს ახალ ამბავს უნდა წარმოადგენდნენ მუსიკის ისტორიისა და თეორიისათვის“.²⁸

ილიას წინასწარმეტყველება გამართლდა: ქართული მრავალხმიანობის „თვითნაჩენობამ და თვითმყოფადობამ“ განაპირობა ის დიდი ინტერესი, რომელსაც უცხოელი მეცნიერები იჩენენ ქართული მრავალხმიანობისადმი – თბილისის ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო სიმპოზიუმებზე 2002 წლის შემდეგ სულ უფრო იზრდება იმ უცხოელ მკვლევართა რიცხვი, ვისთვისაც ქართული მრავალხმიანობა, განსაკუთრებით, გურული პოლიფონიური სიმღერების მუსიკალური სტრუქტურა, მართლაც, „ახალი ამბავი“ აღმოჩნდა, მას თანამედროვე, მათ შორის, სპექტრული ანალიზის მეთოდებით იკვლევენ და შედეგებს ქართველ მეცნიერებს აცნობენ.



²⁸ ი. ჭავჭავაძე. „ქართული ხალხური მუსიკა“. წიგნში: *რჩეული ნაწარმოებები*. ტ. III. თბილისი, საბჭოთა საქართველო. 1986: 131-137.

თავი 5

ქველი ქართული საკრავები

ქართული საკრავები ისეთივე უძველესი წარმოშობისაა, როგორც სიმღერები. წერილობითი წყაროებიდან და არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მოპოვებული ფაქტობრივი მასალიდანაც ირკვევა, რომ ქართველების ყოფაში მრავალი საკრავი ყოფილა, თუმცა მათმა უმეტესობამ ჩვენამდე ვერ მოაღწია. პირველი ნივთიერი მტკიცებულება სამთავროში 1938 წელს არქეოლოგიური გათხრების დროს აღმოჩენილი ძვლის უენო სალამურია (ძვ. წ. XV-XIII სს.).

საკრავების შემსწავლელ მეცნიერებას ორგანოლოგია¹ ეწოდება და მისი მიზანია საკრავების კლასიფიკაცია, თუმცა, ამავე დროს, იგი მოიცავს მათ ისტორიის, სხვადასხვა კულტურაში გავრცელების, აგებულების, დამზადების წესისა და მასალის, წყობისა და ბგერათწარმოქმნის საკითხებს.

ქართული საკრავებისა და საკრავიერი მუსიკის მკვლევართა რიცხვი არც ისე დიდია. პირველი ფუნდამენტური ნაშრომი, რომელიც ე.წ. პანის ფლეიტას, ანუ ერთ-ერთ უძველეს საკრავს, მრავალღერძიან სტვირს – ლარ-ჭემს (გურიაში სოინარს) და ამ საკრავზე შესასრულებელ მუსიკას 1930-იან წლებში მიეძღვნა, იყო ვალენტინა სტეშენკო-კუფტინას მონოგრაფია.²

ამავე პერიოდში იქმნება ი. ჯავახიშვილის უნივერსალური ნაშრომი *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები* (1938, 1990), რომელშიც სპეციალური თავი ეძღვნება³ საკრავებს. აქ ავტორი ვრცლად განიხილავს წერილობით წყაროებში მოცემულ და ხალხში გავრცელებულ ცნობებს საკრავებზე, მათ შორის, წარმომავლობის, სახელების, დამზადების მასალისა და წესის შესახებ, იძლევა მათი აგებულების აღწერასა და საკრავის ნაწილების სახელებს. თუმცა ის მუსიკოსი⁴ არ იყო და, შესაბამისად, საკრავების მუსიკალურ მახასიათებლებს (წყობა, დიაპაზონი და ა.შ.) არ შეხებია.

¹ ორგანოლოგია — ბერძნული სიტყვიდან ორგანონ, რაც ნიშნავს საკრავს.

² В. Стешенко-Куптина. 1936.

³ ი. ჯავახიშვილი. 1990(2): 87-207.

⁴ ი. ჯავახიშვილი, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა ისტორიოგრაფიის მრავალ მიმართულებას, მათ შორის, ძველი ქართული მუსიკის ისტორიის შესწავლას, კარგად უკრავდა და ვიოლინოზე და ახლო მეგობრობა აკავშირებდა ზაქარია ფალიაშვილთან.

ქართული საკრავებისა და საკრავიერი მუსიკის შესწავლაში დიდი წვლილი შეიტანა მანანა შილაკაძემ, რომელმაც რამდენიმე მნიშვნელოვანი ნაშრომი შექმნა არა მარტო ქართული ტრადიციული საკრავების, არამედ ქართული და ჩრდილოკავკასიური საკრავების საერთო ძირების შესახებ.⁵

ძველ ქართულში ზოგადი ტერმინით „საკრავი“ აღინიშნებოდა როგორც სიმებიანი, ისე ჩასაბერი თუ დასარტყამი სამუსიკო იარაღი. საკრავთა აჟღერებას „კრვას“, „დაკრვას“, „ჩამოკრვას“ და „ცემას“ უწოდებოდნენ. საკრავები რამდენიმე მთავარ ჯგუფად იყოფა:

საკრავთა ერთ ჯგუფს წარმოადგენდა „ყოველნაირი საკრავი ძალებიანი“, ანუ სიმებიანი საკრავები, ე.წ. ქორდოფონები.

მეორე იყო – საბას მიხედვით, – „ნესტვნი“ და „საყვირნი“, ანუ ჩასაბერი საკრავები. საბა წერს: „საყვირნიცა მრავალგვარნი არიან, მზახებელნი მაღალ-დაბლობითა: ბუკი, იობელისნი, ყუიროსტვირი, ზროხა-კუდი და სხვანიცა“,⁶ ე.წ. აეროფონები.

საკრავების მესამე, საკმაოდ დიდ ჯგუფს, საცემელნი, ანუ დასარტყამი საკრავები, ე.წ. მემბრანაფონები შეადგენდნენ.

საკრავების მეოთხე ჯგუფი საჩხარუნებელი და საჟღარუნებელი საკრავებისაგან, ე.წ. იდიოფონებისაგან შედგებოდა.

ეს საკრავები განსხვავდებოდნენ თავიანთი აგებულებით, მოყვანილობით, მასალითა თუ დანიშნულებით, ასევე, ბგერის წარმოქმნის თავისებურებებით ზოგი მათგანის სახელი ადგილობრივია, ზოგიც მეზობელი ქვეყნებიდან შემოსულა, ბევრი კი ჩვენში მოგვიანებით გაჩენილა. ამ საკრავების უმრავლესობა დღეს უკვე აღარ არსებობს და მათი სახელების ნამდვილი მნიშვნელობაც აღარავინ იცის.

წყაროების მიხედვით, ძალებიანი ანუ სიმებიანი საკრავები ძველ საქართველოში მეტად გავრცელებული ყოფილა და მათ ორძალი, სამძალი, ოთხძალი, ხუთძალი და ათძალი ეწოდებოდათ. სულხან-საბას ლექსიკონში „ძალი – წელის (ნაწლავის) ალყა“, „ალყა — აბრეშუმის ძალია“, ხოლო „ლარი“,

⁵ მ. შილაკაძე. *ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა*. თბილისი, მეცნიერება. 1970; მ. შილაკაძე. *ქართული ტრადიციული სამუსიკო საკრავები და ქართულ-ჩრდილოკავკასიური ეთნოკულტურული ურთიერთობანი*. თბილისი, კავკასიური სახლი. 2007.

⁶ ს. ორბელიანი. *ლექსიკონი ქართული*. II. თბილისი, მერანი. 1993: 64.

იგივე „ალყა“ და ძალია“. ძალის სინონიმია, ასევე, „ძაფი“. ტერმინი „სიმი“ საბასთან ჯერ კიდევ არ გვხვდება, ეს სიტყვა საქართველოში მე-18 საუკუნის ბოლოდან არის დამკვიდრებული.

ძალებიან საკრავთა აგებულება–მოყვანილობისა და მათი ნაწილების სახელებზე შეძლებისდაგვარად სრული ცნობები XVII-XVIII საუკუნეებზე ადრეულ წყაროებში არ ჩანს. სულხან-საბას აღწერილობით ირკვევა, რომ მათ ჰქონდათ თავი, ტარი, ხელი, ჩანა, ფარდა ანუ ალკაპი, ჯორაკი, ზიკიპინტი (პატარა ჯორაკი), ალყა და ძუა. „ჩანა“ – საკრავის განიერი ნაწილი, რეზონატორი ყოფილა, „ხელი“ – წვრილი ნაწილია, რომლის გასწვრივ ძალებია გაბმული, „ტარი“ – ხელის ზედა ნაწილის სახელი იყო. „ჯორაკი“ სიმის ასამაღლებელია, ხოლო ზიკიპინტი ჩონგურის მეოთხე სიმის, ზილის ასამაღლებელს ეწოდება. ყელ-ტარზე გაკეთებულია ჭდეები, რომლებშიც ჩასმული ხის საქცევები სხვადასხვა სიმაღლის ორ მეზობელ ბგერას მიჰნავს. მათ შორის მანძილებს ფარდა ეწოდება. იგი სიმებს ნაწილებად ჰყოფს და სხვადასხვა სიმაღლის ბგერის გამოცემის ადგილებს აღნიშნავს.

ძალებიანი ანუ სიმებიანი საკრავები არსებობს მოსაზიდი, ჩამოსაკრავი და ხემიანი. საქართველოში ყველაზე გავრცელებული ჩამოსაკრავი სიმებიანი საკრავებია: ფანდური და ჩონგური.

ფანდურს (სამსიმიანი), რომელიც, ძირითადად, აღმოსავლეთ საქართველოშია გავრცელებული, ჯავახიშვილი ერთ-ერთ უძველეს საკრავად მიიჩნევს (სურ. 6). მეცნიერი ამონიშნავს, რომ ამ ტერმინის არსებობა X საუკუნეზე ადრე მისგან ნაწარმოები ტერმინით „საფანდურებელით“ მტკიცდება. ფანდური, იგივე ბერძნული პანდირი, სომხური და ჩრდილოკავკასიური ფანდირია; ქართული ფანდური მათგან წყობით განსხვავდება.

ჩონგური (ოთხსიმიანი; მეოთხე, მოკლე სიმს ზილი ეწოდება) გავრცელებულია დასავლეთ საქართველოში (სურ. 7). ამ უკანასკნელის სახელი არ გვხვდება არც ჩახრუხაძის, შავთელისა და რუსთაველის ნაწარმოებებში და არც საბას განმარტებით ლექსიკონში. ჯავახიშვილის აზრით, ფანდური და ჩონგური სინონიმებია და მიაჩნია, რომ ეს უკანასკნელი გვიანდელი ტერმინია. ამასთან დაკავშირებით საინტერესო თვალსაზრისს გამოთქვამს მანანა შილაკაძე. მისი აზრით, ოთხსიმიანი ჩონგური სამსიმიანი ფანდურის განვითარების შედეგად შეიქმნა სასიმღერო შემოქმედებაში ოთხსიმიანობის

გაჩენის პარალელურად. დამატებული მეოთხე, მოკლე სიმი, ზილი უცვლელ, ჩონგურის ყველაზე მაღალ ბგერას გამოსცემს და შეესაბამება შემხმობარს ოთხხმიან სიმღერაში.⁷

„ჩონგური დგას განვითარების უფრო მაღალ საფეხურზე, ვიდრე ფანდური. ეს გამოიხატება არა მარტო კონსტრუქციის სრულყოფილებაში (სარეზონანსო კორპუსის მოცულობა, დახვეწილობა, კედლების სისქე, სიმების მასალა) და, ამასთან დაკავშირებით, ტემბრის ხარისხში, არამედ ჰარმონიულ შესაძლებლობათა სიმდიდრესა („აკორდთა მარაგის“ სიმდიდრე) და დაკვრის ხერხებში“. მიაჩნიათ, რომ საკრავის სახელი „ჩონგური“ უნდა წარმოადგენდეს „ჩანგურის“ მეგრულ ფორმას, ხოლო ეს უკანასკნელი, სიტყვა „ჩანგი“-დანაა ნაწარმოები.⁸

„ვეფხისტყაოსანში“ გვხვდება საკრავი, სახელწოდებით „ბარბითი“, რომელიც სხვასთან არსადაა მოხსენიებული, რაც ჯავახიშვილის აზრით, იმის ნიშანია, რომ ეს საკრავი საქართველოში ფართოდ გავრცელებული არ ყოფილა.

მოსაზიდი საკრავებიდან გავრცელებულია ქნარი ანუ ჩანგი (სურ. 8). საბას განმარტებით, „ჩანგი მოდრეკილი საკრავი, ქნარი იყო“. ჯავახიშვილის აზრით, დიდი ხნის მანძილზე ჩანგის სინონიმი ებანი ყოფილა. მისივე განმარტებით, ტერმინი „ჩანგი“ სპარსეთიდანაა შემოსული, სადაც „ჩანკ“ ოდესღაც არფის აღმნიშვნელი იყო. ჩანგი ხშირად გვხვდება „ვეფხისტყაოსანში“, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ეს საკრავი იმდროინდელ საქართველოში ამ სახელით ყოფილა გავრცელებული. არსებობდა ექვს ძალიანი/ლარიანი (არაყიშვილის მიერ სვანეთში დადასტურებული), ცხრა-ლარიანი (მის მიერვე ფოთში ნანახი და აღწერილი), 11 ლარიანი ჩანგი. ამ საკრავის გაჩენის შესახებ საქართველოში თქმულებებიც არსებობს – სწორკუთხედად მოლუნული ტანი ადამიანის (სვანეთში ვაჟის, კახეთში – ქალის) მკლავს ემსგავსება, სიმები – თმებს, ხოლო „მწუხარე ხმები“ – „მდულარე ცრემლებს“.

ხემიანი ანუ შვილდაკიანი საკრავია სამ-სიმიანი ჭიანური (სურ. 9), რომელიც, ჯავახიშვილის აზრით, ფართოდ იყო გავრცელებული XVII ს. საქართ-

⁷ შემხმობარი, ანუ გამყივანი ოთხხმიან ნადურებში მესამე, მაღალი ხმაა, რომელიც ძნელი გასარჩევია კრიმანჭულისაგან.

⁸ მ. შილაკაძე. 1970: 46 -50.

ველოში, რადგან საბა მას თავის ლექსიკონში ევროპაში ნანახი ჩელოსა და კონტრაბასის მსგავსი ყველა უცხო საკრავის, ე.წ. „ზღვის საკრავის“ აღწერისას ახსენებს. ჭიანური არა მარტო აღმოსავლეთ საქართველოში, არამედ გურიაშიც გვხვდებოდა. არაყიშვილის აზრით, ის ჩონგურს ჰგავს, თუმცა მასზე ერთით ნაკლები სიმი აქვს. სვანეთში ჭიანურს ჭუნირს უწოდებენ, იგი წააგავს ტყავგადაკრულ საცერს, პირველი და მესამე სიმი უნისონშია აწყობილი, ხოლო შუა სიმი – ტერციაში.

წყაროებში, ასევე, მოხსენიებულია „ჩალანა“, რომელსაც ჯავახიშვილი „ქამანჩად“ მიიჩნევს და ჭუნირ-ჭიანურს ამსგავსებს.

ივანე ჯავახიშვილი, ასევე, დაწვრილებით აღწერს სიმებიანი საკრავების დამზადების წესებს და მოჰყავს სიმების სახელები სულხან-საბას ლექსიკონიდან – იპატო და ნიტა, რომელთაგან, როგორც თავად საბა აღნიშნავს, ბოხი რომელია ანუ მსხირპანე, ვერ გავარკვეო. ზილი მაღალი ხმის აღმნიშვნელი ყოფილა. კახი როსებაშვილი იოანე პეტრიწის ნაშრომის „კავშირის“ მიხედვით ადგენს, რომ ამ ბერძნულ ტერმინებს ქართული შესატყვისებიც ჰქონია. პეტრიწის მიხედვით ბგერათრიგის ქართული სახელები ასე გამოიყურება – „ნეტეს“, ბგერათრიგის პირველ ბგერას ქართულად „კიდური“ შეესატყვისება, ბოლო ბგერას, „ჰეპატეს“ – „სასრული“, შუაში მდებარეს, მეოთხეს, ანუ მესას – „საშუალი“, ხოლო მათ შორის მდებარე ბგერებს – „მრჩობლი“.⁹

ჩასაბერი საკრავები საქართველოში არც ისე მრავალრიცხოვანი ყოფილა. როგორც ჯავახიშვილი აღნიშნავს, წყაროებში საყვირი და ნესტვი სინონიმებად მოიხსენიება. ლითონის გარდა, მას რქისაგანაც ამზადებდნენ და, როგორც წესი, ასეც მიუთითებდნენ კიდეც – „საყვირნი რქისანი“. ზოგიერთ ძველ ქართულ ნათარგმნ ძეგლში საყვირი გვხვდება, ზოგიერთში კი იგივე საკრავი ნესტვად მოიხსენიება.

ასევე, გავრცელებული ყოფილა ტერმინი ბუკი (სურ. 10), რომელიც იგივე საყვირი/ნესტვი იყო. იხმარება „ბუკის ცემა“, „ბუკთა ტერციალი“, „ბუკის ხმობა“ და სხვ. „ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით, ბუკს მეფედ კურთხ-

⁹ კ. როსებაშვილი. „ქართული ხალხური სიმღერის კილოს განსაზღვრის საკითხისათვის“. წიგნში: *ქართული მუსიკის პოლიფონიის საკითხები*. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1988: 52.

ევის დროს და ლაშქრად უკრავდნენ. საერთოდ, საყვირები სხვადასხვანაირი იყო. საბა წერს: „ბუკი საყვირია დიდი“, ხოლო „ზროხაკუდი საყვირიაო მცირე“, ისევე, როგორც „ყუიროსტვირი“. საბას, ასევე, ცალკე აქვს გამოყოფილი სტვირი – ლერწმისაგან დამზადებული საკრავი. იგი სხვა ჩასაბერი საკრავების მსგავსად, „სასტვენელ საკრავადაა“ მოხსენიებული. ასე უწოდებდნენ, საზოგადოდ, ჩასაბერ საკრავებს.

სტვირის რთული სახეობაა გუდასტვირი (სურ. 11), რომლის არარსებობა ძველ ქართულ წყაროებში ჯავახიშვილს იმით აქვს ახსნილი, რომ იგი ხალხური საკრავი იყო. ეს საკრავი თეიმურაზ I-ს აქვს მოხსენიებული „ლეილ-მეჯნუნიანში“, საბას კი ლექსიკონში თავად გუდასტვირი განმარტებული არ აქვს, სამაგიეროდ, ჭიმონის განმარტებისას მიუთითებს – „ჭიმონი გუდასტვირა, გუდასტვირი არისო“. როგორც სახელწოდებაც გვეუბნება, იგი გუდისა და სტვირისაგან შედგება. გუდასტვირის ქვედა ნაწილს — რქისაგან გაკეთებული სტვირის ბოლოზე წამოცმულ პირქვე მობრუნებულ ყანწს ქარახსა ეწოდებოდა. გუდასტვირი მთელს საქართველოში იყო გავრცელებული და სხვადასხვა კუთხეში განსხვავებული ტერმინით მოიხსენიებოდა, მაგალითად, აჭარაში იგი ჭიბონის/ჭიმონის/ჭიპონის, ხოლო მესხეთში თულუმის სახელითაა ცნობილი. ზოგან ტიკსა და გუდასაც ეძახიან.

ჯავახიშვილს უცნაურად მიაჩნია ის გარემოება, რომ ძველ ქართულ ძეგლებში სალამური არაა მოხსენიებული, მაშინ, როცა საქართველოში, როგორც უკვე აღინიშნა, უენო სალამურის (სურ. 12) არსებობის ნივთიერი მტკიცებულება არსებობს. შესაძლებელია, ეს ინსტრუმენტიც ჩასაბერი საკრავების აღმნიშვნელი ზოგადი ტერმინების, „ნესტვის“, „სტვირის“ სახელწოდებით მოიხსენიებოდა. ერთლერიანი სალამური ორგვარია, ენიანი და უენო. უენოს 5 თვალი აქვს და ორივე მხარეს გახსნილია, ენიანს 6-7 თვალი (ერთი — მოპირდაპირე მხარეს) და ერთ ბოლოში ჩადგმული ლერწმის პატარა ენა აქვს (სურ. 13).

მრავალლერიანი სალამური ერთ-ერთ უძველესი საკრავია, საბერძნეთში მას პანის ფლევიტას უწოდებდნენ. საქართველოში იგი სხვადასხვა სახელითაა გავრცელებული – სამეგრელოში მას „ლარჭემს“ უწოდებენ, გურიაში – „სოინარს“ (სურ. 14). ეს საკრავი გავრცელებული ყოფილა ლაზეთშიც „ოსტვინონის“ სახელწოდებით. საკრავი უმეტესწილად 5 ან 6 ლერიანია, 5

ღერიაზე სიგრძის მიხედვითაა მიწყობილი ხის ქერქით ან კანაფით გადაბმული მილები, 6 ღერიაზე კი შუა ღეროებია უგრძესი.

საცემელი ანუ დასარტყამი საკრავები საქართველოში საკმაოდ მრავალფეროვნადაა წარმოდგენილი. საბა წერს: „დაფი არის გრკალი, ცალსა მხარეს ეტრატი აკრავს საცემლად მროკავთათვის, რომელსა სპარსნი დაირას (სურ. 15) უწოდებენ, ხოლო დაფდაფსა ორსავე მხარეს ეტრატი აქუს, რომელსა დაულს უწოდებენ იგინივე“.

დაფისა და დაფდაფის გარდა ამ ჯგუფს ეკუთვნის ბობლანი, სპილენძ-ჭური, ნალარა, დუმბული, ტაბლა, ტაბლაკი, დიპლიპიტო, დაირა. დაბადების ძველ თარგმანში ბობლანი ბერძნულ „ტო ტვიმპანონს“, ხოლო ლათინურად „ტიმპანუმს“ შეესაბამება. ტაბლაკი, სპილენძ-ჭური (საბას მიხედვით, „დიდი ნალარა“) ჩასაბერ ზროხაკუდსა და ბუკთან ერთად, სხვადასხვა წყაროს მიხედვით, სამხედრო საკრავადაა მიჩნეული. რაც შეეხება „დუმბულს“, მას საბა „მცირე ნალარას“ უწოდებს. გარდა ამისა, გავრცელებული ყოფილა დოლი (სურ. 16), რომელსაც არქანჯელო ლამბერტი სპარსულს ამსგავსებს: „სპილენძის არის და საკმაოდ დიდი ქვაბის მსგავსი, ერთი მხრით გადაკრული აქვს ტყავი“. მას აღწერილი აქვს, როგორ უკრავენ მასზე ლაშქრობის დროს: ჯარს თან ახლდა ცხენზე ამხედრებული მედოლე, რომელიც ორი პატარა ჯოხით განუწყვეტილად უკრავდა ამავე ცხენზე გადაკიდებულ ორ დოლზე. რადგან ეს საკრავიც სპილენძისა იყო. ჯავახიშვილი ვარაუდობს, რომ დოლის ძველი სახელი სპილენძ-ჭური იყო. დღეს დოლს უწოდებენ ხის ცილინდრულ კორპუსზე ორმხრივ ტყავგადაკრულ საკრავს, რომელსაც საბა „დაფდაფს“ უწოდებს. მას, უმეტესად, ცეკვის თანხლებისათვის იყენებენ. საცემელ საკრავთაგან, ასევე, აღსანიშნავია დიპლიპიტოც (სურ. 17), რომელიც წარმოადგენს ორი სხვადასხვა ზომის ტყავგადაკრულ თიხის ქოთანს. მათზე უკრავენ როგორც ხელით, ისე პატარა ჯოხებით – „თხის ფეხუნებით“.

საჩხარუნებლებსა და საჟღარუნებელ საკრავთა შორის ძველ წყაროებში განსაკუთრებით ხშირად „წინწილა“ მოიხსენიება. პირველად ის „დაბადების“ თარგმანში გვხვდება (შეესაბამება ლათინურ „ციმბალუმ“-ს). წინწილა ლითონის თეფში იყო, რომელსაც მეორე თეფშით ახმაურებდნენ. ძველ წყაროებში, ასევე, მოხსენიებულია „ლინი“. ჯავახიშვილი სხვადასხვა, მათ შო-

რის, ჩინურ წყაროსთან შედარებით, ვარაუდობს, რომ წინწილა და ლინი ფაქტობრივად ერთსა და იმავე საკრავს აღნიშნავს, ოღონდ წინწილა ორ თევზს უნდა აღნიშნავდეს, ხოლო ლინი ერთს, ანუ გონგს (სურ. 18).

ამავე ჯგუფში ვხვდებით სარეკელას, ხის ძელს, რომელსაც „ჰკრავდ-ნენ“ ეკლესიაში თუ მტრის შემოსევისას, როგორც ამას ძველი წყაროები გვამცნობენ. ზარების რეკვა საქართველოში მხოლოდ XIV საუკუნიდანაა მოხსენიებული. ეჟვანი, როგორც საკრავი, არც ერთ წყაროში არ გვხვდება, გარდა ვეფხისტყაოსნისა, ცნობილ სტროფში – „ნაგიკითხავ, სიყვარულსა მოციქულნი რაგვარ სწერენ. . . სიყვარული აღგვამაღლებს, ვით ეჟვანნი, ამას ჰჟღერენ“.

ძველი ქართული წყაროები, ასევე, გვამცნობენ, რომ საქართველოში საკრავთა მწყობრი, გუნდი არსებობდა. მისი შემადგენლობა და სიდიდე დანიშნულებაზე ყოფილა დამოკიდებული. მაგალითად, სამხედრო და საზემო საკრავთა მწყობრი შედგებოდა ბუკებისა და დუმბულებისაგან, ან ბუკისა და ტაბლასაგან. შოთა რუსთაველი სალხინო საკრავებს შორის ასახელებს „ჩანგს, ბარბითსა და ნას“. ბარბითი ბერძნულ „ბარბიტონს“ შეესაბამება. ამ ტერმინის ხშირი გამოყენება ამ დროის წყაროებში მეტყველებს, რომ იგი ქვეყანაში გავრცელებული ყოფილა, თუმცა ჯავახიშვილი ამ საკრავის შესახებ სხვას ვერაფერს ამბობს და ამ საქმეს ახალი წყაროების აღმოჩენის შემთხვევისათვის დებს. რაც შეეხება „ნაის“, ეს ტერმინი ირანულად ლერ-ნამს ნიშნავს და ამდენად, იგი სტვირის შესატყვისი საკრავი უნდა ყოფილიყო. მწყობრი ორზე ნაკლები საკრავისაგან არ შედგებოდა, სცოდნიათ 2-, 3-, 4-, 5-საკრავიანი მწყობრიც.

უძველესი დროიდან საქართველოში გავრცელებულ საკრავებთან ერთად, სხვადასხვა დროს ქვეყნის მჭიდრო ურთიერთობას სამხრეთ თუ ჩრდილოეთ მეზობლებთან, ახალი საკრავები შემოჰყვა. ისინი დღეს უკვე ტრადიციულ საკრავებად მიიჩნევიან, რადგან მყარად დამკვიდრდნენ ხალხის ყოფაში. მათ შორის, საუკუნეების მანძილზე, სამეფო კარზე და ქალაქურ ყოფაში გავრცელებული იყო: სიმებიანი საზი (სურ. 19) და თარი (სურ.20), ჩასაბერი – ზურნა (სურ. 21), დუდუკი (სურ. 22) და სხვ. ეს საკრავები აღმოსავლური ყაიდის ქალაქური ფოლკლორის განუყოფელი ნაწილი გახდა, ფართოდ გა-

მოიყენება იგი სოფლურ ყოფაშიც, მაგალითად, ისეთ გავრცელებულ ხალხურ სპორტულ თამაშობაში, როგორიც ჭიდაობაა.

რუსეთიდან შემოსული საკრავებიდან აღსანიშნავია გარმონი – პნევმატური მრავალხმიანი საკრავი, რომელიც კარგად შეითვისა აღმოსავლეთ საქართველოს მოსახლეობამ. ჩვენში გავრცელებულია ქართული გარმონის ორი ნაირსახეობა – თუშური გარმონი, რომელიც დღესაც განსაკუთრებით პოპულარულია თუშეთში (სურ. 23), ნიკო-ნიკო და ბუზიკა, რომლებიც მინიატურული ზომისაა და ქართლში, კახეთსა და აღმოსავლეთ მთიანეთში იყო გავრცელებული (სურ. 24).

ქართული ხალხური სასიმღერო შემოქმედებისაგან განსხვავებით, საკრავიერ მუსიკას არც თუ ისე ბევრი მკვლევარი ჰყავდა. გარდა უკვე დასახელებული ავტორებისა, ამ თემაზე წერდნენ კ. როსებაშვილი, ო. ჩიჯავაძე, თ. ჟვანია, ი. ჟღენტი, ნ. მახარაძე და სხვ. ამჟამად ამ თემაზე მუშაობს ნ. რაზმაძე.

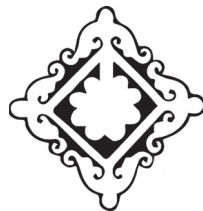
ეს გამოკვლევები ადასტურებს, რომ ქართული საკრავები და საკრავიერი მუსიკა, ისევე, როგორც ძველი ქართული სასიმღერო შემოქმედება, კავკასიის ხალხებთან, მცირე აზიელებსა და ბერძნებთან მჭიდრო ურთიერთობაში ვითარდებოდა.

მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენამდე მოღწეულმა ტრადიციულმა საკრავებმა ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში, ძირითადად, სიმღერის თანხლების ფუნქცია შეინარჩუნეს, მათი მრავალფეროვნება და მათზე დასაკრავი რეპერტუარის სიმდიდრე საკრავიერ მუსიკას ჩვენი ტრადიციული მუსიკის მნიშვნელოვან მოვლენად აქცევს.

დასკვნა

როგორც ვხედავთ, ქართული მუსიკის ისტორიის პირველ ეტაპზე უკვე მკაფიოდ იყო გამოკვეთილი ქართული კულტურის ორი – აღმოსავლური და დასავლური არეალი. აღმოსავლელ და დასავლელ ქართველთა მუსიკალური კულტურა კავკასიასა და წინა აზიაში მცხოვრებ ხალხებთან მჭიდრო ურთიერთობაში ჩამოყალიბდა. ქართველურ ტომებს ძველი წელთაღრიცხვის მინურულისათვის უკვე ჰქონდათ ერთიანი სახელმწიფოებრიობის გამოც-

დილება, რაც მათი ეროვნული ცნობიერების ერთიანობაზე მეტყველებს. ეროვნული ცნობიერება კი მთლიანი მოვლენაა და, ამდენად, ამ დროისათვის ქართული მუსიკალური აზროვნებაც გარკვეული მუსიკალურ-პოეტური სემანტიკის მქონე ჩამოყალიბებული სისტემა უნდა ყოფილიყო. ეს სისტემა როგორც შინაარსობრივად, ისე სტრუქტურულად დამოუკიდებელი იქნებოდა, გამოსახვის საკუთარი ფორმებით, რომლებიც მუსიკალური მასალის ორგანიზაციის ორიგინალურ პრინციპებს დაემყარებოდნენ. როგორც ჩანს, სწორედ ისინი განსაზღვრავდნენ ეროვნულ მხატვრულ-ესთეტიკურ აზროვნებას, რომლის სპეციფიკური მუსიკალური მახასიათებლები — ინტონაცია, რიტმი, კილო-ჰარმონია მრავალხმიან წყობაში იყო აკუმულირებული. ალბათ, შესაძლებელია, ვილაპარაკოთ იმ უძველესი სიმღერების თვითმყოფადობაზე, ქართველთა წინაპრები რომ მღეროდნენ, რადგან უძველეს წყაროებში ხაზგასმითაა აღნიშნული მათი სიმღერებისა და ცეკვების „რალაცნაირი ჰანგის“ შესახებ. დ. ჯანელიძე ქსენოფონტეს ცნობას ქართულ სინამდვილეში მრავალხმიანობის საბუთად მიიჩნევს, შ. ასლანიშვილი — არა. დღეს ძნელია იმის გარკვევა, თუ რატომ აღიქვას ბერძნებმა ეს ჰანგი უჩვეულოდ, მაგრამ, საფიქრებელია, რომ უკვე ამ დროისათვის ქართული ხალხური სიმღერა შეიძლებოდა მრავალხმიანიც ყოფილიყო, რადგან ამ „რალაცნაირმა“ სასიმღერო კულტურამ მრავალი საუკუნის შემდეგ მთელს ქრისტიანულ სამყაროში გამორჩეული მრავალხმიანი საეკლესიო გალობის თვითმყოფადი სახე განაპირობა.



ნაწილი II
ქველი ქართული პროვინიული
(ქრისტიანული სასულიერო)
მუსიკალური კულტურა

თავი 1
ისტორიულ-მსოფლმხედველობრივი
ნანამძვრები

ისტორია

ქართული ქრისტიანული მუსიკალური კულტურის ჩამოყალიბებას წინ მნიშვნელოვანი ისტორიული და სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენები უძღოდა. მიუხედავად იმისა, რომ ახალი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში ფარნავაზისდროინდელი ერთიანი საქართველო ისევ ორ ნაწილად — იბერიად და ეგრისად იყო გაყოფილი, ისტორიულმა გარემოებებმა ხელი შეუწვეს იმ რადიკალურ გარდატეხას, რამაც სრულიად შეცვალა, ზოგადად, ქართული კულტურის და, მათ შორის, მუსიკალური კულტურის განვითარების გზა.

დასავლეთ საქართველოში გრძელდებოდა ანტიკური დროიდან დაწყებული კავშირი ბერძნულ-ელღინისტურ სამყაროსთან, აღმოსავლეთში კი ირანულ-აქემენიდური გავლენა მძლავრობდა. იბერიასა და კოლხეთში პომპეუსის ლაშქრობის შემდეგ ეგრისი რომის (შემდეგ ბიზანტიის) პოლიტიკური მფარველობის ქვეშ აღმოჩნდა, იბერიამ კი „რომის მეგობრის“ სტატუსი მოიპოვა.¹ ამ მეგობრობას მოწმობს ის ფაქტიც, რომ იბერთა მეფე ფარსმანისა და ქართველი დიდებულების სამხედრო ასპარეზობით აღფრთოვანებულმა რომის კეისარმა ადრიანემ რომში, მარსის ველზე ქართველი მეფის ცხენიანი ქანდაკება დაადგმევინა.²

¹ დ. მუსხელიშვილი. 2016: 35-36.

² ი. ჯავახიშვილი. 1979: 214.

I-IV საუკუნეებში ქართველებმა უამრავი ბრძოლა გადაიხადეს, რადგან სპარსეთსა და რომს შორის მუდმივი ქიშპობა იყო საქართველოზე გავლენის მოსაპოვებლად. თუმცა ამ დროისათვის ქართველებს უკვე მყარი კულტურული და პოლიტიკური ორიენტაცია ჰქონდათ და აშკარად მიისწრაფოდნენ დასავლურ სამყაროსთან კავშირისკენ.

ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ქართლში ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადებას (326 წ.). ეს იყო მთავარი ისტორიული მოვლენა, თუმცა ბიზანტიური წყაროების თანახმად, დასავლეთ საქართველოში ქრისტიანობა ჯერ კიდევ I საუკუნეში გაავრცელეს ქრისტეს მოციქულებმა: ანდრია პირველწოდებულმა, სვიმონ კანანელმა, მატათამ, თადეოზმა და ბართლომემ.³ ცნობილია, რომ საქართველოდან წარგზავნილი ეპისკოპოსები უკვე 325 წლიდან სისტემატურად მონაწილეობდნენ მსოფლიო კრებებში.

ბუნებრივია, ქართულმა აზროვნებამ ასახა იმ პერიოდის ქრისტიანიზმის წიაღში მიმდინარე პროცესები. ქართული მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაზე გარკვეული გავლენა მოახდინა იმ ბრძოლამ სხვადასხვა მიმდინარეობას შორის, რომელსაც ქრისტიანულ ეკლესიაში ჰქონდა ადგილი, მათ შორის, მონოფიზიტებსა და დიოფიზიტებს შორის. ეს საკითხი განიხილებოდა ქალკედონის მსოფლიო კრებაზე (451 წ.) ამ ბრძოლამ, ფაქტობრივად, აირეკლა დაპირისპირება ქრისტიანობის აღმოსავლურ-დასავლურ ორიენტაციებს შორის. თანდათან ეს დაპირისპირება გამოდის რელიგიურ-ფილოსოფიური ჩარჩოებიდან და ვიწრო საეკლესიო-დოგმატურ ხასიათს იძენს. ღვთის ერთბუნებოვნებასა და ორბუნებოვნებასთან დაკავშირებული კამათი, საბოლოოდ, საქართველოში ამ უკანასკნელის – დიოფიზიტობის – გამარჯვებით დამთავრდა. ამ ნიადაგზე ხდება ქართული და სომხური ეკლესიების გათიშვაც VI საუკუნეში. ქართულმა ეკლესიამ აირჩია დასავლური, ევროპული ორიენტაცია სომხური და სპარსული ქრისტიანობის საპირისპიროდ. თუმცა, ბრძოლა ამ ორ მიმართულებას შორის ქართულ ეკლესიაშიც მიმდინარეობდა.

³ მ. ქურდიანი. „ქართული ენა და დამწერლობა.“ წიგნში: *ქართველები*. თბილისი, პალიტრა. 2016: 91.

თავიდან, როგორც ჩანს, მონოფიზიტურ პოზიციას საკმაოდ ბევრი მომხრე ჰყავდა. ი. ჯავახიშვილს *ქართველი ერის ისტორიაში* დაწვრილებით აქვს აღწერილი ამ ბრძოლის პერიპეტიები. მას მოტანილი აქვს ვახტანგ გორგასლის დროინდელი კათალიკოსების ორი სია, რომელთაგან ერთი, მისი ვარაუდით, მონოფიზიტობის, მეორე კი – დიოფიზიტობის მიმდევრებისაა. მეცნიერი ფიქრობს, რომ ვახტანგ გორგასალიც მონოფიზიტობის მომხრე იყო, რის დასადასტურებლად თავისი არგუმენტები მოჰყავს, თუმცა ამის შესახებ ცნობა არც ერთ საეკლესიო დოკუმენტში არ მოიპოვება. იგი, ასევე, ვარაუდობს, რომ ქართული ეკლესია ამ ფაქტს ჩქმალავდა, რაც სახელმწიფოს წინაშე ვახტანგის დიდი დამსახურებით იყო განპირობებული. საქართველოში მონოფიზიტობის გავრცელებით დაინტერესული იყო ირანიც, რომელიც ცდილობდა ბიზანტიაში გავრცელებული დიოფიზიტობის საწინააღმდეგო ტენდენციების დამკვიდრებას და ამ გზით თავისი გავლენის გაძლიერებას საქართველოში. ამიტომ, ნაკლებად სავარაუდოა, რომ ქრისტიანობის დიდი ქომაგი ვახტანგ გორგასალი, რომელიც მთელი ცხოვრება შეუპოვრად იბრძოდა ირანის პოლიტიკის წინააღმდეგ, მონოფიზიტობის მომხრე ყოფილიყო.

უფრო სარწმუნოა, რომ იგი დიოფიზიტობის მომხრე იქნებოდა. მით უფრო, რომ სწორედ ვახტანგ გორგასალი იყო ის დიდი სახელმწიფო მოღვაწე, რომელმაც, ფარნავაზის შემდეგ, მართალია, დროებით, მაგრამ V საუკუნეში საქართველო გააერთიანა, გაატარა როგორც სახელმწიფო, ისე საეკლესიო რეფორმები, დაარსა ახალი საეპისკოპოსოები და ქართული ეკლესიისთვის ავტოკეფალია მოიპოვა. საქართველოს ეკლესია ანტიოქიისაგან დამოუკიდებელი გახდა და მის მეთაურს კათალიკოსის ტიტული მიენიჭა. ვახტანგის მეფობის ხანაში აშენდა ბოლნისის სიონის ბაზილიკა და დაიწყო მცხეთაში მირიან მეფისდროინდელი ხის ეკლესიის ნაცვლად „სვეტიცხოვლის“ დიდი ბაზილიკური ტაძრის მშენებლობა.

ფიქრობენ, რომ დიოფიზიტობის განმტკიცებაში დიდი წვლილი შეიტანეს ასურელმა მამებმა – დავით გარეჯელმა, შიო მღვიმელმა, აბიბო ნეკრესელმა, იოანე ზედაზნელმა, ისე წილკნელმა და სხვ. VI საუკუნეში საქართველო-

ში შემოსულმა ბერებმა⁴ დიდი სამონასტრო აღმშენებლობა გააჩაღეს, ისინი ამკვიდრებდნენ ქრისტიანული ცხოვრების წესსა და აზროვნების თავისებურებებს.

ქრისტიანობის გავრცელება ქართველი ერის კულტურული ორიენტაციის მანიშნებელი იყო. თავისი დროის პროგრესულ – ქრისტიანულ კულტურასთან ზიარებამ ქართული წინაქრისტიანული კულტურა ახალი იდეებითა და ღირებულებებით გაამდიდრა. ჩვენმა წინაპრებმა აითვისეს არა მარტო ბიზანტიური ქრისტიანული კულტურის მონაპოვრები, არამედ მთელი იმდროინდელი სიბრძნე, დაწყებული ანტიკური ფილოსოფიიდან მათი თანამედროვე რელიგიური მოძღვრებებით დამთავრებული.

ქართული ქრისტიანული მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბების რთულ გზაზე განსაკუთრებული როლი შეასრულა არეოპაგეტიკულმა-ნეოპლატონისტურმა მოძღვრებამ და ადრეული შუა საუკუნეების ქართულმა მწერლობამ (ჰაგიოგრაფიამ), რომელთა იდეოლოგიამ ასახვა ჰპოვა საკუთარივე ქართულ ჰიმნოგრაფიაში — შუა საუკუნეების პოეზიასა და მუსიკაში.

ფილოსოფია

ქართული ფილოსოფიური აზროვნება ჩაისახა და განვითარდა ბერძნულის გავლენით, რომლის მიმდევრები საქართველოში მრავლად იყვნენ. ახ. წ. III–V საუკუნეებში ფაზისში (კოლხეთში) ბერძნული ტიპის რიტორიკული სკოლა არსებობდა. ამ სკოლის შესახებ ცნობას გვაწვდის IV საუკუნის ბერძენი ფილოსოფოსი თემისტოისი, არისტოტელეს ცნობილი კომენტატორი. მას განათლება ფაზისის რიტორიკულ სკოლაში მიუღია, სადაც მამამისის რეკომენდაციით წამოსულა, რომელსაც, აგრეთვე, ამ სკოლაში უსწავლია. ერთმა ახალგაზრდამ თემისტოისს დახმარება სთხოვა კონსტანტინოპოლში განათლების მიღებაში. ფილოსოფოსმა კი მას აღუწერა ფაზისის სკოლის წარმატებები და ურჩია, იქ განეგრძო სწავლა.

⁴ მათი რაოდენობა დადგენილი არაა. ზოგიერთ წყაროში „ათორმეტს“ მოიხსენიებენ, ზოგიერთში – „ათსამმეტს“. ვარაუდობენ, რომ მათი რაოდენობა სინამდვილეში მეტი იყო.

კოლხეთის აკადემიასთან იყო დაკავშირებული IV საუკუნის გამოჩენილი ქართველი ფილოსოფოსი ბაკური. ცნობილია, რომ იგი სამეფო წარმომავლობისა იყო. ბიზანტიაში ხანგრძლივი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის მანძილზე დიდი სახელი მოუხვეჭია, მას „ღმერთების საყვარელს“ უწოდებდნენ. თავიდან კოლხეთში წასულა, შემდეგ ბიზანტიაში, სადაც ნეოპლატონურ იდეებს გაუტაცია. ცნობილია, რომ იგი წიგნებსაც წერდა, ოღონდ, სამწუხაროდ, მისი თხზულებებიდან ჩვენამდე არც ერთს მოუღწევია.

ქართული ქრისტიანობის იდეოლოგიური საფუძველი, ფაქტობრივად, არეოპაგიტისა და ნეოპლატონიზმი გახდა.

არეოპაგიტის სათავეებთან იდგა ქართული ქრისტიანული აზროვნების ისტორიაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფიგურა, პეტრე იბერი – პეტრე ქართველი, ჩამომავლობით უფლისწული, სახელად მურვანი (411-492 წწ.). ჭაბუკი მურვანი, 14 წლისა, თავისი ამალით მძევლად წარუგზავნიან საბერძნეთში, სადაც ყველას აცვიფრებდა თავისი განსწავლულობით. იმპერატორის კარზე დიდი სიყვარულით იყო გარემოცული, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, თავის სულიერ მოძღვართან, მითრიდატე (იოანე) ლაზთან ერთად გაიპარა, პალესტინაში ბერად აღიკვეცა და პეტრე იბერიის სახელითაა ცნობილი. თავისი ხანგრძლივი ცხოვრების მანძილზე მან უდიდესი გავლენა მოიპოვა საეკლესიო და ფილოსოფიურ წრეებში.

ცნობილმა თანამედროვე ქართველმა ფილოსოფოსმა შალვა ნუცუბიძემ და ბელგიელმა მკვლევარმა ერნესტ ჰონიგმანმა, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად, სხვადასხვა მონაცემის შეჯერების საფუძველზე, დაასკვნეს, რომ პეტრე იბერი ადრეული შუა საუკუნეების ყველაზე მნიშვნელოვანი რელიგიურ-ფილოსოფიური წიგნების ავტორია. ამ წიგნებს არეოპაგიტულს უწოდებდნენ, რადგან მათ შექმნას თავიდან მიაწერდნენ დიონისე არეოპაგელს,⁵ რომელიც პავლე მოციქულის მოწაფე იყო და ახ. წ. I საუკუნეში მოღვაწეობდა.

⁵ არეოპაგი – ხელისუფლების ორგანო ძველ საბერძნეთში, რომელიც თავის სხდომებს მართავდა არეოპაგის მთაზე, ათენში, აკროპოლის მახლობლად; თავიდან ფლობდა პოლიტიკურ, რელიგიურ, სასამართლო ძალაუფლებას, ხოლო ათენის დემოკრატიის მიერ მისი ძალაუფლების შეზღუდვის შემდეგ, მას მხოლოდ სასამართლოსა და კანონების მაკონტროლებელი ფუნქცია დარჩა.

ნაშრომების საფუძვლიანმა შესწავლამ მკვლევრები დაარწმუნა, რომ მათზე დიდი იყო V ს-ის ფილოსოფოსის პროკლეს გავლენა, რაც იმას ნიშნავდა, რომ ისინი V საუკუნეზე ადრე ვერ დაინერებოდა. ამ აღმოჩენის შემდეგ მათ ავტორს ფსევდო-დიონისე არეოპაგელად მოიხსენიებდნენ.

ცნობილი იყო, რომ არეოპაგატიკული კორპუსი სირიაში შეიქმნა, რომლის ავტორი ეპისკოპოსი იყო. პეტრე იბერის ბიოგრაფის, ზაქარია რიტორის ცნობით, იგი სირიაში მოღვაწეობდა, მაიუმის ეპისკოპოსი იყო და სირიული ფილოსოფიური სკოლის სათავეში იდგა. მას აღიარებდნენ, როგორც „კაცს, საკვირვლად განთქმულს მთელს მსოფლიოში“, უზარმაზარი ავტორიტეტი ჰქონდა ფილოსოფოსებს შორის, „ჩვენს პავლეს“ (პავლე მოციქულს) და „ჩვენს მოსეს“ (მოსე წინასწარმეტყველს) უწოდებდნენ.. რიტორის ბიოგრაფიიდან ისიც ცნობილია, რომ პეტრე იბერთან ხშირად იკრიბებოდნენ სირიული სკოლის წარმომადგენლები და მსჯელობდნენ ფილოსოფიურ-თეოლოგიურ საკითხებზე. სწორედ ამ და სხვა მონაცემებმა მიიყვანეს ნუცუბიძე-ჰონიგმანი იმ აღმოჩენამდე, რომ ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი, იგივე პეტრე იბერია.⁶

ცხადია, პეტრე იბერის რელიგიურ-ფილოსოფიური შეხედულებები, ზოგადად, ქრისტიანული კულტურის განუყოფელი ნაწილი იყო, მის მოძღვრებაში მოხდა ანტიკური ფილოსოფიისა და ქრისტიანული მოძღვრების თავისებური შერწყმა-მორიგება. ამასთან, პეტრე იბერის თხზულებებმა განსაზღვრეს ქართული ფილოსოფიური აზროვნების თავისებურებები და გავლენა იქონიეს ქართული ქრისტიანული კულტურის ჩამოყალიბებაზე. პეტრე იბერი, ისევე, როგორც ფილოსოფოსი ბაკური, ორენოვანი მწერალი იყო, წერდა როგორც ქართულ, ისე ბერძნულ ენებზე.

არეოპაგატიკული მოძღვრება პლატონის ფილოსოფიისა და ქრისტიანობის სინთეზს წარმოადგენდა. არეოპაგატიკული იდეების გავრცელება სა-

⁶ შ. ნუცუბიძე. 1983: 176-178; 230-244. ამ აზრს ემხრობოდნენ გამოჩენილი მეცნიერები: შ. ხიდეშელი, ა. ლოსევი, ფრ. დიოლგერი, ხ. ვარდი, ი. სიდოროვა, ს. ყაუხჩიშვილი, რ. სირაძე, და სხვ. ჰყავდა მონინალმდეგებიც: ს. დანელია, კ. კეკელიძე, ი. ლოლაშვილი და სხვ. ამის შესახებ იხ. ლ. წურნუშია. *ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან*. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. 2000: 121-122.

ქართველოში ეფრემ მცირეს სახელთანაა დაკავშირებული, მან პირველმა თარგმნა ქართულ ენაზე არეოპაგიტიკული თხზულებები.

იოანე პეტრიწის შრომებიდან განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს განმარტებაი პროკლეს დიადოხოსისა და პლატონურისა ფილოსოფიისათვის, რომელიც დაწერილია იმ დროისათვის მიღებული „განმარტების“ ჟანრში – ეს არის კომენტარები პროკლეს შრომაზე პლატონის ფილოსოფიის შესახებ. იოანე პეტრიწის შრომა, ფაქტობრივად, წარმოადგენს ორიგინალურ ნაწარმოებს, ლექციების კურსს, რომელსაც იგი გელათის აკადემიის მსმენელებისათვის კითხულობდა. მასში გადმოცემულია ქართველი ფილოსოფოსის ჩამოყალიბებული პოზიცია სამყაროს აგებულებაზე, მისი ცალკეული შემადგენელი ნაწილის ადგილსა და როლზე, მისი აღქმის თავისებურებებზე და ა.შ.

სწორედ ამ ნაშრომშია თანმიმდევრულად ჩამოყალიბებული ნეოპლატონისტური იდეები. იოანე პეტრიწი მანგანის აკადემიის აღზრდილი იყო, რომელმაც კონსტანტინოპოლში ნეოპლატონიკოსების დევნას თავი საქართველოს შეაფარა. საეკლესიო წრეები არც აქ შეხვდნენ დიდი კმაყოფილებით, რის გამოც იგი იძულებული გახდა პეტრიწონის მონასტერში გამგზავრებულიყო, საიდანაც დავით აღმაშენებელმა მოიწვია ახლადდაარსებულ გელათის აკადემიაში. თავისი ფილოსოფიური, ნეოპლატონისტური ნააზრევით იგი ცდილობდა მოერიგებინა ანტიკური ფილოსოფია ქრისტიანობასთან, გაემაგრებინა ქრისტიანობის იდეოლოგიური საფუძველი და ამით მისი დოგმები დაეცვა.

ქრისტიანული ნეოპლატონიზმის არსი სოფლისა და ზემთასოფლის მორიგების მცდელობაშია, მინიერი და ზეციური ცხოვრების დაკავშირების იდეაში, არისტოტელესა და პლატონის ფილოსოფიური იდეებისა და ქრისტიანული მოძღვრების შერწყმაში. მისი მთავარი დებულება ღვთიურისა და ღვთივმექმნილი სამყაროს ერთიანობას ქადაგებს. ამრიგად, გამოდის, რომ მინიერი სამყარო არ არის ბოროტების სათავე, იგი მშვენიერია, რადგან შექმნილია ღვთის მიერ, ღმერთი კი ბოროტს არ ქმნის – იგი თავად არის სიკეთე, ხოლო სწრაფვა სიკეთისა და მშვენიერისაკენ, ანუ ღვთაებრივისაკენ, მინაზეც არის.

სიკეთის იდეა, როგორც ყველაფრის პირველსაწყისი, პლატონის ფილოსოფი-
იდან მოდის. ნეოპლატონიზმის მიხედვით, ღმერთი სიკეთეა.

სამყაროს ასეთი მოწესრიგებულობა მისი მშვენიერების სათავეა. სამყაროს
აღქმაში მშვენიერება ერთ-ერთი უმთავრესი ატრიბუტია, ე.ი. იგი ესთეტი-
კურად მოიაზრება. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ, არეოპაგიტიკისაგან განსხ-
ვავებით, ნეოპლატონიზმში განსაკუთრებული ადგილი უკავია სიყვარულს,
როგორც ღვთაებრივ ატრიბუტს და ქრისტიანობის ერთ-ერთ უმთავრეს ღი-
რებულებას. ზესთა სიკეთის მიერ შექმნილ ყოველ არსებულს საფუძვლად
უდევს შემოქმედის უზომო სიყვარული, ე.ი. სიყვარულმა შექმნა ყოველივე
და, ისევე, როგორც სიკეთე, ისიც სამყაროს ყოველ საფეხურს მოეფინება.
ამასთან, ყოველ არსებულში სიყვარული ჩადებულია, როგორც მამოძრავებე-
ლი ძალა, რომლის მეოხებითაც ისინი თავიანთ შემქმნელს – ღმერთს უბრუნ-
დებიან. ასე, რომ ხილული სამყარო, სოფელი სიყვარულითაა დაკავშირებული
და გაერთიანებული ზეშთასოფელთან. ადამიანიც თანდათან, საფეხურებ-
რივად წვდება ამ სიკეთესა და სიყვარულს – ჯერ მოყვასის სიყვარულით,
შემდეგ ქვეყნისა და ასე, ბოლომდე — ზეშთაშოფლამდე ანუ ღმერთამდე.
კაცს იმის უნარიც აქვს მომადლებული, ამ საფეხურების გვერდის ავლით,
მისტიკური ექსტაზის გზით უშუალოდ სწვდეს ღვთაებრივს. არეოპაგიტიკული
სიბრძნე, ერთი მხრივ, როგორც რელიგიურ-ფილოსოფიური მოძღვრება და,
მეორე მხრივ, ნეოპლატონიზმი, როგორც ქართული აბსოლუტური მონარქიის
იდეოლოგია, საფუძვლად დაედო ქართულ ქრისტიანულ მსოფლმხედველობას
და ნიადაგი მოუმზადა შუა საუკუნეების მხატვრულ აზროვნებას, უპირველეს
ყოვლისა, ქართულ ჰიმნოგრაფიასა და რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანს“, რო-
მელშიც აირეკლა ნეოპლატონისტური იდეალები.

ნეოპლატონიზმში სამყარო საფეხურებადაა (საფეხურს ძველ ქართულში
სირა ეწოდება) წარმოდგენილი. ღმერთი არის პირველმიზეზი, „ერთი“, რომ-
ლის ემანაცია – განსახოვნება ხდება იერარქიულად: პირველ საფეხურზე არის
ღმერთი, მაქსიმუმი სიკეთე; შემდეგ მოდის „გონი“, შემდეგ „სული“ და ბოლოს
– ქვეყანა. სიკეთე იკლებს საფეხურების მიხედვით და უმდაბლეს საფეხურს,
მიწას – უმცირესი სიკეთე შეესაბამება. ნეოპლატონიზმი ასაბუთებს აბსო-
ლუტიზმის ღვთაებრიობასა და ჭეშმარიტებას. იოანე პეტრიწის მოძღვრებაში

დავით აღმაშენებლის საქართველოს იდეალია განსახიერებული (სურ. 25). ნეოპლატონიზმის ღმერთი, პირველსაწყისი, „ერთი“, ამავე დროს, პირველია (ისევე, როგორც მონარქი არის პირველი და ყველაფრის მიზეზი, საწყისი აბსოლუტურ მონარქიაში). იგი მზესთან არის გაიგივებული. მისგან გამოსული სიკეთე და სიყვარული თანაბრად მოეფინება ყველა საფეხურს ანუ მოსახლეობის ყველა ფენას (გაიხსენეთ შოთას სიტყვები „ვარდთა და ნეხეთა ვინათგან მზე სწორად მოეფინების. . .“).

პეტრინისათვის არსებობს სამყაროს ორგვარი აღქმა და, ამდენად, ცოდნის ორი სახე – პირველი „სიტყუერებითი“, ე.ი. ლოგიკური, ცნებითი ცოდნა და მეორე – „ბუნებითი ხედვანი“, „ბუნებითი ხედვა“, რომელიც ჭვრეტის გზით ხორციელდება. გრძნობადი აღქმით მიღებული ცოდნის ცნებებით გადმოცემა შეუძლებელია, მხოლოდ გრძნობადი აღქმისათვისაა მისაწვდომი ქვეყნის „მუსიკელობა“.

პეტრინისთვის სამყაროს შექმნა მხატვრული შემოქმედების მსგავსია, ამიტომ სამყაროს იგი ანალოგიებით ხნის. მაგალითად, ერთარსება სამეზის ახსნა მუსიკის ანალოგიით ხდება: როგორც ქართული ხმების – მზახრის, ჟირისა და ბამის – შეყოვლება-შენანევრებით იქმნება ერთი ჰარმონია, ერთი მხატვრული სახე, ისე მამა ღმერთი, ძე და სულიწმიდა ერთ ჰარმონიულ მთლიანობას შეადგენს. სამხმეიანობა წმიდა სამეზის სამ იპოსტასს ირეკლავს და, როგორც ჩანს, იმ დროის ქართველებისათვის კარგად ნაცნობი მუსიკალური მოვლენით ხსნის მის არსს.

როგორც იოანე პეტრინის მკვლევრები⁷ აღნიშნავენ, „განმარტებაში“ წარმოდგენილია ეროვნული ლექსიკით ნაკარნახევი მდიდარი მუსიკალური ტერმინოლოგია. ეს ტერმინოლოგია შინაარსობრივად სწორედ მრავალხმიანობას უკავშირდება და ადასტურებს მისი არსებობის ფაქტს იმდროინდელ საქართველოში. ეს ტერმინებია – ხმათა სახელები: „მზახრი“ (მოძახილი), „ჟირ“ (მეორე ხმა) და „ბამ“ (იგივე ბანი), რომლებიც განსხვავებული

⁷ კ. როსებაშვილი. 1988: 42-61; ნ. ფირცხალავა. „პეტრინის ფილოსოფია და ქართული მრავალხმიანობა.“ წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსკ ტმკსც. 2003: 109-118; მ. სუხიაშვილი. „ტერმინი მორთული ქართულ ჰიმნოგრაფიაში“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის VIII საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსკ ტმკსც. 2018: 109-118.

ფუნქციისა და რეგისტრის ხმებს აღნიშნავენ; „ერთბამი“, „დაბამვა“, „ერთობაი შეყოვლებისაი“, „მორთულება“, „სამუსთა რთვაი“, რომლებიც ხმათა ერთდროულ ჟღერადობას აღნიშნავენ; ქართულ საკრავებთან დაკავშირებული ტერმინები: „ძალი“ ანუ სიმი, „მორთული ძალი“, „მწყობრი, „მემწყობრენი“ „მოშუედ“ (მოშვებულად) და „მსხირპანედ“ (მოჭიმულად) „მორთულნი (ანყობილი) ძალნი“. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ტერმინი „მორთულება“, რომელიც წარმოებულია ფუძიდან „რთვა“ და მისგანვე წარმოებულ სხვა მსგავსი ცნებები, რომლებიც ქართულად „ჰარმონიას“ აღნიშნავენ. ამ ტერმინს პეტრინი იყენებს ბერძნული „ჰარმონიის“ ნაცვლად, რომელშიც ანტიკური ფილოსოფოსები მუსიკალურ ჰორიზონტალში განხორციელებულ კეთილხმოვანებას გულისხმობენ, მაშინ, როდესაც ქართული „მორთულება“, „ვერტიკალურად აღმართული შედგმულებაა“, რომლის კეთილხმოვანება ერთდროული ხმოვანებით მიიღწევა. პეტრინი მიუთითებს სამი ხმის შეყოვლებით მიღებული ჰარმონიის დიალექტიკურ ბუნებაზე, როცა ხსნის, როგორ იქმნება ჰარმონია ერთდროულობაში სამი ხმის ურთიერთქმედებით: „მათ სამთა მიერ მემოქმედობენ კეთილფრთონგოვნებათა, რამეთუ უსწორობისაგან მორთულებისაი მიეცემის სისწორე კეთილდადასვასა მორთულებისათა“.⁸ პეტრინისეული თეორიის პირველი ინტერპრეტაცია ქართული მრავალხმიანობის მკვლევარმა მზია იაშვილმა მოგვცა 1970-იან წლებში. მან გაუსვა ხაზი იმასაც, რომ პეტრინის „მორთულება“ ანტიკური ჰარმონიისაგან არსობრივად განსხვავებული მნიშვნელობის ცნებაა.⁹

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ იოანე პეტრინის მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში მონაწილეობდა ქართული ეროვნული მუსიკალური აზროვნების უძირითადესი კატეგორია – მრავალხმიანობა, რომელიც სამყაროს მისეული ხედვისა და ფილოსოფიური ინტერპრეტაციის ერთ-ერთ მნიშვნელოვანი გასაღები გახდა.¹⁰

⁸ ი. პეტრინი. 1940: 220. შუა საუკუნეებში დიალექტიკა სამყაროს შეცნობის ფილოსოფიურ მეთოდს წარმოადგენდა, რომლის არსი თეზისისა და ანტითეზისის დაპირისპირებაში მდგომარეობდა.

⁹ მ. იაშვილი. 1975: 36-37.

¹⁰ ეს საკითხი სერიოზული კვლევის საგანი შეიძლება გახდეს, მაგრამ წინამდებარე ნიგნში ამ იდეის მოსაზრების დონეზე შემოტანა კონსერვატორიის ასოცირებული პროფესორის, გვანცა ღვინჯილიას რჩევით გადაწყვიტე, რისთვისაც მადლობას ვუხდით.

ქართული ესთეტიკის მკვლევრის, რევაზ სირაძის აზრით, „ი. პეტრინი, სამების ერთიანობის განხილვისას, ფაქტობრივად, ჰარმონიის ძირითად პრინციპს ადგენს, ესაა მრავალფეროვნებათა ერთიანობა. [. . .] პეტრინი ქართულ მუსიკაში დანახულ ურთიერთგანსხვავებულ ელემენტთა ერთიანობას სამყაროში არსებული ზოგადი კანონზომიერების გამოვლინებად აცხადებს“.¹¹

* * *

იოანე პეტრინს ქართველი ფილოსოფოსები სხვადასხვაგვარად ახასიათებენ – კორნელი კეკელიძის აზრით, იგი ქრისტიანული დოგმატიზმის მიმდევარი ორთოდოქსი ღვთისმეტყველია, შალვა ნუცუბიძის მიხედვით – იგი ნეოპლატონიკოსი-ფილოსოფოსია, რომელმაც საფუძველი დაუდო აღმოსავლურ რენესანსს, ხოლო რევაზ სირაძის აზრით, იგი ორივე ერთდროულადაა. მართლაც, პეტრინი, ერთსა და იმავე დროს, რწმენასა და აზროვნებას ათავსებს, იგი ორივეს თანაბრად მნიშვნელოვან და ერთმანეთთან დაკავშირებულ მოვლენებად აღიარებს, ცდილობს თეოლოგიური ჭეშმარიტებები ფილოსოფიური, ლოგიკურ-გონებითი ხედვით გაიაზროს. იგი ღრმად ჩასწვდა ქართული მრავალხმიანი მუსიკის დიალექტიკურ ბუნებას და მოხმობილი მუსიკალური ანალოგიები თეოლოგიის სამსახურში ჩააყენა.

იოანე პეტრინის დამსახურება ქართული ქრისტიანული მუსიკალური კულტურის წინაშე იმითაცაა განსაკუთრებული, რომ მან პირველმა მოგვანოდა წერილობითი ცნობა XI საუკუნეში საქართველოში მრავალხმიანობის არსებობის შესახებ, შექმნა ორიგინალური ქართული მუსიკალური ტერმინოლოგია და შუა საუკუნეების ქართული მუსიკალური ესთეტიკა, რომელიც გვეხმარება ძველი ქართული პროფესიული (საეკლესიო) მუსიკის წვდომაში.

¹¹ რ. სირაძე. *ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან*. თბილისი, ხელოვნება. 1978: 136-137.

მწერლობა

ქართული ქრისტიანული კულტურის მსოფლმხედველობრივი წანამძღვრების შექმნაში არანაკლები (თუ მეტი არა) როლი შეასრულა ქართულმა მწერლობამ. არსებობს სხვადასხვა ფაქტით შემაგრებული მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ეკლესიამ გაანადგურა ქრისტიანობამდელი და ქრისტიანული პერიოდის „მწვალელებური“ წიგნები. სამაგიეროდ, ქრისტიანული ეკლესიის წიაღში შეიქმნა მრავალფეროვანი და მდიდარი ლიტერატურა, დაწყებული იაკობ ხუცესის „შუშანიკის წამებიდან“. როგორც აღნიშნავენ, V საუკუნის ქართული ლიტერატურის ეს ძეგლი მკაფიოდ მეტყველებს იმაზე, რომ იგი არ შეიძლებოდა ყოფილიყო ქართული მწერლობის პირველი ნიმუში, იმდენად მაღალია მისი მხატვრული სტილი, მდიდარი – ლექსიკა და რელიეფურად გამოკვეთილი – სახეები. ქართული ჰაგიოგრაფიის ძეგლებში ხდება ქრისტიანული რწმენის განმტკიცება, მისი უპირატესობის დასაბუთება სხვა რელიგიებთან. ეს ძეგლები აღწერენ ქრისტესათვის ვნებულ ერისკაცთა და ეკლესიის მოღვაწეთა მონამეობრივ ცხოვრებას, როგორც მაგალითსა და დასტურს ქრისტეს მოძღვრების ჭეშმარიტებისა.

ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა „ბალაჰვარის სიბრძნის“ შექმნის ისტორია. ბუდას ცხოვრების ლეგენდად ქცეული ეს ინდური ამბავი, რელიგიურ-ფილოსოფიური მსჯელობებით განწყობილი და იგავ-არაკებით გამშვენებული, VII ს-ში ქართველმა ავტორმა ნაწილობრივ თარგმნა, გადააკეთა-გადაამუშავა და „სიბრძნე ბალაჰვარისა“ უწოდა. ინდური ლეგენდის გმირი ბოდჰისატვა ქართულ თხზულებაში იოდასაფად იქცა. არსებობს თვალსაზრისი, რომ ეს ქართველი ავტორი, რომელმაც ფაქტობრივად ახალი რომანი შექმნა, იყო VI-VII სს. მწერალი იოანე მოსხი (მესხი – ქართველი).¹² გადმოქართულებუ-

¹² რომანში მოთხრობილია ინდოეთის მეფის, აბენესის ამბავი, რომელსაც, უშვილობისაგან შეწუხებულს, შეეძინა ნანატრი ვაჟი – იოდასაფი. ვაჟს დიდებული მომავალი უწინასწარმეტყველეს – ჭეშმარიტების გზაზე დიდი წინამძღვარი იქნებო. აბენესი დიდად დამწუხრდა და ქვეყნიდან ყველა ქრისტიანის გაძევება ბრძანა, თავისი ვაჟი კი განარიდა ამქვეყნიურ ცხოვრებას, აღმზრდელები მიუჩინა და დაავალა, ისე აღეზარდათ, რომ არც სნეული ენახა და არც მოხუცი, ერთი სიტყვით, აღეზარდათ „შვებითა და სიხარულით“. მაგრამ ჭაბუკმა მოიძაგა ხელმწიფური ცხოვრება, გაიჭრა უდაბნოდ, 7 წელიწადს ეძებდა ჭეშმარიტებას და ბოლოს იწამა ქრისტე. აქედან მორალი: ადამიანმა არ შეიძლება შვებით იცხოვროს, თუ ქვეყნად არსებობს სნეულება, ავადმყოფობა და ტანჯვა.

ლი „სიბრძნე ბალაჰვარისა“ იყო ბუდას ცხოვრების პირველი ქრისტიანული ვერსია, რომელიც ქართულიდან ბერძნულად თარგმნა ექვთიმე ათონელმა, ხოლო ბერძნულიდან იგი მალე გადაიღეს სხვა ევროპულ ენებზე.

ცხადია, ქრისტიანული რწმენის განმტკიცებას ემსახურებოდა არა მარტო თარგმნილი ლიტერატურა, არამედ ორიგინალური ძეგლებიც. ჰაგიოგრაფიულ ძეგლებში – იაკობ ხუცესის „შუშანიკის წამებასა“ და იოანე საბანიძის „აბო თბილელში“ მთავარი იდეა ქრისტიანობის უპირატესობის მტკიცებაა, მაგრამ თანდათან ქრისტიანობის იდეა ეროვნულობის იდეას გადაეწა და მისი დაცვა ეროვნული სახელმწიფოს, მამულის დაცვის ტოლფასი გახდა.

კორნელი კეკელიძე ქართული ლიტერატურის ისტორიის პირველი პერიოდის (V–X სს.) მეორე ნახევარს – VIII–X საუკუნეებს „ეროვნულ ხანას“ უწოდებს.¹³ ეროვნული იდეა, მისი აზრით, მსჭვალავს არა მარტო ლიტერატურას, არამედ საზოგადოდ, მთელ ქართულ კულტურას. ამიტომ თარგმნილი საეკლესიო თუ ლიტერატურული ძეგლების აღსანიშნავად XI–XII საუკუნის მწერლები ტექნიკურ ტერმინს ხმარობენ – „ქართული სახარება“, „ქართული დავითნი“, „ქართული კანონი“ და სხვ. „აბო თბილელის“ ავტორი, იოანე საბანისძე წერს, რომ არა მარტო ბერძნებმა მოიპოვეს სარწმუნოება ღვთისაგან, არამედ საქრისტიანოს შორეულმა მკვიდრებმაც – ქართველებმაც. კეკელიძე ამ სიტყვებში სამართლიანად ხედავს ბერძნული და ქართული კულტურის გათანაბრება-დაპირისპირების პირველ მცდელობას. ეს ტენდენცია გრძელდება მომდევნო საუკუნეებშიც და კიდევ უფრო მკაფიოდაა გამოკვეთილი იოანე ზოსიმეს ჰიმნში „ქებაი და დიდებაი ქართულისა ენისაი“ (X ს.), რომელშიც ქართული ენა არა თუ გათანაბრებულია ბერძნულთან („ორნი დანი არიან, ვითარცა მართაი და მარიამი“), არამედ მასზე უპირატესობს, რადგან „ყოველი საიდუმლოი ამასა შინა დამარხულ არს“ და მეორედ მოსვლისას „ყოველსა ენასა ღმერთმან ამხილოს ამითა ენითა“.

ამ ხანის ქართული ჰაგიოგრაფია არა მარტო ქართველ მოწამეთა ცხოვრებას აღწერს, არამედ მოგვითხრობს ქართველ მღვდელმსახურთა მონაწილეობაზე საამსოფლო საქმეებში. ამაზე უთუოდ იქონია გავლენა არეოპაგატიკულმა იდეებმა: ეს ქვეყანა ღვთის მიერ შექმნილი სიკეთეა და ადამიანიც,

¹³ კ. კეკელიძე. 1960: 51.

მათ შორის, ღვთისმსახურიც, მოვალეა იზრუნოს მასზე. ასეა, მაგალითად, გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების აღწერაში, რომელიც გიორგი მერჩულეს ეკუთვნის. ხანძთელის სახელთანაა დაკავშირებული ტაო-კლარჯეთში სამონასტრო ცხოვრების აღორძინება, მაგრამ მისი მოღვაწეობა არ ამოიწურებოდა მხოლოდ საეკლესიო საქმეებით. იგი იყო სახელმწიფოებრივად მოაზროვნე, აქტიური პიროვნება, რომელიც საერო საქმეებშიც ერეოდა. ნეტარი ბერი გრიგოლის გარეგნობის აღწერისას ყურადღებას ისიც იპყრობს, რომ ის არა მარტო სულითაა ძლიერი, არამედ ხორციტაც: „იყო ხილვითა დიდ, ხორციტა თხელ, ჰასაკითა სრულ, ყოვლად კეთილ, სრულიად გვამითა მრთელ და სულითა უბინო“ და, ამასთან, იყო დაუდგრომელი ბუნების, მოქმედი, მონოლითური პიროვნება, რომელიც იღვწოდა ცხოვრებაში ქრისტიანული ზნეობის დასამკვიდრებლად. გრიგოლ ხანძთელის მთელი ცხოვრება და დაუცხრომელი მოღვაწეობა ქართული ქრისტიანობის სულისკვეთებას გამოხატავდა.

ბიბლიოლოგიას, ჰაგიოგრაფიას, დოგმატიკას, ლიტურგიკასა და სხვასთან ერთად, ძველი ქართული მწერლობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დარგი იყო ლიტურგიკული პოეზია – ჰიმნოგრაფია, რომელიც პოეზიისა და მუსიკის სინკრეტულ ერთიანობას წარმოადგენდა. ამრიგად, სწორედ ჰიმნოგრაფიის შემადგენელს წარმოადგენდა ძველი ქართული პროფესიული მუსიკა — ქართული ქრისტიანული საგალობლები.

სულხან-საბას განმარტებით, „გალობა არს თვისისაებრ უკვე სიტყვისა ხმა რამე ყოვლისავე ხმისა მიერ ხმატკბილობით თქმული და ყოველივე ორლანოთა მუსიკებრივთა მადლობა“. სხვა მისეულ განმარტებათაგან ყველაზე გავრცელებულია შემდეგი: „გალობა არს ხმა-ავაჯიანი, შეწყობით აღტყეებული, თვინიერ ორლანოსა, გინა ორლანოთა და მწყობრითა“¹⁴ – ანუ „სიტყვისა ხმაი“ ავაჯით, ანუ ჰანგით თქმული. როგორც ვხედავთ, სულხან-საბა გალობას განმარტავს, როგორც ღვთისადმი „ხმატკბილობით“, „ავაჯით“ აღვლენილ მადლობას, ანუ გალობას ახასიათებს, როგორც სიტყვისა და ჰანგის, პოეზიისა და მუსიკის ერთიანობას.

¹⁴ ს. ორბელიანი. *ლექსიკონი ქართული*. I. თბილისი, მერანი. 1991: 129.

სიტყვისა და ჰანგის ანუ პოეზიისა და მუსიკის ერთიანობას უსვამს ხაზს წმიდა მამა ნეტარ ავგუსტინეც (354-430), როცა ამბობს: „ვინც გალობს, ორმაგად ლოცულობს“. მისი აზრით, „თვით წმიდა სიტყვებიც უფრო მეტი ღვთის მოშიშებით აღანთებენ ჩვენს სულებს, თუკი მათ ტკბილ ხმაზე გალობენ“. ამავე დროს, როგორც წმიდა გრიგოლ ნოსელი ამბობს, ჰანგი ავსებს სიტყვას და გვიხსნის მათ დაფარულ საზრისს: „ბუნებრივი ჰანგი ჩაენვლება ღვთაებრივ სიტყვებს იმისათვის, რომ თავად ხმოვანება და მოძრაობა ხმისა ხსნიდეს დაფარულ საზრისს, სიტყვათა მიღმა მდგომარეს, როგორიც არ უნდა იყოს იგი“.¹⁵ ამრიგად, საგალობელი ანუ ჰიმნი ერთნაირად წარმოადგენს როგორც სასულიერო პოეზიის, ისე სასულიერო მუსიკის სფეროს,¹⁶ ეს კი იმას ნიშნავს, რომ შუა საუკუნეების ჰიმნების სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტები ერთი ემოციური შინაარსის მატარებელია.

* * *

ქართული ქრისტიანული მუსიკალური კულტურის ჩამოყალიბებას წინ უძღოდა ქართული აზროვნების განვითარების ხანგრძლივი გზა, რომლის შედეგად გამოიკვეთა ჩვენი წინაპრების ორიგინალური თვალთახედვა, მწყობრი მსოფლმხედველობრივი სისტემა. იგი გაცხადდა ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ ფილოსოფიურ, რელიგიურ-თეოსოფიურ ნააზრევში, მწერლობაში და მყარი ნიადაგი შეუქმნა ქართული მხატვრული კულტურისა და, კერძოდ, ქართული ქრისტიანული მუსიკალური კულტურის განვითარებას.

ხაზგასმით უნდა აღნიშნოს იოანე პეტრიწის ფილოსოფიური ნააზრევის მნიშვნელობა, რომელიც ნათელს პფენს შუა საუკუნეების ქართული ფილოსოფიური და მხატვრული აზროვნების ერთიანობას. ამ ერთიანობას ადასტურებს, ერთი მხრივ, ნეოპლატონისტური იდეალების როლი ქართული სასულიერო პოეზიისა და მუსიკის ემოციურ-სახეობრივი სამყაროს

¹⁵ ჯ. (ს.) ჯანგულაშვილი. „ქართული საგალობლის მუსიკალური ესთეტიკა (არსი და მხატვრული მეთოდი)“. დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2011: 98,114.

¹⁶ ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში ქართული ჰიმნოგრაფიის მკვლევრებს (კ. კეკელიძეს, პ. ინგოროყვას, გ. იმედაშვილს, ე. მეტრეველს, ს. ცაიშვილს) მიაჩნდათ, რომ იგი ფილოლოგიებისა და მუსიკოლოგების ერთობლივი შესწავლის საგანი უნდა ყოფილიყო.

ჩამოყალიბებაში, და, რაც განსაკუთრებით აღსანიშნავია, იმდროინდელ ქრისტიანულ მუსიკაში უნიკალური მრავალხმიანი (სამხმიანი) გალობის მართლზომიერების თეოლოგიურ-ფილოსოფიურ დასაბუთებას. მეორე მხრივ, პეტრინის „განმარტებაი. . .“ მოწმობს მისი ფილოსოფიური აზროვნების ღრმად ეროვნულ ფესვებს. ამ ფესვებს მივყავართ ეროვნულ მუსიკალურ აზროვნებასთან, რომლის ერთ-ერთი უძირითადესი კატეგორიის — სამხმიანობის ანალოგიას ფილოსოფოსი მთავარი ქრისტიანული დოგმის — ღმერთის სამსახოვნების ასახსნელად მიმართავს.

ქართული ჰიმნების მაღალმხატვრული პოეტური სამყარო არა მარტო რელიგიური აღმაფრენით, სულიერებითა და სიღრმით, არამედ, არც თუ იშვიათად, ავტორების ინდივიდუალური განცდების გადმოცემითაც გამოირჩევა. ამაშიც გამოიხატა შუა საუკუნეების ქართული ესთეტიკური აზრის თავისებურება, რომელიც არეოპაგიტიკულმა-ნეოპლატონურმა მსოფლმხედველობამ განაპირობა და რომელმაც საეკლესიო მხატვრულ აზროვნებაში ღვთაებრივისა და ადამიანური განცდის განსაცვიფრებელი ჰარმონია განაპირობა. ეს ჰარმონია ერთნაირად მსჭვალავდა ჰიმნების პოეტურ ტექსტებსა და მუსიკას.



თავი 2

მოსაზრებები ქართული გალობის ნარმოშობის შესახებ

ქართული გალობის ნარმოშობის შესახებ მრავალი მოსაზრება არსებობს. იგი საქართველოში ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადების შემდეგ, ეკლესიის წიაღში გავითარდა, როგორც ძველი ქართული პროფესიული მუსიკა, რომელსაც ღრმად განსწავლული პროფესიონალები (მელოდოსები, – ჰიმნოგრაფები, ხელოვანთმთავრები) ქმნიდნენ.

საგალობლის, როგორც ქრისტიანული კულტურის მნიშვნელოვანი ატრიბუტის, დამკვიდრება უნდა განვიხილოთ ძველი ქართული მუსიკის ისტორიის ახალი ეტაპის დასაწყისად. ახალი ეტაპი არ გულისხმობდა წინარე გამოცდილების უარყოფას, ეროვნული მუსიკალური კულტურის ბუნებრივი განვითარების კალაპოტის შეცვლას, ეს ნიშნავდა ეროვნულ მუსიკალურ ცნობიერებაში ძველის პარალელურად ახალი კალაპოტის გაჭრას. ახალი მუსიკალური აზროვნების საბოლოოდ ჩამოყალიბებამ ხალხური მუსიკალური შემოქმედებისაგან არსებითად განსხვავებული, თავისი თვითმყოფადობით უნიკალური მოვლენა — ძველი ქართული პროფესიული (საეკლესიო) მუსიკა შექმნა. ქართველთა მუსიკალურ აზროვნებაში ამ თვისებრივად ახალი მოვლენის ნარმოქმნას საფუძვლად დაედო კულტურათა ურთიერთობის ის მოდელი, როცა ძლიერ, ჩამოყალიბებულ, თვითმყოფად კულტურაში (ანუ, უძველეს ქართულ მუსიკაში) შედარებით ადვილად მოხდა მისთვის უცხოკულტურული ტრადიციის ასიმილაცია.

მოსაზრებათა სიმრავლის მიუხედავად, ყველანი ერთხმად მიიჩნევენ, რომ ქართულ ეკლესიაში თავდაპირველად მონოდიური გალობა უნდა ყოფილიყო, ებრაული, სირიული, ბერძნული ან რომაული ლიტურგიის გავლენით. არსებობს მოსაზრებაც, რომლის მიხედვითაც, „თუ რომელსამე უცხო ერის გალობამ გავლენა იქონია ქართულ გალობაზედ, ეს გავლენა არის ებრაული გალობისა, რადგან თვით საბერძნეთში VIII საუკუნემდე იხმარებოდა ეგნატე ღმერთშემოსილის მიერ (+107 წ.) შემოღებული ებრაელთამებრი ან-

ტიფონური გალობა“. ამ მოსაზრების ავტორი, პოლიეექტოს კარბელაშვილი მიიჩნევდა, რომ ქართული გალობა ადრე ქრისტიანული პერიოდიდანვე მრავალხმიანი იყო.¹

ქართული გალობის შესახებ პირველი ცნობა იოანე ბატონიშვილს ეკუთვნის და იგი მოცემულია მის „კალმასობაში“. იოანეს თანახმად, „ძველად ქართველნი გალობდნენ ბერძნულის ხმითა და მერმე ქართული (უკუე) გალობა გააკეთა წმიდა გიორგი მთაწმიდელმა ქართველმან, რომელიც იყო ბერძნულსა და ქართულსა ენასა ზედა მეცნიერ და გალობათა და საკრავთა შინაც გამოცდილ და მერეთ უფრორე განაშვენს იმერთა და მეტადრე გურიაში, ვითარცა აწ არსცა“. ამავე ნაშრომიდან ირკვევა, რომ უკვე ამ დროისათვის ქართულ გალობას „იმერულ-გურულ“ და „ქართულ“ შტოებად ყოფდნენ. თუ ბატონიშვილს დავუჯერებთ, ქართული გალობა გიორგი მთაწმინდელს „გაუკეთებია“. მაშასადამე, გამოდის, რომ ქართველებს XI საუკუნემდე ქართული გალობა არ ჰქონიათ, რაც სიმართლეს არ შეესაბამება და სხვა ისტორიულ-ლიტერატურული ძეგლებით ქარწყლდება. სხვა რომ არაფერი, ამაზე მიქაელ მოდრეკილის ანდერძიც მეტყველებს, რომლის თანახმად, მას თავის ჰიმნოგრაფიულ კრებულში უკვე X საუკუნეში თავი მოუყრია ქართული და ბერძნული საგალობლებისთვის.

კითხვაზე – როდის მიეცა ქართულ საგალობელს თვითმყოფი, მრავალხმიანი სახე? – ყველაზე კარგად პასუხობს XIX საუკუნის ქართველი მოღვაწე დავით მაჩაბელი თავის ნარკვევში „ქართველთა ზნეობანი“. მისი ცნობით, ზოგნი ქართული გალობის შემოღებას მიაწერენ საბა სინკელს, რომელიც ცხოვრობდა XI საუკუნეში, ზოგნი — იოანე ტარიჭისძეს, ზოგნიც – არსენ იყალთოელს, მაგრამ, მაჩაბლის აზრით, „საგონებელ არის, რომ ქართული გალობა უნდა იყოს მოგონილი პირველსავე ქრისტიანობაში და მოსული სისრულეში მერვეს საუკუნეშიო“, ე.ი. ქართველებმა, „პირ-

¹ პ. კარბელაშვილი. *ქართული საერო და სასულიერო კილოები*. თბილისი, კაბადონი. 2011: 27.

ამ თვალსაზრისს გამოთქვამდა წმინდანად შერაცხული კათალიკოს-პატრიარქი კირიონი (საძაგლიშვილი). როგორც ჩანს, მათი ეს მოსაზრება, ქართულ ეკლესიაში დამკვიდრებულ ტრადიციულ თვალთახედვას გამოხატავდა, რომლის არგუმენტად მათ ის ფაქტი მოჰყავდათ, რომ ადრექრისტიანულ ლიტურგიაში მრევლი იმპროვიზაციულად გალობდა.

ველსავე“, ე.ი. ადრეულ ქრისტიანობაში დაიწყეს ორიგინალური გალობის „მოგონება“-შემუშავება და შემდეგში „განავითარეს იგი თავიანთს საკუთარ გემოზედ“. დ. მაჩაბლის ვარაუდით, ეს საერო სიმღერის გავლენით მოხდა. თავის შრომაში მას ჩამოთვლილიც კი აქვს ის ხალხური სიმღერები, რომელთა ნაბადვითაც არის შემდეგ გალობა შექმნილი: „ლილინი“, „მგოსნობა“, „ზარი“, „ხეურო“, „ჩონგურო“, „ყურშაო“ და სხვ.²

მე-19 საუკუნის დასასრულს (1898) გამოვიდა პოლიექტოს კარბელაშვილის პატარა წიგნი *ქართული საერო და სასულიერო კილოები, ისტორიული მიმოხილვა*. მისი აზრით, ქართული ეკლესია დიდი ხნის მანძილზე ებრძოდა წარმართულ სიმღერებს, მაგრამ შემდეგ თავი დაანება მათ დევნას და იმ ძველ „კილოებს ამოუყენა საქრისტიანო საგალობელთა სიტყვები (ტექსტი) და ძველი კილო ხელუხლებლად დარჩაო“. ისიც ასახელებს ხალხურ სიმღერებს „ყურშაო“, „ღმერთო, ღმერთო მოწყალო“, „ვაი, შენ ჩემო თეთრო ბატო“, „ბედზე დაგნატრო ბარათო“, რომელიც საეკლესიო საგალობლების დედნებად მიაჩნია.³ ი. ჯავახიშვილი ეჭვს გამოთქვამს ამის თაობაზე, რადგან არც ერთი დასახელებული ნიმუშის ტექსტი, ფაქტობრივად, წარმართული სიმღერისა არ არის. იგი, პირიქით, დასახელებულ სიმღერებში საერო მუსიკაზე საეკლესიო მუსიკის გავლენას ხედავს.⁴ ტექსტის გამო საერო სიმღერების გავლენის უარყოფა, მთლად მართებული არ უნდა იყოს, რადგან ცნობილია, რომ, ხალხური სიმღერის ხანიერების განსაზღვრა ტექსტის მიხედვით, ფაქტობრივად, შეუძლებელია: ჩვეულებრივ, სიმღერის მუსიკალური ტექსტი უფრო მყარი მონაცემია, მაშინ, როდესაც ისტორიულ-კულტურული ვითარებისა და ეპოქის შესატყვისად, ვერბალური ტექსტი შეიძლება შეიცვალოს. ამასთან, ჯავახიშვილს, სხვა ქრისტიანული ქვეყნების პრაქტიკის გათვალისწინებით, მიაჩნია, რომ ახალი რელიგიის განმტკიცების მიზნით, ქართული ეკლესიაც უშვებდა ხალხის მიერ შესისხლხორცებულ წარმართულ ჰანგებზე ქრისტიანული კანონიკური ტექსტების მორგებას.

² დ. მაჩაბელი. „ქართველთა ზნეობანი“. თურნ. ცისკარი, 1864, № 5.

³ პ. კარბელაშვილი. 2011: 30, 33.

⁴ ი. ჯავახიშვილი. 1990(2): 9.

ქართული მრავალხმიანობის სადაურობის შესახებ ჯავახიშვილი პირდაპირ წერს, რომ რაკი მრავალხმიანობის უცხოეთიდან შემოსვლის მტკიცებისათვის არავითარი საფუძველი არ არსებობს, მისი გაჩენა ქართული მუსიკის შინაგან განვითარებას უნდა დაეუკავშიროთ. ქართული ეკლესიის მომძლავრების შემდეგ, წარმართული ზნე-ჩვეულებების მთლიანად აღმოსაფხვრელად, მან (ეკლესიამ) ხალხში გავრცელებული ჰანგებიც კი გამოიყენა, რადგან მისთვის შეუწყნარებელი იყო წარმართული სიმღერების არაჰანგი, არამედ ტექსტი, ახალ ჰანგზე მისადაგებული ტექსტი კი მისთვის არავითარ საშიშროებას არ წარმოადგენდა. ეს ასე ხდებოდა ყველგან და, როგორც ჩანს, ასე იყო საქართველოშიც. ამიტომ ქართულმა საგალობელმა თავიდან წინაქრისტიანული საერო სიმღერებიდან ჰანგები გადმოიღო, რომლებიც შემდეგ, მამა-პაპური წესით, მრავალ ხმაზე გააწყო.⁵

ჯავახიშვილი იმასაც ვარაუდობს, რომ, შესაძლოა, ქართულმა გალობამ პირველ ხმად ბერძნული გალობის ჰანგები შემოინახა, ამიტომ, სავარაუდოა, აღმოჩნდეს, რომ მრავალხმიან ქართულ და ერთხმიან ბერძნულ (და, ზოგადად, მართლმადიდებლურ) საგალობლებს საერთო მელოდიური საფუძველი გააჩნდეთ. ასეთ შესაძლებლობას ისიც ადასტურებს, რომ მრავალი წლის შემდეგ დ. შულღიაშვილმა მიაკვლია რუსულ საგალობელს, რომლის პირველი ხმა ემთხვევა ქართული საგალობლისას, ხოლო რუსული საგალობლები, როგორც ცნობილია, ასევე, ბერძნული წარმომავლობისაა.⁶

სხვადასხვა ავტორის მოსაზრებების შეჯერების შედეგად შეიძლება ითქვას, რომ საქართველოში ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადების შემდეგ ღვთისმსახურების წესთან ერთად შემოვიდა მისი განუყოფელი ნაწილი – გალობა. საფიქრებელია, რომ თავიდან ერთხმიანი ბერძნული ჰიმნები, რომლებიც საქართველოშიც იგალობებოდა, წარმოადგენდნენ ქრისტიანული მუსიკის პირველ ძეგლებს და სათავეს ძველებრავლ ჰიმნებში იღებდნენ. ძნელი წარმოსადგენი არაა, რომ ეკლესია ყოველნაირად ცდილობდა ახალი

⁵ ი. ჯავახიშვილი. 1990(2): 302, 303.

⁶ დ. შულღიაშვილი. „ქართული გალობის შტოთა ერთიანობის შესახებ“. ნიგნში: ძველი ქართული პროფესიული მუსიკის ისტორიისა და თეორიის საკითხები. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1991: 168.

ქრისტიანული მუსიკის დამკვიდრებას, რომელიც იდეოლოგიურად და ესთეტიკურადაც დაუპირისპირდა ქართულ წინაქრისტიანულ საკულტო მუსიკას.

ქრისტიანობამდელი მუსიკა ძალიან ძლიერი იყო. მიუხედავად მის წინააღმდეგ გაჩაღებული ბრძოლისა, იგი დღემდე შემოინახა ქართულმა მუსიკალურმა ცნობიერებამ — *იავ-ნანები*, *ტირილები* და *ზარი*, *მზე-შინა* და *ბატონები*, *ფერხულები*, *სადიდებლები* და ა.შ. სწორედ მათი გავლენის შედეგად მიიღო ქართულმა საეკლესიო მუსიკამ მრავალხმიანი სახე.

ქართულ ღვთისმსახურებაში შემოსულ წირვის საგალობლებსა და ფსალმუნური ხასიათის ბერძნულ თუ ებრაულ ჰანგებს თანდათან ბერძნულიდან ქართულად ნათარგმნი საგალობლები შემოემატა. მათი მელოდია, შეძლებისდაგვარად, ინარჩუნებდა დედნის რიტმულ-ინტონაციურ წყობას, იმდენად, რამდენადაც ამის შესაძლებლობას იძლეოდა ქართული ენა, რომელიც არსებითად განსხვავდება ბერძნულისაგან. უფრო მოგვიანებით, VII საუკუნიდან დაიწყო ღვთისმსახურების ცვალებადი რეპერტუარის, ანუ წირვის გარდა სხვა მსახურებებისათვის (მწუხრი, ცისკარი და სხვ.) განკუთვნილი ორიგინალური ჰანგისა და ტექსტის, ანუ საგალობლების შექმნა ქართველ საეკლესიო მოღვაწეთა მიერ, ანუ საფუძველი ჩაეყარა ორიგინალურ ჰიმნოგრაფიას.

როგორც ჩანს, პრაქტიკურად, ამ დროისთვის უკვე დაწყებული იყო ერთხმიანი ჰანგების გამრავალხმიანების პროცესიც.

საქართველოში გალობის გამრავალხმიანებას კულტურული, იდეოლოგიური და ფსიქოლოგიური საფუძველიც ჰქონდა. ქართული ორიგინალური ჰიმნოგრაფია „ქართული მწერლობის ეროვნულ ხანაში“ განვითარდა. ამ პერიოდში მძლავრად იფეთქა ეროვნულმა სულისკვეთებამ, რასაც ხელი შეუწყო არაბთა ბატონობამ, ტაო-კლარჯეთში ქართლის ერისთავების მომარება, ეროვნულ-კულტურული მთლიანობის შეგნების გაძლიერებამ. ამიტომ წერდნენ ამ პერიოდის მოღვაწენი (გიორგი მერჩულე) – ქართლად ფრიადი ქუეყანაი აღირაცხების, რომელსაცა შინა ქართულითა ენითა ჟამი შეინირვის და ლოცვაი ყოველი აღესრულებისო.

როგორც კეკელიძე აღნიშნავს, „ქართველები ამიერიდან მიზნად ისახავენ თანდათანობით გათავისუფლებას აღმოსავლური (ხაზი კეკელიძისაა —

რ.წ.) საეკლესიო ტრადიციებისაგან. [....] მეორე მხრით, მათ ეკლესიურ-კულტურულად და თან ეროვნულადაც კატეგორიულად დაუპირისპირეს თავი ბერძნულ-ბიზანტიურ მსოფლიოსაღ“.7 ეს იყო ერთ-ერთი მთავარი იდეა, რომელიც წარმართავდა იმ დროის კულტურულ პროცესებს, რომლითაც გამსჭვალული იყო ქართველთა გონება და რომლის განხორციელებას ისინი დიდი ძალისხმევით ცდილობდნენ ყველა და, მათ შორის, მხატვრული აზროვნების სფეროში. ქართველ საეკლესიო მოღვაწეებს მართლმადიდებლური ეკლესიის წმიდათაწმიდა აღდგომის „კანონშიც“ კი შეაქვეთ ქართული ელემენტი და ქართული პრაქტიკით გამოწვეული ცვლილებანი.

ასეთ პირობებში, რასაკვირველია, უნდა არსებულიყო ქართული გალობის „საკუთარ გემოზე მოქცევის“, მისი ეროვნული სულისკვეთებით განმსჭვალვის მისწრაფება, რაც ყველაზე ნათლად ქართული გალობის გამრავალხმიანებაში უნდა გამოხატულიყო.

ცნობილია, რომ მუსიკალური ქსოვილი არ არის მხოლოდ მუსიკალური გამოსახვის საშუალება. მასში ირეკლება ეთნოსის მიერ სამყაროს აღქმის თავისებურებები, რომლებიც ეროვნული მხატვრული წარმოდგენებითაა ნასაზრდოები. ნებისმიერ საკულტო-რელიგიურ, მათ შორის, ქრისტიანულ კულტურასაც, სიმბოლოებით აზროვნება ახასიათებს. ამით აიხსნება, რომ სამხმიანი ქორალი იქცა ქართველთა მუსიკალური მსოფლადქმის გამომხატველად – სამება ხომ, როგორც წინაქრისტიანულ, ისე ქრისტიანულ აზროვნებაში საკრალური სიმბოლოა. მრავალხმიანობა კი ქართული ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ძირითადი კატეგორიაა, რომელიც ამ აზროვნებას ახასიათებდა ჯერ კიდევ ქრისტიანობამდე. მრავალ ხმაზე მღერაში ქართველი კაცის აზროვნების მემკვიდრეობითობა გამოვლინდა, ხოლო ერთხმიანი ბერძნული ჰანგის გამრავალხმიანება გალობის ეროვნული სულისკვეთებით გამსჭვალვის ყველაზე ბუნებრივი გზა აღმოჩნდა. მით უფრო, რომ ქართველები ისტორიულად გარშემორტყმული იყვნენ ხალხებით, რომელთაც ერთხმიანი სასიმღერო კულტურა ჰქონდათ. ეს ყველაზე მყარი არგუმენტია იმის დასამტკიცებლად, რომ ქართული ეკლესიის წიაღში მრავალხმიანი გალობა ქართული ქრისტიანობამდელი მრავალხმიანი სიმღერის გავლენით შეიქმნა.

⁷ კ. კეკელიძე. 1960: 51.

ერთი სიტყვით, ქართულმა გალობამ თანდათან მიიღო ქართული მუსიკალური აზროვნებისათვის ჩვეული მრავალხმიანი ფორმა. არსებული წყაროები გვაძლევენ იმის მტკიცების საფუძველს, რომ X-XI საუკუნეებში ქართული გალობის განვითარების კლასიკური ეტაპია. ამ მოსაზრების დამამტკიცებელ ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს საბუთს წარმოადგენს, როგორც უკვე აღინიშნა, იოანე პეტრიწის მიერ თავის შრომაში განმარტებაი პროკლეს დიადოხოსისა და პლატონურისა ფილოსოფიისათვის ერთარსება სამების განმარტება მუსიკალური ანალოგიით. სწორედ იოანე პეტრიწის შრომა წარმოადგენს იმ წერილობით წყაროს, რომელიც ადასტურებს, რომ XI საუკუნეში ქართული გალობა თავისი კლასიკური სამხმიანი სახით არსებობდა.

ასეთია წყაროებზე დაყრდნობით შედგენილი ქართული გალობის ჩამოყალიბების სურათი.



თავი 3

ჰიმნოგრაფია და ჰიმნოგრაფები

ჰიმნოგრაფია

ჰიმნოგრაფიის სინკრეტული ბუნება — პოეზიისა და მუსიკის ერთიანობა — მათი ურთიერთდამოკიდებულების პრინციპში ვლინდება. თავდაპირველად ჰიმნოგრაფიული ნიმუშები პოეზიად არც მიიჩნეოდა, რადგან როგორც ბიზანტიურ, ისე ქართულ ხელნაწერებში ჰიმნები მოცემულია გაბმული სტრიქონებით, მსგავსად პროზაული სტრიქონებისა. ისინი გარეგნულად არ ტოვებენ პოეტური ნაწარმოების შთაბეჭდილებას. მე-19 საუკუნეში პირველად კარდინალმა პიტრამ დაასაბუთა, რომ ბერძნული ჰიმნების, ერთი შეხედვით, პროზაული ტექსტი, სინამდვილეში პოეტური იყო. ერთი საუკუნის შემდეგ კი, როგორც უკვე აღინიშნა, პავლე ინგოროყვამ, პიტრას მსგავსად, აღმოაჩინა, რომ ქართული ჰიმნებიც, ფაქტობრივად, პოეტური ტექსტებია რითმის გარეშე. ხოლო რაც შეეხება ამ ტექსტების მუსიკასთან კავშირს, როგორც მეცნიერებმა დაამტკიცეს, ამ ტექსტებს პოეზიად სწორედ მუსიკა აქცევს.

მეცნიერები ვარაუდობენ, რომ „თავდაპირველად საქრისტიანო ღვთისმსახურებაში სჭარბობდა ფსალმუნური ელემენტი“, ¹ ხოლო ჰიმნოგრაფიული ელემენტი ფსალმუნურ გალობაში V-VI საუკუნეებიდან შემოვიდა. ჰიმნოგრაფიული პოეზია კლასიკურისაგან განსხვავდებოდა. კლასიკურში მეტრული სისტემა იყო, რაც გრძელი და მოკლე მარცვლების პერიოდულ თანმიმდევრობაზეა დამყარებული. ამ საზომით ბერძნულ ჰიმნოგრაფიაში მხოლოდ სამი ნიმუში, მათ შორის, იოანე დამასკელის „კანონია“ დანერილი. დანარჩენი ჰიმნები ტონურ სისტემას ემყარება, როცა მარცვალთა რაოდენობა თანაბარია, ხოლო მარცვლებში ხმის ამაღლება ერთსა და იმავე ადგი-

¹ კ. კეკელიძე. 1960: 588.

ლას მოდის. რითმა სავალდებულო არ იყო, თუ გვხვდება, ძალიან ღარიბია, ტექსტი კი იწერებოდა მიყოლებით, პროზასავით. ძალიან ხშირად ბერძნული ჰიმნები დაწერილია აკროსტიქით, ანუ კიდურწერილობით (როცა ტაეპების სანყისი ბგერებით რაიმე სიტყვა ან ფრაზაა შედგენილი), რომელიც ზოგჯერ, უბრალოდ, ალფაბეტს შეიცავს, ხან კიდევ ავტორის სახელს.

კორნელი კეკელიძის აზრით, ქართული ორიგინალური ჰიმნოგრაფია დაიწყო არა უგვიანეს VII საუკუნისა, მანამდე კი ჰიმნებს ბერძნულიდან თარგმნიდნენ. ამაზე მეტყველებს ჰიმნოგრაფიული ტერმინოლოგიაც, რომელიც თავიდან ძალიან ღარიბი იყო – ერთი და იგივე ტერმინი იხმარებოდა სხვადასხვა მოვლენის აღსანიშნავად. VII ს-დან ტერმინოლოგია შედარებით მონესრიგდა. თარგმნის პრაქტიკა, ცხადია, მას შემდეგაც გრძელდებოდა, რაც ორიგინალური ჰიმნების თხზვა დაიწყეს. თარგმნიდნენ პროზაულად, არ იცავდნენ ზუსტად ბერძნული დედნის ტონურ სისტემას. ეს შეუძლებელიც იყო, რადგან ქართული ენის ბუნება, მისი ინტოგენური (ნ. მამისაშვილი) მახასიათებლები სრულიად განსხვავებულია ბერძნულისაგან. თარგმანს, უმეტესწილად, აკროსტიქიც ჰქონდა, რომელიც ხანდახან აღინიშნებოდა სიტყვებით „თავნი იტყვიან“.²

ქართული ჰიმნოგრაფიის ნიმუშები თავმოყრილია შუა საუკუნეების მრავალ ჰიმნოგრაფიულ ხელნაწერში, რომლებიც დღეს საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში ინახება.

ქართული ჰიმნოგრაფია ორგვარია: ერთს სალექსო ფორმა აქვს — ასეთ ჰიმნებს იამბიკური ენოდებათ, მეორე – პროზაულადაა ჩანერილი, როგორც აღინიშნა, დიდხანს პოეზიად არც მიიჩნევდნენ.

იამბიკო წარმოადგენს პოეზიის პირველ საფეხურს. ის ემყარება ტაეპში მარცვალთა რაოდენობას, ვინაიდან ქართულში ბერძნულისმაგვარი მაღალი და დაბალი მარცვლები არ არსებობენ. იამბიკო შედგება სტროფებისაგან (ძველქართულად – ხანებისაგან), რომელთაგან თითოეული 5 სტრიქონის ანუ ტაეპისაგან არის შედგენილი. თითოეული ტაეპი შეიცავს 12 მარცვალს (იშვიათად, მეტ-ნაკლებს), ანუ, ძველი ქართული ტერმინოლოგიით, „შეტყუ-

² კ. კეკელიძე. იქვე: 594.

ებას“. ამრიგად, თითოეულ ტაეპში, ძველქართულით – მუხლში, სულ 60 მარცვალა. 12 მარცვლიანი ტაეპი გაყოფილია ორ ნაწილად (5+7 ან 7+5) ცეზურით, რომელიც წერტილით, ხშირად წითლით, აღინიშნება. ასეთი სახე აქვს ჩამოყალიბებულ იამბიკოს, თუმცა გამონაკლისებიც გვხვდება. XI ს-ში იამბიკოში შეიჭრა რითმა. ამ მხრივ, განსაკუთრებით საინტერესოა ბაგრატ IV მეუღლის, ბორენა დედოფლის იამბიკო: „რომელმან ეგე ევას მიუზღე ვალი, ჰრქუი რაი გაბრიელს: „ვარ უფლისა მხევალი. [...] მაშინ ისტუმრე ქვეყნად მიუვალს, დაემხო ძალი, პირველვე სისხლდამთვრალი; ქალწულო, მიხსენ ბორენა ჭირმრავალი“.³

პავლე ინგოროყვამ აღწერა ჰიმნოგრაფიული ტექსტების სტრუქტურა და მეტრული თავისებურებები⁴ – ყოველ საგალობელში ერთმანეთს ენაცვლება სტროფი და ანტისტროფი, რომელიც მოსდევს სტროფს და დაწერილია იმავე წყობის განსხვავებული ზომის ტაეპებით. მაგალითად, თუ სტროფში არის 7 ტაეპი ანუ სტრიქონი, დაწერილი მარცვლების შემდეგი რაოდენობით (ზომით) – 5,10,5,11,5,8,10 – ანტისტროფიც მარცვლების ასეთივე წყობით დაწერილი 7 ტაეპისაგან შედგება. ამრიგად, მეტრი, რომელიც მეორდება ერთი სტროფიდან მეორეში, ქმნის უაღრესად საინტერესო პოეტიკას – ვერბალურ ტექსტს სწორედ მუსიკა ანიჭებს პოეზიის თვისებას, იგი აძლევს მას მეტრსა და საზომს. პოეზიაში საზომი შეზღუდულია (მაგ. არსებობს 8 და 16 მარცვლიანი ლექსი), მუსიკაში კი იმდენი ზომაა, რამდენიც – მელოდია. ამ მნიშვნელოვან დასკვნას ეთანხმება თითქმის ყველა მკვლევარი და მიდის იმ დასკვნამდე, რომ ძველ ქართული ჰიმნოგრაფიაში პოეზია და მუსიკა განუყოფელია, უფრო მეტიც, ამ ტექსტებს მეტრსა და საზომს სწორედ მუსიკა აძლევს.

მაგალითად, ზურაბ ჭავჭავაძე აღნიშნავს, რომ „არავითარი სალექსო საზომები (ცხადია, იამბიკოს გარდა) არ არსებობს. [...] ე.წ. სტროფულ-ტაეპობრივი რიტმიკა მხოლოდ და მხოლოდ საგალობელთა მელოდიათა განპირობებული. [...] საგალობელთა ტექსტებში ჩვენ ვერავითარ რიტმულ თუ რითმულ

³ ქართული პოეზია. ტ. I. თბილისი, ნაკადული. 1979: 140.

⁴ პ. ინგოროყვა. გიორგი მერჩულე. ნაწ. II. თხზულებათა კრებული. ტ. III. ძველ-ქართული პოეზია V-X საუკუნეთა. თბილისი, საბჭოთა საქართველო. 1965: 55.

მონესრიგებულობას ვერ დავინახავთ, ანუ ვერ დავინახავთ იმ აკუსტიკურ მონესრიგებულობას, რომელიც კლასიკური ლექსისათვისაა დამახასიათებელი. [. . .] სასულიერო პოეზიაში სიმღერა-გალობა და ტექსტი განუყოფელ მთლიანობას შეადგენს და ტექსტის მუსიკისაგან დამოუკიდებლად განხილვა მიუღებელი და უმართებულოა. როცა გავითვალისწინებთ, რომ განსახილველი სტროფი წარმოადგენს მხოლოდ და მხოლოდ სიმღერის ტექსტს, ცხადი შეიქმნება, რომ ჰიმნოგრაფიულ თხზულებებსაც ახასიათებთ აკუსტიკური მონესრიგებულობა [. . .], თუმცა კლასიკურ პოეზიაში იგი რიტმითა და რითმით მიიღწევა, ჰიმნოგრაფიაში კი – მუსიკალური მელოდიით“.⁵

მიღებულია თვალსაზრისი, რომ ჰიმნოგრაფი თავის თავში აერთიანებდა პოეტსა და მუსიკოსს, თუმცა მათ ხელნაწერებში გაკეთებული აღნიშვნები მიუთითებენ, რომ ისინი, ძალიან ხშირად, საკუთარ ტექსტებს უკვე არსებული საგალობლების ჰანგებს უსადაგებდნენ. ამავდროულად, ვარაუდობენ, რომ საქართველოშიც, საბერძნეთის მსგავსად, უნდა არსებულიყო ჰიმნოგრაფ-მელოდოსების სპეციალური ინსტიტუტი. მელოდოსები საგალობელთა ჰანგის შერჩევაში ან ახალ ჰანგთა შემუშავებაში იყვნენ დახელოვნებული.

პირველი წყარო, რომელიც მუსიკოსისა და პოეტის პროფესიების გამიჯვნის შესახებ მიუთითებს, როგორც ი. ჯავახიშვილი აღნიშნავს, არსენ მონაზვნის ანდერძი იყო, რომლის თანახმად აღმაშენებელმა სხვადასხვა ადამიანს დაავალა ტექსტის თარგმნა და მასზე ჰანგის დადება. თუმცა, სამწუხაროდ, საქართველოს ისტორიაში მომხდარი ძვრების გამო, ეს პროცესი შემდეგ საუკუნეებში აღარ გაღრმავებულა, რასაც, ალბათ, შეიძლებოდა ქართული სასულიერო საკომპოზიტორო სკოლის ჩამოყალიბებაც მოჰყოლოდა.

თავისთავად სინკრეტული მოვლენა – ჰიმნოგრაფია კიდევ უფრო რთული სინკრეტული მოვლენის, ღვითსმსახურების, შემადგენელი ნაწილია. რადგან საბჭოთა ხელისუფლებამ რელიგიას სასტიკი ბრძოლა გამოუცხადა, XX საუკუნის 90-იან წლებამდე ტოტალიტარული იდეოლოგია სასულიერო მუსიკის შესწავლას კრძალავდა. მანამდე არსებული ნაშრომები, მათ შორის, მ. ოსი-

⁵ ზ. ჭავჭავაძე. 1993: 15-16.

ტაშვილის დისერტაცია რვა ხმის სისტემის შესახებ (1982) საგალობელს ღვთისმსახურებასთან კავშირში არ განიხილავდა. ჰიმნოგრაფიაც ლიტერატურის ისტორიის თვალთახედვით შეისწავლებოდა. მხოლოდ საქართველოს დამოუკიდებლობის პირობებში გახდა შესაძლებელი ძველი ქართული სასულიერო მუსიკის სპეციფიკური კანონზომიერებების კვლევა, საგალობლის საკრალური შინაარსის მხატვრულ-ესთეტიკურ ბუნებაში წვდომა და მასში ჩადებული სიმბოლოების ამოკითხვა.

ამჟამად შუა საუკუნეების ქართული ჰიმნების, ანუ საგალობლების შესწავლა საღვთისმსახურო-ლიტურგიკული ცოდნის კონტექსტში მიმდინარეობს.

ჰიმნოგრაფები

ქართველი ჰიმნოგრაფები მოღვაწეობდნენ საქართველოში და მის ფარგლებს გარეთ არსებულ სამონასტრო კერებში, სწორედ ეს კერები წარმოადგენდნენ ქართული მნიგნობრობისა და პროფესიული მუსიკის საგანებს.

საქართველოს ფარგლებს გარეთ არსებული სამონასტრო კერებიდან ერთ-ერთი უძველესი იყო V საუკუნის I ნახევარში, პეტრე იბერის მიერ პალესტინაში, **ბეთლემის მახლობლად აშენებული მონასტერი**, სადაც 430 წლით დათარიღებული უძველესი ქართული წარწერებია აღმოჩენილი.⁶ პეტრე იბერის გარდა, სხვა ქართველ ბერებთან ერთად, აქ მოღვაწეობდა იოანე ლაზიცი, პეტრე იბერის აღმზრდელი. ქართული წარწერები ნათლად მეტყველებენ, რომ მონასტერში ბერძნულსა და სირიულთან ერთად ქართული ხელნაწერი წიგნებიც იქმნებოდა, თუმცა მათ ჩვენამდე არ მოუღწევიათ. მიაჩნიათ, რომ VI საუკუნეში საქართველოში შემოსული ასურელი მამები აქ განსწავლული ქართველი ბერები იყვნენ.⁷

⁶ ეს წარწერები ნახევარი საუკუნით უსწრებს ბოლნისის სიონის წარწერებს. იხ. „პალესტინის ქართული წარწერები“. წიგნში: *ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია*. ტ. 7. თბილისი, ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატი. 1984: 651-652.

⁷ გ. ნემსაძე. „პეტრე იბერი.“ *ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია*, ტ. 8 თბილისი, ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატი. 1984: 45.

ამავე პერიოდისაა იერუსალიმის ჯვრის მონასტერი, რომლის ადგილას პატარა სამლოცველოს აშენებას პირველი ქართველი ქრისტიანი მეფის მირიანის სახელს უკავშირებენ. ეს სამლოცველო შემდეგ ვახტანგ გორგასალს გაუდიდება, გაუმშვენებია და მის დასაცავად 600 ქართველიც დაუყენებია.⁸

ჯვრის მონასტერში ქართველების მოღვაწეობა აღმავლობას იწყებს XI ს-დან, როცა ბაგრატ IV-ის ხელშეწყობითა და ექვთიმე მთაწმინდელის კურთხევით აქ მონასტრის დიდი კომპლექსი შენდება. აქ მოღვაწეობდნენ შესანიშნავი მწიგნობრები — მთარგმნელები და კალიგრაფები, რომელთა ნაწილმა შემდეგ სინას მთაზე დაიდო ბინა. ჯვრის მონასტერი ბევრჯერ დაკარგეს და დაიბრუნეს ქართველებმა, XVIII ს-ში კი საბოლოოდ გადავიდა ბერძნების ხელში.

ჯვრის მონასტერში მწიგნობართა შორის საკუთრივ ჰიმნოგრაფთა არსებობის შესახებ ცნობები არ მოგვეპოვება.

პალესტინაში არსებული კერებიდან, ასევე, ერთ-ერთი უძველესია **საბა-წმინდის ლავრა**⁹, რომელიც იერუსალიმის ახლოს, V საუკუნეში დაარსდა. აქ მოღვაწეობდა მწიგნობართა დიდი ჯგუფი, მათ გაატარეს ქართული სალიტერატურო ენის რეფორმა და შეიმუშავეს ბიბლიური წიგნების საბაწმინდური რედაქციები. სწორედ აქ მოღვაწეობდა იოანე ზოსიმე (X ს.), ავტორი¹⁰ ზემოხსენებული ჰიმნისა „ქებაი და დიდებაი ქართულისა ენისაი“, იგი საბაწმინდის ქართულ სამონასტრო კოლონიას ედგა სათავეში. მას შედგენილი აქვს კრებული, ე.წ. სანელინდო იადგარი, რომელშიც შეტანილი აქვს საღვთისმსახურო წესში ქართული პრაქტიკით შეტანილი თავისებურებებიც, მაგ., ქართველ წმინდანთა დღესასწაულები. ეს გარემოება ნათლად

⁸ ამ ქართველთა შთამომავლები შემდეგ გამაჰმადიანდნენ, მაგრამ მონასტრის დაცვას მანამდე აგრძელებდნენ, სანამ მას ბერძნები დაეპატრონებოდნენ. ჯვრის მონასტრის უკანასკნელი კლიტემპყრობელის ქალიშვილს ერთ-ერთი ექსპედიციის დროს შეხვდა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი თამილა მაგალობლიშვილი. <https://www.myvideo.ge/v/2641456> ბოლო ნვდომა 15.05.2019.

⁹ ლავრა ბერძნულად ნიშნავს დიდ მონასტერს, რომელიც რამდენიმე ტაძარს აერთიანებს.

¹⁰ ზოგი მოსაზრებით, იოანე ზოსიმე მხოლოდ გადამწერი იყო.

მეტყველებს ქართველი საეკლესიო მოღვაწეების სურვილზე, განამტკიცონ ქართული ეკლესიის დამოუკიდებლობა და ადგილი ქრისტიანულ სამყაროში. საბანძინდის მონასტრის შემდეგ იოანე ზოსიმე სინას მთაზე განაგრძობს მოღვაწეობას.

სინას მთა მდებარეობს არაბეთის ნახევარკუნძულის დასავლეთით, აქაური მონასტრები გამორჩეული იყო საქართველოს ფარგლებს გარეთ არსებულ მნიგნობრულ კერებს შორის. მათ უმდიდრესი ბიბლიოთეკა, სპეციალური სამკითხველო დარბაზი და კატალოგიც ჰქონდათ. ცნობილია, რომ სინას მთაზე ქართველები ჯერ კიდევ VI ს-ში გამოჩნდნენ, მაგრამ ქართული სათვისტომო მხოლოდ IX ს-ში შეიქმნა. სინას მთის ხელნაწერებზე XX ს-ის დასაწყისში მუშაობდნენ ნიკო მარი¹¹ და ივანე ჯავახიშვილი, აქაური ქართული ხელნაწერების მიკროფილმების სრული კოლექცია 1950 წლიდან ინახება ვაშინგტონში, კონგრესის ბიბლიოთეკაში.

სინას მთაზე, იოანე ზოსიმეს გარდა, მოღვაწეობდნენ ჰიმნოგრაფები ეზრა, იოანე მინჩხი, იოანე ბოლნელი და სხვ.

საქართველოს ფარგლებს გარეთ არსებული მონასტრებიდან **ათონის მონასტერი** ქართული კულტურის ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული კერა იყო. ათონის მთას, აქ არსებული მონასტრების დიდი რაოდენობის გამო, მთაწმინდა უწოდეს. იგი მდებარეობს საბერძნეთში, ქალკედონის ნახევარკუნძულზე. ქართული მონასტერი აქ X საუკუნეში, 965 წელს ქართველმა საეკლესიო მოღვაწემ იოანემ დააარსა. იოანეს სიკვდილის შემდეგ ათონის ქართულ საგანეს მისი შვილი ექვთიმე (955-1028) ჩაუდგა სათავეში. ექვთიმე ათონელი/მთაწმინდელი უდიდესი სასულიერო მოღვაწე და ათონის სალიტერატურო სკოლის მამამთავარი იყო. იგი შესანიშნავად ფლობდა ქართულ და ბერძნულ ენებს, რის გამოც თარგმნიდა არა მარტო ბერძნულიდან ქართულად, არამედ, პირიქითაც. სწორედ მისი თარგმანით გახდა ბუდას ცხოვრების ამბის ქრისტიანული ვერსია ევროპული სამყაროსთვის ცნობილი. არ იყო საეკლესიო მწერლობის დარგი, საიდანაც მას ქართულად

¹¹ ნიკო მარი — მრავალმხრივი მეცნიერი, დაიბადა ოზურგეთში, მოღვაწეობდა პეტერბურგის უნივერსიტეტში, იყო აღმოსავლეთმცოდნეობის ფაკულტეტის დეკანი, იკვლევდა ქართველურ ენებს, საერო და სასულიერო ლიტერატურას, შექმნილი აქვს ნაშრომები პეტრე იბერის, გიორგი მერჩულეს „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების“ შესახებ.

არ ჰქონდეს თარგმნილი უმნიშვნელოვანესი საღვთისმეტყველო ლიტერატურა: ძველი და ახალი აღთქმის წიგნები, კონსტანტინოპოლური ტიპიკონის შემოკლებული ვერსია (ე.წ. „მცირე სვინაქსარი“), იოანე ოქროპირის საღვთისმეტყველო და იოანე დამასკელის ფილოსოფიური ხასიათის შრომები, ანდრია კრიტელის „დიდი კანონი“ და სხვ.

ათონის ლიტერატურული სკოლის ტრადიციები ღირსეულად განაგრძო მეორე დიდმა მოღვაწემ — გიორგი ათონელმა/მთაწმინდელმა (1009-1065), მან ათონის სავანეში მნიშვნელოვანი გზა განვლო, თრიალეთში დაბადებული, 12 წელი კონსტანტინოპოლში სწავლობდა, 25 წლისა ხახულის მონასტერში ბერად აღიკვეცა, ორიოდ წელიწადში ათონის ივერთა მონასტერში მოხვდა, სადაც დიდი გზა განვლო ჩვეულებრივი მორჩილიდან მონასტრის წინამძღვრამდე.

გიორგი მთაწმინდელმა მდიდარი მემკვიდრეობა დაგვიტოვა. იგი იყო უდიდესი ლიტერატურული მოღვაწე, რომელმაც არა მარტო თარგმნა მრავალი ახალი, არამედ სრულყო სხვათა მიერ თარგმნილი საღვთისმეტყველო არაერთი ნაშრომი, დაასრულა ექვთიმეს დაუსრულებელი ან მოკლედ ნათარგმნი შრომები, მათ შორის „მცირე სვინაქსარი“. სწორედ მის სახელთანაა დაკავშირებული ძველი „იადგარის“ ნაცვლად ახალი ტიპის კრებული „თთუენის“ შედგენა, რომლის სისრულით მსგავსი ჰიმნოგრაფიული კრებული, კორნელი კეკელიძის სიტყვებით, „იმ ხანებში თვით ბერძნულ ენაზეც კი არ არსებობდა“.¹² ყველაფერთან ერთად, გიორგი მთაწმინდელი ორიგინალური თხზულებების ავტორიც იყო — მას ეკუთვნის იოანე და ექვთიმე მთაწმინდელების ცხოვრება; გიორგის პოეტური ნიჭი თავს იჩენს მის პროზაულ თარგმანებშიც, არის იამბიკოების ავტორიც, იყო აკროსტიქების დიდი ოსტატი, მის მიერ თარგმნილ სახარებასაც კი აქვს დართული აკროსტიქიანი იამბიკო. ეს იამბიკური ჰიმნები მათი ავტორის მაღალ პოეტურ კულტურაზე მიუთითებენ. არსებობს მოსაზრება, რომ მისი ერთ-ერთი ჰიმნი ინგლისელი პოეტის თომას მურის ცნობილი ლექსის „საღამოს ზარების“ („Evening Bell“) შთაგონების წყაროდ იქცა.¹³

¹² კ. კეკელიძე. 1960: 226.

¹³ მურის ამ ლექსის თარგმანი საფუძვლად დაედო ცნობილ რუსულ სიმღერას „Вечерний звон“.

გიორგი მთაწმინდელი ქართული ეკლესიის ინტერესების აქტიური დამცველიც იყო. ცნობილია, რომ 1057 წელს მან ანტიოქიის პატრიარქთან ბრწყინვალედ დაიცვა ქართული ეკლესიის ავტოკეფალია.

ათონის ივერთა მონასტერმა თავისი არსებობს მანძილზე ბევრი განსაცდელი გადაიტანა. 1259 წ. ათონის ნახევარკუნძული თავისი მონასტრებითურთ ჯვაროსნებმა დაარბიეს, XIV საუკუნეშიც არაერთხელ გახდა არაბი მეკობრეების სათარეშო. XVI-XVIII საუკუნეებში ათონის მონასტერს ქართველების მხარდაჭერა არ აკლდა, XIX საუკუნეშიც არაერთი ქართველი მოღვაწე ეწვია, მაგრამ XIII ს-ში დაწყებულმა ბერძნების დიდმა მცდელობამ — გამოედევნათ ათონიდან ქართველები, მიზანს მიაღწია – XIX საუკუნეში მათ საბოლოოდ ხელში ჩაიგდეს მონასტერი.

შუა საუკუნეების ჰიმნოგრაფიამ **ქართულ სამონასტრო კრებში** მოღვაწე არაერთი შესანიშნავი ქართველი ჰიმნოგრაფის სახელი შემოგვინახა. ცნობილია, რომ ჰიმნებს ქმნიდა **გრიგოლ ხანძთელი**, ტაო-კლარჯეთის აღმშენებელი, რომელიც, ძირითადად, ხანძთაში ცხოვრობდა (სურ. 26). მის სახელთანაა დაკავშირებული შექმნა ერთ-ერთი უაღრესი ჰიმნოგრაფიული კრებულის „იადგარისა“, რომლის ხელნაწერს, სამწუხაროდ, ჩვენამდე არ მოუღწევია. გრიგოლ ხანძთელს მიიჩნევდნენ ერთ-ერთი ცნობილი ჰიმნის, „სოფლისა ზღუაი აღძრულ არს“, ავტორად, რომელსაც პავლე ინგოროყვა უწოდებს „პოეტურ შედევრს“ და რომლის მეტაფორული სახიერება მასში მეორე შედევრთან, ნიკოლოზ ბარათაშვილის რომანტიკულ „ჩემს ლოცვასთან“ ასოცირდება.¹⁴ თუმცა დღეისათვის უკვე დადგენილია, რომ ეს საგალობელი ბერძნულიდანაა თარგმნილი.¹⁵

ჰიმნოგრაფთა შორის ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული ფიგურა **მიქაელ მოდრეკილია**, რომელიც შატბერდში მოღვაწეობდა. „მოდრეკილი“ ნიშნავს „დაყუდებულს“, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ იგი ბერი ყოფილა. მისი კრებული, „საწელიწადო იადგარი“, ქართული ჰიმნოგრაფიის ყველაზე მნიშვნელოვანი ძეგლია. იგი 978-988 წლებშია შედგენილი და თან ახლავს ან-

¹⁴ პ. ინგოროყვა. 1965: 76.

¹⁵ გ. კიკნაძე. *ნეემირებული ძლისპირნი* (ხელნაწერი A-603). თბილისი, 1982: 929.

დერძი, რომელშიც აღნიშნულია: „„შენეწითა დიდსახიერისა ღმრთისაითა, მე, გლახაკმან [...] მიქაელ მოდრეკილმან [...] ვილუანე [...] და შევკრიბენ საგალობელნი ესე წმიდისა აღდგომისანი, რომელნი ვპოენ ენითა ქართულითაითა, მეხურნი ბერძნულნი და ქართულნი, სრულნი ყოვლთა განგებოთა, წესისაბრ საეკლესიოითაი [...]. სინმიდით და სიმართლით სისწოროითა კილოისაითა და უცთომელობითა ნიშნისაითა“.¹⁶

ანდერძი გვიდასტურებს არა მარტო ქართული ორიგინალური ჰიმნოგრაფიის არსებობასა და დიდ აღმავლობას X საუკუნეში, არამედ წარმოგვიდგენს ამ პერიოდის ჰიმნოგრაფიის მთელ შინაარსობრივ სიმდიდრესა და სტილურ მრავალფეროვნებას. ასევე, მოწმობს ადრეული შუასაუკუნეების ქართულ ეკლესიაში მელოდოსების ინსტიტუტის არსებობას – მეცნიერები უკვე შეთანხმდნენ, რომ ჰიმნოგრაფიის მიერ ნახსენები ტერმინი „მეხურნი“ სწორედ ამაზე უნდა მიუთითებდეს; „მეხურნი“ – „ხმეან გალობას“, გალობით აღვლენილ ლოცვას აღნიშნავდა, ხოლო პროფესიონალ მელოდოსს „მეხელი“ ეწოდებოდა.¹⁷

ამ კრებულის კიდევ ერთი განსაკუთრებულობა იმაშიც მდგომარეობს, რომ მასში შეტანილი ჰიმნების უმრავლესობის აკროსტიქი ავტორებს გვაცნობს — თავად მიქაელ მოდრეკილს, იოანე ზოსიმეს, იოანე მინჩხს, იოანე მტბევარს, ეზრას, იოანე ქონქოზისძეს, კურდანას.

მოდრეკილის ჰიმნებს კ. კეკელიძე ასე ახასიათებს: „ისინი პოეტური აღმაფრენით და საღვთისმეტყველო სპეკულაციის სიღრმე-სიდიადით, აგრეთვე, სტილის სილამაზითა და მოხდენილობით არაჩვეულებრივ მოვლენად შეიძლება ჩაითვალოს ჩვენს მწერლობაში და ამ მხრივ ისინი თუ არ სჭარბობენ, ჩამოვარდნით მაინც არ ჩამოუვარდებიან იოანე მტბევარის საგალობლებს“.¹⁸

¹⁶ ი. ჯავახიშვილი. 1990(2): 213.

¹⁷ ე. მეტრეველი. „მეხელის“ და „მეხურის“ გაგებისათვის“. *შ. რუსთაველი. ისტორიულ ფილოლოგიური ძეგანი*. თბილისი, მეცნიერება. 1966: 170; მ. ანდრიაძე. „საგალობელთა ჟანრები და ნევმირების ტრადიცია XX საუკუნის ქართული ხელნაწერების მიხედვით“. დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად. ავტორეფერატი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1998: 25.

¹⁸ კ. კეკელიძე. 1960: 176-77.

მოდრეკილის „იადგარს“ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას სძენენ სამუსიკო დამწერლობის ნიშნები – ნევმები, რომლითაც აღკაზმულია სიტყვიერი ტექსტი. მათზე, უფრო დანვრილებით, ქვემოთ იქნება საუბარი.

იოანე მინჩხი, როგორც აღნიშნავენ, „ეკუთვნის იმ პირთა რიცხვს, რომელთაც ხელი შეუწევს ქართული ჰიმნოგრაფიის აყვავებას მეათე საუკუნეში“.¹⁹ მის შესახებ მხოლოდ ისაა ცნობილი, რომ წარმოშობით დასავლეთ საქართველოს სოფელ ინჩხიდან ყოფილა. X საუკუნის I ნახევარში მოღვაწეობდა სინას მთაზე, სადაც მრავლადაა შემონახული ჰიმნები, რომელთაც „მინჩხურნი“ აწერია, ზოგი პროზითაა დანერილი, ზოგიც იამბიკოთი. ამათგან ოთხი იამბიკო შესულია მიქაელ მოდრეკილის „იადგარში“.

მინჩხის პოეზიას მაღალ შეფასებას აძლევდა ქართული სასულიერო ლიტერატურის მკვლევარი ნიკო მარი. კორნელი კეკელიძე მინჩხის შესახებ წერს: „იოანეს ჰიმნებს ახასიათებს ღრმა პატრიოტული გრძნობა და როგორც ეს შეუნიშნავს აკად. ნ. მარსაც, სუბიექტივობა, გულწრფელობა და უაღრესი სიმარტივე, რომელიც შორსაა ჩვეულებრივი ჰიმნოგრაფიული ენაწყლიანობისაგან“.²⁰

ტბეთის მონასტერში მოღვაწეობდა ეპისკოპოსი **იოანე მტბევარი**, რომლის ჰიმნები მხოლოდ მიქაელ მოდრეკილის კრებულშია შემორჩენილი. კ. კეკელიძის აზრით, მათაც, მოდრეკილის ჰიმნების მსგავსად, გამოარჩევთ „ღრმა ღვთისმეტყველება, ფილოსოფიურ-თეოლოგიური სპეკულაცია, პოეტური აღმაფრენა და ლამაზი სტილი, დასრულებულ-ჩამოყალიბებული ენა“.²¹

X საუკუნის ჰიმნოგრაფიული მემკვიდრეობა ამ პერიოდის ქართული ჰიმნოგრაფიის დიდ აყვავებაზე მეტყველებს.

შემდგომ საუკუნეებში ქართულ ჰიმნოგრაფიას ბრწყინვალე ნიმუშები შემატეს ექვთიმე და გიორგი მთანმინდელებმა, არსენ იყალთოელმა და სხვ.

ჰიმნოგრაფიულ მოღვაწეობას ეწეოდა დავით აღმაშენებელიც, რომელმაც 1121 წლის 12 აგვისტოს დიდგორის ველზე თურქული მრავალრიცხოვანი კოალიციური ჯარის ძლევას მრავალსტროფიანი გამარჯვების

¹⁹ იქვე: 171.

²⁰ კ. კეკელიძე. 1960: 173.

²¹ იქვე: 174.

იამბიკური ჰიმნი მიუძღვნა,²² ხოლო სიცოცხლის მიწურულს, სახელოვან-მა სახელმწიფო მოღვაწემ და მხედართმთავარმა, მინიერი ცოდვების მო-სანანიებლად თავისებური აღსარება – „გალობანი სინანულისანი“ – შექმნა კანონის ჟანრში.

აღნიშვნის ღირსია დავით აღმაშენებლის ძის, მეფე დემეტრე I-ის (ბერობა-ში დამიანე) ჰიმნოგრაფიული შემოქმედება. მის შესახებ ანტონ კათალიკოსი (XVIII ს.) ამბობს: „გამომთქმელი სტიხთა მაღალ შაირთა, რომელნიც დღე-საც ჩანან აღწერილად“, ხოლო იოანე ბატონიშვილის აზრით, (XVIII–XIX ს.): „ის იყო მშვენიერი რიტორი, პიიტეკოსი და შემთხვევლი უცხოოდ შაირთა, რომელმანცა მრავალნი სწავლანი გამოთქვა“. თანამედროვე მკვლევრების²³ აზრით, დემეტრეს იამბიკოებს (ჩვენამდე მოაღწია 4 იამბიკომ), გამოარჩევს დახვეწილი პოეტური სტილი და ფორმა, რომელსაც რითმა კლასიკურ სრულყოფილებას სძენს. მათგან განსაკუთრებით გამორჩეულია ჰიმნი „შენ ხარ ვენახი“, საუკუნეების მანძილზე ერში ყველაზე გავრცელებული, დღემ-დე ყველაზე პოპულარული და საყვარელი საგალობელი.

საქართველოს პოლიტიკურ ცხოვრებაში მომხდარმა ძვრებმა — ერთ დროს ძლიერი სახელმწიფოს დასუსტებამ და დაქუცმაცებამ ქართული ჰიმნოგრაფიის მომავალ ბედზეც მოახდინა გავლენა. ამიტომ მისი გან-ვითარების უმაღლეს და კლასიკურ ეტაპად სწორედ X–XII საუკუნეებს მიიჩნევენ, თუმცა ტრადიცია შემდეგ საუკუნეებშიც გრძელდება. ამ ჟანრში მოღვაწე ერთ-ერთი უკანასკნელი პოეტი დავით გურამიშვილია (XVIII ს.).²⁴

შუა საუკუნეების ქართული ჰიმნოგრაფიის კლასიკური ნიმუშები სუ-ლიერი აღმაფრენით, რელიგიური და ადამიანური განცდების ექსპრესიული

²² პ. ინგოროყვა. 1965: 60.

²³ ნ. სულავა. „შოო მღვიმელი დემეტრე მეფის პოეზიაში“. წიგნში: *ლიტერატურული ძეგლები*, №21. თბილისი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. 2001.

²⁴ დავით გურამიშვილის შესანიშნავ ჰიმნზე „სხივო, მზეთა მზის სახეო“ XX ს-ის გამოჩე-ნილმა ქართველმა კომპოზიტორმა ალექსი მაჭავარიანმა ლირიკული განცდის სიწრფე-ლით აღბეჭდილი, ამავე სახელწოდების, რომანსი შექმნა.

გადმოცემით, ჰარმონიული და მშვენიერი სამყაროს მუსიკალურ-პოეტური გამოხატვის სისრულით შუა საუკუნეების ქართული სასულიერო კულტურის რენესანსულ ესთეტიკას განასახიერებს.



თავი 4

ქველი ქართული პროვინიული მუსიკის ჟანრული სისტემა და ლიტურგიკულ-ჰიმნოგრაფიული კრებულები

ჟანრული სისტემა

ქრისტიანული ღვთისმსახურების წესი თანდათან ყალიბდებოდა მოციქულთა საღვთისმსახურო პრაქტიკაში, რომლის ერთ-ერთი უმთავრესი რიტუალი ქრისტეს მიერ დაკანონებული ევქარისტია („სამადლობელი ლოცვა“), ლიტურგია ანუ წირვა იყო. წირვის უძველესი განგებების ავტორები იყვნენ წმ. მოციქულები პეტრე (ანტიოქიის ეკლესია), იაკობი (იერუსალიმის ეკლესია), მარკოზ მახარებელი (ალექსანდრიის ეკლესია). მოგვიანებით ჩამოყალიბდა წმ. ბასილი დიდის, იოანე ოქროპირის და, ბოლოს, გრიგოლ დიალოგოსის (პირველშენიერულის) წირვის წესები.¹ ამჟამად ქართულ ეკლესიაში მიღებულია ეს სამი წესი, თუმცა ჩვენში ყველაზე ხშირად იოანე ოქროპირის წირვა სრულდება.

წირვა ქრისტიანული ღვთისმსახურების ძირითადი წესია, რომელზეც სრულდება ქრისტეს მიერ მოწაფეთათვის დიდ ხუთშაბათს საიდუმლო სერობაზე დადგენილი საღვთო უსისხლო მსხვერპლთშენიერვა, ღვინითა და პურიტ ზიარების საიდუმლო რიტუალი. წირვასთან ერთად ყველაზე მნიშვნელოვანი საღვთისმსახურო ციკლია ღამისთევის ლოცვა, რომელიც, თავის მხრივ, იყოფა მწუხრის, შუალამიანისა და ცისკრის ლოცვებად.

საღვთისმსახურო ციკლი სადღელამისოა (დღეს მხოლოდ მონასტრებში). მთავარ ღვთისმსახურებათა შორის იკითხება ჟამნი, რომელიც მოიცავს უცვლელ მასალას, დანიშნულს სხვადასხვა ჟამს ანუ საათს ყოველდღიური

¹ გრიგოლ დიალოგოსი (ბერძნულად ნიშნავს, დიალოგს, საუბარს), იგივე გრიგოლ დიდი, რომელსაც გრიგოლისეული გალობის შექმნას მიაწერენ. დღეს მართლმადიდებელი ღვთისმეტყველები კამათობენ, რამდენად ეკუთვნის მას პირველშენიერულის ლიტურგია.

მსახურებისათვის.² ღვთისმსახურება აერთიანებს ოთხ აუცილებელ კომპონენტს: ქმედებას, კითხვას, ლოცვასა და გალობას და მრევლის სულიერი ამაღლებისა და რელიგიური სწავლების მიზანი აქვს – წირვა „უსისხლო მსხვერპლთშენიერება“, „მწუხრი“ – ძველი აღთქმის, ხოლო „ცისკარი“ ახალი აღთქმის მოვლენებს ეძღვნება. საკითხავები, ქადაგებები მორწმუნის გულისა და გონებისკენ არის მიმართული, ხოლო გალობა მრავალი მნიშვნელობით დატვირთულ ამ ქმედებაში მისთვის განკუთვნილ დროს ჩაერთვის და უფლისადმი აღვლენილ ყველაზე ამაღლებულ ლოცვად აღიქმება.

ამიტომ საგალობლის ჟანრული თუ მუსიკალური კანონზომიერებები აუცილებლად უნდა შეისწავლებოდეს ღვთისმსახურებაში მისი ადგილისა და ფუნქციის გათვალისწინებით. ამითვე განისაზღვრება საგალობლის ჟანრული მიკუთვნებულობაც.

საგალობელთა ჟანრული სისტემა თავიდანვე არ ჩამოყალიბებულა. საგალობლის პირველი სახეობა, რომელიც ეკლესიაში დამკვიდრდა, ფსალმუნების წართქმით კითხვას უკავშირდებოდა. შემთხვევითი არაა, რომ ძველად გალობის სინონიმი „ფსალმუნება“ იყო.³ საეკლესიო კულტურის განვითარებასთან ერთად, ბერძნული პრაქტიკის პარალელურად, ქართულ პრაქტიკაშიც გაჩნდა მცირე ფორმის მელოდიური სტრუქტურის მქონე საგალობლებიც, თუმცა ეს ის პერიოდია, როცა სხვადასხვა საგალობელს ხშირად ერთი და იმავე სახელით მოიხსენიებენ და „არ ჩანს განსხვავება ტროპარსა, სტიქარონსა და სხვა საგალობელთა შორის“. სწორედ ეს მეტყველებს იმ ფაქტზე, რომ „ქართული ჰიმნოგრაფია დაწყებული მაშინ, როდესაც, საზოგადოდ, საღვთისმსახურო ტერმინოლოგია ჯერ საკმაოდ განვითარებული არ ყოფილა“,⁴ თუმცა, როგორც V საუკუნის ძეგლი, „შუშანიკის წამება“ მეტყველებს, ამ დროისთვის ქართული სალიტერატურო ენის ლექსიკა მდიდარი იყო. მიუხედავად ამისა, საქართველოში ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგ ქრისტიანული

² პირველი ჟამი იკითხება დილით, მესამე და მეექვსე წინ უსწრებს წირვას. წირვის შემდეგ იკითხება მეცხრე ჟამი. საღამოს იწყება „ღამისთვის ლოცვის“ პირველი ნაწილი „მწუხრი“, რომელსაც მოსდევს „შუალამიანი“ და შემდეგ „ცისკარი“. „ცისკრის“ შემდეგ — ისევ პირველი ჟამი და ა.შ.

³ ი. აბულაძე. *ძველი ქართული ენის ლექსიკონი*. თბილისი, მეცნიერება. 1973: 39.

⁴ კ. კეკელიძე. 1960: 589.

ნიგნებისა და ჰიმნების ბერძნულიდან თარგმნას ბევრი ახალი ტერმინი შემოჰყვა, რის მოწესრიგებასაც საკმაოდ დრო დასჭირდა.

ქართული საეკლესიო-სამგალობლო ტერმინოლოგია და საგალობლის ჟანრული სისტემა, ფაქტობრივად, როგორც ჩანს, იმ დროისთვის მოწესრიგდა, როცა ქართული ორიგინალური ჰიმნოგრაფია შეიქმნა (VIII.).⁵

საგალობელთა ჟანრულ დიფერენციაციას ახდენენ მისი ფუნქციის შესაბამისად, ამიტომ ჟანრული სისტემა მრავალდონიანი მოვლენაა: არსებობს წირვის, მწუხრისა და ცისკრის საგალობლები, რომლებიც ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან ფუნქციით, მსახურებაში ჩართვის ადგილით, ფორმებითა და კომპოზიციური სტრუქტურით; საგალობლებს აჯგუფებენ იმის მიხედვით, იცვლიან თუ არა ისინი ფორმას ან ფუნქციას ღვთისმსახურებაში, შესაბამისად, არსებობს მყარი და მერყევი (ცვალებადი) საგალობლები.⁶ მყარი საგალობლები აერთიანებენ სხვადასხვა ტიპის საგალობელთა სახეობებს, მაგალითად, ფსალმუნები, კვერეხები და ა.შ. ფუნქციურად კვერეხი არის დიაკონის მიერ სათქმელი მოკლე ლოცვების თანმიმდევრობა, რომელთაც მგალობლები მოკლედ პასუხობენ: „უფალო შეგვიწყალებ“, „მოგვმადლებ უფალო“ და „შენ უფალო“, ამიტომ ამ მოკლე გალობით ჩასართავენსაც კვერეხებს უწოდებენ. კვერეხებიც სხვადასხვა სახისაა. მაგალითად, მცირე კვერეხში სამი მოწოდება-პასუხია, დიდში – 12 ან მეტი, ხოლო „მრჩობლ“ კვერეხში მგალობლები დიაკონის მოწოდების პასუხად სამჯერ იმეორებენ „უფალო შეგვიწყალებ“-ს. საგალობლების მუხლებს შორის ჩასართავი მცირე სადიდებელი საგალობლებია ე.წ. „დიდება-ანდა“.⁷

ანტიფონი ეწოდება ორგუნდოვან გალობას, რომელიც სხვადასხვა დროსა და შემთხვევაში იგალობება – არსებობს სადაგი დღეებისა და სადღესასწაულო (მაგ. შობის, აღდგომის, ნათლისღების, ფერისცვალების და

⁵ იქვე.

⁶ მ. ანდრიაძე. 1998: 43.

⁷ „დიდება-ანდა“ – შემოკლებული: „დიდება მამასა და ძესა და წმიდასა სულსა ან და მარადის და უკუნითი უკუნისამდე“.

სხვ.) ანტიფონები; ანტიფონურად იგალობება ფსალმუნები, აღსავალთა⁸ (ამაღლების, აღსვლის) საგალობლები და ა.შ. დოღმატიკონი ეწოდება ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილ საგალობელს,⁹ ხოლო დაუჯდომელი – ღვთისმშობლისა და წმინდანების სადიდებელ საგალობლებს, რომლებიც სრულდება ფეხზე დგომით.¹⁰

საგალობელთა ეს და მრავალი სხვა სახეობა საფუძვლად უდევს ქართულ ღვთისმსახურებას და, შესაბამისად, ქმნის ქართული ქრისტიანული მუსიკის მწყობრ, მკაფიოდ სისტემატიზებულ ჟანრულ სისტემას.

ამ სისტემაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია ჰიმნოგრაფიული პოეზიის მიერ შემუშავებულ ჟანრს, კანონს, მკაფიოდ ჩამოყალიბებული ფორმალური და კომპოზიციური სტრუქტურით. კანონის ქართული სახელწოდება „გალობანია“. იგი ბიბლიურ თემაზე შესრულებული ცხრა ოდისაგან ანუ ცხრა გალობისაგან შედგება. თითოეული გალობის სახელწოდება მოდიოდა ბიბლიური ტექსტის დასაწყისი სიტყვიდან, ხოლო შინაარსი დაკავშირებულია ძველი აღთქმის იმ მოვლენებთან, რომლებიც ახალი აღთქმის მოვლენებს შეესაბამებიან. I გალობას ეწოდება „უგალობდითსა“ („უგალობდეთ უფალსა“), მისი მთავარი თემაა ღვთისადმი დიდების აღვლენა და შეესაბამება ბიბლიის იმ ადგილს, სადაც მოთხრობილია, თუ როგორც იხსნა მოსემ ებრაელები, განაპო მენამული ზღვა, ხოლო მდევარნი „დაანთქა ზღუასა მას მენამულსა“. II გალობას ეწოდებოდა „მოიხილესა“ („მოიხილე ცაო“) და შეესაბამება ბიბლიის იმ ადგილს, როცა მოსე შეაგონებს ლევიტელებს, რომელთაც უკეთურობას ამჩნევს და აფრთხილებს, არ დაარღვიონ უფლის მცნებები. III გალობის – „განძლიერდასა“ („განძლიერდა გული ჩემი“) მთავარი თემაა უფლის ძლიერების აღიარება და შეესაბამება

⁸ გადმოცემის თანახმად, ძველი აღთქმის ტაძარში 15 საფეხური იყო, თითო საფეხურზე, თითო ფსალმუნი იგალობებოდა. <http://martlmadidebloba.ge/terminebi1.html> ბოლო წვდომა 09.08. 2018.

⁹ დოღმატიკი, ანუ დოღმატიკონი ეკლესიის მიერ დოგმად მიღებულ სწავლებას ღვთისმშობლის მარად ქალწულობასა და უხრწნელობაზე.

¹⁰ ამ ტერმინის არსებობა მიუთითებს, რომ ძველად ქართულ მართლმადიდებლურ ეკლესიაში მლოცველები ისხდნენ, ნაცვლად ფეხზე დგომისა, როგორც ეს დღესაა მიღებული.

იმ ადგილს, როცა ანა უფალს მადლობს მისთვის ვაჟის მიცემის გამო. IV გალობის – „უფალო მესმასა“, ანუ, მოკლედ, „მესმასა“ მთავარი თემაა უფლის მოვლინებისა და წარმართთა დასჯის წინათგონობა. V გალობაში – „ღამითგანსა“ („ღამითგან აღიმსობს სული ჩემი შენდამი, უფალო“) მოცემულია მოლოდინი მკვდრეთით აღდგომისა და სიხარული ამის გამო. VI გალობის – „ღალადყავსა“ („და თქუა ღალადყავ ჭირსა შინა ჩემსა უფლისა მიმართ“) მთავარი თემაა ვეშაპის მუცელში მყოფი იონას ლოცვა, რომლითაც აღდგომის უდიდესი ბიბლიური სასწაულია მინიშნებული. VII გალობა „კურთხეულ არსა“ („კურთხეულ ხარ შენ უფალო“) არის უფლის მიმართ ლოცვა, რომელმაც სასწაულით დაიცვა ნაბუქოდონოსორის მიზეზით ცეცხლში ჩაცვივებული სამი ყრმა. VIII გალობა „აკურთხევდისა“ („აკურთხევდით ყოველნი საქმენი უფლისანი“) ფაქტობრივად აგრძელებს წინა თემას და წარმოადგენს ლოცვას სამი ყრმის გადარჩენის გამო. IX გალობის – „ადიდებდითსა“ („და თქუა მარიამ: „ადიდებს სული ჩემი უფალსა“) მთავარი თემაა ღმრთისმშობლის სამადლობელი უფლისადმი, ვინაიდან იგი აირჩია უფალმა დედათა შორის.¹¹

X საუკუნიდან კანონში გამოიტოვებოდა მეორე გალობა „მოიხილესა“. მკვლევრების ერთ-ერთი ვარაუდით, ეს გამონვეული იყო გალობის იუდაისტური სულისკვეთებით, რადგან მასში ებრაული ღმერთის მცნებებზეა ლაპარაკი. სხვა ვარაუდით – ეს გალობის განსაკუთრებულად მძიმე, დრამატული ხასიათითაა განპირობებული, რომელიც მხოლოდ დიდი მარხვის ასკეტურ და ცოდვათა გლოვის განწყობას შეეფერება. მოგვიანებით, მის ნაცვლად, კანონს ემატებოდა ახალი საგალობელი „აქებდითსა“, რომელიც 148-ე ფსალმუნიდან იღებს სახელწოდებას.

თითოეულ ოდაში ანუ გალობაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა „ძლისპირს“ (ბერძნულად – „ირმოსს“). ამ ტერმინს ორგვარად ხსნიან: 1. ძალი – სიმი, პირი – პირველი; 2. რადგან ქართულში გალობა და ძნობა სინონიმებია, იგი, ასევე, განიმარტება, როგორც ძნობის ანუ გალობის

¹¹ ს. ცაიშვილი. „ძველი ქართული პოეზია (V-XI სს.)“. წიგნში: *ქართული პოეზია*. ტ. I. თბილისი, ნაკადული. 1979: 5-42.

პირი, გალობის მოდელი. მართლაც, ძლისპირი წარმოადგენდა გალობის, ოდის პირველ სტროფს, პირველ ტროპარს, უფრო ზუსტად, მის ჰანგს – იგი აძლევდა გალობის დანარჩენ სტროფებს მელოდიასა და საზომს¹² და, ფაქტობრივად, წარმოადგენდა გალობის რიტმულ-ინტონაციურ მოდელს.¹³ დანარჩენ სტროფებს ეწოდებოდა „ტროპარი“, „მუხლი“, „დასდებელნი“ (სიტყვა „დადებიდან“), „გადასათქმელნი“.

ძალიან ხშირად, ყოველ ოდას წინ უძღვის ე.წ. „ზედწერილი“, რომელიც მიუთითებს, რომელ ჰანგზე იგალობებოდა მოცემული ოდა. ასეა მიქაელ მოდრეკილის „იადგარშიც“. მაგალითად, იოანე მტბევარის ერთ-ერთი გალობანის („გალობანი შობისანი“) მეხუთე გალობას (ოდას) აქვს ზედწერილი „სოფლისა ზღუაი აღძრულ არს“. როგორც ჩანს, ამ ჰიმნის ჰანგი კარგად იყო ცნობილი. სწორედ, მისი სალექსო საზომი და სტროფულ-ტაეპობრივი წყობას ემთხვევა ზუსტად მტბევარის ჰიმნის მეტრული სტრუქტურა. ეს პრაქტიკა ფართოდ იყო გავრცელებული მომდევნო საუკუნეებშიც იმათ შემოქმედებაში, ვინც ჰიმნოგრაფიის ჟანრს მიმართავდა.¹⁴

კანონი ძველი ქართული პროფესიული მუსიკის ყველაზე რთული და სტრუქტურულად ჩამოყალიბებული ჟანრია. ფორმით ეს არის შედგენილი კომპოზიცია, რომლის თითოეული ოდა ანუ საგალობელი, თავის მხრივ, სტროფი-ანტისტროფისაგან ანუ ძლისპირ-დასდებლებისაგან შედგება.

როგორც ვხედავთ, ძველი ქართული მუსიკის ჟანრული სისტემა მთლიანად საეკლესიო ღვთისმსახურებას ექვემდებარებოდა. რადგან საეკლესიო კულტურა, თავად ეკლესიის მსგავსად, ცდილობს ურყევად შეინახოს ერთხელ ტრადიციად დამკვიდრებული მოცემულობა, ფაქტობრივად, დღემდე იმავე სისტემას ემყარება, თუმცა ამ ჟანრებში ახალი ნიმუშები აღარ იქმნება.

¹² კ. კეკელიძე. 1960: 602.

¹³ ე. მეტრეველი. *ძლისპირნი და ღმრთისმშობლისანი*. თბილისი, მეცნიერება. 1971: 9.

¹⁴ სხვათა შორის, ამ პრაქტიკას მიმართავდა დავით გურამიშვილიც XVIII ს-ში „დავითიანში“ (მაგალითად, „პატარა ქალო თინაოს“ სანაცვლოდ სამღერალი).

ლიტურგიკულ-ჰიმნოგრაფიული კრებულები

ქრისტიანობა მნიშვნელოვანი რელიგიაა და, ბუნებრივია, ეკლესიის აღჭურვა საღვთისმსახურო წიგნებით პრაქტიკული საჭიროებით იყო გაპირობებული. ქართულმა საღვთისმსახურო პრაქტიკამ სპეციალური კრებულები შეიმუშავა, რომლებიც ორ ჯგუფად შეიძლება დაიყოს: პირველ ჯგუფს შეადგენენ სხვადასხვა დანიშნულების ლიტურგიკული წიგნები, რომლებიც განსაზღვრავენ საეკლესიო ცხოვრების წესს, შეიცავენ საკითხავებს ახალი და ძველი აღთქმიდან, სხვადასხვა მსახურებისას წარმოსათქმელ ფსალმუნებსა და ლოცვებს. მეორე ჯგუფს კი წარმოადგენენ ჰიმნოგრაფიული კრებულები, რომლებშიც შეტანილია ჰიმნოგრაფიული პოეზიის ნიმუშები – ჰიმნები ანუ საგალობლები.

ერთ-ერთ მთავარი ლიტურგიკული წიგნი არის ტიპიკონი.¹⁵ რომელიც განსაზღვრავს ღვთისმსახურების წესსა და რიგს, აღწერს ეკლესია-მონასტრის ცხოვრების სრულ სურათს. ტიპიკონი სხვადასხვა დროს განსხვავებული სახელით მოიხსენიებოდა — კანონი, ლექციონარი, სვინაქსარი,¹⁶ თუმცა მათ შორის მცირე შინაარსობრივი განსხვავებებიც არსებობს. ქრისტეს საფლავის, ანუ იერუსალიმური ტიპიკონის ქართული თარგმანის ჩვენამდე მოღწეული პირველი ხელნაწერი VII საუკუნეს განეკუთვნება. გიორგი მერჩულის გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში არაერთხელაა ნახსენები „განგებაი ეკლესიისაი“, აქედანვე ცნობილია, რომ წმიდა ბერი შესანიშნავად იცნობდა როგორც იერუსალიმურ, ისე კონსტანტინოპოლურ ტიპიკონებს, რომლებიც ჩვენთან ლექციონარებად იწოდებოდნენ.¹⁷

V-X საუკუნეებში ქართულ ეკლესია-მონასტრებში ღვთისმსახურება იერუსალიმური ლექციონარით ტარდებოდა, XI ს-დან კი გიორგი მთაწმინდელის მიერ თარგმნილმა კონსტანტინოპოლურმა ტიპიკონმა, ე.წ. „დიდმა

¹⁵ ტიპიკონს უწოდებენ, აგრეთვე, ტიპიკონს, ტიპოსს. ბერძნულად ტიპოსი (τύπος) ნიშნავს ნიმუშს, ფორმულას, დაფუძნებას.

¹⁶ სვინაქსარი ბერძნულად ნიშნავს შეკრებას, ხოლო ლექციონარი ლათინურად – წასაკითხთა კრებულს. იხ. დ. შულღიაშვილი, თ. ჩხეიძე. სამგალობლო ტერმინთა ლექსიკონი. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2016.

¹⁷ ე. ჭელიძე. ძველი ქართული საეკლესიო ლიტერატურა, მეორე გამოცემა. თბილისი, ახალი ივერიონი. 2014: 261.

სვინაქსარმა“ ჩაანაცვლა. წირვა-ლოცვა ეკლესია-მონასტრებში, ძირითადად, ერთნაირად ტარდებოდა, თუმცა მონასტრის წინამძღოლს უფლება ჰქონდა შეექმნა თავისი სამონასტრო ტიპიკონი, რომელსაც ქტიტორული¹⁸ ეწოდებოდა.

ტიპიკონის გარდა, ქართულმა ლიტურგიკულმა პრაქტიკამ არაერთი სპეციალური საღვთისმსახურო კრებული შეიმუშავა. სავარაუდოა, რომ ერთ-ერთი პირველი ასეთი კრებული ე.წ. „დავითნი“ იყო, რომელიც ებრაელთა მეფის, დავითის 150 ფსალმუნს აერთიანებდა. ეს ფსალმუნები ებრაული რელიგიიდან გადმოვიდა ქრისტიანობაში და საფუძვლად დაედო ახალი რელიგიის ღვთისმსახურებას. იგი ქართული საგალობლის წინამორბედია, რადგან, ფსალმუნების წართქმით ანუ გამღერებით კითხვის პრაქტიკა ჯერ კიდევ პირველმა ქრისტიანებმა დაამკვიდრეს, ხოლო გალობა იმთავითვე ფსალმუნური ელემენტით იყო წარმოდგენილი.

ასევე, მეტად მნიშვნელოვანი კრებულება „კონდაკი“, რომელშიც მოთავსებულია წირვის წესი (კონდაკი ბერძნულად ეწოდებოდა ჯოხზე დახვეულ გრძელ ეტრატს, რომელზეც ძველად წირვის წესი იწერებოდა). „კურთხევეანში“ ადამიანის ცხოვრების სხვადასხვა შემთხვევისას საკითხავი ლოცვებია შესული, მაგალითად, ჯვრისწერის, სახლის კურთხევის, დილის, ძილად მისვლისა და სხვ.

საეკლესიო წიგნების მეორე სახეობა იყო ჰიმნოგრაფიული კრებულები, რომლებშიც თავმოყრილია ძველი ქართული პოეზიისა და პროფესიული მუსიკის ნიმუშები – ხმით საგალობელი ჰიმნები. ამათგან ერთ-ერთ უმთავრესია „ოქტოიხოსი“, რაც ბერძნულად „რვა ხმას“ აღნიშნავს.. ბერძნულ „ოქტოიხოსში“ მხოლოდ კვირა დღის ჰიმნები იყო შეტანილი, სადა დღეების საგალობლების შემცველ კრებულს კი „პარაკლიტონი“ ეწოდებოდა. საბერძნეთისაგან განსხვავებით, საქართველოში „პარაკლიტონი“ რვა ხმის ორ კრებულს ეწოდებოდა. პირველ კრებულში ოთხი ძირითადი ხმის საგალობლები იყო მოთავსებული, ხოლო მეორეში — დამხმარე ოთხი ხმისა და, შესაბამისად, ასეც ეწოდებოდა: პირველს – „ხმანი“, მეორეს –

¹⁸ ქტიტორი, ბერძნულად κτήτορ, ნიშნავს დამფუძნებელს, დამაარსებელს.

„გუერდნი“. პირველი ცნობა რვა ხმის სისტემის ქართულად თარგმნილი და ორიგინალური ქართული ჰიმნების — საგალობლების შესახებ X საუკუნის მიქაელ მოდრეკილის „იადგარშია“ მოცემული.

„იადგარი“, ასევე, ჰიმნოგრაფიული კრებულია, რომელშიც მთელი წლის სამახსოვრო საგალობლები იყო შეტანილი. ერთ-ერთი პირველი იადგარი გრიგოლ ხანძთელს ეკუთვნოდა. გიორგი მთაწმინდელის დროიდან ამავე დანიშნულების კრებულს „თთუენი“ ეწოდა. როგორც მისი ბიოგრაფი იუწყება, გიორგი მთაწმინდელმა ბერძნულიდან გადმოთარგმნა „თთუენი ათორმეტნივე“.

წიგნი, რომელშიც მარხვის დროს შესასრულებელი საგალობლებია შეტანილი, „მარხვანის“ სახელწოდებითაა ცნობილი. აღდგომის პერიოდის საგალობლების კრებულს ეწოდებოდა „ზატიკი“, რაც დღესასწაულს ნიშნავს. ეს სახელწოდებები ამ კრებულებმა VIII საუკუნიდან მიიღეს, მანამდე კი ორივე წიგნი ერთი სახელით — „ხუედრნი“ — იყო ცნობილი.

ქართულ ჰიმნოგრაფიულ ძეგლებში თავმოყრილი ჰიმნები ძველი ქართული პოეზიისა და ძველი ქართული პროფესიული მუსიკის შესანიშნავ ნიმუშებს წარმოადგენენ.

გარდა ამისა, ქართულმა საეკლესიო პრაქტიკამ შეიმუშავა კრებული „გულანი“, რომელიც აერთიანებდა ქართულ ღვთისმსახურებაში გავრცელებულ ყველა წიგნს. ამ დიდი მოცულობის ხელნაწერი კრებულის შედგენის სახსარი ყველა ეკლესიას არ გააჩნდა, მას მხოლოდ მდიდარ ეკლესია-მონასტრებში ადგენდნენ. „გულანის“ ბერძნული შესატყვისი „პანდექტია“. იქმნებოდა მცირე, შემოკლებული გულანებიც, რომელთაც „ჟამნ-გულანს“ უწოდებდნენ.

ეს კრებულები (გარდა „გულანისა“) დღემდე იხმარება ქართულ სეკლესიო პრაქტიკაში.



თავი 5
რვახმის სისტემა – ძველი ქართული
პროფესიული მუსიკის კომპოზიციური
ორგანიზაციის საფუძველი

რვახმის სისტემის წარმოშობა

ქრისტიანული ეკლესია ყოველთვის ცდილობდა მოეწესრიგებინა მთლიანად საეკლესიო ღვთისმსახურება და, მათ შორის, გალობაც, რომელიც ღვთისმსახურების წესის განუყოფელი ნაწილია. I საუკუნიდან მოყოლებული ეკლესიაში გალობას დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ამასთან, თანდათან, სხვადასხვა მოტივით (მათ შორის, მრევლის მოზიდვის მიზნით), საერო მუსიკიდან გალობაში ბევრი ისეთი ელემენტი შემოიჭრა, რომელიც ეკლესიისთვის მიუღებელი იყო. ყოველ ეკლესიას მისთვის სასურველი ცვლილებები შეჰქონდა თავის მუსიკალურ პრაქტიკაში, ამიტომ ეკლესიის მესვეურებმა გადანეციტეს მოეწესრიგებინათ საეკლესიო მუსიკა.

უკვე V–VI საუკუნეებიდან ქრისტიანული სამყარო, ფაქტობრივად, ორად – დასავლურ და აღმოსავლურ საქრისტიანოდ იყო გაყოფილი. თავიდან ეს განსხვავება კულტურული და რიტუალური ხასიათის იყო, ამას ერთვოდა პოლიტიკური დაპირისპირებაც რომისა და კონსტანტინოპოლის მმართველებს შორის, რამაც XI საუკუნეში ქრისტიანული სამყარო დასავლურ-კათოლიკურ და აღმოსავლურ-მართლმადიდებლურ ნაწილებად გახლეჩამდე მიიყვანა.

დასავლური ქრისტიანობის – რომის ეკლესიის ღვთისმსახურების მუსიკალური მხარის მოწესრიგება პაპა გრიგოლის სახელთანაა დაკავშირებული (გრიგოლ დიდი, დიალოგონი, VI ს.). მსოფლიო ქრისტიანობის ერთ-ერთ უმაღლეს ავტორიტეტად აღიარებულ ამ მოღვაწეს უმაღლის კათოლიკური სამყარო საგალობელთა რეპერტუარის დადგენასა და დაკანონებას, მელოდიების დაჯგუფებას რვახმის სისტემის შესაბამისად, რომელიც, თავის მხრივ, ადრეული საეკლესიო მონოდიის კილოურ სისტემატიზაციას ემყა-

რებოდა. გრიგოლის მიერ მოწესრიგებული, ე.წ. „გრიგოლისეული ქორალის“ ფესვები ანტიკური საბერძნეთისა და რომის კილოურ აზროვნებასა და ებრაულ ფსალმოდიაში იყო საძიებელი.

აღმოსავლეთ ქრისტიანული მუსიკის ინტონაციურ-ჰარმონიული სისტემის მოწესრიგება კი, იმავე ძირებზე დაყრდნობილმა ბიზანტიურმა მუსიკალურ-თეორიულმა სკოლამ განახორციელა. ეს ხანგრძლივი პროცესი იყო, რომლის განმავლობაში საეკლესიო მუსიკამ საბოლოოდ ჩამოყალიბებული სისტემის სახე მიიღო.

მეცნიერებისთვის უცნობია, როგორ მიმდინარეობდა ეს პროცესი, მაგრამ ბიზანტიური ტრადიცია მართლმადიდებლურ ეკლესიაში რვახმის სისტემის შემქმნელად იოანე დამასკელს (VIII ს.) მიიჩნევს. ამასთან, ცნობილია, რომ VI საუკუნეში, რომთან ერთად, ანტიოქიის საეკლესიო პრაქტიკაშიც უკვე გამოყენებოდა „ოქტოიხოსის“ – რვახმის პრინციპი, როცა საგალობლების შესრულება განაწილებული იყო რვა კვირაზე. რვახმას ბიბლიურ დროსთანაც აკავშირებენ: „დავითმა შექმნა ოთხი ძირითადი იხოსი, სოლომონმა კი – ოთხი დამხმარე“. ვარაუდობენ, რომ ამ დროს რვა ხმის პრინციპი გულისხმობდა საგალობლების რვა ჯგუფად დაყოფას, ხოლო თანდათან იგი გადაიქცა ბერათსიმალეებრივ მუსიკალურ სისტემად.

ასეა თუ ისე, იოანე დამასკელი ეკლესიის გამოჩენილი მოღვაწე და დიდი რეფორმატორი იყო და, შესაძლოა, სწორედ მისი განსაკუთრებული ღვაწლისა და ავტორიტეტის გამო მიაწერენ მას საეკლესიო მუსიკის მოწესრიგებასაც. ბიზანტიიდან რვახმის სისტემა ფართოდ გავრცელდა აღმოსავლეთ საქრისტიანოში. იგი საქართველოშიც დამკვიდრდა, როგორც საეკლესიო მუსიკის ინტონაციური ორგანიზაციის სისტემა, რომელიც ღვთისმსახურების მუსიკალური მხარის მყარი პროფესიული საფუძველი გახდა. ამ სისტემამ ფაქტობრივად განსაზღვრა სასულიერო ჰიმნების – საგალობლების მუსიკალური სტრუქტურის მელოდიურ-კილოური ორგანიზაციის თავისებურებები.

ბერძნული წყაროები იქოსების სისტემის შემდეგ თანმიმდევრობას იძლევიან – პირველს ეწოდება დორიული, მეორეს – ლიდიური, მესამეს – ფრი-

გიული, მეოთხეს – მიქსოლიდიური. მეხუთე კილო ავთენტური დორიული კილოს პლაგალური კილოა — ჰიპოდორიული, მეექვსე – მეორის პლაგალური კილო — ჰიპოლიდიური, მეშვიდე არის მესამის პლაგალური — ჰიპოფრიგიული და მერვე – მეოთხის პლაგალურია — ჰიპომიქსოლიდიური. როგორც ვხედავთ, ოთხი კილოა ძირითადი, ავთენტური, ხოლო მეორე ოთხი – დამხმარე, პლაგალური.

რვახმის სისტემას დასაბამი მისცა შემდეგმა ჩვეულებამ: აღდგომის დღესასწაულიდან მოყოლებული საგალობლები სრულდებოდა განსაზღვრულ მოტივებზე ანუ ხმებზე (მელოდიებზე). რვა დღიდან თითოეულზე მოდიოდა თითო ხმა. ეს წესი შემდგომში გავრცელდა რვა კვირაზე. კვირები გამოითვლებოდა აღდგომის პირველი კვირიდან. თითოეული კვირისთვის განკუთვნილი იყო ერთი ხმის საგალობლები. რვა კვირის შემდეგ იგივე მეორდებოდა. რვა ხმის სისტემას ექვემდებარებოდნენ სადღესასწაულო საგალობლებიც.

ცნობილი ბიზანტიოლოგების: ჰ. ტილიარდის, ე. ველეშისა და ს. ვერნერის¹ გამოკვლევებმა და ველეშის მიერ ბიზანტიური მელოდიების გაშიფვრამ დაამტკიცა, რომ ბერძნულ წყაროებში მოცემული კილოს დასახელებები — დორიული, ლიდიური და ა.შ. სულაც არ ემთხვევოდნენ ანტიკურ კილოებს და არ აღნიშნავდნენ ბგერათრიგებს. ბიზანტიურ თეორიაშიც (ქართული გალობის მსგავსად) იქოსები, ასევე, მიუთითებენ გარკვეულ სიმალღებრივ-ინტონაციურ საქცევებზე. ეს მეტყველებს იმაზე, რომ რვახმა იქმნებოდა არა ბგერათრიგების, არამედ ცოცხალი მუსიკალური მასალისაგან, ცალკეული მელოდიურ-ინტონაციური საქცევებისაგან, ხოლო დამახასიათებელი მოტივები იძენდნენ მოდელების მნიშვნელობას. ასეთია თვალსაზრისები ბიზანტიურ ხმებზე.²

¹ ჰენრი ტილიარდი, ეგონ ველეში და სეიბტ ვერნერი – ძველი ბიზანტიური ისტორიისა და მუსიკის მკვლევრები [H.J.W. Tillyard, E. Welesz, S. Werner].

² Е. Герцман. *Византийское музыкознание*. Ленинград, Музыка. 1988: 175-199.

ქართული რვახმის სისტემა

საგულისხმოა, რომ „ხმას“, როგორც სიმღერის ჰანგის აღმნიშვნელ ცნებას, ხშირად ვხვდებით XIX საუკუნის ქართული პრესის ფურცლებზე, თუმცა, ამავე მნიშვნელობით, აგრეთვე, ხშირად გვხვდება ცნება „კილოც“. ამიტომ ლექსიკონში (ილია აბულაძე) ხმა განსაზღვრულია, როგორც კილო, ხოლო კილო გათანაბრებულია ხმასთან. რაც შეეხება რვახმას, იგი, როგორც საერო მუსიკის, მაგალითად, ინდური ან ირანული მუსიკისათვის დამახასიათებელი მოვლენა, ქართულ პოეზიაში XIII ს-შია ნახსენები.³ გარდა ამისა, ჯავახიშვილი ასეთ ცნობასაც გვანდის: „თუშეთში ფანდურზე სულ 10 სხვადასხვა ხმას უკრავენ. ამათგან, პირველს, მაგალითად, ეწოდება „ჯარის ხმა, რომელსაც მტრის შემოსევისას უკრავენ“. ავტორი აღნიშნავს, რომ ხმას აქ ორი მნიშვნელობა აქვს — ზოგჯერ „ჰანგთა მთელი ჯგუფის გარკვეული წყობის გამომხატველია, ზოგჯერ კი – სიმღერას ნიშნავს“.⁴

ცხადია, რვახმის ბიზანტიურ სისტემას არაფერი აქვს საერთო ინდურ, ირანულ თუ თუშურ ხმებთან, გარდა იმისა, რომ ხმას, ყველა შემთხვევაში, ჰანგის მნიშვნელობა აქვს. ბიზანტიური პრაქტიკა ქართულ საეკლესიო პრაქტიკაში გავრცელდა, ისევე, როგორც სისტემა, რომლის მიხედვითაც ინყობოდა საგალობლები. ეს იყო მწყობრ კომპოზიციურ ლოგიკაზე დამყარებული სისტემა, რომელიც საფუძვლად დაედო საგალობელთა ვერბალურ-მუსიკალურ სტრუქტურებს. როგორც აღინიშნა, ასეთი რიგით განწყობილი საგალობლები ქართულ ეკლესიაში ორ კრებულშია განთავსებული, თუმცა ბერძნულისაგან განსხვავებით, ორივეს „პარაკლიტონი“ ჰქვია. მათში განსხვავებულია მასალის განლაგების პრინციპი – ერთ კრებულში ოთხი ძირითადი — ავთენტური ხმის საგალობლებია მოცემული და მას „ხმანი“ ეწოდება, ხოლო მეორეში – დანარჩენი ოთხი დამხმარე პლაგალური ხმისა

³ ი. ჯავახიშვილი. 1990(2): 251.

⁴ იქვე: 268.

და მას „გუერდნი“ ეწოდება. შესაბამისად, პირველ კრებულში თავმოყრილი საგალობლები I, II, III, IV ხმებზეა განწყობილი, ხოლო მეორეში – ა გვერდ (V), ბ გვერდ (VI), გ გვერდ (VII) და დ გვერდ (VIII) ხმებზე.

მიქაელ მოდრეკილის ნევმებით აღკაზმულ „იადგარშიც“ (X ს.) საგალობლები რვახმაზეა განწყობილი, რაზეც ვერბალური განმარტებები მიუთითებს, თუმცა თავად სისტემასთან დაკავშირებით არც ამ და არც სხვა ძველ ხელნაწერ კრებულებში რაიმე ინფორმაციას არ ვხვდებით. როგორც ჩანს, ეს ისეთი საყოველთაო და ყველა მღვდელმსახურისა თუ მგალობლისათვის იმდენად კარგად ნაცნობი სისტემა იყო, რომ მის სპეციალურ ახსნას საჭიროდ არ თვლიდნენ. მთავარი იყო, მათ თავად ხმების მელოდია-მოდუსები დაემახსოვრებინათ და ამ მოდუსებით აეკინძათ საგალობლები. ამრიგად, რვახმის სისტემა საგალობელი მუსიკალური მასალის ორგანიზაციის საფუძველი იყო.

XIX საუკუნის ბოლოსათვის, როცა საგალობლების ნოტებზე გადაღება დაიწყო, ყველა საგალობლის რვავე ხმა აღარ ახსოვდათ, ამიტომ ზოგ ხელნაწერში რამდენიმე საგალობელზე მხოლოდ ერთი ხმაა მინიშნებული.

საგალობელთა ხმაზე განწყობის პრინციპი ახსნა მ. ოსიტაშვილმა 1982 წელს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში შესრულებულ პირველ დისერტაციაში, რომელიც რვახმის სისტემას ეძღვნებოდა. არსებული უცხოური (ძირითადად, რუსული) ლიტერატურის საფუძველზე მან დაასკვნა, რომ ამა თუ იმ ხმაში დაწერილი საგალობლები აგებულნი არიან ერთსა და იმავე ინტონაციურ მასალაზე და საერთო ინტონაციური ფორმულები გააჩნიათ, ხოლო ქართული საგალობლების ანალიზზე დაყრდნობით ასაბუთებს, რომ საგალობლები სწორედ ამ ინტონაციური ფორმულების აკინძვით მიიღება და „პრაქტიკაში ხმა დამკვიდრდა მელოდიური მოდელის სახით“.⁵

⁵ მ. ოსიტაშვილი. „ქართული რვა ხმის სისტემა და მისი კილო-ინტონაციური საფუძვლები“. წიგნში: *ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი*. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1983: 93-114.

1980-იანი წლებიდან გაჩნდა ქართველ მკვლევართა მთელი თაობა, რომელიც ქართული სასულიერო მუსიკის სხვადასხვა ასპექტს სწავლობს (მ. ოსიტაშვილი, მ. ანდრიძე, თ. ჩხეიძე, ე. ონიანი, ხ. მანაგაძე, მ. სუხიაშვილი, დ. შულღიაშვილი, ს. ჯანგულაშვილი, მ. ერქვანიძე).

ყველაზე მნიშვნელოვანი შრომა, რომელიც რვახმის სისტემის შესახებ შეიქმნა, არის დ. შულღიაშვილის სადისერტაციო ნაშრომი, შემდგომ წიგნად გამოცემული *ქართული სამგალობლო სკოლები და რვა ხმის სისტემა*.⁶ წიგნი, სათაურის შესაბამისად, ორი, ფაქტობრივად, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი ნაწილისაგან შედგება. დ. შულღიაშვილის მოსაზრება ხმის შესახებ განსხვავდება მ. ოსიტაშვილის თვალსაზრისისაგან. იგი აფართოებს ხმის ცნებას და მისი აზრით, ხმა არა ერთი მელოდია-მოდუსია, არამედ მელოდიურ ფორმულათა ჯამი, თუმცა ისიც არ უარყოფს, რომ ხმაც და საგალობელიც სწორედ მელოდია-მოდუსების აკინძვით მიიღება. საგალობლების გარკვეული ჯგუფის ხმების ინტონაციური ანალიზის საფუძველზე დ. შულღიაშვილი ადგენს რვახმის 10 ჯგუფს — დასდებლის, ტროპარ-დასდებლის, ტროპრის, კონდაკის, იბაკოს, ანტიფონის, წარდგომის, წმიდაარსის, ალილუიას, დიდებათა ხმების ჯგუფებსა და საგალობლის სტრუქტურაში მუხლების თანმიმდევრობის კანონზომიერებებს. მუხლი გალობის შემადგენელი მყარი სტრუქტურული ერთეულია, რომელსაც დასრულებული მუსიკალური შინაარსი აქვს და რომლის საკადანსო ნაგებობა უნისონით ან კვინტით მთავრდება. მუხლები საგალობელში სხვადასხვა ფუნქციას ასრულებენ – დასაწყისი მუხლი (შუაში არ მეორდება), შუალედური (მხოლოდ შუაში გვხვდება) და დამასრულებელი (განსხვავდება დანარჩენი მუხლებისაგან და საკადანსო საქცევით მთავრდება).

ძველად მრავალი ჰიმნოგრაფიული ტექსტისათვის იქმნებოდა მოდელებისაგან აკინძული რვა ხმა, რვა ჰანგი და თითოეულ საღვთისმსახურო ციკლში შესასრულებელი მთელი საგალობო მასალა რვახმაზე იყო

⁶ დ. შულღიაშვილი. *ქართული სამგალობლო სკოლები და რვა ხმის სისტემა*. თბილისი, საქართველოს საპატრიარქოს გალობის ცენტრი. 2014: 66.

განყოფილი, ყოველ შემთხვევაში, ღამისთევის ლოცვაში – „მწუხრსა“ და „ცისკარში“ მაინც. რაც შეეხება წირვას, იგი ყველაზე მყარი საღვთისმსახურო რიტუალია, რომელშიც უცვლელი საგალობლები სრულდება და რვახმის სისტემით, ყოველ შემთხვევაში, არსებულ ხელნაწერებსა თუ გამოცემულ კრებულებში, მხოლოდ „წარდგომები“ და „ალილუები“ მოცემული. ამასთან, საგალობელთა ხელნაწერებში ისიც ჩანს, რომ, შესაძლოა, ძველად წირვის საგალობლების რვახმის ვარიანტებიც არსებობდა, რადგან გვხვდება ე.წ. უცვლელი საგალობლების, მაგალითად, „წმიდაო ღმერთო“ და „რომელნი ქერუბიმთა“ სხვადასხვა ხმაზე განყოფილი ნიმუშები. განსაკუთრებით მრავლადაა ჩანერილი რვავე ხმის ძლისპირები, რომელთაც ახასიათებთ ყველაზე დიდი მრავალფეროვნება და მელოდიური განვითარების თავისუფლება, რაც კი შესაძლებელი იყო ტრადიციით შეზღუდულ ისეთ მემკვიდრეობაში, როგორსაც საეკლესიო გალობა წარმოადგენს.

ხმა, როგორც ჰანგის, მელოდიის, ინტონაციური საქცევის აღმნიშვნელი, გარკვეული მუსიკალური შინაარსის მატარებელია, ამიტომ მეცნიერები მას განიხილავენ, როგორც ესთეტიკურ კატეგორიასაც. ზ. ჭავჭავაძემ გადმოაქართულა მუსიკოლოგ ე. ბრაუდოს მიერ დამოწმებული ხმათა სახელები და შემოგვთავაზა შემდეგი ვარიანტები: ხმა ა (I) – დარბაისლური, ამაღლებული; ხმა ბ (II) – შთამბეჭდავი და ძლიერი; ხმა გ (III) – მოზეიმე (საზეიმო); ხმა დ (IV) – ამაღლებული; ხმა ა გუერდი (V) – სიბრაღულის აღმძვრელი, ელეგიური; ხმა ბ გუერდი (VI) – მშვიდი, რელიგიურ-ჭვრეტითი, ხმა გ გუერდი (VII) – მწუხარე; ხმა დ გუერდი (VIII) – დარბაისლურ-თხრობითი. ზ. ჭავჭავაძის აზრით, ამ საკითხს შემდეგი კვლევა სჭირდება, მაგრამ მას ნიშანდობლივად მიაჩნია, რომ დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანი“ მწუხარე ხასიათის გ გუერდ ხმაზეა (VI ხმა) დაწერილი.⁷ ჭავჭავაძის შემდეგ ამ საკითხებს შეეხნენ ხ. მანაგაძე და მ. სუხიაშვილი. ეს უკანასკნელი, სხვადასხვა წყაროზე დაყრდნობით, ასევე, იზიარებს პოზიციას, რომლის

⁷ ზ. ჭავჭავაძე. 1993: 30.

მიხედვითაც თითოეულ ხმას კონკრეტული შინაარსი აქვს.⁸ რაც შეეხება ხ. მანაგაძეს, იგი მიიჩნევს, რომ დღეს უფრო მართებულია, მუსიკის სპეციფიკური, არაკონკრეტული შინაარსიდან გამომდინარე, ხმები დაიყოს რელიგიური განცდისათვის ყველაზე ტიპური შინაარსის მიხედვით — მწუხარე, სინანულისა და საზეიმო ხასიათის საგალობლები.⁹

ამასთან, ჰიმნოგრაფიულ პრაქტიკაში არსებობდა ისეთი საგალობლებიც, რომლებიც რვახმის სისტემით არ იყო შექმნილი. საფიქრებელია, რომ ისინი თავიდან არაკანონიკურ ტექსტებზე იქმნებოდა, თუმცა შემდეგ მათი დაკანონებაც ხდებოდა. მაგალითად, ასეთ „თვითავაჯიან“ (საკუთარი ჰანგის მქონე) საგალობელს წარმოადგენს მეფე დემეტრე I-ის „შენ ხარ ვენახი“, რომლის ჰანგი ქართული სასულიერო მუსიკისათვის ტიპურ რიტმულ-ინტონაციურ ფორმულებზეა აგებული.

მიუხედავად იმისა, რომ მკვლევრები საკმაოდ ინსტენსიურად იკვლევენ რვახმის სისტემას და ცდილობენ ჩასწვდნენ მართლმადიდებლური სასულიერო მუსიკის კომპოზიციურ ლოგიკას, ამ საკითხზე მსჯელობისას მრავალი ისეთი კითხვა იბადება, რომელზეც ისინი (როგორც ქართველები, ისე უცხოელები), ჯერჯერობით, პასუხს ვერ იძლევიან, მაგალითად: რას წარმოადგენენ ძირითადი და პლაგალური ხმები-იხოსები კილოს თვალსაზრისით, რა ურთიერთდამოკიდებულება იყო მათ შორის და ა.შ.

რვახმის სისტემა, ზოგადად, მართლმადიდებლური და, მათ შორის, ქართული საეკლესიო მუსიკის ანუ ძველი ქართული პროფესიული მუსიკალური აზროვნების მთავარ კონსტრუქციულ საყრდენს წარმოადგენს და განსაზღვრავს საღვთისმსახურო ციკლის მთელი საგალობო მასალის ინტონაციურ ფონდს.

⁸ მ. სუხიაშვილი. „გალობის კანონიკის ძირითადი ასპექტები ძველ ქართულ სასულიერო პრაქტიკაში“. დისერტაცია მუსიკოლოგიის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2006: 25-41.

⁹ ხ. მანაგაძე. „წმიდა ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონი“ და მისი ქართული ძლისპირები“. დისერტაცია მუსიკოლოგიის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2006: 77-84.

ცხადია ისიც, რომ რვახმის სისტემის ლოგიკური პრინციპები ითვალ-
ისწინებენ არა მხოლოდ მუსიკალურ კანონზომიერებებს, არამედ რთული
სინკრეტული ქმედების – ღვთისმსახურების ყველა პარამეტრს.



თავი 6

ძველი ქართული სამუსიკო დამწერლობა

ქართული ნევმური დამწერლობა

შუა საუკუნეების ზოგიერთი ქართული ჰიმნოგრაფიული კრებულის სიტყვიერი ტექსტი მუსიკალური ნიშნებით – ნევმებითაა აღკაზმული. ნევმური დამწერლობა, როგორც ცნობილია, ხეირონომიასთანაა¹ დაკავშირებული და მხოლოდ ქართული მოვლენა არ არის. ნევმები თავიდან გრაფიკულად გამოსახავდნენ ხელის მოძრაობას, როგორც სამუსიკო დამწერლობის ნიშან-სიმბოლოები, აღნიშნავენ ხმის მიმართულებას და არა ბგერების სიმაღლეს. ამდენად, მათ მხოლოდ მუსიკალური ტექსტის დამახსოვრების, ანუ მნემონიკური ფუნქცია აქვთ. ამრიგად, ნევმებით შეუძლებელია მრავალხმიანი მუსიკალური სტრუქტურის გადმოცემა, იგი შემსრულებელს მხოლოდ ერთი, ძირითადი, პირველი ხმის გახსენების შესაძლებლობას აძლევს.

ნევმები გავრცელებული იყო აღმოსავლეთ ორთოდოქსულ ქრისტიანობაში – ცნობილია ბერძნული ნევმური დამწერლობა, ასევე, ნევმებით ჩანერილი რუსული ე.წ. „ზნამენნი რასპევ“ და სომხური ხაზები.

როგორც ცნობილია, ევროპაში პროფესიული მრავალხმიანობის გაჩენამ ნოტაციის განვითარებას შეუწყო ხელი. იგივე შედეგი არ გამოუღია საქართველოში სამხმიანი გალობის დამკვიდრებას. იბადება კითხვა, რატომ არ გაჩნდა შუა საუკუნეების საქართველოში მუსიკალური ტექსტის ზუსტი ფიქსირების აუცილებლობა ასეთი მაღალგანვითარებული პროფესიული ვოკალური მრავალხმიანობის პირობებში? ლოგიკის თანახმად, მუსიკის ბუნებიდან გამომდინარე, პროფესიული მრავალხმიანი მუსიკა საქართველოში ისევე მოითხოვდა ზუსტ ბგერათსიმაღლებრივ ფიქსაციას, როგორც დასავლეთში.

¹ ხეირონომია ბერძნულად ნიშნავს „ხელების ენას“, ძველ ეგვიპტეში, საბერძნეთში, ჩინეთში, ისრაელში, რომში ეს ერთგვარი „მუსიკალური ნოტაცია“ იყო. ანთროპოლოგიურ ლექსიკონში ახსნილია, როგორც „ჟესტების ენა“.

მაგრამ, ქართული გალობის შემთხვევაში ამას თავისი მიზეზი ჰქონდა: ჩვენ-ში გალობის მრავალხმიანი ფაქტურა იქმნებოდა არა კომპოზიტორული ძალისხმევით, არამედ ეთნოსის აზროვნების წესიდან გამომდინარე.

სავარაუდოდ, პროფესიონალი ჰიმნოგრაფი თხზავდა მხოლოდ ჰიმნის/საგალობლის წამყვან, მთავარ ხმას, რომელსაც შემდეგ მრავალხმიან ჟღერად მატერიალ პროფესიონალი მგალობლების, ე.წ. „ჰომო-პოლიფონიკუსების“ მუსიკალური ცნობიერება აქცევდა. ეს ცნობიერება ინახავდა საუკუნეების მანძილზე შემუშავებული მრავალხმიანობის ვირტუალურ მოდელს, არქექიპს, რომლის შესაბამისად უწყობდა ხმებს მოცემულ პირველ ხმას, თავისებურ „კანტუს ფირმუსს“. ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ამ თავისებურებიდან გამომდინარე ნიმუშის ყოველი შესრულებისას გარდაუვლად ხდებოდა ამ მოდელის პოლიფონიური გარდაქმნა-გარდასახვა. სწორედ ამიტომაც, რომ შუა საუკუნეთა საგალობლების XIX საუკუნეში შესრულებულ სანოტო ჩანაწერებში, თითოეული ჰიმნის მრავალი ვარიანტი დაფიქსირებული.

ძველბიზანტიური — პალეობიზანტიური ნევმების მსგავსად, ქართული ნევმებიც არ არის გაშიფრული, თუმცა ამის მცდელობა ბევრ მკვლევარს ჰქონდა. მკვლევართა პირველ ჯგუფს ეკუთვნია XIX საუკუნის მოღვაწეები — ფილიმონ ქორიძე, ია კარგარეთელი, ვასილ და პოლიექტოს კარბელაშვილები. ამ უკანასკნელმა — საეკლესიო საგალობლების ერთ-ერთი საუკეთესო მცოდნემ, 1898 წელს გამოაქვეყნა ნაშრომი „საერო და სასულიერო კილოები“, რომელშიც პირველმა აღნიშნა ქართული სემიოგრაფიული² ნიშნების ერთი თავისებურება — სანოტო ნიშნები ანუ ნევმები, განლაგებულია ტექსტის ზემოთ და ქვემოთ. მისი აზრით, ტექსტის ზემოთ დაწერილი ნიშნები აღნიშნავენ საგალობლის მელოდიის აღმავალ მიმართულებას, ხოლო ტექსტის ქვემოთ — მელოდიის დაღმავალ მიმართულებას. იგივე აზრი შემდეგ გაიმეორა ფრანგმა აბატმა, ლათინური და ბერძნული მუსიკალური ნიშნების ცნობილმა მკვლევარმა ჟაკ თიბომ. ასევე, კარბელაშვილმა იპოვა საერთო ძველ ხელნაწერებში მოცემულ საგალობლებსა და

² სემიოგრაფია — მეცნიერება ნიშნების შესახებ.

თანამედროვე საგალობლების მელოდიისა და სიტყვიერი ტექსტის წინადადებებად/მუხლებად დაყოფას შორის.³ ეს დასკვნები მან საგალობლების პრაქტიკული ცოდნის საფუძველზე გააკეთა.

უკვე 1930-იან წლებში ივ. ჯავახიშვილმა თავის ცნობილ წიგნში დანვრილებით განიხილა ნევმების შესახებ არსებული ლიტერატურა. მას, ასევე, მოჰყავს ჟაკ თიბოს თვალსაზრისი, რომ ქართულ და სომხურ სემიოგრაფიაში გვხვდება საერთო ელემენტები და რომ ქართული ნევმური სისტემა გაცილებით ადრე იყო შექმნილი, ვიდრე სომხური. მანვე დაადგინა ქართულ საგალობლებთან დაკავშირებული მუსიკალური ტერმინოლოგია „ხმა“, „კილო“, „ჰანგი“, „საქცევი“, „მიმოქცევა“, „ნიშანი“, „ჭრელი“.

კორნელი კეკელიძე შეეხო ტერმინ „მეხურს“, რომელიც ნახსენებია მოდრეკილის კრებულში („შევკრიბე საგალობლები მეხურნი, ქართულნი და ბერძნულნი“) და განმარტა, რომ იგი შეესაბამება გალობით შესასრულებელ ჰიმნებს.⁴

ძველ ქართულ მუსიკალურ დამწერლობას – ნევმებს დიდი შრომა მიუძღვნა პავლე ინგოროყვამ 50-იან წლების ბოლოს და ჩათვალა, რომ ამოხსნა ისინი.⁵ მან ნიშნები რამდენიმე ჯგუფად დაჰყო: I — ძირითადი ნიშნები, სულ 8, რომელთაგან 4 სტრიქონს ქვემოთ და 4 სტრიქონს ზემოთ იწერება. ეს ნიშნები ინგოროყვამ გაიაზრა, როგორც ტეტრაქორდების შესატყვისი — როგორც ქვედა და ზედა ტეტრაქორდები, ბგერათრიგის თითოეული

³ შ. ასლანიშვილი. „ძველი ქართული სანოტო ნიშნების საკითხისათვის. სანოტო ნიშნების სისტემა ძველ ქართულ ხელნაწერებში (X-XII სს.)“. წიგნში: *ძველი ქართული მუსიკის თეორიისა და ისტორიის საკითხები*. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1991: 30-61.

⁴ კ. კეკელიძე. 1960: 606.

⁵ პ. ინგოროყვა. „ანტიკური ხანისა და საშუალ-საუკუნეთა ქართული მუსიკალური დამწერლობის ამოხსნა და ძველი ქართული მუსიკის აღდგენა.“ *ჟურნ. მნათობი*, 1962: 124-176.

პ. ინგოროყვამ თავისი „გაშიფრული“ საგალობლები გადასცა კომპოზიტორ ალექსი მაჭავარიანს, რომელმაც ისინი გაამრავალხმიანა. ამ საგალობლების აუდიოჩანაწერები ინახება თბილისის კონსერვატორიის ფონოტეკაში, საკავშირო რადიოგადაცემის 1962 წლის ჩანაწერთან ერთად, რომელშიც ავტორი საუბრობს (რუსულად) თავის „აღმოჩენაზე“.

საფეხურის შესაბამისად, ასევე I და VIII ბგერას უწოდებს T-ს, IV ბგერას S-ს და V ბგერას – D-ს. მისი აზრით, ეს ნიშნები წარმოადგენენ მუსიკალურ ანბანს, დიატონურ ბგერათრიგში. სწორედ მათი აღმნიშვნელი ნიშნებია ძირითადი. გარდა ამისა, არის დამატებითი ნიშნები, რომლებიც, ინგოროყვას აზრით, ქრომატიულ ნიშნებს წარმოადგენენ, დაღმავალსა და აღმავალს.

პავლე ინგოროყვა მუსიკოსი არ იყო და მან ვერ გაითვალისწინა, რომ ნევმები ბგერების სიმალლეს არ აღნიშნავენ.

მუსიკოსების პოზიცია განსხვავებული იყო. მათ შორის პირველი იყო შალვა ასლანიშვილი, რომელმაც ქართული ნევმების შესახებ სპეციალური მოხსენება წაიკითხა 1947 წელს საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიაში.⁶

შ. ასლანიშვილი გულდასმით განიხილავს მისთვის ხელმისაწვდომ ნევმირებულ 10 ხელნაწერს, აღწერს მათ. შემდეგ მიმოიხილავს კარბელ-აშვილის, ჯავახიშვილის, თიბოს თვალსაზრისებს ქართული ნევმების შესახებ. იგი ქართული ნევმური ნიშნების გენეზისის დასადგენად ადარებს მათ ბიზანტიურ, სომხურ, სირიულ, არაბულ, ებრაულ და ბაბილონურ ნიშნებს. აღნიშნავს, რომ ეს ერები სარგებლობდნენ ორი სახის ნიშნებით – 1) ასოითი აღნიშვნით, როცა სანოტო ნიშნები წარმოადგენენ ასოებსა და მარცვლებს და 2) სანოტო ნიშნებით, რომლებიც წარმოადგენენ სპეციალურ სტენოგრაფიულ ნიშნებს. პირველით სარგებლობდნენ უძველესი ერები, ძვ.წ. 3000 წლისათვის. მეორე კი გავრცელებული იყო დასავლეთ ევროპის ერებს შორის VIII საუკუნიდან მოყოლებული და აღმოსავლეთში – ძველ ებრაელებს, ბიზანტიელებს, ქართველებსა და სომხებს შორის. ეს ნიშნები აღნიშნავენ ან ცალკეულ ბგერას, როგორც, მაგალითად, ბიზანტიაში ან შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპაში, ან ცალკეულ მელოდიურ საქცევებს, როგორც ეს იყო ძველ იუდეაში.

ქართული ნიშნების შესწავლამ ასლანიშვილი დაარწმუნა, რომ მათ სხვა ერების სანოტო ნიშნებთან გარეგნული მოხაზულობით საერთო არ აქვთ,

⁶ ქ. თუმანიშვილი, მ. ანდრიაძე. „ზოგიერთი მასალა ძველი ქართული სანოტო დამწერლობის მკვლევართა შესახებ“. წიგნში: *ძველი ქართული მუსიკის ისტორიისა და თეორიის საკითხები*. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1991: 16.

ეს მსგავსება მხოლოდ 1 ან 2 ნიშნით განისაზღვრება. ქართული სანოტო ნიშნები სიტყვიერ ტექსტში განლაგების ან მოხაზულობის მხრივ ყველაზე უფრო სომხურს უახლოვდებიან, მაგრამ ეს ნიშნები მხოლოდ XII ს-ის სომხურ ხელნაწერებში გვხვდება, მაშინ, როცა საქართველოში ისინი უკვე IX საუკუნიდან მიმოქცევაშია. სხვადასხვა ჰიმნოგრაფიულ კრებულში ნევმები განსხვავებულადაა გამოყენებული. როგორც ასლანიშვილი აღნიშნავს, ამათგან ორში — „ალავერდის ძლისპირებსა“ (IX ს.) და მოდრეკილის „იადგარში“ (X ს.) — დიდი რაოდენობისა და ერთნაირი ნიშნებია გამოყენებული, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ამ პერიოდში ქართულ ეკლესიაში ერთიანი ორიგინალური ნევმური სისტემა არსებობდა, რომელშიც თითოეულ ნიშანს მკაფიოდ ჩამოყალიბებული დანიშნულება ჰქონდა.

ასლანიშვილი დეტალურად განიხილავს თითოეული ნიშნის მსგავსება-განსხვავების საკითხს ლათინურ და ბიზანტიურ ნიშნებთან. იგი ქართულ სანოტო ნიშნებს სამ ჯგუფად ჰყოფს. I, ძირითად ჯგუფში მას შეჰყავს ე.წ. „ქართული ნიშნები“, სულ 13 ნიშანი, რომელთაგან 6 იწერება სტრიქონს ზევით  და 5 — სტრიქონს ქვევით,  ორი კი, სავარაუდოდ, ცეზურის აღმნიშვნელია — წრე და წრის შიგნით წერტილი — და ტექსტის შუაში გვხვდება. ჩვეულებრივ, ნევმები ჰანგის მიმართულებასა და რიტმს აღნიშნავენ. II ჯგუფში სულ ორი, ბიზანტიურიდან ნასესხები ნიშანი შედის, ხოლო III ჯგუფში — მხოლოდ რიტმის აღმნიშვნელი ნიშნები.

ქართულ ხელნაწერებში სანოტო ნიშნები ძირითადად წითელი მელნით იწერებოდა, ტექსტი კი — ჟანგისფერი მელნით. შავი მელანი უფრო მოგვიანებით შემოვიდა. ქართულ სემიოგრაფიაში ფართო გამოყენება აქვს ერთ მარცვალზე ერთდროულად ორი ან სამი ნიშნის ხმარებას, რომლებიც განლაგებულია ან ცალ-ცალკე ტექსტის ზემოთ და ქვემოთ, ან ერთდროულად, ზემოთაც და ქვემოთაც. ასეთმა აღნიშვნამ დაბადა აზრი ორი ან სამხმიანობის ფიქსაციისა, მაგრამ ჯერ კიდევ მიქაელ მოდრეკილი აფრთხილებს მგალობლებს: „მრავალსა ძლისპირსა ერთი კილო ორგვარად არის მეხურად, ხოლო შენ რომელი გინებს ბრძანე, რამეთუ ორივე ჭეშმარიტ არს“. ჯავახიშვილი მართებულად აღნიშნავს, რომ ეს ჰანგის სხვადასხვა ვარიანტის არსებობას ადასტურებს და არა მრავალხმიანობას.

ასევე, არსებობს ნიშნების კომპლექსები, რომლებიც გარკვეულ მელოდიურ ფორმულას აღნიშნავენ, რომელიც სრულდება ხარ ერთ, ხან რამდენიმე მარცვალზე.

ქართულ სემიოგრაფიაში ნიშნები იხმარება წყვეტილად, ე.ი. არა ყველა მარცვალზე. ნევმების ასეთი განლაგებით ქართული ნოტაცია ბიზანტიურ ეკფონეტიკურ⁷ სისტემას ჰგავს, თუმცა ფუნქციურად მისგან განსხვავდება. ასლანიშვილი ვარაუდობს, რომ 1) უნიშნო ხმოვანზე წინა ბგერა მეორდება ან 2) მელოდია მთლიანად კი არა, არამედ რვა ხმის სისტემის ამა თუ იმ ხმის დამახასიათებელი მელოდიური ფორმულებით აღინიშნებოდა. თითოეულ ხმას გარკვეული ფორმულა შეესაბამებოდა, ასევე, ხშირად ხმის დასაწყისსა და ბოლოში მსგავსი ფორმულები გვხვდება, ზოგჯერ კი სხვადასხვა ავტორის საგალობლებში მთელი ხმის ნევმური ფორმულა მეორდება.

ქართული სემიოგრაფიის ამოსახსნელად, პოლიევქტოს კარბელაშვილის მსგავსად, სხვა მეცნიერებიც (ი. ჯავახიშვილი, შ. ასლანიშვილი, ო. ჩიჯავაძე)⁸ ნევმების ამოხსნის ერთადერთ ნაყოფიერ გზად მიიჩნევენ ნევმებით აღკაზმული ჰიმნების შედარებას XIX საუკუნის ბოლოს თანამედროვე სა-ნოტო სისტემით ჩანერილ უძველეს ძლისპირებთან. ეს მეთოდი თითქმის 5 ათეული წლის შემდეგ გამოიყენეს ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში.

1990-იან წლებში შუა საუკუნეებისა და XVIII-XX სს-ის ნევმების შესწავლა დაიწყო მანანა ანდრიაძემ და ეკა ონიანმა, რომელთაც სპეციალური სადისერტაციო ნაშრომები მიუძღვნეს ამ თემას.⁹ კვლევების შედეგად, გამოვლენილია შუა საუკუნეების ნევმური სისტემის ცალკეული კანონზო-

⁷ ეკფონეტიკური ნიშნები არა სამგალობლო, არამედ საკითხავი ნიშნები იყო, რომლებითაც ბერძნები რელიგიურ ტექსტებს კითხულობდნენ. ე. ონიანი. „ნევმური დამწერლობა და ნევმიების სისტემა ღვთისმსახურების ქართულ პრაქტიკაში (X-XI და XVIII საუკუნის ხელნაწერთა მაგალითზე)“. დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2004: 32.

⁸ ი. ჯავახიშვილი. 1990(2): 234; შ. ასლანიშვილი. 1991: 59-61; ო. ჩიჯავაძე. „ქართული საეკლესიო გალობის სწავლების მეთოდის საკითხისათვის ძველ საქართველოში“. წიგნში: *ძველი ქართული მუსიკის თეორიისა და ისტორიის საკითხები*. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1991 61-67.

⁹ მ. ანდრიაძე. 1998; ე. ონიანი. 2004.

მიერებები, ნევმური ნიშნების ზოგიერთი კომბინაციის სავარაუდო მნიშვნელობა და ა.შ. ის ფაქტი, რომ სიტყვიერი ფრაზების დასასრული ხშირად ნიშნების ერთი და იმავე კომბინაციით აღინიშნება და, შესაბამისად, სანოტო ჩანაწერებშიც ერთნაირი საკადანსო ფორმულებითაა წარმოდგენილი, არ გამოორიცხავს მელოდიურ ვარიანტულობას (რაც ასე ახასიათებს ქართულ მუსიკას) და არ ნიშნავს, რომ უძველესი მელოდიები ისეთივე უცვლელი სახით მოვიდნენ XX საუკუნემდე, როგორც სიტყვიერი ტექსტები. ამასთან, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ისეთ ტრადიციულ კულტურაში, როგორიც საეკლესიო მუსიკაა, ზეპირი გადაცემის დროსაც კი მოსალოდნელია მრავალი მელოდიური ფორმულის უცვლელად შემონახვა, განსაკუთრებით, საკადანსო საქცევებისა. რაც შეეხება ახალ — XVIII-XX სს-ის ნევმურ ნიშნებს, თითოეული ნევმირებული კრებული ცალკეულ მაგალობელთა პრაქტიკას ასახავს, რის გამოც მათ ერთიანი სისტემური კანონზომიერებები არ ახასიათებთ.

საინტერესოა, ასევე, ზაალ წერეთლის ნაშრომები,¹⁰ რომლებშიც მკვლევარმა დაადგინა შუა საუკუნეების ზოგიერთი ნევმის სავარაუდო მნიშვნელობა და შეიმუშავა ახალი ტექსტების ნოტებით ჩანერილი ჰანგების ნევმებით სწავლების მეთოდი, რომელსაც პრაქტიკაში იყენებს. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ეს მეთოდი, რომელიც არ ითვალისწინებს ნევმური სისტემის ნიშანთა სრულ კორპუსს მხოლოდ მარტივი სტრუქტურის მქონე საგალობელთა შესწავლის შესაძლებლობას იძლევა.

უნდა ითქვას, რომ მიუხედავად ქართველი თუ უცხოელი მკვლევრების მიერ გაწეული მუშაობისა, ქართული ნევმური ნიშნების სავარაუდო მნიშვნელობის დადგენა ჯერ კიდევ შორეული პერსპექტივაა, და, შესაძლოა, არაერთი თაობის ძალისხმევა დასჭირდეს. რაც შეეხება თითოეული ნიშნის კონკრეტულ, ზუსტი მნიშვნელობის დადგენას, ვფიქრობთ, ეს გადაუჭრელ

¹⁰ ზ. წერეთელი. „ძველი ქართული ნევმური სისტემის გაშიფვრა და პრაქტიკაში ხელახლა დაწერვის გზები.“ ნიგში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის IV საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსკ ტმკსც. 2010: 516-530; დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანი“ ნევმირებული. თბილისი, ფონდი „ქართული გალობა“. 2016.

პრობლემად დარჩება, იმის გამო, რომ ნევმები ბგერების ზუსტ სიმაღლეს არ ასახავენ და პრაქტიკოსებისათვის მხოლოდ ჰანგის შესხენების ფუნქცია ჰქონდათ.

სამუსიკო დამწერლობის ვერბალური სისტემა (ჭრელები)

ნევმურ დამწერლობასთან ერთად, ქართულმა საღვთისმსახურო პრაქტიკამ საგალობელთა ჩანერის კიდევ ერთი, ე.წ. ჭრელების სისტემა შეიმუშავა. პირველად ეს ტერმინი XIII საუკუნეში ჩნდება, შემდეგ — XVII-XVIII საუკუნეებში. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ლიტერატურული წყაროა, ე.წ. „ფიტარეთის ხელნაწერი“ (XVIII ს.), რომელშიც ნათელი ეფინება ამ საუკუნეში ქართული გალობის ზეპირი გადაცემის წესს. ხელნაწერში მოტანილია „ჭრელების ნუსხა, სრული და მართალი“, რომელშიც 24 ჭრელია ჩამოთვლილი: ხელმწიფე კილო, ბოხუმი, საჭეკენი, სამი საბრუნავი, მცირე სამი საბრუნავი, უცხო, წინთქმა, დიდი წინთქმა, უსტაური, ოინი, მცირე ოინი, ყოვლად წმიდისა კილო, ასამაღლებელი, დიდი ასამაღლებელი, ნოინი, დაბანება, ჩაბანება, ჩაჟანგული, შეყრილი, მრავალ-გუარი, ამონი, ოდია, ახაია, დასდებლის კილო.

„ჭრელის“ განმარტებებს იძლევიან სულხან-საბა ორბელიანი, იოანე ბატონიშვილი, დავით მაჩაბელი. ამ განმარტებების მიხედვით ჭრელი – საგალობლის მუხლია (სულხან-საბა), ჭრელისა და კილოს¹¹ მნიშვნელობა ერთმანეთს ემთხვევა (იოანე ბატონიშვილი), საგალობელი „შენწყობილია“ კილოთაგან და ჭრელებისგან (დავით მაჩაბელი).

ჭრელების საკითხს XIX საუკუნეში შეეხნენ პოლიევეტოს კარბელაშვილი და ია კარგარეთელი. ივანე ჯავახიშვილი კრიტიკულად განიხილავს პირველი ორის მოსაზრებებს და, საკუთრივ, ხელნაწერის შესწავლის საფუძველზე ასკვნის: „ვინც ამ ერთგვარ სახელმძღვანელოს გადაიკითხავს, უეჭველია, დარწმუნდება, რომ ეს ნუსხა იმ ხანაშია შედგენილი, როდესაც

¹¹ ტერმინი „კილო“, ამ კონტექსტში აღნიშნავს საგალობლის ჰანგის შემადგენელ მელოდიურ ნაგებობას – მუხლს, საქცევს ან ფრაზას.

საქართველოში ძველი საგალობო ნიშნების წაკითხვას უკვე ივინწყებდნენ და მათი წაკითხვა ცოტას ვისმე თუ შეიძლება სცოდნოდა (ხაზგასმულია ი. ჯავახიშვილის მიერ). იმის მაგიერ, რომ ჰანგი ნიშნებით აღენიშნათ, როგორც მიქაელ მოდრეკილს აქვს თავის კრებულში, იქ აღწერილია, თუ საგალობლის რომელი ნაწილი რას მიაგავს ანდა რას წარმოადგენს¹².

ფიტარეთის ხელნაწერში დანვრილებითაა ახსნილი, როგორ უნდა აკინძულიყო საგალობელი. მაგალითად: „აქედით ღმერთსა წმიდათა“ სამ კილოდ (ანუ ჭრელად) ითქმის „დიდი წინათქმა, სამი საბრუნავი, დასდების კილოზე გათავდება. . .“ და ა.შ. საგალობლის ერთი ნაწილის მეორესთან დაკავშირება სპეციალური ტერმინებითაა აღნიშნული — მაგალითად, საგალობლის დაწყებას ამ სიტყვის გარდა, აღნიშნავდნენ სიტყვით „ალება“, როცა ერთ ჭრელს მეორე მიჰყვებოდა, ამას „მობმა“, „მიყოლება“ ეწოდებოდა და ა.შ. ამ საგალობლების აღწერიდან ჩანს, რომ თითოეული მათგანი ორ ან სამ მთავარ ნაწილად ყოფილა გაყოფილი და ჰქონდა თავი და ბოლო ან თავი, შუა და ბოლო.

1960-იანი წლებიდან ჭრელების რაობის გარკვევას ვაჟა გვახარია (1962)¹³ და ოთარ ჩიჯავაძე (1967)¹⁴ ცდილობდნენ. ამ უკანასკნელმა გამოავლინა, რომ შავი მელნით ჩანერილი მუხლები შეადგენენ საგალობლის ძირითად ტექსტს, ხოლო მათ შორის წითელი მელნით ჩანერილი სიტყვები ჭრელებით განმარტავენ ამ ტექსტის მუსიკას.

თანამედროვე მკვლევრები (მ. ოსიტაშვილი მ. ასანიძე, მ. ანდრიაძე, თ. ჩხეიძე) იზიარებენ მათი წინამორბედების მოსაზრებებს იმის თაობაზე, რომ ჭრელები სამუსიკო დამწერლობის ნევმებისაგან განსხვავებულ სისტემას წარმოადგენენ. ამასთან, მ. ანდრიაძისა და თ. ჩხეიძის აზრით, ჭრელების სისტემა ნევმური დამწერლობის პარალელურად შუა საუკუნეებშიც არსებობდა; ამის არგუმენტად მათ მოჰყავთ XIII ს-ში ნევმური დამწერლობის

¹² ი. ჯავახიშვილი. 1990(2): 236.

¹³ ვ. გვახარია. *ქართულ მუსიკალურ სისტემათა განვითარება*. თბილისი, ხელოვნება. 1962: 47-93.

¹⁴ ო. ჩიჯავაძე. „ქართული გალობის ჭრელები (მწუხრისა და ცისკრის საგალობლების მუსიკალური ანალიზი)“. *ჟურნ. საბჭოთა ხელოვნება*, 1967, 12: 75-79.

პარალელურად ჭრელების მოხსენიება და XVIII-XIX სს-ის ხელნაწერებში დადასტურებული ჭრელების პრაქტიკაში ფართოდ გამოყენება¹⁵ ნევმური დამწერლობის არსებობასთან ერთად. ამის საფუძველზე ისინი ასკენიან, რომ „ჭრელები ნევმების სანაცვლო სისტემა არაა“ და გამოთქვამენ მოსაზრებას, რომ ნევმების სისტემა „განკუთვნილი იყო განსწავლული მგალობლებისათვის, ანუ მასწავლებელთათვის“, ხოლო ჭრელების სისტემა, ჰანგის ვერბალური განმარტების პრინციპებიდან გამომდინარე, მოწაფეთათვისაც ადვილად მისაწვდომი იქნებოდა.¹⁶ ისინი არ ეთანხმებიან ჯავახიშვილს, რომ ჭრელებმა ნევმები ჩაანაცვლეს, მაგრამ მის მსგავსად, მიაჩნიათ, რომ ჭრელებს სასწავლო დანიშნულება ჰქონდათ, ხოლო „ფიტარეთის ხელნაწერი“ გალობის სახელმძღვანელო იყო.

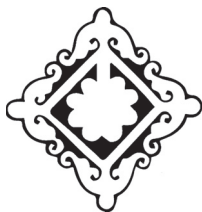
ასეა თუ ისე, XVIII საუკუნეში ჭრელების საშუალებით საგალობლის აკინძვის პრინციპების დეტალური განმარტების აუცილებლობა ხელნაწერის შემქმნელებს იმ დროის სასწავლო პრაქტიკაში ჭრელების სისტემის ფართოდ გავრცელებამ უკარნახა. ცნობილია, რომ გამოცდილმა მგალობლებმა ასეულობით ჭრელი იცოდნენ ზეპირად და, როგორც ჩანს, სწორედ მათ იყენებდნენ თავიანთ პედაგოგიურ პრაქტიკაში.

ამრიგად, ქართულმა საღვთისმსახურო პრაქტიკამ ორიგინალური სამუსიკო დამწერლობის ორი სახეობა შეიმუშავა — ნევმური დამწერლობა, რომელსაც „განსწავლულ მგალობელთათვის“ ჰანგის შეხსენების ფუნქცია ჰქონდა და ჭრელთა სისტემა, რომელიც ითვალისწინებდა მგალობლის მიერ გარკვეული რაოდენობის ჭრელების ანუ საგალობო ჰანგების ცოდნას, რაც მას ამ ჰანგებისაგან, ვერბალური განმარტებების მიხედვით, მთელი საგალობლის აკინძვის შესაძლებლობას აძლევდა. ორივე შემთხვევაში, ძველი

¹⁵ იოანე ბატონიშვილის „კალმასობის“ ხელნაწერში არსებობს ცნობა, მღვდელ-მონაზონ ლეონტი სოლოლაშვილის მიერ 500-მდე, ისაკ ხუცეს კანდელაკის მიერ ათასამდის, მგალობელ დიმიტრი ჭლაქონიძის მიერ ათასსერთი ჭრელის ცოდნის შესახებ. ამ ხელნაწერზე დაყრდნობით, ჭლაქონიძის შესახებ ცნობას გვანვდის ი. ჯავახიშვილი წიგნში: *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები* (1990: 4).

¹⁶ მ. ანდრიაძე, თ. ჩხეიძე. „ჭრელის სისტემა ქართულ სამგალობლო პრაქტიკაში“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსკ ტმკსც. 2003: 442-449.

ქართული პროფესიული მუსიკის დამწერლობა ორიენტირებული იყო საგალობლის მთავარ, პირველ ხმაზე, დანარჩენი ხმების შეწყობა კი ზეპირად, ტრადიციული მრავალხმიანი აზროვნებისათვის დამახასიათებელი პრინციპებით ხორციელდებოდა.



თავი 7

სამუსიკო სწავლა-განათლება ძველ საქართველოში

საგანმანათლებლო საქმიანობას ისტორიულად საქართველოში ძალიან დიდი ყურადღება ექცეოდა. სამუსიკო განათლება ამ სფეროს განუყოფელი ნაწილი იყო, რადგან ქვეყანაში სხვადასხვა დროს არსებულ – კოლხეთის ანუ ფაზისის, გელათისა და იყალთოს აკადემიებში სასწავლო პროგრამები, იმდროინდელ რომის იმპერიაში არსებული მოდელის მიხედვით იყო შედგენილი და სწავლება, ძირითადად, ტრივიუმ-კვადრიუმის ციკლის საგნებს ითვალისწინებდა, რომელშიც მუსიკა აუცილებელი დისციპლინა იყო.¹

საქართველოში სწავლა-განათლების წერილობითი წყაროებით დადასტურებული პირველი კერა კოლხეთის (ფაზისის) რიტორიკული სკოლა იყო, იგივე აკადემია, რომელიც თავის დროზე კარგად იყო ცნობილი რომაულ-ბერძნულ სამყაროში.

IV საუკუნის ბერძენი ფილოსოფოსის, თემისტოქოსის სიტყვებით, პონტოს ნაპირზე მდებარე ფაზისის სკოლა „ერთი კაცის სიბრძნემ და სიქველემ“ ელინურ და მუზათა ტაძრად აქცია. როგორც უკვე აღინიშნა, იგი ამ სკოლაში სწავლობდა და, ბუნებრივია, კარგად იცნობდა მის სასწავლო პროგრამებს, თუმცა მათ შესახებ უფრო დაწვრილებითი ცნობები შემორჩენილი არაა. როგორც იგი წერს, ამ სკოლაში ბერძნული ენის მცოდნე ახალგაზრდებს იღებდნენ, რომელთაც, რომაული რიტორიკული სასწავლებლების მსგავსად, მჭერმეტყველებასთან ერთად, ფილოსოფიას, ლიტერატურას, ასტრონომიას, მუსიკას ასწავლიდნენ. მისი აზრით, კოლხები იმდენად გამოწონილი იყვნენ რიტორიკულ ოსტატობაში, რომ „ბერძნებზეც კი

¹ ანტიკურ ეპოქაში შემუშავებული მოდელი, რომელიც „შვიდ თავისუფალ ხელოვნებას“ აერთიანებდა — გრამატიკას, რიტორიკას, ლოგიკას (ტრივიუმ), არითმეტიკას, გეომეტრიას, ასტრონომიასა და მუსიკას (კვადრიუმ). აქედან ტრივიუმი უმაღლესი განათლების პირველ საფეხურად ითვლებოდა, კვადრიუმი – მეორე საფეხურად. გვიან შუა საუკუნეებამდე უნივერსიტეტები ამ სისტემით სარგებლობდნენ.

იმარჯვებდნენ“.² არსებობს ცნობა VI ს-ის კოლხი ორატორების აიეტიისა და ფარტეზის მჭერმეტყველების შესახებ, რაც მათ მიერ შესანიშნავი განათლების მიღების დასტურია.³

ამრიგად, რომაული რიტორიკული სკოლის მოდელზე მოწყობილ კოლხეთის აკადემიაში ასწავლიდნენ მუსიკას, თუმცა, ალბათ, დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ აქ მოწაფეებს ანტიკური მუსიკის საფუძვლებს ასწავლიდნენ და არა ქართულ ქრისტიანულ მუსიკას. კოლხეთის რიტორიკულმა სკოლამ დიდი როლი შეასრულა ქართული ფილოსოფიური აზროვნების ჩამოყალიბებაში, სწორედ აქ მიიღო განათლება და შემდეგ აქვე მოღვაწეობდა პირველი ქართველი ფილოსოფოსი-ნეოპლატონიკოსი ბაკური.

მიუხედავად ამისა, საქართველოს მთავარი საგანმანათლებლო კერები, რომელთა მისიას შუა საუკუნეებში ქართველთა შორის მეცნიერული და რელიგიური ცოდნის გავრცელება წარმოადგენდა, რასაკვირველია, გელათისა და იყალთოს აკადემიები იყო. გელათი დავით აღმაშენებელმა 1106 წელს დააარსა, შეკრიბა ქართველი მოღვაწეები, მათ შორის, კონსტანტინოპოლის მანგანის აკადემიის აღზრდილები, იოანე პეტრიწი და არსენ იყალთოელი. მოგვიანებით დავით აღმაშენებლისვე თაოსნობით გაიხსნა იყალთოს აკადემიაც. ეს უმაღლესი სასწავლებლები სამეცნიერო-პედაგოგიური და კულტურულ-საგანმანათლებლო კერებს წარმოადგენდნენ, მათ სათავეში ედგა მოძღვართ-მოძღვარი: გელათის აკადემიას – იოანე პეტრიწი, ხოლო იყალთოსას – არსენ იყალთოელი. ეს ტერმინი დადასტურებულია მრავალ წყაროში და ნიშნავს მასწავლებელთა მასწავლებელს, მეცნიერთა მეცნიერს და, ფაქტობრივად, წარმოადგენს სამეცნიერო წოდებას. საზოგადოდ, მწიგნობრობა, მასწავლებლობა საქართველოში მეტად საპატიო საქმიანობა იყო. ნამდვილი მოძღვარი „ყოვლისა სათნოებისა მასწავლებელი“ იყო, მოძღვართ-მოძღვრის ინსტიტუტი შემდეგ მთელს საქართველოში გავრცელდა – მონასტერში შეიძლება რამდენიმე მოძღვარ-მწიგნობარი ყოფილიყო, მაგრამ მოძღვართ-მოძღვარი მათზე აღმატებული იყო და მონასტერთან არსებულ სკოლას სწორედ ის ხელმძღვანელობდა.

² შ. ნუცუბიძე. 1983: 129.

³ ლ. წურწუშია. 2005: 104.

XVIII საუკუნიდან ტერმინმა თავისი პირვანდელი მნიშვნელობა დაკარგა, ამ სახელით უკვე რიგით მღვდელსაც და ბერსაც იხსენიებდნენ.

გელათსა და იყალთოში სწავლება მიმდინარეობდა იმ დროის ევროპული უნივერსიტეტების სტანდარტების შესაბამისად, უფრო მეტიც, ისინი იყვნენ ერთ-ერთი პირველი ევროპული უმაღლესი სასწავლებლები, რომლებიც „არათუ ტოლს არ უდებდნენ მის თანამედროვე უმაღლეს სასწავლებლებს, არამედ უსწრებდნენ კიდევ მათ ისეთი მახასიათებლებით, როგორებიცაა: მატერიალური ბაზა, სასწავლო ცენტრისათვის სპეციალურად აგებული შენობა, უმაღლესი სკოლისათვის ნიშანდობლივი სიმბოლო, თვითკმარი ეკონომიკა, ნეოპლატონური იდეების შემწყნარებლობა და სხვ.“⁴ უფრო მეტიც, ამ აკადემიებში საუნივერსიტეტო სწავლება მიმდინარეობდა, დაფუძნებული სწავლების ჩამოყალიბებულ მეთოდოლოგიაზე. ეს მეთოდოლოგია იოანე პეტრინმა ჩამოაყალიბა პეტრინონის სამონასტერო სასწავლებლის გამოცდილების გათვალისწინებით და კიდევ უფრო სრულყო გელათის აკადემიაში. როგორც აღნიშნავენ, გელათის აკადემიის სადარი მხოლოდ ერთი ცენტრი იყო იმდროინდელ ევროპაში – საფრანგეთის შარტრის აკადემია, თუმცა იქ იოანე პეტრინის დონის მოაზროვნე არ ჰყოლიათ.⁵ პეტრინის მთავარი პედაგოგიური პრინციპი სწავლების მისაწვდომობის პრინციპს ემყარებოდა, მეცადინეობის სახეები ლექციები და დისპუტები იყო, რაც აკადემიის მსმენელების აზროვნების განვითარებისკენ იყო მიმართული.⁶

თუ რა დისციპლინები ისწავლებოდა გელათში, ამას, იოანე პეტრინის ნაწერებიდან ვიგებთ: „ქვეყნის საზომლო“ (გეომეტრია), „რიცხუნი“ (არითმეტიკა), „სამუსო“ (მუსიკა), ასევე, სამი სახის ფილოსოფია და სამი სახის რიტორიკა, გრამატიკა და „ვარსკვლავმრიცხველობა“ (ასტრონომია).

⁴ თ. ფარჩუკიძე. „საეკლესიო განათლების ისტორიის ძირითადი საკითხები XI-XII საუკუნეებში.“ დისერტაცია ისტორიის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად. საქართველოს საპატრიარქოს წმიდა ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტი. თბილისი. 2015: 167-168.<http://www.dsplace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/172683/1/Disertacia.pdf> ბოლო წვდომა 24.05.2019.

⁵ იქვე: 101. ავტორი იმონებს ცნობილ რუს ფილოსოფოსს ალექსეი ლოსევს (А. Лосев. „Слово о грузинском неоплатонизме“. В журн. *Литературная Грузия*. Тбилиси, 1989).

⁶ იქვე: 183.

როგორც ჩამონათვალიდან ჩანს, სხვა დისციპლინებს შორის იყო მუსიკაც, ოღონდ უკვე არა მხოლოდ ანტიკური, არამედ ქართული საეკლესიო პოლიფონიური მუსიკაც — გალობა. საგულისხმოა, რომ სასწავლო პროგრამები პრაქტიკულ წვრთნასაც მოიცავდა თვით ფილოსოფიასა და რიტორიკაში (მაგალითად, ფილოსოფიის ერთ-ერთი სახეობა იყო „საქმითი“ ანუ პრაქტიკული, ხოლო რიტორიკისა — „მეპაექრობა“), ქართულ აკადემიებში, გარდა ტრივიუმ-კვადრიუმით გათვალისწინებული სავალდებულო საგნებისა, ასწავლიდნენ ქართველებისთვის ისეთ მნიშვნელოვან პრაქტიკულ საგნებსაც, როგორიცაა მჭედლობა, კერამიკა-მეკეცეობა და მევენახეობა-მელვინეობა. ასწავლიდნენ ქართულ ენაზე, პროგრამებში გათვალისწინებული იყო, აგრეთვე, ბერძნული, არაბული, სომხური და სხვა ენების შესწავლაც.

გელათისა და იყალთოს აკადემიები საგანმანათლებლო სისტემის უმაღლეს საფეხურებს წარმოადგენდნენ, მაგრამ ამ სისტემის ღირსება იმაში მდგომარეობდა, რომ იგი ეკლესია-მონასტრებთან არსებული სკოლების ფართო ქსელსაც მოიცავდა. როგორც ცნობილია, ქრისტიანობა მნიშვნელოვანი რელიგია იყო და საქართველოშიც, წმინდა პრაქტიკული მიზნებიდან გამომდინარე, ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადების შემდეგ, სავარაუდოდ, მალევე უნდა შექმნილიყო პირველი სკოლები. საქართველოში საეკლესიო განათლების პირველი ეტაპი, ექვთიმე თაყაიშვილის აზრით, მოიცავს I – IV საუკუნეებს,⁷ მოგვიანებით კი გაჩნდნენ ნაზიზინის სკოლის⁸ ტიპის სასწავლო დაწესებულებები, რომლებშიც პრაქტიკულად ამზადებდნენ ბერ-მონაზვნებს, ეკლესიის მსახურებს, ასწავლიდნენ ბიბლიური ტექსტების კითხვასა და ახსნა-განმარტებას, ლიტურგიკას, ჰიმნოგრა-

⁷ იქვე: 30. ავტორი იმონებს: ე. თაყაიშვილი. *Краткий обзор развития образования в древней Грузии и центры образованности в самой Грузии и заграничье*, პირად არქივში დაცული მასალა, თარგმანი რუსულიდან რ. ჯღაბაძისა. ხელნაწერის უფლებით, 1928.

⁸ ნაზიზინი – ქალაქი ბაბილონში, სადაც რომაელების მიერ დევნილმა ებრაელებმა თორის ახსნის მიზნით ზეპირი სწავლების სკოლები გახსნეს. ქრისტიანულ ხანაში ამ სკოლების მსგავსად მოეწყო სამონასტრო და საეკლესიო სკოლები, რომლებიც წმინდა პრაქტიკულ ამოცანას ისახავდნენ – ბიბლიისა და საეკლესიო მოძღვრების შესწავლა-გავრცელებას. ამის შესახებ იხ. ანა ფირცხალაიშვილი. საგანმანათლებლო კერები – თბილისი. გაზეთი *ახალი განათლება*. http://axaliganatleba.ge/index.php?module=multi&page=details&multi_id=2&id=24 ბოლო ნედრომა 2010-10-06.

ფიას, რაც ჰიმნების სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტების, ანუ გალობის შესწავლას გულისხმობდა.

შეიძლება ითქვას, რომ საქართველოში განათლებას საყოველთაო ხასიათი ჰქონდა, რადგან ამაში სახელმწიფოსა და ეკლესიის ინტერესი ერთმანეთს ემთხვეოდა. წყაროები მონიშნავენ, რომ განათლებას არა მარტო ვაჟები, არამედ გოგონებიც, არა მარტო წარჩინებულთა შვილები, არამედ მდაბიონიც იღებდნენ. მაგალითად, ცნობილია, რომ გიორგი მთაწმინდელმა აღსაზრდელად შეკრიბა მოზარდები „რომელიმე ქალაქთაგან, რომელიმე დაბათაგან . . . უდაბურთა ადგილთა . . . სხუანი მონებისაგან გამოიყვანა, ხოლო სხუანი მონებისა უმწარესისა ცხოვრებისაგან იხსნა“.⁹ საეკლესიო სკოლების პარალელურად, საერო სკოლებიც არსებობდა, სადაც ვაჟებს ფიზიკურად წვრთნიდნენ და სამხედრო საქმისთვის ამზადებდნენ.

საქართველოში ეკლესია-მონასტრების მომრავლებამ სამონასტრო-სამრევლო სკოლების რაოდენობაც გაზარდა. აქ სწავლამიღებული ახალგაზრდები განათლებას უმაღლეს სკოლაში განაგრძობდნენ.

შუა საუკუნეების ქართული სასულიერო მუსიკა ჰიმნოგრაფიის ნაწილი იყო, მაგრამ ჰიმნების მუსიკას, როგორც ცნობილია, უმეტესწილად, მელოდოსები, ანუ მუსიკალურად განსწავლული ადამიანები ქმნიდნენ, რომელთა განათლება „ხმითა სასწავლელ სწავლას“ ეფუძნებოდა. უფრო მეტიც, როგორც აღინიშნა, XII საუკუნეში ჰიმნის პოეტური ტექსტისა და მუსიკის შემქმნელთა პროფესიები გაიმიჯნა.

გრიგოლ ხანძთელის მაგალითზე შეიძლება დანამდვილებით ითქვას, რომ იმდროინდელ საქართველოში ასეთ ცოდნას მხოლოდ აკადემიებში არ იძენდნენ. გიორგი მერჩულე თავის ისტორიულ თხზულებაში *ცხოვრება გრიგოლ ხანძთელისა* სრულად ახასიათებს ამ დიდი სასულიერო და საერო მოღვაწის ღრმა განსწავლულობას: „გულისხმიერებაი სწავლისაი განსაკვირველი იყო ფრიად. რამეთუ მსწრაფლ დაისწავლა დავითი და ხმითა სასწავლელი სწავლაი საეკლესიოი, სამოძღვროი, ქართულსა ენასა შინა ყოველი დაისწავლა და მწიგნობრობაიცა ისწავა მრავალთა ენათაი და საღმ-

⁹ თ. ფარჩუკიძე. იქვე: 208.

რონი წიგნი ზეპირით მოიწვართნა. ხოლო სიბრძნეცა იგი ამა სოფლისა ფილოსოფოსთაი ისწავა კეთილად“.¹⁰ ასეთი ღრმა და ყოველმხრივი ცოდნა გრიგოლს მხოლოდ სისტემატური განათლებით შეიძლებოდა შეეძინა, რაც მეტყველებს ამ ეპოქაში სწავლა-აღზრდის სისტემის სრულყოფილებაზე. სწორედ სამონასტრო სკოლები იყო ის ადგილი, სადაც ისინი მუსიკაში პროფესიულ განათლებას იძენდნენ. რადგან მიქაელ მოდრეკილის „იადგარიდან“ ცნობილია, რომ უკვე X საუკუნეში არსებობდა რვახმის სისტემა და ნევმური დამწერლობა. ბუნებრივია, სამონასტრო სკოლებში მომავალ ღვთისმსახურებს ასწავლიდნენ რვახმის სისტემასა და მოდუსებიდან საგალობლის აკინძვის პრინციპებს, ნევმურ დამწერლობასა და, რადგან სწავლება პრაქტიკუმებსაც ითვალისწინებდა, მრავალხმიან გალობაში ხმათა შეწყობის ხელოვნებასაც. ეკლესიის მსახურთა სამუსიკო განათლებას რომ უდიდესი ყურადღება ეთმობოდა, ამაზე ის ფაქტებიც მეტყველებენ, რომ ისტორიულად ცნობილ ბრწყინვალე ჰიმნოგრაფთა უმეტესობა თავად იყვნენ ეკლესია-მონასტრების წინამძღვრები.

მაგალითად, ტაო-კლარჯეთში მრავალი ეკლესია-მონასტრის აღმშენებელი წმიდა გრიგოლ ხანძთელი იყო ერთ-ერთი პირველი ავტორი საეკლესიო კრებულის „სანელინდო იადგარისა“, რომელშიც მთელი წლის საგალობლები იყო შესული, რის გამოც მერჩულე წერს: წმიდისა კათოლიკე ეკლესიისა საქადაგებელსა გალობასა სრულად წელიწადისა განგებითა მოძღუარი იყო განუკითხველად-ო. ისიც ცნობილია, რომ უკვე X საუკუნეში საქართველოს არაერთ მონასტერში – შემოქმედში, მარტილში, რაჭა-ბარაკონში, გარეჯში, შიო მღვიმეში არსებობდა სპეციალური სამონასტრო სამგალობლო სკოლები.¹¹

შუა საუკუნეების საქართველოში მუსიკის სწავლების თეორიული საფუძვლების არსებობას ადასტურებს იოანე პეტრიწის ნაშრომი *განმარტებაი პროკლეს დიადოხოსისა და პლატონურისა ფილოსოფიისათვის*. ეს ნაშრომი იმასაც მოწმობს, რომ გელათის აკადემიის მსმენელები საფუძვლიანად ეუფლებოდნენ ამ მოძღვრებას და შესაბამისად, წვდებოდნენ მუსიკის არა

¹⁰ გ. მერჩულე. *გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება*. თავი 2. <https://burusi.wordpress.com/2009/09/30/giorgi-merchule/> ბოლო წვდომა 25.05.2019.

¹¹ თ. ფარჩუკიძე. 2015: 191.

მარტო თეოლოგიურ და ფილოსოფიურ არსს, არამედ მის წმინდა მუსიკალურ ბუნებას. ამაში მათ ეხმარებოდა პეტრინის მიერ მათთვის გასაგები ენით ამეტყველებული, ეროვნული ლექსიკით ზედმიწევნით გადმოცემული მდიდარი სამუსიკო ტერმინოლოგია და მუსიკის თეორია.¹²

პეტრინის ნაშრომში („განმარტებაი“) ქართულ ენაზე წარმოდგენილია მდიდარი მუსიკალური ტერმინოლოგია, რომელიც ევროპაში ბერძნული თუ ლათინური ენებიდან ნასესხები ტერმინებით დამკვიდრდა. როგორც უკვე აღინიშნა, ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საინტერესოა პეტრინის მიერ ბერძნული ტერმინის „ჰარმონიის“ ნაცვლად შემოთავაზებული ტერმინი „მორთულება“, რომელსაც პეტრინი არა მხოლოდ მუსიკის შესახებ მსჯელობისას მიმართავს, არამედ თავისი თეოლოგიური იდეის გასამყარებლადც იყენებს. მისი აზრით, სამყარო „მორთულებაა“, ხოლო ამ ჰარმონიის სათავე „კეთილმეხელოვნე“ შემოქმედი „მრთველი“ ანუ ღმერთია, რომლის ძალითაც სამყარო „ამუსიკელებულია“.

შეიძლება ითქვას, რომ იოანე პეტრინმა ბერძნულ სამუსიკო ტერმინთა ქართული შესატყვისების შექმნით ადრეული საუკუნეების ტრადიცია განაგრძო. ძველ ქართულ ენაში პეტრინამდე დაცული ტერმინებიც მოწმობენ, რომ გალობის სწავლების მოძღვრება IX საუკუნეში მაინც უნდა ყოფილიყო ჩამოყალიბებული. უკვე ერთმანეთისაგან განარჩევდნენ მგალობელს, თანამგალობელს, კეთილად მგალობელს, არსებობდა გალობის მოძღვრისა და მგალობელთუხუცესის წოდებები. მაგალითად, გიორგი მთაწმინდელის ბიოგრაფი და მოწაფე გიორგი ხუცეს-მონაზონი წერს: „მიიღო რა პატივი მღვდლობისაი, შემდგომად მცირედისა მთავრად ეკლესიისა განიწესა; უხუცესად მღვდელთა და მგალობელთა დაადგინა“.¹³ თარგმანებში სინონიმებად იყენებდნენ მწყობრს, დასს და გუნდს, თუმცა შემდეგ მწყობრი საერთოდ ამოვარდა ხმარებიდან, დასი თეატრის ხელოვნებაში დამკვიდრდა, ხოლო გუნდი მომღერალთა თუ მგალობელთა ჯგუფის აღმნიშვნელად დარჩა.

¹² მ. იაშვილი. 1975; 6. ფირცხალავა. 2003: 109-118.

¹³ გიორგი მცირე (ხუცეს-მონაზონი). *ცხოვრებაი და მოქალაქეობაი წმიდისა და ნეტარისა მამისა ჩუენისა გიორგი მთაწმინდელისაი*. გვ. 25. <https://library.iliauni.edu.ge/wp-content/uploads/2017/03/21.tskhoreba-da-moqalagoba-tsmidisa-da.pdf> ბოლო ნედრომა 25.05.2019.

ამრიგად, შუა საუკუნეების საქართველოში არსებული სრულყოფილი სასწავლო-საგანმანათლებლო სისტემა პასუხობდა (თუ არ აღემატებოდა) იმ დროის დასავლურ სამყაროში მიღებულ ნორმებს. იგი ითვალისწინებდა შესაბამის განათლებას ჰუმანიტარული მეცნიერების ყველა, მათ შორის, მუსიკის სფეროში. აღსანიშნავია, რომ ქართული სამუსიკო განათლების სისტემა ზუსტად პასუხობდა მისი თანადროული ევროპული მუსიკალური აზროვნებისაგან განსხვავებულ ეროვნული მუსიკალური აზროვნების სპეციფიკას, რომელიც ორიენტირებული იყო ნახევრად დამწერლობით და ნახევრად ზეპირი გადაცემის პრაქტიკაზე.

X-XIII საუკუნეების ქართული საერო და საეკლესიო, მათ შორის, მუსიკალური კულტურის მაღალი დონე განაპირობა იმ საგანმანათლებლო რეფორმებმა, რომლებიც შესაძლებელი გახადა სახელმწიფო და საეკლესიო ინსტიტუციების თავისი დროისათვის უპრეცედენტო ჰარმონიულმა თანამშრომლობამ.



თავი 8

საგალობელთა მუსიკალურ-გამომსახველობითი თავისებურებები და მათი გამოვლენა სადა და გამგვენათესავ საგალობლებში¹

მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებების ზოგადი დახასიათება

შუა საუკუნეების ქართულ მუსიკას ქრისტიანული ესთეტიკა ასაზრდოვდა და, შესაბამისად, მისი მხატვრული შინაარსიცა და მუსიკალურ-გამომსახველობითი სისტემაც ზოგადქრისტიანულ ნორმებს ითვალისწინებდა, მათ შორის, მუსიკის ზნეობრივ დანიშნულებას – იგი ღვთის სადიდებლად და სავედრებლად აღვლენილი ლოცვა იყო, რომელიც ადამიანს ანგელოზთაგან მოეცა და სულის განწმენდას, ადამიანის მიწიერი ვნებებისაგან გათავისუფლებასა და ღმერთთან ზიარებას ემსახურებოდა. ამიტომ ეს მუსიკა ამაღლებული ხასიათის იყო და ღვთაებრივ ჰარმონიას ასხივებდა. მის მხატვრულ შინაარსს ლიტურგიკული ტექსტი განაპირობებდა, რაც ადეკვატურად აისახებოდა მუსიკაში, რომლის გამომსახველობითი სისტემა — მელოდიკა, რიტმი, ჰარმონია, პოლიფონია – მშვიდი განვითარებით ერთგვაროვან ემოციურ განწყობას ქმნიდა.

ქართულ საგალობელთა მუსიკალურ-გამომსახველობით სისტემაზე ჩვენ ვმსჯელობთ XIX საუკუნეში ნოტებზე გადატანილი მრავალი ათასი საგალობლის მიხედვით, რომელთა უდიდესი ნაწილი, საბედნიეროდ, უკანასკნელი წლების გამოცემული თუ ციფრული წყაროებით, ყველა დაინტერესებული ადამიანისთვის ხელმისაწვდომია.²

¹ ამ მახასიათებლებზე მსჯელობა, ძირითადად, ემყარება ჯ. (ს.) ჯანგულაშვილის სადისექტაციო ნაშრომს „ქართული საგალობლის მუსიკალური ესთეტიკა (არსი და მეთოდი)“. 2011: 215-350 http://www.conservatoire.edu.ge/uploads/avtoreferatebi/AVTOREFERATI_JANGULASHVILI.pdf ბოლო წვდომა 25.05.2019.

² უკვე გამოცემული და ინტერნეტში განთავსებულია ქართული გალობის ანთოლოგიის 17 ტომი <http://folk.gov.ge/galoba/>

ამ წყაროებში წარმოდგენილი საგალობლების დიდი მრავალფეროვნების მიუხედავად, მათ ახასიათებთ მუსიკალური გამომსახველობის საერთო კანონზომიერებები, რომლებიც უნდა განიხილებოდეს, როგორც მათი ზოგადი სტილური მახასიათებლები.

უპირველესად, უნდა აღინიშნოს: დიატონური კილოები (დაუშვებელია ქრომატიზმი) და მოდალური კილოური სისტემა, რომელიც არსებითად განსხვავდება ტემპერირებული ტონალური სისტემისაგან; ვოკალური სამხმიანობა, ტრადიციული ჰანგით პირველ ხმაში; ფორმულა-მოდუსებზე დაფუძნებული რვახმის სისტემა და ამ მოდუსებით „აკინძული“ ფორმა; ჰარმონიული ვერტიკალი, არა როგორც აკორდების ფუნქციურ ურთიერთობაზე დამყარებული სისტემა, არამედ ხმათა ლინეარული განვითარებისა და მათი შეწყობის შედეგად მიღებული თანაჟღერადობების თანმიმდევრობა; კილოური მოდულაციების სიმდიდრე; სხვადასხვა სამგალობლო სკოლის სადა და გამშვენებული მუსიკალურ-ჰარმონიული და პოლიფონიური სტილები.³

ამას გარდა, ქართული გალობის მთავარ სტილურ ნიშნად, ასევე, უნდა მივიჩნიოთ ზედა ხმის ტრადიციული მელოდიისადმი ქვედა ხმების „შემბანებელი“ მიმართება. ეს ფაქტი განსაზღვრავს ხმათა ტრადიციული სახელწოდებების სემანტიკასაც – „მთქმელი“ (იოანე პეტრინთან „მზახრ“) – ე.ი. ის, ვინც „ამბობს“, „იძახის“ საგალობო ჰანგს; მოძახილი (იოანე პეტრინთან „ჟირ“) – II ხმა, ვინც „მისძახის“, მიჰყვება და ბანი (პეტრინთან „ბამ“) – ის, ვინც „უბანებს“, „ებანება“ (შებანება „ბანის თქმას“, ხმის შეწყობას ნიშნავს ძველ ქართულში). მთქმელის, მოძახილისა და ბანის ერთობა, ამ სამი ხმის იოანე პეტრინისეული „ერთობაი შეყოვლებისაი“, ეროვნული მუსიკალური აზროვნების სიმბოლოდ იქცა, რამაც კლასიკურად სრულყოფილი გამოხატულება პოვა ქართულ საგალობელში.

ქართული საგალობლის კილოს მრავალფეროვანი სამყარო ჩამოყალიბდა პირველი ხმის ინტონაციური ფორმულის, კილოური საყრდენებისა და პოლი-

³ ჯ. (ს.) ჯანგულაშვილი. 2011: 12-215.

ფონიურ-ჰარმონიული განვითარების კოორდინაციის საფუძველზე. ამ სამყაროს მრავალფეროვნების წყარო პოლიფონიზებულ სტრუქტურაში პირველთან დანარჩენი ხმების იმპროვიზაციული შეწყობაა, აგრეთვე, განვითარებული მოდულაციური სისტემის არსებობა მოდალური მუსიკის თავისუფალი მდინარების პირობებში, რაც ტონალური სისტემისაგან განსხვავებულ ლოგიკას ემყარება და ზეპირი ტრადიციისთვისაა დამახასიათებელი. ეს ზოგადი ნიშნები ყოველ საგალობელში განსხვავებულადაა წარმოდგენილი და გამოხატავს ქართული ტრადიციული გალობის ერთ-ერთ უძირითადეს თავისებურებას — მის იმპროვიზაციულ ბუნებას, რომელშიც ქართველი მგალობლების კულტურული მეხსიერების სიმდიდრე და უშრეტი ფანტაზია ვლინდება.

ქართულ კილოურ სისტემაში ერთი ცენტრალური ტონი არსებობს, რომელიც მრავალხმიან სტრუქტურაში ბგერათა მიზიდულობას განსაზღვრავს – მის ზევით განლაგებული ბგერები დაბლა, ხოლო დაბლა განლაგებული ბგერები – მაღლა მიეზიდებიან.⁴ დრამატურგიულად განვითარებული რთული საგალობლების მოდალურ კილოურ სისტემაში, რომელიც მოდუს-ფორმულების აკინძვით მიიღება, ხშირია კილოური ცვალებადობა, ფინალური ცენტრალური ტონი გარკვეული მოდულაციური მოძრაობის შემდეგ მკვიდრდება. ამასთან, როგორც ეს, საზოგადოდ, მოდალურ აზროვნებას ახასიათებს, საგალობელში ხშირია ცენტრალურ ტონთა ცვლილება, ფინალური ცენტრალური ტონის არაპროგნოზირებადობა ან მისი მოულოდნელი გამოჩენა კილოურად არამყარ ნაგებობების შემდეგ.

ქართულ საგალობელთა კილოს ბუნებაში გარკვევის მცდელობამ მკვლევრები მისი წყობის პრობლემამდე მიიყვანა. ტემპერირებული წყობისაგან განსხვავებული ქართული მუსიკის ნატურალური, ე.წ. „ქართული წყობის“ საკითხი პირველად მალხაზ ერქვანიძემ დასვა.⁵ შემდეგ მან ამ წყობის ინტერ-

⁴ ე. ჭოხონელიძე. „ქართული ხალხური სიმღერის კილოების საფუძვლების შესახებ“. წიგნში: *ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი*. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1973: 29-30.

⁵ მ. ერქვანიძე. „ქართული მუსიკის წყობა (პრობლემები და მოსაზრებები)“. წიგნში: *ძველი ქართული მუსიკის ისტორიისა და თეორიის საკითხები*. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1991: 172-192.

ვალებს შორის მანძილები ცენტრებში გამოთვალა⁶ და მიაჩნია, რომ ქართული სიმღერა-გალობის „სწორი“ შესრულებისათვის აუცილებელია ზუსტად იქნას დაცული ეს მანძილები. უნდა აღინიშნოს, რომ ცოცხალი შესრულებისას ასეთი სიზუსტის მიღწევა, პრაქტიკულად, შეუძლებელია. ამ თეორიის მეცნიერული დასაბუთების შეფასება სპეციალისტების მხრიდან ერთგვაროვანი არაა, თუმცა ის კია, რომ მისწრაფება მიკროინტერვალური სმენადობის გავითარებისკენ ხელს უწყობს მომღერალ-მგალობლის სმენის გამახვილებასა და ტრადიციული კილოს ფაქიზი შეგრძნების გამომუშავებას.

სხვა მოსაზრების თანახმად (ზ. წერეთელი, ლ. ვაშაპიძე), ქართულ სიმღერა-გალობას თანაბარდაშორებული ბგერათწყობა (ერთმანეთისაგან თანაბრად დაშორებული ბგერების სისტემა) უდევს საფუძვლად. ამ თეორიის ავტორებმა კომპიუტერული ექსპერიმენტით დაადასტურეს, რომ, ერთი თანაბარდაშორებული ბგერათრიგის პირობებში, სხვადასხვა საფეხურიდან დაწყებულ ნიმუშს განსხვავებული (მაჟორულ-მინორულისმაგვარი) მიხრილობა და ამდენად, სრულიად განსხვავებული ჟღერადობა აქვს. სხვათა შორის, ამ მოსაზრებას სხვა მეცნიერებიც ეთანხმებიან და აღიარებენ, რომ თანაბარდაშორებული ბგერათრიგი უნივერსალურია და გამოვლენილია უგანდაში, ტაილანდსა⁷ და ლიტვაში.⁸ ქართული ბგერათწყობის საკითხებს უცხოელი მეცნიერებიც იკვლევენ.⁹

⁶ მ. ერქვანიძე. „ქართული მუსიკის ბგერათწყობა (პრობლემები, მოსაზრებები)“. ნიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსკ ტმკსც. 2003: 173-185.

⁷ ზ. წერეთელი, ლ. ვაშაპიძე. „ქართული ტრადიციული ბგერათწყობის შესახებ“. ნიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის VII საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსკ ტმკსც. 2015: 281-295.

⁸ დ. რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენე. „ხუთბგერიანი წყობა, როგორც ჩრდილოდასავლეთ აუკ-შტატისა ვოკალური მრავალხმიანობის საფუძველი; პრობლემის დასმა“. ნიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის VIII საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსკ ტმკსც. 2018: 419.

⁹ ს. გელზერი. „ქართული ხალხური მუსიკის ბგერათწყობის შესახებ“. ნიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსკ ტმკსც. 2003: 186-193; ი. ვესტმანი. „ქართული პოლიფონიური სიმღერების კილოტონალობის პრობლემები: სიმაღლის, ინტერვალისა და ტემბრის ცვალებადობა“. იქვე: 201-220; მ. არნდტი. „ჰარმონიისა და ხმათასვლის ზოგიერთი სტატისტიკური თავისებურება შემოქმედის სკოლის საგალობლებში“. ნიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის VIII საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსკ ტმკსც. 2018: 475-483.

სირთულის გამო კილოს საკითხი მწვავე კამათის საგანია თანამედროვე მკვლევრებში (მ. ერქვანიძე, დ. შულღიაშვილი, ლ. ვეშაპიძე, ს. ჯანგულაშვილი). ეს, უპირველეს ყოვლისა, თავს იჩენს მათ პრაქტიკულ საქმიანობაში, განსაკუთრებით, საგალობლების რედაქტირებაში სანოტო კრებულების გამოცემისას. საქმე ისაა, რომ XIX საუკუნეში ფილიმონ ქორიძის, ვასილ და პოლიევქტოს კარბელაშვილების, რაჟდენ ხუნდაძისა და სხვათა მიერ ევროპულ ყაიდაზე ნოტირებულ ხელნაწერებში, თანამედროვე რედაქტორები, ჩანერის ხარვეზებს პოულობენ, განსაკუთრებით, ალტერაციის ნიშნების აღნიშვნასა და საგალობელთა საკუთარ გამოცემებში რედაქტირების საკუთარ ვარიანტებს გვთავაზობენ. ქართული საგალობელი, რომელშიც საუკუნეების მანძილზე ხმების შეწყობა ზეპირად ხდებოდა, ადვილად ჰგუობს მსგავს ჩარევას, რის გამოც, შეიძლება ითქვას, რომ ეს კრებულები, გარკვეული თვალსაზრისით, რეალობას ასახავენ და წარმოგვიდგენენ ტრადიციული გალობის კანონზომიერებებში კარგად გარკვეული მუსიკოსების ვერსიებს. ამ ვერსიებმა მყარად მოიკიდეს ფეხი თანამედროვე ქართულ ღვთისმსახურებაში, თუმცა, აკადემიური თვალსაზრისით, ყველაზე სრულყოფილ გამოცემად ის შეიძლება ჩაითვალოს, რომელშიც რედაქტორის მიერ შემოთავაზებულ ვერსიასთან ერთად, დედნისეული ვერსიაცაა მოცემული.¹⁰

მიუხედავად ქართული საგალობლის კილოების განსაზღვრასთან დაკავშირებული თვალსაზრისების განსხვავებისა, ყველა იზიარებს ვასილ კარბელაშვილის მოსაზრებებს ქართული საგალობლის ბგერათრიგების კვინტური კოორდინაციისა და სანოტო ჩანაწერში საგასაღებო ნიშნების დასმის თავისებურებების შესახებ. იგი წერს: „აქსიომათ უნდა ჩაითვალოს ეს ჩვენ მიერ მრავალგზის შემოწმებული და შემჩნეული მოვლენა ქართულს გალობაში, რომ თუ პირველს [ხმას] აქვს ერთი, ან ორი, ან სამი და შემდე-

¹⁰ ეს კონცეფცია უდევს საფუძვლად ქართული გალობის ანთოლოგიის მრავალტომეულის გამოცემებს. იხ. *ქართული გალობა. ანთოლოგია*. თბილისი, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი. ფონდი „ქართული გალობა“. 2016, 2018.

გი რიცხვით დიეზები, ბანს უეჭველად ერთი დიეზით ნაკლები აქვს, ხოლო დაბოლოებაში იღებს იმ დიეზს. თუ ერთი ბემოლი აქვს პირველს, ორი ბემოლი უნდა მესამეს (ბანს)“.¹¹

როგორც აღინიშნა, ქართული საგალობლის ფორმაქმნადობა მელოდიური ფორმულების ლინეარულ-პოლიფონიურ განვითარებაზეა დამყარებული, თუმცა, ამასთან ერთად, დიდ მნიშვნელობას იძენს ჰარმონიული ფაქტორი, ხმათა ვერტიკალური კოორდინაციის პრინციპი. საგალობელში ჰარმონიული ვერტიკალი ეყრდნობა კონსონირებულ აკორდებს, მაგრამ, ამასთან, ახასიათებს დისონანსური აკორდების თავისუფალი და ხშირი გამოყენება; ჰარმონია ორფუნქციურია – მყარი და მერყევი, ამასთან, მთავარი მყარი საფეხური – ცაკეული მუხლისა თუ მთელი საგალობლის ფინალისი ანუ დამაბოლოებელი თანხმოვანება არ განსაზღვრავს საგალობელში თანაჟღერადობათა თანმიმდევრობის ლოგიკას. საბოლოო ფინალისი, ძირითადად, უნისონით, ან, იშვიათად, კვინტითაა წარმოდგენილი, ასევე, იშვიათად, ჰიმნების შიდა მუხლები შეიძლება სხვა თანხმოვანებითაც (ოქტავა, ტერცია, სამხმოვანება, კვინტ/კვარტოქტავაკორდი და სხვ.) დამთავრდეს. მოდალური კილოს „მონოტონიკურობის“ მიუხედავად, გვხვდება კილოური სიმყარის, ძირითადი ტონის ოქტავური გაორმაგებაც.

განსხვავებულია განაპირა ხმათა შეწყობის პრინციპი დასავლეთი და აღმოსავლეთი საქართველოს საგალობლის დასაწყისებში: აღმოსავლეთის გალობა მხოლოდ ოქტავით ან კვინტით იწყება, დასავლეთის გალობაში, განსაკუთრებით, პოლიფონიურად რთული ნიმუშები კი – ნონითა და დეციმითაც დაიწყოს. ჰარმონიული სტრუქტურების განლაგებაში გვხვდება როგორც ვინწრო, ისე ფართო ინტერვალური განლაგების აკორდული თანაჟღერადობები, რომელთა არსებობა დამოკიდებულია საგალობლის ტიპზე — რაც უფრო

¹¹ პ. კარბელაშვილი. *ქართული გალობა (ქართლ-კახური კილოთი) : (ლიტურღია) : წმ. იოანე ოქროპირის წირვის წესი*. მიხეილ მიხეილის ძის იპოლიტოვ-ივანოვის მიერ ნოტებზე გადაღებული და დაწერილი მღ.მღ. ძმათა პოლ. და ვას. კარბელაშვილთა, აღმ. მოლოდინაშვილის და გრ. მღებრიშვილის დახმარებითა; დედანზედ გამართვა-შესწორებით მღ. ვასილ გრიგოლის ძის კარბელაშვილისათა. გამოც. ალექსანდრე ეპისკოპოსის, ან გურია-სამეგრელოს მწყემსთ-მთავრის წარსაგებელითა. თბილისი, სტამბა მ. შარაძისა და ამხანაგობისა. 1899: III.

რთულია პოლიფონია, ანუ რაც უფრო მეტად გამშვენებულია საგალობელი, მით უფრო ხშირია ფართო ინტერვალური განლაგების თანაჟღერადობები (ზოგ შემთხვევაში, დუოდეციმა და ტერცდეციმაც კი) და, შესაბამისად, უფრო მრავალფეროვანია ჟღერადი სპექტრი. რთულ პოლიფონიურ სტრუქტურებში, ასევე, ხშირია ხმების გადაჯვარედინების შემთხვევებიც.

ქართული საგალობლის პოლიფონია განსაკუთრებული მოვლენაა. ეს არის, საზოგადოდ, ზეპირი ტრადიციის პირობებში პოლიფონიური აზროვნების განვითარების უმაღლესი გამოვლინება – პოლიფონიის ფორმების მრავალფეროვნებით, დახვეწილობითა და ხმათა სვლის შედეგად მიღებული უნიკალური ვერტიკალური ბგერათშეხამებებით. ქართველ პროფესიონალ-მელოდოსთა მიერ შეთხზულ და მტკიცე საეკლესიო ტრადიციად ქცეული პირველი ხმის ჰანგისა და მისი თანამდევი ხმების პოლიფონიური განვითარების ხარისხმა ქართული ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ისეთი შესაძლებლობები აჩვენა, რომელმაც XXI საუკუნეში მსოფლიოს გამოჩენილ მეცნიერებს დიდი თავსატეხი გაუჩინა. შუა საუკუნეების ევროპული მრავალხმიანობის კვლევის გამოცდილების გათვალისწინებით, ისინი ცდილობენ¹² გაანალიზონ ქართული პოლიფონიური

¹² ი. ზემცოვსკი. „მრავალხმიანობა, როგორც შემოქმედებისა და აზროვნების საშუალება. Homo polyphonicus-ის მუსიკალური იდენტურობა“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსუ ტმკსც. 2003: 35-53; ს. არომი, პ. ვალეჟო. „ქართული მრავალხმიანობის აკორდიკის სინტაქსის თეორიისათვის“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის IV საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსუ ტმკსც. 2010: 309-335; ს. არომი, პ. ვალეჟო. „აკორდის სინტაქსის საფუძვლები ზოგიერთ მეგრულ სიმღერაში“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის V საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსუ ტმკსც. 2012: 253-277; ჯ. გრემი. „მეხსიერების მნიშვნელობა ქართული გალობის ზეპირ ტრადიციაში“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის IV საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსუ ტმკსც. 2010: 491-515; ოპაში ცუტომუ და იაპონელ მკვლევართა ჯგუფი. „ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ბგერითი სტრუქტურის კვლევა: რხევის სტრუქტურის რაოდენობრივი ანალიზი“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის V საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსუ ტმკსც. 2012: 517-526; კავაი ნორიე და იაპონელ მკვლევართა ჯგუფი. „ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ბგერის სტრუქტურის შესწავლა: ტემპერირებული სტრუქტურის ანალიზი“. იქვე: 527-537; მ. არნდტი. „ჰარმონიისა და ხმათასვლის ზოგიერთი სტატისტიკური თავისებურება შემოქმედის სკოლის ქართულ საგალობლებში“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის VIII საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსუ ტმკსც. 2019: 470-483; ფ. შერბაუმი, ს. არომი და ფ. კეინი. „ახობადის სვანური სიმღერების კრებულის ჰარმონიული სტრუქტურის გრაფიკული შედარებითი ანალიზი“. იქვე: 165-184.

აზროვნებისა და სმენის კანონზომიერებები, ბგერათწყობა, აკორდიკის სინტაქსი, პოლიფონიური ბგერის ბუნება, ტემბრული სტრუქტურა და სხვ., ეძებენ მათ შორის მსგავსებასა და განსხვავებას.

გამომსახველი ხერხები „სადა“ და „გამშვენებულ“ გალობაში

ქართული საგალობლის გამომსახველი ხერხები სხვადასხვაგვარად ვლინდებიან მის, ტრადიციულად ჩამოყალიბებულ, ორ სახეობაში — ე.წ. „სადა“ და „გამშვენებულ“ გალობაში. მიუხედავად იმისა, რომ რვახმის სისტემა უზრუნველყოფს ხმათა მელოდიური ფორმულების სიმყარეს, საგალობლის სადა და გამშვენებულ ვარიანტებში გამომსახველი საშუალებები, მათ შორის, მოდუსები, კილო-ჰარმონია და პოლიფონია განვითარების განსხვავებულ კანონზომიერებებს ემორჩილებიან.

მარტივი, „სადა“ სტილისა და რთული, „გამშვენებული“ სტილის საგალობლები არსებობს როგორც დასავლურ, ისე აღმოსავლურ გალობაში. ზოგჯერ (მაგალითად, ე.წ. გელათურ სკოლაში) თავად საგალობელთა ჩამწერნი გამოყოფენ ამ სტილებს, სხვა შემთხვევებში ასეთი დეფინიცია არაა მოცემული, თუმცა, საგალობელთა ამ ორი სახეობის ერთმანეთისაგან გარჩევა დიდ სირთულეს არ წარმოადგენს. ეს, უპირველესად, მათ მელოდიურ და ჰარმონიულ ენასა და პოლიფონიურობის ხარისხს შეეხება.

„სადა“ გალობა ქართული გალობის მცოდნეთაგან (ფილიმონ ქორიძე, ძმები კარბელაშვილები, ექვთიმე კერესელიძე, რაჟდენ ხუნდაძე) განსაზღვრულია, როგორც „ნამდვილი კილო“.¹³ ამათგან განსხვავდება ე.წ. „სასწავლო კილო“ (მაგ. 1), რომლის ე.წ. „სასწავლებელი ხმების“ შესწავლით იწყებდა ყველა მგალობელი გალობას. ფილიმონ ქორიძე აღნიშნავდა, რომ საგალობელი, რომლის პირველ ხმას („დამწყებს“) პარალელური კვინტებითა და ოქტავებით მიჰყვება მოძახილი და ბანი „თუმცა ადვილად გას-

¹³ „სადა კილო“, „ნამდვილი კილო“, „გავარჯიშებული/გამშვენებული კილო“ – ასეთ შემთხვევებში ტერმინ „კილოთი“ მელოდიურ-პოლიფონიურ სტილს აღნიშნავდნენ.

აგები და დასამახსოვრებელია, მაგრამ მოსასმენად არ არის სასიამოვნო, რადგან ხმები დამოკიდებულია ერთი მეორეზე და არც გალობდნენ ამნაირ ხმათა წყობილებით კარგი და დახელოვნებული მგალობლები, მხოლოდ ეს იყო ძირი, პირველი დასაწყისი გალობის სწავლისა. [. . .] მერე დაწყებინებდნენ კილო გალობის¹⁴ სწავლას. კილოს გალობა მდგომარეობდა იმაში, რომ პირველ ხმას აძლევდნენ უკეთესს მელოდიურს მიმოხვრას, ბანსა და მაღალ ბანს ცოტად თუ ბევრად აძლევდნენ თავისუფლებას და დამოუკიდებლობას პირველი ხმისგან [. . .] და ამნაირად ასხვავებდნენ და აუმჯობესებდნენ სასწავლებელის ხმებისაგან“. ასეთ გალობას ნამდვილ კილოს უწოდებენ (მაგ. 2).¹⁵

ძალიან ხშირად, ნამდვილ, სადა, მარტივ და ბუნებით კილოებს აიგივებენ. მაგალითად, ექვთიმე კერესელიძე წერს: „ყველა საგალობელს თავ-თავისი საკუთარი ბუნებითი კილო აქვს: [...] როცა მგალობელი ნამდვილ კილოზე იტყვის საგალობელს, ის ადვილად იგალობებს. . . ამიტომ დავწერე ნოტებით მთელი წირვის წესი სამ ხმაზე განწყობით . . . მარტივ, სადა, ბუნებით კილოზე.“¹⁶ თუმცა პრაქტიკაში არსებობს როგორც სასწავლებელი, ისე ნამდვილი და სადა საგალობლები. ამრიგად, „სასწავლებელი ხმები“ და ნამდვილი კილო ყველაზე მარტივი სახეა გალობის, სადა გალობა – მათზე აღმატებული („უკეთესი, უმჯობესი და სასიამოვნო“), რადგან აქ ხმები მეტადაა პოლიფონიზებული.

„სადა“ გალობა, უმეტესწილად, სილაბურ პრინციპს (ერთი ბგერა, ერთი მარცვალი) ემყარება (მაგ. 3). მისთვის დამახასიათებელია „ფაქტურული სიმარტივე და სტერეოტიპულობა, ხმათა პარალელური მოძრაობის სიჭარბე, ზედა ხმასა და ბანს შორის კვინტურ-ოქტავური ურთიერთდამო-

¹⁴ იგლისხმება სადა გალობა.

¹⁵ ფ. ქორიძე. „ქართული გალობის მდგომარეობა (დასასრული)“. გაზ. *მწყემსი*, 1896, №10. ნიგნში: დ. შულღიაშვილი. *ქართული გალობის ქრონიკა 1861-1921 წლების პერიოდიკაში*. თბილისი, საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა. 2015: 282.

¹⁶ მ. სუხიაშვილი. „სადა კილოს წირვის საგალობლების საბაზისო ჰანგები და მათი შემადგენელი სტრუქტურული ერთეულები“. *ქსეპ: მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია*. 2017, No.1(15): 46. http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz&issue=2017-06 ბოლო წვდომა. 15.XII 2018.

კიდებულების მონაცვლეობით, ხოლო შუა ხმის ზედა ხმასთან ტერციული პარალელიზმით¹⁷. სადა გალობაში პირველი ხმა, რომელიც მრავალხმიან სტრუქტურაში *cantus firmus*-ის დანიშნულებას ასრულებს, რელიეფურია და, ხშირ შემთხვევებში, სიტყვას მისდევს. მეორე-მესამე ხმის მოძრაობა, ძირითადად, პარალელურია, გვხვდება კვარტა-კვინტური ან სექუნდური შეწყობაც, განაპირა ხმები კვინტურ-ოქტავურ დამოკიდებულებაშია. მიუხედავად სიმარტივისა, სადა გალობა მუსიკალურად დახვეწილი, სულიერად და ესთეტიკურად სრულყოფილი ხელოვნებაა.

ფაქტურის გამჭვირვალობისა და გამომსახველობის ხერხების სიმარტივის, განსაკუთრებით, მელოდიურ-ინტონაციური სიახლოვის გამო, დასავლეთი და აღმოსავლეთი საქართველოს სადა ნიმუშები დიდ მსგავსებას ამჟღავნებენ. აღნიშნული თავისებურებები მეტყველებენ, რომ სადა გალობა, ერთსა და იმავე დროს, დედანიცაა და რთული ჰარმონიულ-პოლიფონიური განვითარების სათავეც.

„ნამდვილი“, „მარტივი“, „სადა“ გალობა ქართული გალობის საყოველთაო საფუძველია. ამას აღნიშნავს XIX საუკუნეში მოღვაწე ქართული გალობის უკლებლივ ყველა დიდოსტატი ღვთისმსახური. რაჟდენ ხუნდაძე წერს: „კილო (სადათ თქმა) არის საფუძველი გალობისა და გავარჯიშება იმის შედეგია“. ტერმინებით „გამშვენება“, „გავარდიშება-გავარჯიშება“ კი „სადა“ გალობისაგან ნაწარმოებ პოლიფონიურად განვითარებულ ნიმუშებს მოიხსენიებენ. ექვთიმე კერესელიძის აზრით, მგალობელმა ზედმინევით უნდა იცოდეს „ნადვილი“ კილო, თუმცა ასეთ შემთხვევაშიც კი მთელი საგალობლის „გამშვენება“ არ შეიძლება, რადგან შეიძლება საგალობელი „გადავარდეს თავის წესიერი გზიდან“. მაგრამ აქ გადამწყვეტი მგალობლის ნიჭიერებაა: მგალობელი „თავის სმენისა და ნიჭისამებრ შიგა და შიგ ზოგიერთ კილოს¹⁸ მუხლებიდგან ხმით გადავა შესაფერად გალობისა და თავის

¹⁷ დ. შულღიაშვილი. საგალობლები სანოტო ხელნაწერთა არქივიდან. 1 ტ. სვეტიცხოვლის სკოლა. სადა კილო. თბილისი, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი. 2012: XIV.

¹⁸ აქაც და ქვემოთაც „კილოში“ იგულისხმება მელოდია.

ნიჭისამებრ შიგა და შიგ გაამშვენებს, გაავარდიშებს და შემდეგ შიგა და შიგ კილოსსავე კვალს დაადგება, ამგვარად ყოველ ნიჭიერ კაცს კილოს მიხედვით სხვადასხვა ნაირად შეუძლია გაამშვენოს და გაავარდიშოს“. მისივე აზრით, „გამშვენება“ გულისხმობს ტრადიციული ჰანგის „უფრო უმშვენიერესად“ წარმოჩენას.¹⁹

ქართული გალობის „გამშვენებას“, ბერძნული კალოფონიური ანუ მელიზმატიკური გალობის პარალელურად, XII საუკუნიდან ვარაუდობენ. თუმცა, ისიც ბუნებრივია, რომ ერთხმიანი ბერძნული და მრავალხმიანი ქართული გალობის გამშვენების პროცესი არ შეიძლებოდა მსგავსი ყოფილიყო. თუ ბერძნულში „გამშვენება“ მონოდიური მელოდიკის იმპროვიზაციული განვითარებისკენ მიმართული პროცესი იყო, ქართულში „გამშვენებული“ ქსოვილი მიიღებოდა ხმების ინდივიდუალიზებით, ფაქტურის სივრცული პარამეტრების გაფართოებითა და აქტიური პოლიფონიური დამუშავებით. „ქართულ საგალობელში „გამშვენება“ პოლიფონიურობის მატებაა“,²⁰ ეს კი ნიშნავს, რომ „გამშვენებისას“ იმპროვიზაცია შეიძლება შეეხოს გამომსახველობის ყველა ელემენტს, მათ შორის, ძირითად ჰანგსაც.

„გამშვენებისას“ ფაქტურის სივრცული პარამეტრების გაფართოება ხდება როგორც ჰორიზონტალური, ისე ვერტიკალური და ფაქტურის სიღრმის მიმართულებით. გამშვენებული საგალობელი ფორმით მოცულობითია, შეიძლება 10-15 (ან მეტი) წუთი გაგრძელდეს, მისი ჰანგი ჰორიზონტალურად იშლება, ერთ მარცვალზე გამღერებული მელოდია აღარ ითვალისწინებს ვერბალური ტექსტის ცეზურებს, დარღვეულია სადა გალობისათვის დამახასიათებელი წონასწორობა სიტყვასა და ჰანგს შორის, არც თუ იშვიათად, მუსიკალური ცეზურა სიტყვას შუაზეც კი ჰყოფს, მუსიკალური სანწყისი უპირატესობს და მას ემორჩილება დრამატურგიული განვითარების ლოგიკაც. „გამშვენებული“ ანუ „ვარჯიში“ გალობა, „იყო და არის განვითარებული და დახელოვნებული გალობა, რომელშიაც ხმები მოძრაობენ თავისუფლად ერთი-მეორისგან და დამოუკიდებლად, მწყობ-

¹⁹ ე. კერესელიძის ციტატა ალბულისა: ჯ. (ს.) ჯანგულაშვილი. 2011: 225.

²⁰ იქვე: 352.

რივ, თავისებრივ და ორიგინალურ მიმოხვრის კავშირით“, – წერს ფილიმონ ქორიძე.²¹

სწორედ „დახელოვნების“ ბუნებასა და „ორიგინალური მიმოხვრის კავშირში“ იჩენს თავს განსხვავება დასავლელ და აღმოსავლელ ქართველთა აზროვნებაში, მათ შორის, მუსიკალურშიც, კერძოდ, მრავალხმიანობის ტიპსა თუ ფაქტურულ თავისებურებებში, ჰარმონიულ „მიმოხვრასა“ და ხმათა მოძრაობის დინამიკაში, რაშიც მათი ფსიქიკისა და ტემპერამენტის თავისებურებები ვლინდება. „გამშვენებულ“ ქართლ-კახურ საგალობლებში ხმები დარბაისლურად, თანაზომიერად მოძრაობენ, ყველა ხმის პარტია „გამშვენებულია“ მელოდიური ფიგურაციებით, თუმცა განსაკუთრებით მოჩუქურთმებული მეორე ხმაა, რომელშიც ხშირია აღმოსავლეთ საქართველოს სასიმღერო ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი მელიზმური „ჩახვევები“, ბანში ზოგჯერ გვხვდება ბურღონული ეპიზოდები, რაც ტიპურია ამ ტრადიციის საერო სიმღერისთვის (მაგ. 4).

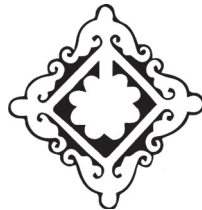
რაც შეეხება დასავლეთ საქართველოს გამშვენებულ საგალობლებს, აქ, განსაკუთრებით, მაღალია ხმათა ინდივიდუალიზაციისა და დინამიკის ხარისხი, მაქსიმალურია ფაქტურის სივრცული პარამეტრები და ინტერვალური დიაპაზონი, ხმათა მელოდიური და პოლიფონიური ინიციატივა, დროდადრო ხმები გადაჯვარედინდებიან, ჰარმონიული ენა მძაფრია და მრავალფეროვანი თანაჟღერადობებით წარმოდგენილი (მაგ. 5). ტრადიციულად, დასავლური გალობის, კერძოდ, შემოქმედის სამონასტრო ტრადიციის იმ „გამშვენებულ“ საგალობლებს, რომლებშიც ხმათა კონტრასტული დაპირისპირება და თავისუფალი იმპროვიზაციული განვითარება ზღვარს აღწევს, ასრულებს არა მაღალობელთა ჯგუფი, არამედ ტრიო. ამის შესახებ წერს სრული მაგალობელი რაჟდენ ხუნდაძე: „გუნდის თქმაში კილოს გალობა ძალიან ლამაზია. სამ კაცში, თითქმის გავარჯიშებულ გალობას ამჯობინებენ“.²²

ამრიგად, ქართული გალობა, მუსიკალური პარამეტრების მიხედვით, ორი ძირითად სახეობად იყოფა – „სადა“ და „გამშვენებულ“ გალობად. ამ ორი

²¹ ფ. ქორიძის ციტატა აღებულია: ჯ. (ს.) ჯანგულაშვილი. 2011: 329.

²² ხუნდაძის ციტატა აღებულია: დ. შულღიაშვილი. 2014: 32.

სტილიდან პირველი დედანია: სწორედ „სადა“ საგალობელშია მოცემული არა მარტო არქექტიპული პირველი ხმა, არამედ ის ძირითადი ჰარმონიული საყრდენები, რომლებიც მისგან ნაწარმოები „გამშვენებული“ სტილის საგალობლის მთავარ ორიენტირებს წარმოადგენენ მუსიკალური ქსოვილის პოლიფონიზაციის პროცესში. „გამშვენებულ“ სტილში, რომელშიც წმინდა მუსიკალური სანყისი დომინირებს, სადა სტილთან შედარებით, გაცილებით უფრო განვრცობილია მელოდიკა, გართულებულია ჰარმონია, მაღალია პოლიფონიზების ხარისხი, გაზრდილია სივრცული პარამეტრები. შესაბამისად, ეს სტილი არა მარტო მუსიკალურ-გამომსახველობითი ხერხებითაა ძალიან მდიდარი, არამედ დრამატურგიულადაც მაღალგანვითარებულია, მხატვრულ-მუსიკალური იდეის მასშტაბურობით, ემოციური სიღრმით გამოირჩევა და დიდ ვირტუოზულ ოსტატობას მოითხოვს შემსრულებლებისაგან. გამშვენებული გალობა – ეს ქართული ქრისტიანული მუსიკის მაღალი სტილია, რომელმაც ქართული საგალობელი ეროვნული თვითმყოფადობის სიმბოლოდ აქცია. მასში გამოხატულია სულიერისა და ზნეობრივის ის განსაკუთრებულობა, ქართველმა ერმა თავის დროზე რომ შეიტანა კულტურულ ღირებულებათა საკაცობრიო საგანძურში.



თავი 9
ქველი ქართული პროზისიული მუსიკა
XIII – XVIII საუკუნეებში

ისტორიული ვითარება და გალობის მდგომარეობა
საქართველოში XIII – XVIII საუკუნეებში

XI-XII საუკუნეებს საქართველოს ისტორიის „ოქროს ხანას“ უწოდებენ. ეს იყო ეროვნული კულტურის კლასიკური პერიოდი, როცა აყვავების უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია ქართულმა საეკლესიო და საერო კულტურამ – ჰიმნოგრაფიულ პოეტურ-მუსიკალურ ხელოვნებასთან ერთად განსაკუთრებული სიმაღლეები დაიპყრო საღვთისმეტყველო და ფილოსოფიურმა მწერლობამ, განათლებამ, ხუროთმოძღვრებამ, ფრესკულმა მხატვრობამ და ხატწერამ, ოქრომჭედლობამ და ტიხრული მინანქრის ხელოვნებამ. ამ პერიოდში მოღვაწეობდნენ ღვთისმეტყველები და ფილოსოფოსები ეფრემ მცირე, ექვთიმე და გიორგი მთაწმინდელები, იოანე პეტრიწი, არსენ იყალთოელი და სხვ., ქვეყანაში მოქმედებდა გელათისა და იყალთოს აკადემიები, ეკლესია-მონასტრებით მოიფინა მთელი საქართველო, მათ შორის, აშენდა ბაგრატის, სვეტიცხოვლის, ალავერდის, სამთავისის, ნიკორწმინდის, სამთავროს, გელათისა და სხვ. ტაძრები, კლდეში ნაკვეთი ქალაქი ვარძია და შიო მღვიმის სამონასტრო კომპლექსი.

ამ დიდ აღმავლობას XIII საუკუნის II ნახევრიდან, ასევე, დიდი ისტორიული კატაკლიზმები მოჰყვა: საქართველოს გამუდმებული ბრძოლა უხდებოდა მონღოლებთან, სპარს-ოსმალებთან, რასაც ქვეყნის სახელმწიფოებრიობის რღვევა, კულტურული და რელიგიური ცხოვრების დაცემა და ძლიერი ქართული ეკლესიის დასუსტება მოჰყვა. ამ გარემოებამ დიდი ზიანი მიაყენა ქართული გალობის განვითარების საქმესაც. ქვეყნის ძნელბედობის ჟამს, მტრების გამუდმებული შემოსევების ფონზე, ცხადია, ეკლესიას არ ჰქონდა შესაძლებლობა, ღვთისმსახურება წესისა და რიგის მიხედვით შეესრულებინა, თუმცა მიუხედავად ამისა, დაშლილი ქვეყნის ცალკეული სამეფოები

დროდადრო ახერხდებდნენ ვითარების სტაბილიზაციას და, შესაბამისად, საეკლესიო ცხოვრების გაცხოველებასაც. ერთი ასეთი პერიოდი საქართველოს ისტორიაში XIV საუკუნის I ნახევრში, გიორგი V ბრწყინვალეს დროს დადგა, როცა მან მოახერხა მონღოლების განდევნა საქართველოდან და ქვეყნის კვლავ გაერთიანება. მალე, 1490 წელს, საქართველო ოფიციალურად დაიშალა ქართლის, კახეთის, იმერეთის და სამცხის სამეფოებად. შავი ზღვისპირეთში სამეგრელოსა და გურიის სამთავროები დამოუკიდებელი პოლიტიკის წარმოებას ცდილობდნენ. ერთი სიტყვით, ახალმა ისტორიულმა ვითარებამ: ოსმალების მიერ 1453 წელს კონსტანტინოპოლის აღება და ბიზანტიის იმპერიის დაშლამ, ოსმალეთის იმპერიის გაძლიერებამ, ოსმალებისა და სპარსელების გამუდმებულმა ბრძოლამ საქართველოს წინააღმდეგ, რუსეთის ამბიციამ – გამხდარიყო მართლმადიდებლური სამყაროს ცენტრი, ე.წ. „მესამე რომი“ – აზია-კავკასიის რეგიონში ძალთა ახალ გადანაწილებას დაუდო სათავე, რამაც სრულიად შეცვალა საქართველოს მომავალი ბედი.

ბიზანტიის დაცემის შემდეგ, XVI საუკუნიდან, გაცხოველდა ქართული და რუსული ეკლესიების ურთიერთობა. პირველ მნიშვნელოვან შემთხვევას, რუსული ისტორიული წყაროების მიხედვით, XVI-XVII სს-ში ჰქონდა ადგილი. საქართველოში რუსული მისიების სტუმრობისას, 1589 წელს მათ ალავერდის ტაძარში წირვა მოისმინეს.¹

ამავე წყაროებიდან ცნობილი ხდება, თუ რა საგალობლები შესრულდა 1639 წელს ალავერდში თეიმურაზ I-ის თანდასწრებით, რუსული ელჩობის საპატივცემულოდ ჩატარებულ წირვაზე. ეს უკანასკნელი ცნობა აღწერს რუსი ღვთისმსახურების შთაბეჭდილებებს, რომელთა თანახმად, მოსმენილი „გალობა – არც ბერძნულსა და არც რუსულს არ ჰგავდა – მათ თავისი აქვთ ნიშანი (знамя) – ერთი ბოხ ხმაზე გალობს, მეორე შუა ხმით, მესამე კი წვრილად.“² ეს მწირი ცნობები ადასტურებენ, რომ საქართველოში XVI-XVII საუკუნეებში მრავალ ხმაზე გალობდნენ, რითაც გააოცეს რუსეთიდან ჩამო-

¹ ვ. დონაძე, ო. ჩიჯავაძე, გ. ჩხიკვაძე. 1990(2): 48.

² იქვე.

სული საეკლესიო მისია. ეს რუსული საეკლესიო გალობის მრავალხმიანობის გარიჟრაჟზე ხდება, როცა „საქართველოს პროფესიული სამგალობლო ხელოვნება კანონზომიერად აღმოჩნდა რუსეთის (მოსკოვის) ინტელექტუალური ინტერესების ორბიტაში – სწორედ XVII-XVIII საუკუნეების მიჯნაზე, იმ პერიოდში, როცა რუსული ეკლესია აქტიურად იბრძვის მონოდიური საეკლესიო სიმღერის ბიზანტიურ ტრადიციასთან კავშირის გასაწყვეტად და სტროფული მრავალხმიანი საგუნდო წერის დასამკვიდრებლად“.³

რუსულმა მართლმადიდებლურმა ეკლესიამ, „მესამე რომად“ რომ სახავედა თავს, ამ დროისათვის უკვე საკმაოდ კარგად იცოდა ქართული გალობის მრავალხმიანობის შესახებ, იცოდა მისი ფასი, უფრო მეტიც, ამ გამოცდილების კვალი უთუოდ ეტყობა რუსულ გალობას, რომლის გამრავალხმიანება XVII საუკუნეში დაიწყო რუსეთში მეფე ალექსეი მიხაილოვიჩისა და პატრიარქ ნიკონის ძალისხმევით. თუმცა რუსული იმპერიული ძალებისათვის მადლიერების გრძნობას ხელი არ შეუშლია, რომ ყველაფერი გაეკეთებინათ XIX საუკუნეში ქართველი ხალხის ცნობიერებიდან ამ ტრადიციის ამოსაშლელად.

ეს ცნობები მეტყველებენ, რომ მიუხედავად ძნელბედობისა, საქართველოში ტრადიციული ქართული სამგალობლო პრაქტიკა კვლავ მყარ ნიადაგზე იდგა, თუმცა, ისიც საფიქრალია, რომ ირან-ოსმალეთთან გამუდმებული ომების პირობებში, ნგრევას გადარჩენილ ეკლესიებში წირვა-ლოცვას სისტემატური ხასიათი არ უნდა ჰქონოდა. ეს იყო მიზეზი, რამაც გალობას ეკლესიის წიაღიდან ბუნებრივი გზა აპოვნინა საერო ცხოვრებისკენ, ოჯახებისკენ და საერო სიმღერასთან დაახლოებით განვითარების ახალი სტიმული შესძინა.

საქართველოში საეკლესიო გალობის საერო გარემოში შესრულების პრაქტიკა უძველესი დროიდან არსებობდა. მაგალითად, ისტორიული წყაროებიდან ცნობილია, რომ მეფე არჩილმა (V ს.) სასახლეში საეკლესიო მგა-

³ Н. Димитриади. “Ранние Русско-Грузинские музыкальные связи и культурные тенденции Грузии XVI-XVIII веков”. წიგნში: *Пути Интернационализации музыкальной культуры*. Тбилиси, Хеловნება. 1984: 137.

ლობლები გაიჩინა, რომლებიც ნადიმზე ღვთის სადიდებლად გალობდნენ. მაგრამ თუ იმ ისტორიულ ვითარებაში ეკლესია ცდილობდა ერთმანეთისაგან მკვეთრად გაემიჯნა გალობა და ე.წ. „საეშმაკო სიმღერები“, ახალ ისტორიულ გარემოში გაძლიერდა საეკლესიო გალობისა და საერო სიმღერის ურთიერთზემოქმედება. საფიქრებელია, რომ სწორედ ამ დროიდან იწყება ქართულ გალობაში საერო სიმღერის სხვადასხვა დიალექტისათვის დამახასიათებელი კილო-ჰარმონიული თავისებურებებისა და, პირიქით, საერო სიმღერაში გალობისათვის დამახასიათებელი ხმათა მოძრაობის პრინციპების დამკვიდრება.

გარდა ზემოხსენებული რუსული წყაროებისა, XVII- XVIII საუკუნეების ქართული გალობის შესახებ ძვირფას ცნობებს გვანვდის პოლიევქტოს კარბელაშვილი თავის ნარკვევში *ქართული საერო და სასულიერო კილოები* (1898). ყველაფერთან ერთად, იგი გვანვდის ფასდაუდებელ ინფორმაციას იმ ადამიანებზე, ვინც XVI — XVIII საუკუნეების ძნელბედობის ჟამს ამაგი გასწია ქართული გალობის გადასარჩენად; ასახელებს ამ პერიოდში მოღვაწე მგალობლების სახელსა და გვარებს, ზოგიერთის შესახებ კი უფრო დანვრილებით გვიამბობს. მაგალითად, იგი წერს მუხრან-ბატონის სამეფო ოჯახის ღვანლზე 1510-1724 წლებში, განსაკუთრებით გამოჰყოფს მარიამ დედოფალს (ოდისის მთავრის, ლევან დადიანის და), ქართლის პირველი გამაჰმადიანებული მეფის, როსტომის მეუღლეს, რომელსაც დიდი გავლენა ჰქონდა მეფეზე. მარიამ დედოფლის გავლენით, როსტომ მეფე არ ავიწროებდა ეკლესიას, აღდგა იმ დროისთვის ძალიან დაზიანებული თბილისის სიონის ტაძარი, სვეტიცხოვლის გუმბათი, ბოლნისის სიონი და მრავალი სხვა. მისი გამოისობით, სამეფო ოჯახი იქცა ქართული მწერლობისა და ეკლესიის მფარველად, „ქართლის ცხოვრების“ მისი დაკვეთით შესრულებული კრებული „მარიამისეული რეადაქციის“ სახელითაა ცნობილი, მასვე დაუხსნია მტრის ძარცვა-რბევის დროს „დატყვევებული“ ერთ-ერთი ხელნაწერი. მარიამის შესახებ XVIII საუკუნის ისტორიკოსი ბერი ეგნატაშვილი წერდა, რომ იგი „იყო ყოვლითა შემკული კეთილით, რომლის მსგავსი

თამარ მეფისა შემდგომად არავინ ყოფილა“,⁴ ეხმარებოდა ქართლის კათალიკოსებს, რომელთაც „მხარს აძლევდა გელათის მონასტერი, სადაც მწერლობა და ქართული გალობა წარმატების გზას დაადგინა“.⁵

XVII–XVIII სს. მიჯნასთანაა დაკავშირებული დიდი ქართველი მწერლის, საზოგადო მოღვაწისა და განმანათლებლის, სულხან-საბა ორბელიანის ენციკლოპედიური წიგნის – *სიტყვის კონა. ლექსიკონი ქართული (1685-1716)* შექმნა, რომელშიც გალობასთან და, ზოგადად, მუსიკასთან დაკავშირებული არაერთი ცნებისა და ტერმინის განმარტებაა მოცემული. განმარტებები აღებულია როგორც მისი თანამედროვე, ისე ძველად ქართულად ნათარგმნი წიგნებიდან, უმეტესად ბიბლიიდან. ამასთან, ხშირად იძლევა ერთი და იმავე ტერმინის სხვადასხვა წყაროში დამონმებულ განმარტებებს. მაგალითად, „ავაჯი“, ერთი განმარტებით არის „ხმა მომალლო გრძელი“, მეორეთი – „ხმა არს ტკბილი თვითგანვე სხვადასხვა რიგი“; ხოლო „გალობა არს თვისისაებრ უკვე სიტყვისა ხმაი რაიმე, ტკბილად თქმული მადლობაი“ და „გალობა არის ხმა-ავაჯიანი, შეწყობით აღტყევებული თვინიერ ორღანოსა, გინა ორღანოთა და მწყობრითა.“⁶

ქართული გალობა XVIII საუკუნეში

XVIII საუკუნეში კვლავ დაიწყო ქართული გალობის აღორძინება. ამას ხელი შეუწყო 1744 წელს ნადირ-შაჰის მიერ ქართლისა და კახეთის ტახტზე მამა-შვილ თეიმურაზ II-ისა და ერეკლეს დამტკიცებამ, ხოლო 60-იანი წლებიდან, ერეკლე II-ის მიერ ქართლ-კახეთის გაერთიანებამ და ურთიერთობის აღდგენამ დასავლეთ საქართველოსთან, კერძოდ, იმერეთის მეფე სოლომონ I-თან.

მეფე ერეკლე, რომელმაც პოლიტიკურად გააძლიერა ქართლ-კახეთის სამეფო და სახელი გაითქვა ევროპასა და აზიაში, როგორც უნიჭიერესმა

⁴ მ. სურგულაძე. *მარიამ დედოფალი, XVII ს. მანუჩარ დადიანის ასული, ქართლის დედოფალი 1634-1676 წლებში*. <https://qim.ge/mariam%20dedofali%20XVII%20s.html> ბოლო წვდომა 25.05.1019.

⁵ პ. კარბელაშვილი. 2011: 52-53.

⁶ ს. ორბელიანი. *ლექსიკონი ქართული*. I. თბილისი, მერანი. 1991: 131.

მხედართმთავარმა, განსაკუთრებულ მზრუნველობას იჩენდა განათლები-
სა და კულტურისადმი: გაიხსნა სასულიერო სემინარიები, სკოლები, ახ-
ალგაზრდებს განათლების მისაღებად რუსეთში სასწავლებლად გზავნიდა.
თავადაც მუსიკის დიდი მოყვარული, ერეკლე ბავშვობიდან სწავლობდა გა-
ლობას ცნობილ მაგალობელ დიმიტრი ხელაშვილთან. მან კარგად იცოდა
გალობის მნიშვნელობა ერის სულიერ ცხოვრებაში, ამიტომ წყალობდა მაგა-
ლობლებს და პირადად ზრუნავდა გალობის აღდგენასა და გავრცელებაზე.
ცნობილია ერეკლეს წერილი ცნობილ მაგალობელ ამბროსი ნილენელთან,
თხოვნით, ქართლ-კახეთში „ცისკრის ალილო“ აღარავის ახსოვს, ქალაქს
ჩამოდი და დაგვასწავლეო.⁷ მისი და ანტონ კათალიკოსის თაოსნობით
მღვდელმთავრებს დაევაღათ ყველა ტაძართან მაგალობელთა გუნდების
შედგენა, როგორც ეს ოდესღაც ყოფილა, სვეტიცხოველში დაარსდა დიდი
საკათალიკოსო სკოლა (1764 წ.), სადაც ახალგაზრდები სხვადასხვა დის-
ციპლინასთან ერთად ქართულ გალობასაც სწავლობდნენ და სადაც მაგა-
ლობელთა არაერთი თაობა აღიზარდა. უფრო მეტიც, ანტონ კათალიკოსი
ჩივის, ამერეთში ძველი გალობა აღმოიფხვრაო⁸ და მის ასაღორძინებლად
დასავლეთ საქართველოდანაც კი იწვევენ მაგალობლებს, რომელთაც მეფე
სახელმწიფო ხაზინიდან უნიშნავს ჯამაგირს. როგორც აღნიშნავენ, სწორედ
„ამ სკოლიდამ მოეფინა სწავლა-მეცნერება ქართლ-კახეთსა“.⁹

აღმოსავლეთ საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქის, ანტონ I მოღვა-
ნეობას (1744–1755; 1763–1788) განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა.¹⁰
იგი იყო ღრმად განსწავლული მეცნიერი, თეოლოგი და ფილოსოფოსი, შეად-
გინა პირველი სახელმძღვანელოები „ქართულ ღრამატიკასა“ და ფიზიკა-
ში, „მოკლე ისტორია საქართველოსი“, დატოვა უმდიდრესი ისტორიული,
საღვთისმეტყველო და ფილოსოფიური ორიგინალური და ნათარგმნი ლი-

⁷ დ. შულღიაშვილი. 2014: 44.

⁸ იქვე.

⁹ იქვე: 69-70.

¹⁰ ანტონ I-ის კათალიკოსობის წყვეტის მიზეზი გახდა მისი სიახლოვე კათოლიკე ბე-
რებთან. ეს უკანასკნელნი ცნობილნი იყვნენ, ფართო განათლებით, რის გამოც ანტო-
ნი მათთან ერთად გეგმავდა რეფორმებს საგანმანათლებლო და რელიგიურ სფეროში.
„მწვალებლად“ შერაცხული ანტონი კათალიკოსობიდან გადააყენეს, რის შემდეგ იგი
პეტერბურგს გაემგზავრა. სინოდის წინაშე თავის მართლების შემდეგ ერეკლე II-მ იგი
საქართველოში დააბრუნა, რის შემდეგ კვლავ კათალიკოსად აირჩიეს.

ტერატურული მემკვიდრეობა. გარდა იმისა, რომ ანტონ I მცდელობას არ აკლებდა ქართული ეკლესიის აღორძინებას, იგი აქტიური საზოგადო მოღვაწე იყო, რომელიც საეკლესო საქმეების გარდა, მხარში ედგა ერეკლეს საგანმანათლებლო და კულტურულ რეფორმებს. გარდა უკვე აღნიშნულისა, იგი მონაწილეობდა თბილისის (1755) და თელავის (1782) სემინარიებისა და საერო სახელმწიფო სკოლების დაარსებაში, თბილისში, გორსა და თელავში უმაღლესი სასწავლებლების დაარსების პროექტების შემუშავებაში და სხვ.

ანტონ I-მა ბევრი რამ გააკეთა ქართული ეკლესიისათვის. მანვე განახორციელა რეფორმა — ქართული ღვთისმსახურება გადაიყვანა პატრიარქ ნიკონის მიერ შემუშავებულ რუსულ ტიპიკონზე, თავად ეს ფაქტი, უთუოდ მეტყველებდა თავის დროზე ბიზანტიასთან მეტოქე ქართული ეკლესიის დაკნინებაზე. ამ რეფორმის მიზანი, რომელიც, ჯერ კიდევ რუსეთამდე, ბიზანტიის იმპერიის დაცემის შემდეგ გაატარა ბერძნულმა ეკლესიამ (XVII ს.), სადღელამისო საღვთისმსახურო ციკლის შემცირებისაკენ იყო მიმართული. ამ ტიპიკონმა ჩაანაცვლა XI საუკუნეში გიორგი მთაწმინდელის მიერ იერუსალიმური სვინაქსარის საფუძველზე შემუშავებული „დიდი სვინაქსარი“, რომლითაც XVIII ს-მდე ხელმძღვანელობდა ქართული ეკლესია. სწორედ ეს „თთუენი“ შესწორდა ანტონ კათალიკოსის მიერ და ამიერიდან ლიტურგიკულ პრაქტიკაში მისი რუსულთან ჩასწორებული ვარიანტი დაკანონდა. ცხადია, ქართული ეკლესიის რუსულ ტიპიკონზე გადაყვანამ ქართულ საღვთისმსახურო პრაქტიკას, გარკვეულწილად, დაუკარგა ისტორიულად ჩამოყალიბებული თვითმყოფადობა. ეს ისტორიული გარემოებებით გამოწვეული აუცილებლობა იყო, რამაც ქართული პრაქტიკა სტრუქტურულად დაუახლოვა თანამედროვე საერთაშორისო მართლმადიდებლურ პრაქტიკას, არა მხოლოდ რუსულს, საზოგადოდ, აღმოსავლურსლავურსა და ბერძნულს, თუმცა თავისი შინაარსით იგი კვლავ ეროვნულ ნიადაგზე დარჩა.

ანტონ I-ისა და მეფე ერეკლეს ეპოქის შემდეგ ძველი ქართული პროფესიული მუსიკის განვითარებაზე ზრუნვა თითქმის მთელი საუკუნით შეწყდა. ქართული გალობისა და საერო სიმღერის დაახლოების რამდენიმე საუკუნის წინ დაწყებულმა პროცესმა შეუქცევადი ხასიათი მიიღო. შუა

საუკუნეების საქართველოში ხელოვანმთავრებისა და მელოდოსების ინსტიტუტის არსებობა იმაზე მეტყველებს, რომ ძლიერი ქართული ეკლესიის პირობებში გალობა მკაცრ პროფესიულ ჩარჩოებში უნდა ყოფილიყო მოქცეული, მიუხედავად ხმათა ზეპირი შეწყობის და, ამდენად, მაღლობელთა იმპროვიზაციული თავისუფლებისა. ასეთი ინსტიტუციის არსებობა გვიან საუკუნეებში აღარ დასტურდება, სანაცვლოდ, ჩნდება ფიტარეთის ხელნაწერი ჭრელების ნუსხითა და რთული კომპოზიციური სტრუქტურის მქონე საგალობლების სიტყვიერი აღწერით; არსებობენ „სრული“ – ე.ი. ქართული გალობის ზედმიწევნით, სრულყოფილად მცოდნე, დახელოვნებული მაღლობლები, რომელთაც მთელი წლის სამგალობლო ჰანგები და ჭრელები ზეპირად იციან. ერთი სიტყვით, ყველა პირობაა შექმნილი, რომ დახელოვნებულმა მაღლობელმა მეტი თავისუფლება მისცეს თავის ბუნებით შემოქმედებით უნარებს, მით უფრო, რომ მას თავისი მუსიკალური ნიჭიერების გამოსავლენად მთელი თავისი ისტორიის მანძილზე გააჩნდა სხვა ასპარეზიც – საერო სიმღერა, ამ დროისთვის უკვე ჩამოყალიბებული მრავალფეროვანი დიალექტებითა და მრავალხმიანობის ფორმებით.

როგორც ზემოთაც აღინიშნა, რუსული წყაროების გარდა, XII-დან XVII საუკუნემდე არ მოგვეპოვება რაიმე ცნობა ქართული გალობის მდგომარეობის შესახებ. მხოლოდ ის ვიცით, რომ გალობდნენ სამ ხმაზე და რომ რუს ღვთისმსახურებზე დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია მაღლობელთა ოსტატობას, თუმცა ასეთი დახასიათება ვერაფერს გვეუბნება იმაზე, როგორი იყო ქართული საგალობელი, რომელიც მათ მოისმინეს.

დაისმის კითხვა: რამდენად შესაძლებელია, წარმოვიდგინოთ, როგორი იყო ქართული გალობა XVII-XVIII საუკუნეებში?

ამ კითხვაზე პასუხს XIX საუკუნის ბოლოს ნოტებზე გადაღებულ საგალობლებში თუ ვიპოვით. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ XIX ს-ში დაფიქსირებული სამგალობლო ტრადიცია, ფაქტობრივად, სწორედ წინა საუკუნეების პრაქტიკის ანარეკლია. როგორც ცნობილია, საგალობლების ნოტებზე გადაღება ხდებოდა საუკეთესო ასაკოვანი, „სრული მაღლობლებისაგან“, რომელთაც გალობის ტრადიცია თავიანთი ოჯახებიდან მოსდგამდათ,

თვითონ იყვნენ სხვადასხვა რანგის სასულიერო პირები ან მგალობლები. მათ საგალობლები ნასწავლი ჰქონდათ პროფესიონალი მგალობლებისაგან, მათი მამებისა და ბაბუებისაგან, ხოლო ამ უკანასკნელთ – ასევე, მათი უახლოესი წინაპრებისგან. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ამ გამოცდილი მგალობლების მიერ გადმოცემული საგალობლები, სულ ცოტა, XVII საუკუნის ტრადიციას ასახავენ და XIX საუკუნის ურთულესი გამშვენებული საგალობლები უკვე იმავე ან თითქმის იმავე სახით სრულდებოდა მგალობლების მიერ წინა საუკუნეებშიც. როგორც ჩანს, სწორედ XIX საუკუნის სრული მგალობლების წინაპართა გალობამ გამოიწვია რუსი მისიონერების აღტაცება, რომელთაც განსაკუთრებულად აღნიშნეს მგალობელთა ოსტატობა.

სასულიერო და საერო მუსიკალური კულტურის დაახლოებამ ძველ ქართულ პროფესიულ მუსიკას ტრადიციული მუსიკისათვის დამახასიათებელი ნიშნები შესძინა. დღეს მკვლევრები (მ. ერქვანიძე, თ. გაბისონია, ს. ჯანგულაშვილი) ბევრს კამათობენ, გალობამ მოახდინა გავლენა სიმღერაზე თუ პირიქით.¹¹ მით უფრო, რომ ქართულ გალობას, როგორც ეროვნული წინარე-ქრიატიანული მუსიკალური აზროვნების ნაყოფს, ბევრი რამ ჰქონდა საერთო საერო სასიმღერო კულტურასთან – დიატონური კილო-ჰარმონიული სისტემა, მრავალხმიანობა, ზეპირი გადაცემის ტრადიცია, იმპროვიზაციულობა. მაგრამ მკვლევართა მოსაზრებები ვერ სცდება ვარაუდებს, რადგან, ფაქტობრივად, შეუძლებელია იმის ზუსტად დადგენა, როგორი იყო წარსულში ქართული სასულიერო პროფესიული და ტრადიციული საერო მუსიკის ურთიერთქმედება, რაც შეუძლებელს ხდის მათ შორის ზღვარის გავლენას. როგორი განსხვავებულიც არ უნდა იყოს მათი ცალკეული გამომსახველი საშუალებები, ისინი ერთიანი ეროვნული მუსიკალური ცნობიერების ნაყოფს და, ამდენად, ერთი სააზროვნო სისტემის განუყოფელ ნაწილებს წარმოადგენენ.

საგალობლის პირველი ხმის თაობიდან თაობაზე უცვლელად გადაცემის პირობებში, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა საერო სიმღერის

¹¹ ჯ. (ს.) ჯანგულაშვილი. 2011: 341; თ. გაბისონია. *ერთი მგალობლის მოსაზრებები დღევანდელი გალობის შესახებ*. <http://www.orthodoxtheology.ge/ერთი-მგალობლის-მოსაზრებები/> ბოლო წვდომა 18.05.2019.

დიალექტური მრავალფეროვნების გავლენა საგალობლის ჰარმონიულ ენასა და პოლიფონიის ფორმებზე, რამაც, ფაქტობრივად, განაპირობა საგალობლების ორ – დასავლურ და აღმოსავლურ შტოდ დაყოფა. მათში ერთი რამ კი ცხადია: ქართული გალობის ამ ორ შტოში ნათლად იკვეთება დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქართველოს კუთხეების საერო მუსიკის თავისებურებები.



თავი 10

ქართული გალობის ორი შტო და სამგალობლო სკოლები

საქართველოს ეკლესია ყოველთვის ერთ საღვთისმსახურო წეს-განგებას ემყარებოდა და ერთი და იმავე ლიტურგიკული და საღვთისმეტყველო წიგნებით სარგებლობდა. ასევე, ერთიანი მოვლენა იყო ქართული გალობაც, რომელიც მთელს ქართულ საეკლესიო პრაქტიკაში ერთსა და იმავე ტექსტებზე სრულდებოდა (დღემდე სრულდება) და, რვახმის სისტემის შემოღების შემდეგ, ასევე, ერთსა და იმავე მოდუსებს ემყარებოდა. თუმცა, ისიც საფიქრებელია, რომ ნევმების საშუალებით მხოლოდ ერთი ხმის დაფიქსირების გამო, ხმების ზეპირად შეწყობისას გარკვეულ განსხვავებებს იმთავითვე ჰქონოდა ადგილი. ეს განსხვავებები კიდევ უფრო თვალსაჩინო გახდა მას შემდეგ, რაც ქართული გალობა და სიმღერა, ცნობილ გარემოებათა გამო, ერთმანეთს დაუახლოვდნენ და ქართული გალობის ხმათა ჰარმონიულ „მიმოხვრასა“ და პოლიფონიურ წყობაში სხვადასხვა კუთხის სიმღერისათვის დამახასიათებელი თავისებურებები ყურით ადვილად აღსაქმელი გახდა.

სწორედ ამას მოწმობს იოანე ბატონიშვილის მიერ „კალმასობაში“ გალობის სახელდება „გურულად“, „იმერულად“, „კახურად“. იოანესა და მეთოდის¹ დიალოგიდან ირკვევა, რომ უკვე XIX საუკუნის დასაწყისში ქართულ გალობას ჰყოფდნენ მისი ამა თუ იმ კუთხეში გავრცელების მიხედვით: „ქართულ² გალობაზედ იმერული გალობა უკეთ არის შეწყობილი“; გიორ-

¹ „კალმასობა“ ნიშნავს შემოწირულობის შეგროვებას ეკლესიისათვის. ენციკლოპედიური ხასიათის შრომას ავტორმა *ხუმარსწავლა* უწოდა, რადგან მისი მიზანი იყო მსუბუქად, ხუმრობით მიეწოდებინა მეცნიერული ცოდნა მკითხველისათვის. მთავარი გმირები – იონა ხელაშვილი და ზურაბა ღამბარაშვილი მოგზაურობენ საქართველოში, ხვდებიან სხვადასხვა ფენის წარმომადგენლებს, მათთან სხვადასხვა თემაზე საუბარი ღრმა მსჯელობის საბაზი ხდება. იონას თხრობის სერიოზულ ტონს ზურაბას მსუბუქი იუმორი ცვლის. წიგნში თავმოყრილია ფართო ცოდნა მეცნიერების თითქმის ყველა სფეროდან.

² „ქართულში“ ქართლ-კახური, ზოგადად, აღმოსავლეთ საქართველოს გალობა იგულისხმება.

გი მთანმინდელის შემდეგ გალობა „მერე უფრორე განაშვენეს იმერთა და მეტადრე გურიაში ვით აწ არსცა“; „გიორგი კახურსა გალობასა შინა იყო პირველი.“

სამგალობლო ტრადიციათა თითქმის ასეთივე აღნიშვნებს ვხვდებით XIX საუკუნის ბოლოს ევროპული სანოტო სისტემით ჩანერილ სანოტო კრებულებში: „ქართლ-კახური“, „იმერულ-გურული“ გალობა. ემპირიული ცოდნის, სმენითი აღქმის შედეგად მიღებულ ამ სახელდებებში თავი იჩინა დაქუცმაცებული ფეოდალური საქართველოს პირობებში გამძაფრებულმა კუთხურმა იდენტობამ, როცა ქართულმა ეკლესიამ, ქვეყანასთან ერთად, ერთიანობა დაკარგა და დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქართველოს სხვადასხვა უმაღლესი საეკლესიო ხელისუფალი – კათალიკოსი ჰყავდა. საგალობლის პირველი ხმის თაობიდან თაობაზე უცვლელად გადაცემის პირობებშიც კი, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა საერო სიმღერის დიალექტური მრავალფეროვნების გავლენა საგალობლის ჰარმონიულ ენასა და პოლიფონიის ფორმებზე, რამაც, ფაქტობრივად, განაპირობა საგალობლების ორ – დასავლურ და აღმოსავლურ შტოდ დაყოფა. მათში ნათლად იკვეთება დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქართველოს კუთხეების საერო მუსიკის თავისებურებები.

ქართული მრავალხმიანი გალობის მუსიკალურ-სტილური მრავალფეროვნება, რომელიც მისი უნიკალურობის სათავეა, პროფესიული და ტრადიციული აზროვნების სინთეზიდან მომდინარეობს. მუსიკალური იდეის განვითარების ის იმპროვიზაციული თავისუფლება, რომელიც გამშვენებულ გალობას გამოარჩევს, უპირველეს ყოვლისა, ეროვნული ტრადიციული აზროვნების თავისებურებაა. ეს მრავალფეროვნება XIX საუკუნის 70-იან წლებში ქართულ ჟურნალ-გაზეთებში დიდი პოლემიკის საგანი გახდა, როცა დღის წესრიგში გალობის ნოტებზე გადალება დადგა.

XIX საუკუნის თვალსაჩინო მოღვაწემ პეტრე უმიკაშვილმა პირველმა გამოთქვა მეტად მნიშვნელოვანი და საინტერესო მოსაზრება სასულიერო გალობის ამ ორი შტოს განმასხვავებელი ნიშნების შესახებ, თუმცა, მისი აზრით, ამის მიუხედავად, „ორივე (ქართლ-კახეთისა და იმერეთ-გურიის) გალობის ძირითადი ხმები (მოტივები) ერთი და იგივეა. მაგრამ ხმის ამაღ-

ლება და დადაბლება, დაკლავნა და გადასვლა ორსავ გალობას შესამჩნევად ერთმანეთისაგანა ჰყოფს და ერთმანეთში ასხვავერებს. ქართლ-კახეთის გალობა სრულის გაღებულის პირით იგალობება; იმერეთ-გურული კი ღიღინით, გუგუნით, ცოტა ცხვირში და ამასთანავე ხმის რეკით, თითქოს დიდ-პარასკევს ზარები რეკდესო.

ხმის შეწყობითა და ჰარმონიით განსხვავება ცხადია. ქართლ-კახეთის გალობა წარმოადგენს აღმტაცს, ამაღლებულს, სასიხარულოს და სადღესასწაულო ღაღადებას; იმერეთ-გურული კი ღრმას, უსამზღვროს, საიდუმლოს, შორეულს, დამდაბლებულს, მოწინებულ გრძნობას. იმერეთ-გურულს გალობაზე ამბობენ, „იაია“ ძალიან ბევრიაო. იმას კი ყურადღებას არ აქცევდნენ, რა ხმები არის ამ „იაია“ გალობაში.

. . . თავდება ამ დასის ხმები და მოისმის ქართლ-კახეთის დასის გალობა. წინა ხმებით საღმთო სიღრმეში ჩანთქმული კაცის ოცნება გამოჰყავს სამხიარულო, სადღესასწაულო და გამარჯვებულს ღაღადებას. აი, რა დიდი განსხვავებაა ამ ორს გალობაში“.³

დასავლურ და აღმოსავლურ გალობას შორის განსხვავებას პეტრე უმიკაშვილი არა მარტო „ხმის შეწყობასა და ჰარმონიაში“, არამედ შესრულების მანერასა და ემოციურ ტონუსშიც ხედავს — მისი აღწერის მიხედვით, ქართლ-კახური გალობა ეპიკური, სადღესასწაულო, ხოლო „იმერულ-გურული“ — ღრმა და იდუმალი ხასიათისაა.

პირველი, ვინც ქართული გალობის სტილების თავისებურებათა მეცნიერულ კვლევას მოჰკიდა ხელი, დავით შულღიაშვილი იყო. მისი სადიპლომო ნაშრომი *ქართული გალობის შტოთა ერთიანობის შესახებ*⁴ ერთგვარი გამოძახილიცაა ზემოთ აღწერილ პოლემიკაზე. მისი მიზანი, როგორც სათაურიდანაც ჩანს, ამ ერთიანობის დასაბუთებაა, რის საფუძველსაც იგი „საეკლესიო ცხოვრების ... ძნელცვალებადობაში, მუდმივობაში, სტაბილურობასა“ და კანონიკაში ხედავს. ამათგან უმთავრესია

³ პ. უმიკაშვილი. „ქართული საეკლესიო გალობა“. გაზ. *ივერია*, 1878, №39. წიგნში: დ. შულღიაშვილი (შემდგ.) *ქართული გალობის ქრონიკა 1861-1921 წლების პერიოდიკაში*. თბილისი, საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა. 2015: 72.

⁴ დ. შულღიაშვილი. 1991: 122-171.

გალობის სამხმთანობა, განსხვავებით საერო სიმღერისაგან, სადაც ვხვდებით მრავალხმანობას ერთიდან ოთხხმანობამდე და პირველი ხმის ე.წ. თქმის, როგორც პოლიფონიურ ქსოვილში ძირითადი ხმის, მნიშვნელობა. სანოტო წყაროებისა და პოეტური ტექსტების ანალიზის შედეგად მან დაადგინა საგალობელთა კომპოზიციური იდენტობა ორივე შტოში, ასევე, ძირითადი მელოდიური ღერძის, პირველი ხმის სტაბილურობა. კვლევის შედეგად დ. შულღიაშვილი ასკვნის, „გალობის ქართლ-კახურ და იმერულ-გურულ შტოებად დაყოფის პირობითობის ფონზე, ჩვენამდე მოღწეული ოთხი წყარო ქართული გალობისა წარმოადგენს არა ამა თუ იმ კუთხის კუთვნილებას, არამედ ერთიანი ქართული გალობის განსხვავებულ სკოლებად უნდა ჩაითვალოს“.⁵ აქედან მოყოლებული, გალობის განსხვავებულ სტილებს სკოლებად მოიხსენიებენ.

დღეს მიღებული კლასიფიკაციის მიხედვით, ქართულ გალობას ყოფენ შემოქმედის, გელათისა და სვეტიცხოვლის სკოლებად. აღნიშნულ საკითხს დ. შულღიაშვილი კვლავ დაუბრუნდა ორი ათეული წლის შემდეგ.⁶ საეკლესიო ხელოვნების სხვა დარგების მსგავსად, იგი საეკლესიო გალობაშიც ბუნებრივად მიიჩნევს განსხვავებული სკოლების, „როგორც გარკვეული საკომპოზიციო ტექნიკისა და ესთეტიკური პრინციპების მქონე შემოქმედებითი სისტემ(ებ)ის“ არსებობას და, ჩვენამდე მოღწეული სანოტო და აუდიო ჩანაწერების მიხედვით, განსაზღვრავს სხვადასხვა სამგალობლო სკოლის თავისებურებებს. ამ განსხვავებას, იგი ხედავს „გამშვენების“ ხერხებში, ჰანგის ნაირგვარად „მოჩუქურთმებასა“ და „მოქარგვაში“, ინდივიდუალურ ჰარმონიზაციაში, ანუ, როგორც უმიკაშვილიც აღნიშნავს, „ხმის ამალღება და დადაბლებაში, დაკლავნასა და გადასვლაში“, „ხმების შეწყობასა და ჰარმონიაში“.

რაც შეეხება კონკრეტულ მუსიკალურ-გამომსახველობით ხერხებს, ამ საკითხს იგი, ძირითადად, შემოქმედის სკოლასთან დაკავშირებით ეხება და ყურადღებას აკორდიკაზე ამახვილებს. ინტერესს იწვევს მისი დაკვირვება, რომლის თანახმად, შემოქმედის სკოლის საგალობლებისთვის დამახასიათე-

⁵ დ. შულღიაშვილი. 1991: 161.

⁶ დ. შულღიაშვილი. 2014: 22-59.

ბელია სეკუნდის შემცველი ჰარმონიული თანაჟღერადობები – კვარტკვინტაკორდი, სეპტოქტაკორდი, ოქტონაკორდი, სექსტსეპტაკორდი; საგალობლის დაწყება კვარტოქტაკორდით, მისი გადასვლა კვინტონაკორდში და პირიქით, პარალელური კვარტებითა და კვინტებით მოძრაობა საგალობლის ვრცელი მონაკვეთების მანძილზე და სხვ.

დღეს შემოქმედის სკოლად სახელდებულ გალობას ძველად „დუმბადის კილოს“ უწოდებდნენ. ამ სკოლის საგალობლები, ძირითადად, თავად ანტონ დუმბადისაგან ფილიმონ ქორიძის მიერ ჩანერილი და არტემ ერქომაიშვილის ჩანანერებითაა ცნობილი. რადგან ა. ერქომაიშვილის მასწავლებელი იყო ა. დუმბადის მონაფე მელქისედეკ ნაკაშიძე, დუმბადისა და ერქომაიშვილის საგალობლების მუსიკალურ-სტილური მახასიათებლების მსგავსება ადვილად ასახსნელია. თუმცა, გამოვლენილ პარალელებთან ერთად, შუღლიაშვილი აღნიშნავს განსხვავებებსაც და, მსჯელობის დასასრულს, როგორც თავად უწოდებს, სვამს „უპასუხო კითხვას“⁷: „არტემ ერქომაიშვილის ჩანანერებში მოცემულ, მაღალმხატვრული ღირებულების მქონე კილოს ზუსტი ანალოგი რატომ არ გვხვდება არც დუმბადის, არც ნაკაშიძე-კონტრიძის, არც ჭალაგანიძე-ხუნდაძე-წერეთლის და არც იმდრინდელ რომელიმე სხვა ჩანანერში?“⁷

ამ კითხვაზე ერთმნიშვნელოვანი პასუხის გაცემა ძალიან ძნელია, მაგრამ, ალბათ, შესაძლებელია, ახსნაც მოეძებნოს. როგორც ზემოთაც აღინიშნა, მუსიკალური აზროვნების სპეციფიკა ზეპირი გადაცემის პირობებში გამოორიცხავს სხვადასხვა ინდივიდის, მით უმეტეს, სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლის მიერ ხმათა შეწყობის ერთგვაროვნებას. ეს დამოკიდებულია მგალობლის შემოქმედებით შესაძლებლობებზე – ანსამბლში პარტნიორის შეგრძნებაზე, თავისუფალი იმპროვიზებისა და ვერტიკალში ხმათა კოორდინირების უნარზე, ერთი სიტყვით, შემსრულებლის მუსიკალური ნიჭიერების ხარისხზე. ცხადია, ყველა ის მგალობელი, ვისგანაც საგალობლები ჩაინერეს, გამორჩეულად ნიჭიერი ადამიანები იყვნენ, მაგრამ არტემ ერქომაიშვილი სხვა თაობის წარმომადგენელი და სხვა მუსიკალური გამოცდილების მქონე იყო, მას შეეძლო განეევითარებინა მასწავლებლისგან გამოცემული ნიმუშების ჰარმონიული ენა; ამასთან. იგი საერო პირი იყო, არა

⁷ დ. შუღლიაშვილი. 2014: 59.

მარტო შესანიშნავი მაგალობელი, არამედ გურული სიმღერის ბრწყინვალე მცოდნე. ასეთი უსაზღვრო მუსიკალური ფანტაზიის პატრონისთვის ხალხური სიმღერისთვის დამახასიათებელი იმპროვიზაციული თავისუფლება ბუნებრივი შინაგანი მდგომარეობა იყო, რასაც ადვილად შეიძლებოდა იგი ახალ აღმოჩენებამდე მიეყვანა ხმათა შეწყობისას. მით უფრო, რომ არტემ ერქო-მაიშვილი იყო ნამდვილი ჰომო-პოლიფონიკუსი, რომლის გონებაში სიმღერის მთელი პარტიტურა ერთდროულად ჟღერდა და რომელმაც ეს საგალობლები მარტომ ჩაწერა — თავისსავე ნამღერ პირველ ხმას დაადო ჯერ მეორე, შემდეგ კი ორ ხმას — მესამე ხმა. სწორედ ამიტომაც შეიძლება არტემ ერქო-მაიშვილის მიერ შესრულებულ საგალობლებს მისი განუმეორებელი ხელწერა გამოარჩევდეს, ისეთი ჰარმონიული მიმოხვერები ახასიათებდეს, როგორიც „არ გვხვდება არა მარტო სვეტიცხოვლის, ანუ აღმოსავლეთ საქართველოს გალობაში (რაც ბუნებრივია), არამედ შემოქმედის სკოლის, ანუ დასავლეთ საქართველოს XIX საუკუნეში ჩაწერილი არც ერთი სკოლის ნიმუშში“.⁸

ამასთან, არტემ ერქომაიშვილის გალობისათვის დამახასიათებელი თანა-ჟღერადობების (კვარტოქტაკორდების, კვინტონაკორდების და სხვ.), პარალელიზმზე აგებული რამდენიმე საგალობელი ფ. ქორიძისა და ე. კერესელიძის მიერ ნოტირებულ მემკვიდრეობაშიც მოიპოვება⁹. რაც, არტემისეული ინდივიდუალიზმთან ერთად, მაგაობელთა წინა თაობებთან მის მემკვიდრეობითობაზეც მეტყველებს.

სხვათა შორის, გამშვენებული გალობის სტილის ჩამოყალიბებაში მაგაობელთა ინდივიდუალობის როლი რომ ძალიან დიდი იყო, ამას დ. შულღიაშვილიც ვარაუდობს „წარსულში ასევე დიდი მრავალფეროვნებით იქნებოდა შემკული ქართული საეკლესიო გალობა: ყოველ კუთხეში, ყოველ ეკლესია მონასტერში, ალბათ, საკუთარი ელფერის მქონე გამშვენებული კანონიკური ჰანგი ჟღერდა, რომელიც ქართული საეკლესიო გალობის ერთიან ფუძეზე იქნებოდა დაშენებული“.¹⁰

⁸ დ. შულღიაშვილი. 2014: 25.

⁹ იხ. ანთოლოგია *ქართული გალობა*, VII ტ. საგალობლები: №3 „ჭირსა ჩემსა შეისმინე“, №4 „უდაბნოს მყოფთა მარადის“, №23 „განჰკვირდეს ზესკნელს ცანი“.

¹⁰ დ. შულღიაშვილი. 2014: იქვე.

ერთი სიტყვით, მუსიკალურ-სტილური განსხვავებულობის გამო ქართულ გალობას სკოლებად ყოფენ. სხვა საქმეა, რამდენად შეიძლება, მაგალითად, ერთი კონკრეტული მონასტრის სახელით მოხსენიება იმ საგალობლებისა, რომელიც ჩანერილია ჭალაგანიძე-წერეთელი-ხუნდაძის ტრიოსაგან, რომელიც, როგორც თავად შულღიაშვილი წერს, „სამ სამგალობლო ტრადიციას აერთიანებს“: დიმიტრი ჭალაგანიძე — მარტვილის, ივლიანე წერეთელი — ხონის, ხოლო რაჟდენ ხუნდაძე — შემოქმედის მონასტრებისა.

აქედან გამომდინარე, შესაძლოა, უფრო მართებული იყოს საუბარი ქართული გალობის სტილურად მკვეთად განსხვავებულ ორ შტოზე და, შესაბამისად, მათ სახელდებაზე აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს საგალობლებად.

ქართული გალობის განვითარების ეტაპები

მიუხედავად იმისა, რომ დღეს არ შეიძლება დაზუსტებით ვიცოდეთ, როგორი იყო ქართული გალობის ჰარმონიულ-პოლიფონიური განვითარების ისტორიული გზა, მე-19 საუკუნეში ნოტირებული ხელნაწერების კომენტარები და ქართველ სრულ მგალობელთა ხელნაწერები თუ გამოქვეყნებული ნააზრევი ცხადად ასახავენ ამ ეტაპებს.¹¹ ქართული სამხმთანობის კლასიკურ საფეხურად X-XII საუკუნეებია მიჩნეული,¹² მაგრამ თავად სამხმთანობის განვითარებაც, ალბათ, რამდენიმე ეტაპად შეიძლება გაიყოს.

საფიქრებელია, რომ უადრესი ეტაპი სილაბური მელოდიკისა და ჰეტეროფონული (კვარტა-კვინტურ-ოქტავური პარალელიზმით აგებული) ფაქტურის იქნებოდა, თანაშენიონილი ვერბალური და მუსიკალური სტრუქტურებით, ის, რომელსაც ფ. ქორიძე და სხვები „სასწავლებელ ხმებს“ უწოდებდნენ.

¹¹ გალობის ისტორიულ გზას განიხილავენ ჯ. (ს.) ჯანგულაშვილი და დ. შულღიაშვილი დასახელებულ შრომებში.

¹² რ. წურწუშია. „წინათქმა“. წიგნში: ქართული მუსიკის ისტორიისა და თეორიის საკითხები. თბილისი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1991: 4; რ. წურწუშია. მეოცე საუკუნის ქართული მუსიკა: თვითმყოფადობა და ღირებულებებითი ორიენტაციები. თბილისი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2005: 72.

მომდევნო ეტაპია – მუსიკალურად უფრო განვითარებული, პირველი ხმის „უკეთესი მიმოხვრით“, „სადა“, „ნამდვილ“, ან „ბუნებით“ გალობად ნოდებული, რომელიც ქართული საგალობლის ტიპიზებულ და კლასიკურ სახეობად უნდა ჩაითვალოს.

სავარაუდოდ, ბერძნული გალობის კალოფონიური (მელიზმატიკური) სტილის პარალელურად (XII ს-დან) ქართულ საგალობელშიც თავს იჩენს „გამშვენების“ ელემენტები, მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ამ პერიოდში მწვერვალს აღწევს ქართული კულტურის სხვადასხვა სფერო. თუ ბერძნული კალოფონიური სტილის ნიმუშების მიხედვით ვიმსჯელებთ, ისიც ნათელი გახდება, რომ ბერძნულ მონოდიურ და ქართულ პოლიფონიურ გალობაში ჰანგის „მიმოხვრა“ განსხვავებულ პრინციპებს დაემყარებოდა. განსხვავების მთავარი წინაპირობა სწორედ მათ განსხვავებულ შინაგან სტრუქტურაში იდო — ბერძნული ერთხმიანი ჰანგის მელიზმებით შემკობის პროცესი მეტი თავისუფლებით იქნებოდა აღბეჭდილი, რადგან იგი არ იყო შეზღუდული ვერტიკალური კოორდინაციის აუცილებლობით, მაშინ, როდესაც ქართული გალობის ჰანგის „მიმოხვრა“ დამოკიდებული იყო, პეტრინის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ვერტიკალურ შედგმულებაზე“, ანუ იმაზე, თუ რამდენად ჰარმონიულად შეერწყმოდა იგი თანამჟღერ ხმებს ვერტიკალის კონსტრუირებისას.

შემდგომ ეტაპად, ივ. ჯავახიშვილზე დაყრდნობით, დაახლოებით, XVI ს. განიხილება, როცა საქართველოში ორგვარი, „სამთა მგალობელთაგან“ და ექვსი ხმისაგან შედგენილი გუნდი უნდა არსებულიყო,¹³ რასაც იოანე ბატონიშვილის კვალდაკვალ სხვებიც ადასტურებენ.¹⁴

თუ სამხმანიობა, როგორც ქართული პოლიფონიური აზროვნების ძირითადი კატეგორია, ქართული მრავალხმიანობის ბუნებითი გამოვლინებაა,

¹³ ი. ჯავახიშვილი, 1990 (2): 268.

¹⁴ დ. შულღიაშვილს მოყვანილი აქვს ეპისკოპოს ალექსანდრე ოქროპირიძის, სვიმონ გუგუნიას მოსაზრებები. ამასთან დაკავშირებით, იხ. დ. შულღიაშვილი. 2011: 35-36. ცნობას ქართული საგალობლის ექვსხმიანობის შესახებ ვხვდებით ა. წერეთლის 1984 წელს დროებაში გამოქვეყნებულ წერილშიც „რამოდენიმე სიტყვა ქართული გალობის შესახებ“. იხ. წიგნში: დ. შულღიაშვილი. 2015: 127-129.

როგორც ჩანს, სამზე მეტხმეიანობა სამხმეიანი საგალობლის „სადღესასწაულოდ გასამშვენებლად“ შემოღებული, წარმოებული, მეორადი ფაქტურული მოვლენა იყო, ქართული მუსიკალური ესთეტიკის ახალი ეტაპი.¹⁵

სამზე მეტხმეიანობის ტრადიციის პრაქტიკულად აღდგენას XIX საუკუნეში ვასილ კარბელაშვილი შეეცადა. 1898 წელს გამოცემული ცისკრის საგალობლების კრებულში მან ოთხხმეიანი დიდი კვერექსი შეიტანა, თუმცა მის არქივში გვხვდება 5-11 ხმეიანი საგალობლებიც. ეს მიუთითებს არა მარტო XVIII საუკუნეში 6 ხმაზე გალობის ტრადიციის აღდგენის სურვილზე, არამედ ვასილ კარბელაშვილის მისწრაფებაზე, მოესინჯა ქართული სასულიერო მუსიკის შემდგომი განვითარების გზები.¹⁶ ბუნებრივია, ქართული სასულიერო მუსიკალური კულტურის წიაღში აღზრდილი ვასილ კარბელაშვილი ამ გზას ისევ ტრადიციული მუსიკის სფეროში ეძებდა, ამიტომ მისი სამზე მეტხმეიანი საგალობლები, ფაქტობრივად, სამხმეიანი საგალობლებიდანაა ნაწარმოები ხმების (გარდა პირველის) ვარიანტული დუბლირების გზით. როგორც ჩანს, შესანიშნავ მაგალობელს ამ გზის მართებულობაში ეჭვის შეტანის საფუძველი, სავარაუდოდ, მისმა „ზემრავალხმეიანმა“ – 11 ხმეიანმა ნიმუშმა მისცა, რომლის კლასტერულ თანაჟღერადობებში პოლიფონიური ფაქტურის აღქმა შეუძლებელი აღმოჩნდა. ეროვნული სასულიერო მრავალხმეიანობის ისტორიის კიდევ ერთი, შემდგომი ეტაპი ქვეყნის ისტორიული ძნელბედობის ჟამს, საეკლესიო ცხოვრებაში წარმოქმნილი სირთულეების გამო პროფესიული სასულიერო გალობისა და ტრადიციული საერო სიმღერის გზების გადაკვეთასთანაა დაკავშირებული. ქართული გალობის, როგორც პროფესიული საეკლესიო მუსიკის, თვითმყოფადობა მთლიანად ქართულმა ეროვნულმა მუსიკალურმა აზროვნებამ განსაზღვრა, რაც იმას ნიშნავს, რომ იგი წინაქრისტიანულ ეპოქაში ჩამოყალიბებული ტრადიციული სიმღერის მემკვიდრეა.

¹⁵ ჯ. (ს.) ჯანგულაშვილი. 2011: 375.

¹⁶ ვ. კარბელაშვილი თავად წერს ქართული გალობის შემდგომი განვითარების აუცილებლობაზე იხ. ჯ. (ს.) ჯანგულაშვილი. 2011: 209.

მაგრამ განვითარების პირველ ეტაპებზე, როდესაც სადა გალობა უპირატესობდა, იგი ბევრად უფრო იყო დამოკიდებული სიტყვიერ ტექსტზე, რაც, ქრისტიანული მუსიკალური ესთეტიკის პირობებში, ბუნებრივია, ზღუდავდა მრავალხმიან სტრუქტურაში გამომსახველობის წმინდა მუსიკალური საშუალებების – მელოდიკის, კილო-ჰარმონიის, პოლიფონიის შესაძლებლობების სრულად გამოვლენას. ამასთან, სავარაუდოდ, დიალექტურად მრავალფეროვანი ხალხური სიმღერისა და გალობის ურთიერთგავლენა ბევრად ადრე უნდა დაწყებულიყო, ვიდრე ქართული გალობა გადმოინაცვლებდა დარბეული ეკლესია-მონასტრებიდან ოჯახებში. სწორედ ამიტომ იყო, რომ, როგორც აღნიშნავენ, საქართველოს ყოველ კუთხეში, ყოველ ეკლესია-მონასტერში ჟღერდა საკუთარი ელფერით „გამშვენებული“ ქართული გალობის ერთიანი ჰანგი.

გვიან საუკუნეებში, დაქუცმაცებული ფეოდალური საქართველოს პირობებში, ეს ტენდენცია, ბუნებრივია, გაძლიერდა, რამაც, საბოლოოდ, დასავლურ-ქართული და აღმოსავლურ-ქართული გალობის პოლიფონიური და ჰარმონიული ენის თავისებურებები განაპირობა და ქართული სასულიერო მუსიკა, რომლის ფაქტურულ-ჰარმონიული წყობა, პირველი ხმის ნევმებით აღნიშვნის მიუხედავად, ზეპირად გადაეცემოდა თაობიდან თაობას, ტრადიციულ მუსიკას საბოლოოდ დაუახლოვა.

ასე თანდათან შეიძინა თავიდან პროფესიულ მუსიკალურ კულტურად ჩამოყალიბებულმა ქართულმა საგალობელმა ტრადიციული კულტურის ნიშნები.

XIX საუკუნესთანაა დაკავშირებული ქართული საეკლესიო გალობის ისტორიის ბოლო ეტაპი, როცა იგი იძულებით მონყვიტეს დედაეკლესიას და ამ უდიდეს ტრადიციას გაქრობის საფრთხე შეექმნა.

* * *

როგორც ვხედავთ, მიუხედავად ქვეყნის მძიმე პოლიტიკური და, შესაბამისად, კულტურული მდგომარეობისა, XIII-XVIII საუკუნეებში ეროვნულმა მუსიკალურმა აზროვნებამ ქართული გალობის განვითარების მიმართუ-

ლებით მნიშვნელოვან წარმატებებს მიაღწია. გართულება მიმდინარეობდა ცალკეული ხმების ლინეარული განვითარებისა და პოლიფონიის ხარისხის მატების ნიშნით, რამაც შედეგად მოგვცა მუსიკალური ფენომენი, რომელიც დღეს უკვე არა მარტო ქართველ მეცნიერთა შესწავლის საგანია.



ქართული გალობა XIX საუკუნის საქართველოში

ქართული ეკლესიის მდგომარეობა, „ქართული გალობის აღმადგინებელი კომიტეტი“ და გალობის ნოტებზე გადაღება

სამწუხაროდ, ქართული გალობის აღორძინების პროცესი, რომელიც XVIII საუკუნეში დაიწყო, შეწყდა XIX საუკუნის დასაწყისში, 1801 წელს რუსეთის მიერ საქართველოს ანექსიის შემდეგ. აქედან იწყება ქვეყნის ისტორიის ერთ-ერთი ურთულესი პერიოდი – ერთმორწმუნე რუსეთმა დაარღვია მეფე ერეკლესთან დადებული „სამეგობრო შეთანხმება“,¹ რომლის თანახმად, ქართლ-კახეთის სამეფო და რუსეთი მოკავშირეები ხდებოდნენ – ქართლ-კახეთი ვალდებულებას იღებდა, რომ საგარეო პოლიტიკა რუსეთთან შეთანხმებინა, ხოლო რუსეთი ვალდებული იყო, საჭიროების შემთხვევაში, სამხედრო ძალით დახმარებოდა საქართველოს. მფარველობის ნაცვლად, რუსეთმა გააუქმა ქვეყნის სახელმწიფოებრიობა და დაიწყო ქართული კულტურის რუსულით ჩანაცვლების ორსაუკუნოვანი ისტორია.

საუკუნის პირველი ნახევარი ქვეყანაში რუსეთის დამპყრობლური პოლიტიკის წინააღმდეგ მიმართული არაერთი აჯანყებითა და არისტოკრატის წარუმატებელი შეთქმულებით აღინიშნა. 1860-იანი წლებიდან ილია ჭავჭავაძის მეთაურობით დაწყებულმა ეროვნულ ძალთა კონსოლიდაციამ რუსიფიკაციისა და ცარიზმის წინააღმდეგ სტიქიური ბრძოლა მძლავრი ეროვნულ-გამათავისუფლებელი მოძრაობით შეცვალა, სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოვიდნენ ე.წ. „თერგდალეულები“,² რომელთაც რუსი და ევროპელი

¹ ქართლ-კახეთის გაერთიანებულ სამეფოსა და რუსეთს შორის ეს შეთანხმება 1783 წელს დაიდო რუსეთის სოფ. გეორგიევსკში, რის გამოც იგი „გეორგიევსკის ტრაქტატის“ სახელითაა ცნობილი.

² ასე უწოდებდნენ რუსეთში განათლებამიღებულ და საქართველოში დაბრუნებულ ახალგაზრდებს, რომელთაც მიზნად ჰქონდათ დასახული ქვეყანაში საზოგადოებრივი ცხოვრების განახლება.

პროგრესული მოაზროვნეების ეროვნული და სოციალური თავისუფლების ახალი იდეები ჩამოიტანეს და აქტიური მოღვაწეობა გააჩაღეს ეროვნული თვითშეგნების ასამაღლებლად.

საქართველოში რუსული იმპერიული კულტურული პოლიტიკის შედეგად, სახელმწიფოებრიობის დაკარგვასთან ერთად ქართულმა ეკლესიამ 1811 წელს 14 საუკუნის წინ მოპოვებული ავტოკეფალიაც დაკარგა. საქართველო ორ – თბილისისა და ქუთაისის – გუბერნიებად გაიყო, ხოლო დამოუკიდებლობადაკარგული ეკლესია, შესაბამისად, რუსეთის ეკლესიის ნაწილი გახდა და მას „საქართველოს საეგზარქოსო“ ეწოდა. ამას მოჰყვა საქართველოს ეკლესიებიდან ქართული სიტყვისა და მასთან ერთად, ქართული გალობის განდევნა, ეკლესია-მონასტრებთან არსებული სამგალობლო სკოლების დახურვა, სასულიერო სემინარიასა და სასწავლებლებში ქართულ ენაზე სწავლების აკრძალვა, ქართული გალობის სასწავლო პროგრამებიდან ამოღება და მის ნაცვლად სლავური გალობის სწავლების შემოღება; ეგზარქოსმა ვლადიმირმა (ბოგოიავლენსკი) თბილისის სასულიერო სემინარიის მოსწავლეებს ისიც კი ურჩია, სლავური პარტიტურის ნოტების ქვეშ მიენერათ ქართული სიტყვები და ისე ეგალობათ,³ რასაც მოსწავლეების გაფიცვა მოჰყვა, თუმცა ეგზარქოსის წინადადების განხორციელებამდე საქმე არ მისულა. თითქმის მთელი XIX საუკუნის მანძილზე იკრძალებოდა ან, ძალიან იშვიათად, ცალკეულ ეკლესიებში ტარდებოდა ღვთისმსახურება ქართული ენით და ქართული საგალობლებით.

განადგურების წინაშე აღმოჩნდა არა მარტო ქართველთა სულიერი კულტურა, არამედ მატერიალური ძეგლებიც, გადაღებეს საუკუნოვანი ფრესკები ეკლესია-მონასტრებში, ხუროთმოძღვრულ ძეგლებს რუსის ჯარი თავლებად იყენებდა, ზოგს აფეთქებდა კიდევ, რამაც საბოლოოდ გააქარწყლა დამპყრობელთა ერთმორწმუნეობის მითი. ერთი სიტყვით, საფრთხე შეექმნა ქართველი ერის ისტორიულად ჩამოყალიბებულ თვითმყოფადობას და მის სათავეს – „ეროვნების არსებით ნიშანს“ (ილია ჭავჭავაძე) – ქართულ

³ ი. თავბერიძე. *XIX საუკუნის ქართველი მოღვაწეები და საეკლესიო გალობა*. თბილისი, საქართველოს საპატრიარქო. 2005: 12.

ენას და, მასთან ერთად, ქართულ სიმღერა-გალობას, რომელსაც განათლებული ქართველები ისეთივე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ეროვნული სულისკვეთების გაღვიძებასა და აღზრდაში, როგორც ენას. სწორედ იაკობ გოგებაშვილს ეკუთვნოდა „დედა ენის“ შემდეგ ბავშვებისათვის ხალხური სიმღერების კრებულის შექმნის იდეა, რაც მიხელ მაჭავარიანმა არც თუ წარმატებით განახორციელა 1878 წელს ხალხური სიმღერების I ბეჭდური კრებულის – „სამშობლო ხმების“ გამოცემით.

1860-იანი წლებიდან ქართულ საზოგადოებაში განსაკუთრებით აქტუალური ხდება ქართული სიმღერა-გალობის თემა. 1861 წელს ჟურნალ „ცისკარში“ იბეჭდება ალ. ჯამბაკურ-ორბელიანის წერილი „ივერიანელთა გალობა, სიმღერა და ლილინი“, ⁴ 1864 წელს ამას მოსდევს დავით მაჩაბლის „ქართველთა ზნეობანი“, რომელშიც, ასევე, დიდი ადგილი ეთმობა ქართული სიმღერა-გალობის საკითხებს.

1860 წელს დაარსდა კავკასიაში მართლმადიდებელი ქრისტიანობის აღმდგენელი საზოგადოება, რომელიც მიზნად ისახავდა ქრისტიანობის გავრცელებას საქართველოს იმ ისტორიულ კუთხეებში, სადაც სხვა აღმსარებლობის ხალხი ცხოვრობდა. ⁵ ამ მიზნის განხორციელება, სამწუხაროდ, ამ საზოგადოებამ ვერ შეძლო, მაგრამ მისმა დაარსებამ და, რაც მთავარია, 1860-იან წლებში „თერგდალეულთა“ გამოსვლამ საზოგადოებრივ ასპარეზზე, უთუოდ გაააქტიურა ქართული გალობის დამცველები და საქართველოს ცალკეულ ეკლესიებში დაიწყო მოძრაობა გალობის ასაღორძინებლად. 1862 წელს ბოდბის წმ. ნინოს მონასტერში გაიხსნა გალობის სასწავლებელი, სა-

⁴ ა. ჯამბაკურ-ორბელიანი. „ივერიანელების გალობა, სიმღერა და ლილინი“. ჟურნ. ცისკარი, 1861, 1: 141-160.

⁵ სამწუხაროდ, ხშირად, შეცდომით, 1860 წელს ასახელებენ „ქართული გალობის აღმადგინებელი კომიტეტის“ დაარსების თარიღად. ასეა შესული ვ. დონაძის და სხვ. წიგნში *ქართული მუსიკის ისტორია*, 1990. წინააღმდეგობრივია ი. თავბერიძის დასახელებულ წიგნში მოცემული ცნობებიც — ერთ ადგილას ის 1880-იან წლებში გამოქვეყნებული პუბლიკაციის (გაზ. მწყემსი, 1884, №3: 3-4) საფუძველზე წერს (გვ 16), „ამ პუბლიკაციებისა და რეალურად არსებული ვითარების შეფასების შედეგად 1860 წელს შეიქმნა ქართული გალობის აღმადგინებელი კომიტეტი“. ამავე წიგნის გვ. 25-ზე კი იგი ამავე კომიტეტის შექმნას 1878 წლით ათარიღებს.

დაც მასწავლებლად გორის მაზრიდან მიიწვიეს მღვდელი გრიგოლ კარბელაშვილი. მოგვიანებით იგი თბილისში, ანჩისხატის ტაძარში გადაიყვანეს, სადაც მან თავის მოსწავლეებთან ერთად ქართული გალობა აღადგინა. ქართულმა საზოგადოებამ მათი ჯამაგირის ხარჯები გაიღო. გ. კარბელაშვილის გუნდი კვირაობით ანჩისხატის ტაძარში გალობდა, ხოლო სადღესასწაულო დღეებში – თბილისის სხვადასხვა ეკლესიაში.

ამავე პერიოდში დავით ჩიჯავაძე-მიხაილოვმა ნოტებზე გადაიღო იოანე ოქროპირის წირვის წესი. ბოლო დრომდე ეს ჩანაწერი არასრულყოფილად მიიჩნეოდა. თუმცა, სადღესოდ, ჩიჯავაძე-მიხაილოვის ჩანაწერებში მიკვლეულია ღირებული ნიმუშებიც.⁶

1878 წელს მღვდელმთავარ ალექსანდრეს (ოქროპირიძე) თაოსნობითა და საქართველოს ეგზარქოსის, იოანიკეს (რუდენვი, 1877-1882 წწ.) თანხმობით შეიქმნა „ძველი ქართული ეკლესიური გალობის აღმადგინებელი კომიტეტი“. საეკლესიო საზოგადოებაში ვერაფრით შეთანხმდნენ, რომელი კუთხის საგალობლების ჩაწერა დაეწყოთ. საკითხის გარკვევის მიზნით, 1878 წელს სექტემბერში კომიტეტმა აღმოსავლეთისა და დასავლეთის მგალობლების არაერთი მოსმენა მოაწყო. პირველად ასეთი მოსმენა შედგა 2 სექტემბერს ანჩისხატის ტაძარში. დასავლურ-ქართული სამგალობლო ტრადიცია წარმოადგინეს გურულმა მგალობლებმა: მაქსიმე ჩხატარაიშვილმა, მელქისედეკ ნაკაშიძემ, ნესტორ კონტრიძემ და ივანე ხავთასმა, ხოლო აღმოსავლურ-ქართული – გრიგოლ კარბელაშვილმა და მისმა ვაჟებმა, პოლიევქტოსმა და ვასილმა.

მეორედ მგალობლებმა ორივე ტრადიციის გალობა წარმოადგინეს ორბელიანთა ეკლესიაში, ხოლო მესამედ – სიონის საკათედრო ტაძარში. შედეგად, კომიტეტმა მგალობლებს ჯამაგირი დაუნიშნა, თუმცა მთავარი პრობლემა მაინც ვერ გადაწყვიტა. ამის შემდეგ პოლემიკამ საჯარო ხასიათი მიიღო და მასში ჩაერთო მთელი საზოგადოება – მწერლები, საზოგადო მოღვაწეები, საეკლესიო პირები. გაზეთების „დროება“, „ივერია“ და მწყემსი“ ფურცლებზე ურთიერთბრალდებები კუთხურ მიკერძოებაში და თავის მართლება ერთმანეთს ენაცვლებოდა. მოკამათეთა ერთი ნაწილი ჭეშმარიტ

⁶ ეს საგალობლები გამოქვეყნებულია ანთოლოგიაში *ქართული გალობა*, IV ტომი.

ქართულ გალობად ქართლ-კახურს მიიჩნევდა, მეორე, როგორც მაშინ უწოდებდნენ მთელ დასავლეთ საქართველოში გავრცელებულ გალობას — გურულ კილოს, არც თუ იშვიათად, საქმე შეურაცხყოფამდე მიდიოდა. ქართველი მოღვაწეები კი ერთიანი ეროვნული მუსიკალური კულტურის იდეას იცავდნენ და მიიჩნევდნენ, რომ სიმღერა-გალობა ეროვნული ერთობის საწინდარი უნდა გამხდარიყო და არა კუთხური კინკლაობისა. იხსენებდნენ გერმანიის მაგალითსაც, რა დიდი როლი ითამაშეს მომღერალთა გუნდებმა გერმანიის სხვადასხვა კუთხის გაერთიანებაში.

პოლემიკა თავად თბილისის კომიტეტშიც კი არ შემწყდარა 80-იან წლებში, როცა ბოლოს და ბოლოს, საგალობლების ნოტებზე ჩანერა დაიწყეს. მდგომარეობა ისე გამწვავდა, რომ საეგზარქოსოსთან სპეციალური კომისიაც კი შეიქმნა, რომლის სხდომას ქართველი მოღვაწეები — ალექსანდრე ყაზბეგი, გრიგოლ წერეთელი და სხვ. ესწრებოდნენ. საგალობლების ჩანერის წინააღმდეგ გამოვიდა თბილისის სასულიერო სემინარიის რექტორი, ანტიქართულად განწყობილი ჩუდეცკი.⁷ 1883 წელს საეგზარქოსომ თბილისის კომიტეტი გააუქმა. გორის ეპისკოპოსმა ალექსანდრემ (ოქროპირიძე) 1884 წელს საკუთარი ხარჯითა და მღვდლების, პოლიევეტოს და ვასილ კარბელაშვილების თანადგომით, ქართლ-კახური გალობის ამ საუკეთესო მცოდნეთაგან ე.წ. „კარბელაანთ კილოს“ ნოტებზე გადასაღებად თბილისის საიმპერატორო სამუსიკო სკოლის დირექტორი, კომპოზიტორი მიხეილ იპოლიტოვ-ივანოვი მოიწვია, რომლის მიერ მათგან ჩანერილი „იოანე ოქროპირის ლიტურგია“ 1899 წელს გამოიცა. ამ დროისთვის ვასილ კარბელაშვილს უკვე გამოცემული ჰქონდა „მწუხრისა“ (1897) და „ცისკრის“ (1898) საგალობელთა კრებულები.

⁷ ჩუდეცკი განთქმული იყო თავისი ანტიქართული გამოსვლებითა და საქმიანობით, რის გამოც იგი 1886 წელს სემინარიის სტუდენტმა იოსებ ლალიაშვილმა მოკლა. ამის გამო ეგზარქოსმა პავლემ საჯაროდ შეაჩვენა ქართველი ხალხი. ქართველმა საზოგადო მოღვაწემ დიმიტრი ყიფიანმა მოითხოვა შემჩვენებლის შეჩვენებული ქვეყნიდან გაძევება, ამისათვის იგი დასაჯეს და რუსეთში გადაასახლეს, სადაც 1887 წელს ვერაგულად მოკლეს. მისი დაკრძალვა მთაწმინდაზე ქართული საზოგადოების ეროვნულ ძალთა ერთიანობის დემონსტრაციად იქცა. ქართულმა ეკლესიამ დიმიტრი ყიფიანი წმინდანად აღიარა.

რაც შეეხება დასავლურ-ქართულ გალობას, მისი ნოტებზე ჩანერის საქმე იმერეთის ეპისკოპოსმა გაბრიელმა (ქიქოძე) ითავა. ამ მიზნით ქუთაისში შეიქმნა გალობის აღმადგინებელი ახალი კომიტეტი (1884 წ.) რომლის თავმჯდომარემ, მღვდელმა და ჟურნალ „მწყემსის“ რედაქტორმა, დავით ღამბაშიძემ ფილიმონ ქორიძეს გაბრიელ ეპისკოპოსის დაინტერესების შესახებ შეატყობინა. ფილიმონ ქორიძე იყო ევროპასა და რუსეთში კარგად ცნობილი ბანი, რომელმაც სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ, საოპერო მომღერლის კარიერაზე უარი თქვა და თავი ქართული გალობის ნოტებზე გადაღებას შესწირა. მას 1882 წლიდან, ათონის მთიდან სამშობლოში დაბრუნებულ სრულ მაგლობლებთან: მელქისედეკ ნაკაშიძესა და ნესტორ კონტრიძესთან ერთად, უკვე დაწყებული ჰქონდა გურული საგალობლების ნოტებზე გადაღება და მაგლობელთა საკუთარი გუნდიც ჰყავდა. 1885 წელს ქუთაისის გალობის აღმადგინებელმა კომიტეტმა მასთან ხელშეკრულება გააფორმა. 2 წლის შემდეგ ფ. ქორიძემ გაბრიელ ეპისკოპოსს დასავლეთ საქართველოში ანტონ დუმბაძის, დიმიტრი ჭალაგანიძესა და სხვათაგან ჩანერილი 400 საგალობლისაგან შედგენილი ხელნაწერი კრებული გადასცა. თავდადებული შრომის შედეგად, ფილიმონ ქორიძემ სულ 5 ათასზე მეტი დასავლურ-ქართული საგალობელი ჩანერა. მათი მცირე ნაწილი ფილიმონ ქორიძემ 6 სანოტო კრებულში გამოსცა (იხ. დანართი), რომელთა შორის 1895 წელს გამოცემული „ლიტურგია“, ქართულ საგალობელთა პირველი და უმნიშვნელოვანესი გამოცემაა. გარდა ამ გამოცემებისა, აღსანიშნავია რაჟდენ ხუნდაძის გურულ-იმერული „სადაკილოს“ იოანე ოქროპირის ლიტურგია (1911).

უნდა ითქვას, რომ კამათი ქართული გალობის დასავლური, ანუ „იმერულ-გურული“ და აღმოსავლური ანუ „ქართლ-კახური“ შტოების მეტ-ნაკლებ უპირატესობაზე კარგა ხანს არ შემწყდარა და, დღესაც იპოვით ადამიანებს, რომლებიც გალობის ამა თუ იმ შტოს ამჯობინებენ, თუმცა, დღეს ეს, კუთხურ მიკერძოებაზე უფრო, მუსიკალური გემოვნების საკითხია. რაც შეეხება XIX ს-ის მიწურულს, 1898 წელს გაზეთი „ივერია“, ამასთან დაკავშირებით, წერდა: „ჩვენდა სასირცხვილოდ, ჯერ კიდევ ვერ გავმორებივართ იმ საზიზღარ მამაპაპურ შენ ჩემიანობას, რომელიც წარსულში ჩვენს მამაპაპათ ერთმანეთს აშორებდა და, სამწუხაროდ, დღესაც ბევრია ჩვენში ისე-

თი „ულტრაპატრიოტი“, რომელიც ამერულ გალობას ამჯობინებს იმიტომ, რომ ამერულია და გაიძახის, „რას მიქვიან იმერული გალობა, იგი ბოლოს მოგონილიაო“, გასაგონადაც კი ეზიზღება, ბევრია ისეთი იმერები, რომელიც იმერულ კილოს ამჯობინებს, რადგან იმერულია. ასე სჯიან ეს ვაჟბატონები და სრულიად არ ჰფიქრობენ, რომ ჩვენთვის სულ ერთია იმერული და ამერული კილო, ორივე ქართულია და კარგია თუ ცუდი, ორივე ჩვენია“.⁸

საკითხს ამწვავებდა მიზანმიმართული იმპერიული პოლიტიკა, რომელიც საქართველოს კუთხეების გათიშვაზე იყო მიმართული. ამის საპირისპიროდ, ქართველი მოღვაწეები ცდილობდნენ საზოგადოებაში დაემკვიდრებინათ ერთიანი ეროვნული კულტურის იდეა. ამისკენაა მიმართული აკაკი წერეთლის მწვავე წერილი, რომელშიც იგი კუთხურ მიკერძოებულობას „წერილმანურ პატრიოტობას“ უწოდებს და მიაჩნია, რომ ქართული გალობა არც მხოლოდ „კარბელოვის გალობაა“ და არც გურული. ეროვნული კულტურის ერთიანობის იდეა თითოეული კუთხის თვითმყოფადობას არ უარყოფდა: „თვითეულს ამათგანს თავისი საკუთარი ხმა აქვს, ცალკე სიმის ჟღერაა საქართველოს ერთობის დიდებულ ჩონგურზე“.⁹

მიუხედავად იმისა, რომ გალობის ჩანერასთან დაკავშირებული მწვავე პოლემიკა, ზოგჯერ, წვრილმანი კინკლაობის ხასიათს იღებდა, სავსებით მართებულად გამოიყურება ალექსანდრე ეპისკოპოსის აზრი იმის შესახებ, რომ გურული გალობა კარგია გურიაში, ხოლო ქართლ-კახეთში ქართლ-კახური საგალობლები უნდა იგალობებოდეს. ქართული გალობის თითოეული შტო მაღალი ღირსებებით გამოირჩევა და მათი სიცოცხლისუნარიანობა დიდადაა დამოკიდებული იმაზე, თუ რამდენად გააგრძელებენ ისინი ცხოვრებას ტრადიციის მატარებლების – ეკლესიასა და მორწმუნე ქართველების კულტურულ მეხსიერებაში, ჩვეულ გარემოში. ამავე დროს, როგორც თანამედროვე საქართველოს პრაქტიკა გვიჩვენებს, ქვეყნის კულტურული ერთიანობა, არ გამორიცხავს ღვთისმსახურებისას სხვადასხვა სტილის სასულიერო გალობის თანაარსებობას, განსაკუთრებით, დიდ ქალაქებში, მსხვილ სასულიერო ცენტრებში, რაც, ყველაფერთან ერ-

⁸ გაზ. *ივერია*, 1898, № 256. წიგნში: დ. შულღიაშვილი. 2015: 326.

⁹ გაზ. *დროება*, 1984, №40. იქვე: 127-129.

თად, ქართული მუსიკალური კულტურის ერთიანობის დასტურია და შესანიშნავად წარმოაჩენს ქართული სასულიერო მუსიკის მრავალფეროვნებასა და სიმდიდრეს.

ქართული გალობის ნოტებზე გადაღების მოამაგენი

ამ საგანძურის გადარჩენაში განსაკუთრებული წვლილი მიუძღვით, უპირველეს ყოვლისა, იმ მაგალობლებს, რომელთაც ცოცხლად შემოინახეს ეს ტრადიცია, თუმცა არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო იმ ადამიანების ღვაწლი, ვინც ქართული გალობის ნოტებზე გადაღებისა და გამოცემისათვის დაშვრა.

მათ შორის რამდენიმეს სრულიად გამორჩეული ადგილი უჭირავს. უპირველეს ყოვლისა, უნდა დავასახელოთ **ფილიმონ ქორიძე** (1835 – 1911), რომლის სახელთანაა დაკავშირებული დასავლეთ საქართველოს საგალობლების ნოტებზე გადატანა. ფილიმონმა მომღერლის კარიერა და თავისი სიცოცხლის უკანასკნელი 30 წელი შესწირა სამეილიშვილო საქმეს – მომავალ თაობას შემოუნახა 5 ათასზე მეტი საგალობელი, რომლებიც ქართული გალობის გამოჩენილი ოსტატებისაგან ჩაიწერა.

ღვთისმსახურთა ტრადიციულ ოჯახში გაზრდილი, თბილისის სასულიერო სემინარიის კურსდამთავრებული, ფილიმონი 1858-67 წლებში სიონის საკათედრო ტაძრის მაგალობელი იყო. მას ჰქონდა ულამაზესი ბანი და საოპერო სასიმღერო ხელოვნების დასაუფლებლად, თბილისის საოპერო თეატრის იტალიელი მუსიკოსების რჩევით იგი 1868 წელს სასწავლად იტალიაში გაემგზავრა. 1872 წელს იგი პეტერბურგის საიმპერატორო თეატრში მიიწვიეს, მაგრამ დაუწუნეს რუსული საოპერო რეპერტუარის ცოდნა. 1873 წელს ფილიმონი უკრაინელ მეუღლესთან ერთად კვლავ იტალიაში დაბრუნდა, გასტროლებით შემოიარა ევროპა და სამხრეთ ამერიკა. იტალიურმა პრესამ იგი საუკეთესო ბანად აღიარა, მის შესახებ წერდა ქართული პრესაც. 1880 წელს მან კონცერტები გამართა თბილისში, ქუთაისსა და ფოთში. 1881-83 წლებში იგი თბილისის საოპერო თეატრმა მოიწვია, რის შემდეგ იგი მეუღლესა და ვაჟთან, მიხეილთან ერთად, თბილისში დასახლდა.

1883 წლისათვის იგი ევროპაში დაბრუნებას აპირებდა, ერთ შემთხვევას რომ არ შეეშალა ხელი. 1882 წელს ფილიმონთან მოვიდნენ მგალობლები მელქისედეკ ნაკაშიძის მეთაურობით და ჰკითხეს, შესაძლებელი იყო თუ არა ქართული საგალობლების ნოტებზე გადატანა? და რადგან მისმა დადებითმა პასუხმა მგალობლებში დაეჭვება გამოიწვია, მეორე დღეს ფილიმონმა მათ ფორტეპიანოზე მოასმენინა რამდენიმე საგალობელი, რამაც მგალობელთა ეჭვები სრულად გაფანტა. ფილიმონ ქორიძემ დაიწყო მელქისედეკ ნაკაშიძისა და ნესტორ კონტრიძისაგან საგალობლების ჩანერა, მათ შორის იოანე ოქროპირის ნირვის ნესისა.

ამის შემდეგ ფილიმონს ევროპაში კარიერის გაგრძელებაზე არც უფიქრია, მთელ დროს საგალობლების ჩანერას ანდომებდა. სიონის საკათედრო ტაძრის ყოფილი მგალობელი აღფრთოვანებული იყო იმ მრავალფეროვნებითა და სირთულით, რომელსაც ის პოულობდა ქართულ საგალობლებში. „ხომ სხვადასხვა სამეფოში ვყოფილვარ და მომივლია და მათი ყველაფერი შემისწავლია, მაგრამ მთელ ქვეყანაზე არც ერთ ტომს და არც ერთ სამეფოს არა აქვს ისე მრავალი, ისე რთული, ისე გამტაცვი, ისე კაცის აღმაფრთოვანებელი წყობილი მუსიკა, გალობა და სიმღერა, როგორც ამ ჩვენ პატარა საქართველოს ერსა გვაქვს“, – წერს იგი ერთ-ერთი ხელნაწერის მინაწერში.¹⁰ 1885-87 წლებში მან გაბრიელ ეპისკოპოსის შეწვევითა და ქუთაისის გალობის აღმადგინებელი კომიტეტის დავალებით 400 ე.წ. იმერულ-გურული საგალობელი ჩანერა დიმიტრი ჭალაგანიძის, ანტონ დუმბაძისა და სხვათაგან. 1893-97 წლებში იგი მაქსიმე შარაძის, არისტო ქუთათელაძისა და ექვთიმე თაყაიშვილის ინიციატივით კვლავ გურიაშია, სადაც 5 ათასზე მეტი საგალობელი ჩანერა.

1900-იანი წლების დასაწყისში ფილიმონი საცხოვრებლად საბოლოოდ გადადის გურიაში, სადაც გარდაიცვალა 1911 წელს. სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე იგი დაუკავშირდა იტალიელ მუსიკოსებს, ოცნებობდა ქართული გალობა-სიმღერის უფრო სრულყოფილ ჩანერაზე, ამისათვის მას იტალიელებ-

¹⁰ ციტირებულია: ი. თავბერიძე. 2005: 57.

მა გარკვეული თანხაც გამოუგზავნეს, მაგრამ ფილიმონის გარდაცვალების გამო ამ ჩანაფიქრის განხორციელება ვერ მოხდა.¹¹

ფილიმონ ქორიძე მრავალმხრივი მოღვაწე იყო. გარდა იმისა, რომ იყო თავისი დროის მსოფლიოს სახელგანთქმული ბანი, იყო მგალობელთა არაერთი გუნდის დამაარსებელი და ლოტბარი თბილისში, ქუთაისსა და გური-აში, შექმნილი აქვს რომანსები და მუსიკის თეორიის სახელმძღვანელო.¹² ფილიმონი მეგობრობდა ქართულ ინტელიგენციასთან – აკაკი წერეთელთან, მელიტონ ბალანჩივაძესთან, მიმონერა ჰქონდა მარჯორი უორდროვისთან, რომელსაც საგალობლების ნოტებიც კი გაუგზავნა, რამაც ქართული კულტურის დიდი მოამაგის აღფრთოვანება გამოიწვია.

მაგრამ ფასდაუდებელია ფ. ქორიძის ღვაწლი ქართული გალობის გადარჩენის საქმეში, რისთვისაც იგი 2011 წელს საქართველოს საპატრიარქოს წმიდა სინოდმა წმიდანად შერაცხა და უწოდა „წმიდა ფილიმონ მგალობელი, ერისათვის თავდადებული“.

კიდევ ერთი მოღვაწე, რომელმაც, მთელი ცხოვრება თავდადებულად იშრომა და გასაბჭოების შემდეგ სიცოცხლის საფრთხის ფასად გადაარჩინა ფილიმონ ქორიძის ხელნაწერები, იყო **ექვთიმე (ესტატე) კერესელიძე (1865-1944)**. რაჭაში დაბადებული, მალე თბილისში გადმოვიდა საცხოვრებლად. 1982 წელს მან გაიცნო მაქსიმე შარაძე, გაზეთ „ივერიის“ ექსპედიტორი და ილია ქაფჩავაძის ნდობით აღჭურვილი პირი, რომელმაც „საღვთო წიგნთ საკითხავი კაბინეტი“ დააარსა. ექვთიმე, სხვებთან ერთად, აქ საღვთო წიგნებს კითხულობდა და გალობას ეუფლებოდა მელქისედეკ ნაკაშიძესთან.

სანამ ფილიმონ ქორიძე კომიტეტის წევრებს ნოტებს შეასწავლიდა, მელქისედეკი მათ გალობას თავისი ნევმებიანი კრებულიდან ასწავლიდა. შემდეგ ექვთიმე წერდა, „სწავლის დროს გალობის ყველა მუხლსა და სიტყვებს (სანამ ნოტები არ ვიცოდით) სხვადასხვა ნიშანს ვუკეთებდით და ეს ნიშნები სწავლაში ძალიან გვეხმარებოდა. ეს ნიშნებიანი წიგნი შევინახე

¹¹ ფ. ქორიძე დაკრძალეს ოზურგეთის ბაღში, ხის ეკლესიასთან. ვინაიდან ეკლესია ბოლშევიკებმა დაანგრეს, დღეს მისი დასაფლავების ადგილი ზუსტად ცნობილი არ არის. 2004 წელს ოზურგეთის ბაღში მისი ბიუსტი დაიდგა.

¹² ვ. დონაძე, ო. ჩიჯავაძე, გ. ჩხიკვაძე. 1990 (2): 73.

ნიშნად იმისა, რომ სანამ საქართველოში ჯერ ნოტების სწავლა არ იყო შემოღებული იმ ძველ დროებაში, თუ რანაირი ნიშნების დასმით სწავლობდა ხალხი ზეპირ გალობას, ამ ნიგნში ნახეთ“.¹³ ექვთიმემ დიდი წარმატებით შეისწავლა ნოტები, აღმოაჩნდა შესანიშნავი კალიგრაფია, რის გამოც ფილიმონი მხოლოდ მას ანდობდა მის მიერ ჩაწერილი საგალობლების გადანერასა და კორექტირებას. ექვთიმე ფაქიზად ინახავდა მის მიერ გადანერილ საგალობლებს.

ექვთიმე მაქსიმე შარაძის ერთგული თანამოაზრე და თანამებრძოლი იყო ნოტების გამოცემის საქმეში. იგი ისე დახელოვდა სასტამბო საქმეში, რომ ნოტების სასტამბო ანაწყოებესაც აკეთებდა. მათ სამაგალითო თანამშრომლობა ჰქონდათ, მისი სახელი ხშირად ფიგურირებს მაქსიმეს სტამბაში დაბეჭდილ კრებულებში. უფრო მეტიც, სწორედ მან განაგრძო მაქსიმეს დაწყებული სასტამბო საქმე მისი გარდაცვალების შემდეგ. მოგვიანებით ექვთიმე იგონებდა: „მე ჩემს არსებობაში მყავდა მარტო ერთი ერთგული თანამშრომელი ამხანაგი, მაქსიმე როსტომის ძე შარაძე, იმანაც ცოტა ხანს იცოცხლა“.¹⁴ 1912 წელს ექვთიმე ბერად აღიკვეცა გელათის მონასტერში, რომელიც ერთადერთი იყო საქართველოში, სადაც ჯერ კიდევ სრული ტიპიკონით აღესრულებოდა წირვა-ლოცვა, XVIII საუკუნეში ღვთისმსახურების ციკლის შემცირების შემდეგ. აქ იგი თავაუღებლად მუშაობდა ფილიმონის მიერ ჩაწერილი საგალობლების ტიპიკონის მიხედვით დალაგებაზე. ბერები ხშირად ეუბნებოდნენ – დღე და ღამე სულ წერ და წერ, ნეტავი რა სარგებელი გაქვსო, რაზეც ექვთიმე პასუხობდა: „ეს დიდი სიმდიდრეა, თვითონ ფულია, ძვირფასი განძია, ეს ოქრო-ვერცხლზე და თვალ-მარგალიტზე უძვირფასესი საუკუნო საუნჯეა! ხანდახან გაკვირვებაში მოვდივარ: ვინ მოუშვა ჩემამდე ეს ძვირფასი სიმდიდრე, რომ მე უღირსი იმაში ხელს ვურევ-მეთქი“. 1917 წელს იგი მღვდელმონაზვნად აკურთხეს. საინტერესოა, რომ ქუთაისის სტამბაში ექვთიმემ ააწყო და გამოსაცემად მოამზადა კოტე ფოცხვერაშვილის ეროვნული ჰიმნი „დიდება“, 1918-1921 წლებში საქართველოს პირველი

¹³ ი. თაბერძე. 2005: 68.

¹⁴ იქვე: 52.

დემოკრატიული რესპუბლიკის, ხოლო 1991-2004 წლებში დამოუკიდებელი საქართველოს ჰიმნი.

განსაკუთრებით რთული პერიოდი დაუდგა ექვთიმეს, ისევე, როგორც მთელ ქართულ ეკლესიას, საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ. საგალობელთა ხელნაწერების ორმოცამდე უზარმაზარი კრებული განადგურების საფრთხის წინაშე დადგა. 1924 წელს საბჭოთა ხელისუფლებამ ეკლესიის არნახული ტერორი დაიწყო – ბოლშევიკები გლეჯდნენ ჯვრებს და ანგრევდნენ ტაძრებს, დევნიდნენ ეკლესიის მსახურთ. ამ ვითარებაში სიცოცხლისათვის საშიში, ურთულესი გზა გამოიარა ექვთიმემ ხელნაწერებით დატვირთული ურმით 1924 წელს ჯერ ქუთაისიდან მცხეთაში, იქედან 1932 წელს – ზედაზნის მონასტერში, სადაც მან ეს ფასდაუდებელი განძი რკინის ყუთებით მიწაში დაფლა. ცოტა ხანში ამის შესახებ ცნობილი გახდა დავით დავითაშვილისათვის, კულტურის ძეგლთა დაცვის სამმართველოს ინსპექტორისათვის, რომელსაც სამსახურეობრივად ევალებოდა ეკლესია- მონასტრების მონახულება. მისგან ეს ამბავი შეიტყო გამოჩენილმა ქართველმა მხატვარმა დიმიტრი შევარდნაძემ, რომელმაც აცნობა მთავრობას. შეიქმნა სპეციალური კომისია: ხელოვნების მუზეუმის დირექტორის, დიმიტრი შევარდნაძის, შალვა ამირანაშვილის, დიმიტრი არაყიშვილის, კოტე ფოცხვერაშვილისა და სხვათა შემადგენლობით, რომლის დასკვნის საფუძველზე, 34 სანოტო კრებული 6 000-მდე საგალობლით სახელმწიფო მუზეუმს გადაეცა. სხვათა შორის, როგორი გასაკვირიც არ უნდა იყოს, ამავე დასკვნის საფუძველზე, ქართველმა საბჭოთა ჩინოვნიკებმა ექვთიმე კერესელიძეს დაუფასეს ეს ღვაწლი და ხელისუფლებამ მას ერთჯერადი პრემია და მთელი სიცოცხლის განმავლობაში ყოველთვიური პენსია დაუნიშნა. შესაძლოა, ამ კეთილგანწყობაზე იმანაც იქონია გავლენა, რომ, როგორც ქართული ეკლესიის ისტორიკოსები აღნიშნავენ,¹⁵ გერმანიასთან ომის დროს მთავრობამ

¹⁵ ა. ჯაფარიძე *საქართველოს ეკლესიის მოკლე ისტორია*.

<http://patriarchate.ge/geo/eklesia/istoria-movlenebi/>/%E1%83%A1%E1%83%90%E1%83%A5%E1%83%90%E1%83%A0%E1%83%97%E1%83%95%E1%83%94%E1%83%9A%E1%83%9D%E1%83%A1-%E1%83%94%E1%83%99%E1%83%9A%E1%83%94%E1%83%A1%E1%83%98%E1%83%98%E1%83%A1-%E1%83%9B%E1%83%9D%E1%83%99/ ბოლო წვდომა 25.05.2019.

ეკლესიას მოწყალების თვალთ გადმოხედა (ხალხის პატრიოტული სულის გაღვივება სჭირდებოდა), აღიარა რუსეთის ეკლესიის უფლებები და, შესაბამისად, ქართველ ბოლშევიკებსაც მიეცათ შესაძლებლობა, კეთილგანწყობა გამოეხატათ ქართული კულტურის წინაშე ღვანღმოსილი ადამიანის მიმართ.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს **რაჟდენ ხუნდაძის (1845-1929)** წვლილი დასავლეთ საქართველოს საგალობელთა ჩანერის საქმეში. თბილისის სასულიერო სემინარიის დამთავრების შემდეგ, იგი მოღვაწეობდა ქუთაისში. ქუთაისში ნოტებზე გადაიღო და გამოსცა *ქართული საეკლესიო გალობა გურულ-იმერულ სადა კილოზე. პირველი ხმა. იოანე ოქროპირის, ბასილი დიდისა და პირველშენიერულის წირვის წესი (1902)*. მოგვიანებით, თბილისში ექვთიმე კერესელიძემ გამოსცა *ქართული გალობა. ლიტურღია იოანე ოქროპირისა, ბასილი დიდისა და გრიგორი ღვთისმეტყველისა. პარტიტურა. ნოტებზე გადაღებული მღვდლის რაჟდენ ხუნდაძის მიერ გურულ-იმერულ სადა კილოზე (1911)*. იგი ეწეოდა საზოგადოებრივ და ლიტერატურულ მოღვაწეობას, აქვეყნებდა წერილებს ფსევდონიმებით, წერდა ლექსებს, ახლო მეგობრობა აკავშირებდა ილია ჭავჭავაძესთან, აკაკი წერეთელთან, ნიკო ნიკოლაძესა და სხვებთან.

აღმოსავლეთ საქართველოს საგალობლების ნოტებზე ჩანერა ალექსანდრე ეპისკოპოსის დავალებით განახორციელა ამისათვის სპეციალურად მოწვეულმა მიხაილ იპოლიტოვ-ივანოვმა (1859-1935), მაშინ თბილისის საიმპერატორო სამუსიკო საზოგადოებისა და სამუსიკო სკოლის, შემდგომ სასწავლებლის დირექტორმა, თბილისის ოპერის თეატრის მთავარმა დირიჟორმა და კომპოზიტორმა. მან პოლიევექტოს და ვასილ კარბელაშვილებისაგან ნოტებზე გადაიღო *ქართული გალობა (ქართლ-კახური კილოთი): (ლიტურღია): იოანე ოქროპირის წირვის წესი*. როგორც გამოცემის სათაურშივეა აღნიშნული, დედნის „გამართვა-შესწორება“ თავად ვასილ კარბელაშვილს ეკუთვნის, რომელმაც სპეციალურად შეისწავლა სანოტო დამწერლობა.

მ. იპოლიტოვ-ივანოვი დიდ ინტერესს იჩენდა ქართული მუსიკისადმი და ცდილობდა, ეს ინტერესი თავის მოსწავლეებშიც გაეღვიძებინა. იგი ალტაცებული იყო კახეთის „ზღაპრული ბუნებით, რომლის მსგავსი სიზმარშიც

კი არ ენახა“.¹⁶ სხვადასხვა დროს ჩაინერა ხალხური სიმღერები თელავში, სიღნაღში, მუხრანში, თბილისში და მის მიერ დამუშავებული 12 სიმღერა ფორტეპიანოს თანხლებით 1895 წელს გამოსცა კიდეც.¹⁷ სხვათა შორის, სიმღერები დანართში იყო, პატარა წიგნი კი ეძღვნებოდა ქართულ ხალხურ სიმღერას, საქართველოს ისტორიას, მის გამუდმებულ ბრძოლას მტრების წინააღმდეგ, ხალხის არტისტულ ბუნებას და მის შემოქმედებით უნარებს. ბუნებრივია, მ. იპოლიტოვ-ივანოვმა ვერ შეძლო ღრმად ჩასწვდომა ქართული ხალხური სიმღერის ბუნებას, მით უფრო, რომ იგი ნაკლებად იცნობდა სოფლურ მრავალხმიან სიმღერას, ამიტომ ისიც ბუნებრივია, რომ მის ნარკვევში არაერთი უზუსტობაა ქართული ხალხური მუსიკის კილო-ჰარმონიული თუ პოლიფონიური თავისებურებების დახასიათებისას. მცდარია მისი შეხედულებები ზოგიერთი სიმღერის წარმომავლობის შესახებ. მაგალითად, როგორც ჩანს, იგი მხოლოდ „მრავალჟამიერის“ ქალაქურ ვარიანტს იცნობდა, მოსმენილი არ ჰქონდა არც კახური გრძელი და არც ასლანური მრავალჟამიერი. მ. იპოლიტოვ-ივანოვის ნარკვევს ბევრი ქართველი მუსიკოსი გამოეხმაურა, მათ შორის, მელიტონ ბალანჩივაძე და დიმიტრი არაყიშვილი. რუსმა მუსიკოსმა 1925 წელს კიდეც ერთხელ დაადასტურა თავისი ღრმა პატივისცემა ქართული კულტურის მიმართ, როცა, იმ დროს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის რექტორმა,¹⁸ დიმიტრი არაყიშვილის წიგნის „ქართული მუსიკა“ წინასიტყვაობაში გულწრფელად განაცხადა: „ღრმად რომ ჩავწვდომოდი ხალხური სიმღერის ბუნებასა და სულს და მომესმინა ჭეშმარიტი ხალხური (და არა ქალაქის წყალობით შერყვნილი) სიმღერები, ჩემი დასკვნა სულ სხვაგვარი იქნებოდა“.¹⁹

¹⁶ ნ. ნაკაშიძე (შემდგ.) *ქართული ხალხური მუსიკის უცხოელი მკვლევრები და შემკრებლები*. თბილისი, უსტარი. 2011: 33.

¹⁷ М.М. Ипполитов-Иванов. *Грузинская народная песня и ее современное состояние*. С приложением 12-ти народных мелодий и романсов для голоса с ф-но. Записал и гармон. Пер. С. А Амираджиби. Москва, Типография И.И. Кушнерев. 1895.

¹⁸ მიხაილ იპოლიტოვ-ივანოვი თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის რექტორი იყო 1924-25 წლებში.

¹⁹ ნ. ნაკაშიძე (შემდგ.) *ქართული ხალხური მუსიკის უცხოელი მკვლევრები და შემკრებლები*. თბილისი, უსტარი. 2011:36.

უნდა აღინიშნოს, აგრეთვე, **დიმიტრი არაყიშვილის** (1873-1953) მოკლე ნარკვევი ქართული სასულიერო მუსიკის შესახებ „კარბელაანთ კილოს“ იოანე ოქროპირის ლიტურგია თანდართული ნოტებით,²⁰ რომელიც მან პირველად ჩაწერა ფონოგრაფით. როგორც ცნობილია, იგი ქართული ფოლკლორისტიკის ფუძემდებელი და, ზაქარია ფალიაშვილთან ერთად, პირველი იყო, ვინც ფონოგრაფით ჩაწერა ქართული ხალხური სიმღერები და ვრცელ სამეცნიერო ნარკვევებთან ერთად გამოაქვეყნა მოსკოვის უნივერსიტეტის ეთნოგრაფიული კომისიის შრომებში.

სრულიად გამორჩეულია **კარბელაშვილების ოჯახის** დამსახურება აღმოსავლეთ საქართველოს საგალობლების გადარჩენის საქმეში. ვასილ და პოლიევქტოს კარბელაშვილებმა დიდი ღვაწლი დასდეს საგალობლების ნოტებზე გადატანისა და გამოცემის საქმეს. ალექსანდრე ეპისკოპოსის რეკომენდაციით, მიხეილ იპოლიტოვ-ივანოვმა სწორედ მათგან და ალექსანდრე მოლოდინაშვილისა და გრიგოლ მღებრიშვილისაგან ჩაიწერა იოანე ოქროპირის წესი. ისინი დამოუკიდებლადაც ინერდნენ საგალობლებს, რისთვისაც მათ სპეციალურად შეისწავლეს სანოტო დამწერლობა, ხოლო ვასილი ცოტა ხანი მოსკოვის კონსერვატორიაშიც კი სწავლობდა (1882-83 წწ.). ვასილ კარბელაშვილმა გამოსცა მის მიერ ნოტებზე გადაღებული *მწუხრი* (1897) და *ცისკარი* (1898). პოლიევქტოსმა ალ. მოლოდინაშვილთან ერთად გამოსცა ფილიმონის მიერ ჩაწერილი *საგალობელნი შობის დღესასწაულისა* (1899) და მის მიერვე რედაქტირებული *მწუხრი* (პირველი ხმა, 1907).

XIX-XX საუკუნეების გასაყარზე ქართული საგალობლების კრებულების გამოცემის საქმე ასე წარმატებული ვერ იქნებოდა, რომ არა **მაქსიმე შარაძე** (1859-1908), რომელმაც 1890 წელს თბილისში სტამბა დააარსა. იგი მანამდეც ცნობილი იყო თავისი საქმიანობით, განსაკუთრებული ავტორიტეტი მოიპოვა, როგორც ილია ჭავჭავაძის ნდობით აღჭურვილმა პირმა, „ივერიის“ ხაზინადარმა და ექსპედიტორმა. თავის დაარსებულ „საღმრთო წიგნთ

²⁰ Д. Аракчиев. *Краткий очерк развития грузинской, карталино-кахетинской, народной песни. О грузинской духовной народной музыке, с приложением напевов на литургии св. Иоанна Златоустаго*. Москва, Типография К. Л. Меньшова. 1905.

საკითხავ კაბინეტში“ იგი ძალიან დიდ ყურდლებას უთმობდა საეკლესიო გალობის შესწავლას. სტამბის დაარსების მიზანი პირადი გამდიდრება როდი იყო, არამედ „კეთილ საქმეთა აღსრულება“.²¹ სტამბა მდებარეობდა სახლში, სადაც ილია ცხოვრობდა და გაზეთ „ივერიის“ რედაქცია იყო განთავსებული. სწორედ ილია ჭავჭავაძემ სთხოვა მოსკოვში მცხოვრებ ქართველ პროფესორს ალექსანდრე ხახანაშვილს, დახმარებოდა მაქსიმეს ნოტების საბეჭდი შრიფტის მოსკოვიდან გამოწერაში. 1895-1911 წლებში მაქსიმე შარაძის სტამბაში დაიბეჭდა საგალობელთა არაერთი კრებული, მათ შორის, ფილიმონ ქორიძის 6 კრებულიდან – 5, ვასილ კარბელაშვილის *მწუხრი*, ქართლ-კახური გალობა „კარბელაანთ კილოთი“, მიხეილ იპოლიტოვ-ივანოვის *ქართული გალობა (ქართლ-კახური კილოთი) წმ. იოანე ოქროპირის წირვის წესი* და სხვ.

სხვათა შორის, სანოტო შრიფტის თბილისში გამოჩენამდე 10 წლით ადრე, თბილისში დაიბეჭდა ანდრია ბენაშვილის კრებული *ქართული ხმები, საეკლესიო გალობა. წმინდა იოანე ოქროპირის წირვის წესი ქართლ-კახურ-კილოზე*. როგორც ვარაუდობენ,²² იგი გამოიცა არა სტამბური წესით, არამედ ხელით აიწყო გრავირების მეთოდით. საქართველოში სტამბური წესით ნოტების გამოცემის დაწყება მაქსიმე შარაძის სახელთანაა დაკავშირებული. უნდა აღინიშნოს, რომ მაქსიმე შარაძის სტამბის გარდა საქართველოში სხვა სტამბებიც დროდადრო გამოსცემდნენ ხალხური სიმღერებისა თუ საგალობლების კრებულებს, მაქსიმე შარაძის საქმეს მალე არაერთი გამგრძელებელი გამოუჩნდა.

მაქსიმე შარაძე თავადაც ქართული გალობის შესანიშნავი მცოდნე იყო. ქაშვეთის ეკლესიაში მელქისედეკ ნაკაშიძის გუნდის გალობა რომ მოისმინა, გამოეცნაურა მას და სთხოვა, მისი კაბინეტის წევრებს გალობის სწავლაში დახმარება, რაზეც მელქისედეკი სიამოვნებით დათანხმდა. მისივე მეშვეობით მაქსიმემ გაიცნო იტალიიდან ახლად დაბრუნებული ფილიმონ ქორიძე, რომლისგანაც მან ნოტები შეისწავლა, რაც დიდად დაეხმარა შემდგომ მის საგამომცემლო საქმიანობაში.

²¹ ი. თავბერიძე. *XIX საუკუნის ქართველი მოღვაწეები და საეკლესიო გალობა*. თბილისი, საქართველო საპატრიარქო. 2005: 49.

²² მ. ანდრიაძე. 1998.

ქართული საეკლესიო გალობის ამ და სხვა მოამაგეებმა XIX საუკუნის უკანასკნელ ათწლეულებში უზრუნველყვეს ისტორიულ ძნელბედობას გადარჩენილი და ზეპირი ტრადიციით შემონახული ძველი ქართული პროფესიული მუსიკის ნიმუშების თითქმის მთელი კორპუსის გადატანა ნოტებზე, რამაც შესაძლებელი გახადა ქართული გალობის ხელახალი აღორძინება საქართველოს ეკლესიაში ერთი საუკუნის შემდეგ, XX საუკუნის ბოლოს.

ქართული სამგალობლო ტრადიციის მატარებლები

ქართული გალობის ზეპირი ტრადიციის მოტანა ახალი დროების დაწყებამდე – XIX საუკუნემდე ქართული გალობის საუკეთესო მცოდნეთა მთელი დიდი თაობის დამსახურებაა. ამ დროს გალობა ფართოდ იყო გავრცელებული ხალხში და, როგორც რაჟდენ ხუნდაძე წერდა – ძნელად თუ მოიპოვებოდა ოჯახი, გალობა რომ არ სცოდნოდათ, ქორწილი და ნადიმი ნახევრად ლოცვას წარმოადგენდაო. მიუხედავად ამისა, სავსებით ბუნებრივია, რომ „საუკეთესო მცოდნეები“, სწორედ მემკვიდრეობით ღვთისმსახურთა ოჯახების წარმომადგენლები იყვნენ. რომ არა პ. კარბელაშვილის შრომა *ქართული საერო და სასულიერო კილოები*, ჩვენ არ გვეცოდინებოდა XVII-XVIII საუკუნეებში მოღვაწე ბევრი მგალობლის სახელი. მათი რიცხვი 70-ს აღწევს და, როგორც ჩანს, მათ შესახებ გარკვეული ცნობები პ. კარბელაშვილისათვის ხელმისაწვდომი იყო. ამ სიაში შეყვანილი არიან ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოს ისტორიასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში კარგად ცნობილი პიროვნებები, მათ შორის იოანე საბანისძე, ჰაგიოგრაფიული თხზულების „აბო ტფილელის“ ავტორი, რომლის ბოლო თავი „ქებაი წმიდა მონამე აბოისი“ ქართულ ჰიმნოგრაფიაში მიჩნეულია ერთ-ერთ პირველ ჰიმნად. ასევე, X საუკუნის მოღვაწე არსენ კათალიკოსი, ჰიმნოგრაფები მიქაელ მოდრეკილი, იოანე მტბევარი, იიოანე მინჩხი, იოანე ქონქოზისძე. ამ არასრულ ნუსხას, პირველ რიგში, აკლია გრიგოლ ხანძთელი, რადგან გიორგი მერჩულეს „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების“ ხელნაწერი

ამ დროისთვის მიკვლეული არ იყო. თუმცა, ისიც ნათელია, რომ გრიგოლი, რომელმაც „მსწრაფლ დაისწავლა ხმითა სასწავლელი სწავლაი საეკლესიო“ და შექმნა ჰიმნების პირველი კრებული „სანელინდო იადგარი“, უთუოდ იქნებოდა, ამავე დროს, შესანიშნავი მაგალობელი. ჩამოთვლილთა შორის არიან როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოში ცნობილი მაგალობლები, მაგრამ მათ შორის არ არიან ლექსუმელები, რომელთაც იგი სპეციალურად აღნიშნავს, როცა საუბრობს „სადა“ გალობის უპირატესობაზე „გამშვენებულთან“ შედარებით: იმერეთ-გურიაში ძველი გალობა დღემდე შენახულია, უფრო კი ლექსუმშიო. პ. კარბელაშვილს ნახსენები არ ჰყავს XIX საუკუნის ის შემოქმედელი მაგალობლებიც, რომელთაც ეპაექრებოდნენ თბილისის გალობის აღმადგინებელი კომიტეტის მიერ აღმოსავლურ-დასავლური კილოს უპირატესობის დასადგენად მოწყობილ მოსმენებში.

XVIII საუკუნეში იმერეთის ეპარქიაში, გურიასა და სამეგრელოში მოღვაწე მაგალობლები საკმაოდ მრავალად ჰყავს ჩამოთვლილი რაჟდენ ხუნდაძესაც, თავად შესანიშნავ მაგალობელსა და დასავლური ტრადიციის ერთ-ერთ საუკეთესო მატარებელს, მის მიერ გამოცემული კრებულის *ქართული გალობა*²³ წინასიტყვაობაში.

ბუნებრივია, რომ ქართული გალობის მცოდნეთა რიცხვი სხვადასხვა დროს საქართველოში გაცილებით მეტი იქნებოდა. ამაზე მეტყველებს თუნდაც აქა-აქ ლიტერატურულ წყაროებში შემორჩენილი მათი სახელები. ასე, მაგალითად, ჯავახიშვილს მოჰყავს ციტატა იოანე ბატონიშვილის „კალმასობის“ ხელნაწერიდან, სადაც იგი წერს ვინმე პირველ მაგალობელზე, გიორგი ქლაქონიძეზე, „რომელიც იყო გურული და რომელმაც იცოდა ჭრელი ათასერთი. მან აღზარდა მრავალნი მაგალობელნი, კერძოდ, შვილნი თვისნი. ამანვე აღზარდა მეთოდი, რაჭის ერისთავის შვილი მდივანბეკი ქართლისა, მსგავსად მაგალობლობასა თავისაებრ სრული, იყო ჩინებული მაგალობელი.

²³ რ. ხუნდაძე. წინასიტყვაობა საგალობელთა კრებულისათვის *ქართული გალობა: ლიტურგია იოანე ოქროპირისა, ბასილი დიდისა და გრიგორი ღვთის-მეტყველისა: პარტიტურა. ნოტებზე გადაღებული მღვდლის რაჟდენ თ. ხუნდაძის მიერ გურულ-იმერულ სადა კილოზე*. ტფილისი, გამოცემა ესტატე სოლომანის-ძის კერესელიძისა. 1911.

იესელა კანდელაკის შვილი, ეგნატე და ლაბუა, ოქროპირი და სხუანი პირველ მაგალობელნი და კეთილად შემწყობნი ხმათანი.

ხოლო ქართლსა შინა კირილე მთავარეპისკოპოსი ციციშვილი, იოთამ მაგალობელი, დიმიტრი გარსევანიშვილი, კოიკა და სოლომონ, მეღვინეთუხუცესის შვილი პაატა. ესენი საკუთრად მეფისა ირაკლისა იყუნენ მაგალობელ-მწიგნობარნი და ისწავლესცა მრავალთა და სხუანიცა მრავალნი, რომელნიცა ყმანვილნი კაცნი არიან“.²⁴

რასაკვირველია, გაცილებით უფრო სრულია ცნობები იმათ შესახებ, ვინც აქტიურად იყო ჩართული XIX საუკუნეში მიმდინარე მოვლენებში და მონაწილეობდნენ XIX საუკუნის ბოლოს საგალობლების ნოტებზე გადაღების პროცესში.

და ბოლოს, აღმოსავლეთ საქართველოს გალობის ტრადიციის მატარებელთაგან, განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს **პეტრე კარბელას შთამომავლებს — გრიგოლს და მის 5 ვაჟს – ფილიმონს, პოლევექტოსს, ვასილს, პეტრესა და ანდრიას**. როგორც თავად პოლევექტოს კარბელაშვილი წერს, მისი პაპა (დაბ. 1754 წ) პეტრე გრიგოლის ძე ხმალაძე, ზედ-სახელით „კარბელა“, მოღვაწეობდა მეფე ერეკლე II-ის კარზე, იყო სამთავისის ეკლესიაში ლოტბარი. ახალგაზრდა პეტრემ მეფე ერეკლესა და ანტონ II-ის მიერ დაარსებულ მცხეთის საკათალიკოსო სკოლაში „მშვენიერად შეისწავლა სრული გალობა, გარედან ყურის-გდებით“.²⁵ შემდგომ მან თავის შვილს, გრიგოლს შეასწავლა გალობა, ხოლო ამ უკანასკნელმა თავის შვილებს გადასცა ეს ცოდნა. უფროსი ძმის, ქადაგების ნიჭითა და სათნო ცხოვრებით გამორჩეული ფილიმონის²⁶ მიერ აღვლენილ მსახურებაზე, რომელზეც მისი უმცროსი ძმებიც გალობდნენ, ტაძარში ტევა არ იყო, რადგან მასზე დასასწრებად მეზობელი სოფლებიდან სპეციალურად მოდიოდა ხალხი.

ხუთივე ძმა ღვთისმსახურები და სრული მაგალობლები იყვნენ.

²⁴ ი. ჯავახიშვილი. 1990(2): 4. კალმასობა მთლიანად არასოდეს გამოცემულა. ეს ფრაგმენტი გამოცემაში შესული არაა.

²⁵ პეტრე თან ახლდა ამ სკოლაში სასწავლებლად წასულ მასთან შეზრდილ თავადიშვილს.

²⁶ გადმოცემით, სწორედ ფილიმონ კარბელაშვილი იყო პროტოტიპი ილიას „გლახის ნამბობის“ გმირის – მოძღვრისა.

ფასდაუდებელია ფ. პ. და ვ. კარბელაშვილების ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცული საარქივო მასალა, რომელიც 2000-ზე მეტ საგალობელს შეიცავს. აქ, ასევე, ინახება მათი ნარკვევები და პუბლიცისტური წერილები, რომლებშიც გამოთქმულია მოსაზრებები ქართული გალობის სახეობებისა და სწავლების შესახებ, საგალობელთა საშემსრულებლო თავისებურებებზე. პეტრე და ანდრია ცამორჩეული მწიგნობრები და მგალობლები იყვნენ, ისინი 1924 წლის აჯანყების შემდეგ, თანასოფლელებთან ერთად დახვრიტეს კომუნისტებმა. კარბელაშვილებმა XIX-XX საუკუნის გასაყარზე განსაკუთრებული წვლილი შეიტანეს ქართული გალობის აღდგენა-გავრცელებისა და მომავალი თაობებისათვის გადაცემის საქმეში

ქართული ეკლესიისა და ქვეყნის უანგარო და სამაგალითო მსახურებისათვის საქართველოს ეკლესიის სინოდმა ხუთივე ძმა 2011 წელს წმინდანად შერაცხა და მათი ხსენების დღედ პეტრესა და ანდრიას დახვრეტის დღე – 6 სექტემბერი დაანესა.

აღმოსავლეთ საქართველოში პოლიევქტოს და ვასილ კარბელაშვილებთან ერთად, საყოველთაოდ ცნობილი ტრადიციის მატარებელნი იყვნენ კარბელაშვილების მამის, გრიგოლის მოსწავლეები, მღვდლები **ალექსანდრე მოლოდინაშვილი** და **გრიგოლ მღებრიშვილი**. როგორც 1878 წელს შექმნილი გალობის აღმადგინებელი კომიტეტის წევრები, ისინი აქტიურად მონაწილეობდნენ გალობის ნოტებზე გადაღების ორგანიზაციულ საქმეებში. ცხადია, ალექსანდრე ეპისკოპოსმა იცოდა, რომ ორივე შესანიშნავი მგალობელი იყო, რის გამოც ურჩია მ. იპოლიტოვ-ივანოვს, ძმებ კარბელაშვილებთან ერთად მათთან ეთანამშრომლა აღმოსავლეთ საქართველოს საგალობლების ჩაწერისას. სხვათა შორის, ჩვენამდე მოსულია ალექსანდრე მოლოდინაშვილის მიერ გადმოცემული ქართლ-კახური „კარბელაანთ კილოს“ („ქართული გალობა სამი ხმითა“) ხელნაწერი, ჩაწერილი მისი შვილის, დავით მოლოდინაშვილის მიერ, რომელშიც შესულია საგალობელთა კარბელაშვილების ვარიანტებისაგან მცირედ განსხვავებული ვერსიები.

თუ გალობის აღმოსავლეთ საქართველოს ტრადიცია, ფაქტობრივად, მხოლოდ კარბელაშვილების მიერ გადმოცემული საგალობლებით ამოიწურება, გაცილებით მდიდარია დასავლური გალობა, რომელიც დღეს ორი – გელა-

თისა და შემოქმედის მონასტრების ტრადიციის სახელითაა ცნობილი, თუმცა მათი გავრცელების არეალი მთელ დასავლეთ საქართველოს მოიცავდა.

ამ ტრადიციის მატარებელთაგან, უპირველესად, უნდა აღინიშნოს **იაკობ დუმბაძე (1647-1713)**, ერთ-ერთი ყველაზე ძველი იმ გამოჩენილ მაგლობელ და მწერალ-მწიგნობართა შორის, რომელთაც პოლიეფქტოს კარბელაშვილი ასახელებს მის უკვე ხსენებულ წიგნში.²⁷ იგი იყო შემოქმედელი მიტროპოლიტი, რომელსაც, როგორც პოეტს, იხსენიებენ არჩილ II, დავით, გურამიშვილი, იოანე ბატონიშვილი. სწორედ იგია დუმბაძეთა გვარის ჩვენთვის ცნობილი პირველი წარმომადგენელი, რომლის ტრადიცია გრძელდებოდა შემოქმედში საუკუნეების მანძილზე, რის გამოც შემოქმედის მონასტრის ტრადიციულ გალობას ხშირად მოიხსენიებენ, როგორც „დუმბაძის კილოს“, რომლის ბრწყინვალე წარმომადგენელი იყო **გიორგი დუმბაძე (1875-?)**. იგი, ასევე, შეყვანილია პ. კარბელაშვილის სიაში. გიორგი დუმბაძე მეტად პატივცემული მოძღვარი იყო მთელ გურიაში, გამორჩეული კეთილი საქმეებით, პირდაპირობით, მონასტერში ცხოვრების დროსაც კი არ მონყვეტია საერო საქმეებს, სოფელს გზების შეკეთებაში ეხმარებოდა. მას, უკვე 90 წელს მიტანებულს შეხვედრიან დიმიტრი ბაქრაძე, თედო სახოკია,²⁸ რომლებიც თავიანთი მოგზაურობის აღწერისას განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობენ მის პიროვნულ დახასიათებასა და კეთილ საქმეებს. განსაკუთრებით საიტერესო ცნობები მის შესახებ 1893 წელს შეაგროვა რაჟდენ ხუნდაძემ ჟურნალ „მწყემსის“ რედაქციის დავალებით. მისი სიტყვებით, ეს იყო განათლებული მწიგნობარი, რომელსაც 300-მდე კაცისთვის უსწავლებია წერა-კითხვა და გალობა.

გიორგი დუმბაძის ახლო ნათესავი და მოსწავლე ყოფილა მთელ გურიაში სახელგანთქმული მაგლობელი **ანტონ დუმბაძე (1824-1907)**. მისი 9 შვილიდან მხოლოდ ერთი, დავითი გამხდარა ღვთისმსახური და შესანიშნავი მაგლობელი. სწორედ ანტონი და დავითი მოიწვია გაბრიელ ეპისკოპოსმა 1885 წელს ფ. ქორიძისგან ნოტებზე გადატანილი საგალობლების შესამონმე-

²⁷ პ. კარბელაშვილი. 2011: 63.

²⁸ დ. ბაქრაძე. *არქეოლოგიური მოგზაურობა გურიასა და აჭარაში*. თბილისი, საბჭოთა საქართველო. 1987; თ. სახოკია. *მოგზაურობანი: გურია, აჭარა, სამურზაყანო, აფხაზეთი*. ბათუმი, საბჭოთა აჭარა. 1985.

ლად. ამასთან დაკავშირებით ანტონი წერდა: „დიდი ხანი არის, რაც მთელ საქართველოში იყო აღძრული ლაპარაკი შესახებ იმიზა, რომ შესაძლო იყო თუ არა გადაღება ქართული საეკლესიო გალობისა ნოტებზედ, რომელზედაც მეც იჭვნეული ვიყავი. ეხლა, მადლობა ღმერთს ამგვარს იჭვნეულობასა და ლაპარაკს მოელო ბოლო, მით რომ ეს მეხუთე თვეა, რაც პატივცემული ფილიმონ ქორიძე ყოველ დღე დაუღალავად მუშაობს ამ საქმეზედ ქოზურგეთში, ერთად ჩემისა და შვილის, მღვდლის დავითისა და ერთის ჩემის შეგირდის მოლარიშვილის დახმარებით.“ საინტერესოა მისი შეფასებაც: „მე, როგორც გამოცდილს და მცოდნეს სრულის საეკლესიო გალობისა, ის მაქვს სასიამოვნოდ, რომ ყოველი ეკლესიური გალობა გადადის ნოტებზედ, ისე შეუცვლელად და უნაკლოდ იმ კილოზედ, როგორც არსებობდა და არსებობს გურია-იმერეთში“.

მღვდელ გიორგი დუმბაძის თხოვნით, ანტონისთვის გალობა უსწავლებიათ სამ ძმას ცქიტიშვილებს, რომლებიც იმერეთის ეპისკოპოს ექვთიმეს გაუგზავნია გურიის ეპისკოპოს გაბრიელისათვის. ამის სანაცვლოდ, მათ მამა გიორგი ყოველწლიურად მათთვის სამყოფ ჩხავერის ღვინოს უგზავნიდა. ანტონი არა მარტო საუკეთესო მგალობელი, არამედ შესანიშნავი აღმზრდელიც იყო, რომლის აღზრდილთა შორის იყვნენ ცნობილი მგალობლები: მელქისედეკ ნაკაშიძე, ნესტორ კონტრიძე და სხვები.

მელქისედეკ ნაკაშიძე (1858-1934) და ნესტორ კონტრიძე (1854-1932) რომელთაც, როგორც აღნიშნავდნენ, „შეუსწავლიათ ქართული გალობა რვა ხმაზედ ბ. ანტონ დუმბაძის ხელმძღვანელობით“ 1870-იან წლებში ათონის ქართულ მონასტერში სპეციალურად წარგზავნეს გალობის ასაღორძინებლად. XIX საუკუნის I ნახევარში ბერძენმა ბერებმა, ჯერ კიდევ X საუკუნეში დაარსებული ათონის მონასტრიდან, ქართველები გამოაძევეს. ქართველებმა შეძლეს გამოეყვანათ იოანე ღვთისმეტყველის ერთი ეკლესია, თუმცა, როგორც აღმოჩნდა, დროებით. სწორედ ამ ეკლესიაში მგალობლების აღსაზრდელად იღვწოდნენ მ. ნაკაშიძე და ნ. კონტრიძე, რომელთაც შეძლეს ქართველთა სავანეში შეექმნათ „კეთილ განწყობილი მწყობრი ტკბილად მგალობელთა“.²⁹

²⁹ ი. თავბერიძე. 2005: 91-92.

საქართველოში დაბრუნების შემდეგ ორივენი დიდ პედაგოგიურ და საზოგადოებრივ მოღვაწეობას ეწეოდნენ, მონაწილეობდნენ 1878 წელს აღმადგინებელი კომიტეტის მოსმენებში, ასწავლიდნენ გალობას თბილისის სასწავლო დაწესებულებებში, ეკლესიებისთვის ამზადებდნენ მედავითნეებსა და მაგალობებს. მამა ნესტორი არა მარტო შესანიშნავი ლოცბარი და მაგალობელი (ბანი) იყო, არამედ თავადაც თხზავდა სიმღერებს. მას ეკუთვნის დღეს უკვე მთელ საქართველოში კარგად ცნობილი სიმღერა „ოთხი ნანა“. იგი იყო სოფელ ლიხაურის ეკლესიის წინამძღვარი მრავალი წლის განმავლობაში და დიდ დახმარებას უწევდა სოფელს – მისი შემწეობით სოფელში სამკითხველო აღდგა და გამდიდრდა წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების შემოწირული წიგნებით, ეკლესიის სახსრებით დაეხმარა სოფელს მდინარეზე რკინის ხიდის აგებაში. . . . იგი 1924 წლამდე განაგრძობდა მსახურებას, მერე, ცნობილი აჯანყების შემდეგ, ბოლშევიკებმა ეკლესია გაძარცვეს, დაარბიეს, ეკლესიიდან გამოიტანეს სასწაულმოქმედი ხატი და შეურაცხყვეს. მამა ნესტორს ანაფორა არასოდეს გაუხდია. 1932 წელს სოფლის ცენტრში მუხის ქვეშ მჯდომს, ერთმა კომკავშირელმა მათ-რაზი გადაუჭირა და თავი გაუხეთქა, რის შემდეგ მალე აღესრულა კიდეც.

მელქისედეკ ნაკაშიძე უფრო ილბლიანი აღმოჩნდა. როგორც უკვე აღინიშნა, 1880-იან წლებში პირველმა სწორედ მან მიმართა ფილიმონ ქორიძეს, მისგან და ნესტორ კონტრიძისაგან დაიწყო ფილიმონმა საგალობლების ჩაწერა, მაქსიმე შარაძის „საღმრთო წიგნთ საკითხავ კაბინეტში“ ასწავლიდა გალობას. იგი წარმატებით განაგრძობდა პედაგოგიურ საქმიანობას 1900-იან წლებშიც, მრავალი მაგალობელი აღზარდა გურიის სხვადასხვა ეკლესიისთვის. 1919 წელს საცხოვრებლად გადავიდა ბათუმში. 20-იან წლებში შეჭირვებულად ცხოვრობდა, მიმართა კიდეც თხოვნით სხვადასხვა სახელმწიფო სამსახურში მომუშავე პირებს, მათ შორის, კომპოზიტორებს კოტე ფოცხვერაშვილსა და მელიტონ ბალანჩივაძეს, დახმარებოდნენ პენსიის მომატების საქმეში, მაგრამ არც მათმა შუამდგომლობამ გაჭრა. 1933 წელს ბათუმის მუსიკალურმა საზოგადოებამ შემოქმედებითი საღამო გამართა მელქისედეკ ნაკაშიძის ღვაწლის აღსანიშნავად. 1934 წელს იგი

გარდაიცვალა, უკანასკნელ გზაზე გალობით გააცილეს გიგო და არტემ ერქომაიშვილებმა და დიმიტრი პატარავამ.

XX საუკუნეში ქართველ მგალობელთა უკანასკნელი წარმომადგენლები იყვნენ მგალობელ-მომღერლები **არტემ ერქომაიშვილი, დიმიტრი პატარავა და ვარლამ სიმონიშვილი**. არტემი და დიმიტრი გალობას მელქისედეკ ნაკაშიძესთან დაეუფლნენ, ხოლო ვარლამი მელქისედეკის მასწავლებლის, ანტონ დუმბაძის აღზრდილი იყო.

1949 წლის ზაფხულში თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის საექსპედიციო ჯგუფი ვლადიმერ ახოხაძის ხელმძღვანელობით ამ სამ დიდოსტატს შეხვდა. საინტერესოა, რომ თითოეულ მათგანს ამ დროისთვის დიდი რაოდენობის საგალობლები ახსოვდა. სიმონიშვილს მხოლოდ სამას ორმოცდაათამდე ხსომებია, რადგან, როგორც თავად განუმარტავს, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ საგალობლები სრულებით მივატოვე და დავივიწყეო. არტემ ერქომაიშვილს 2 500-მდე ახსოვდა, ხოლო დიმიტრი პატარავას, საკუთარი ნევებით აღკაზმული წიგნის დახმარებით 3 500-მდე საგალობლის შესრულება შესძლებია.³⁰ სამწუხაროდ, მათგან მხოლოდ 11 საგალობლის ჩანერა მოხერხდა.

ამათგან, განსაკუთრებით, უნდა გამოიყოს **არტემ ერქომაიშვილი (1887-1967)**, ძველ მგალობელთაგან უკანასკნელი, ვისგანაც 1966 წელს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური შემოქმედების კათედრაზე 200 საგალობელი ჩანერეს. ვინაიდან ამ დროისთვის იგი ერთადერთი იყო, ვინც ეს საგალობლები იცოდა, მისგან ჯერ პირველი ხმა ჩაინერეს, რომელსაც შემდეგ მანვე დაადო მეორე და მესამე ხმა. ეს ჩანაწერი გაშიფრა და 2002 წელს კრებულად გამოსცა დავით შულღიაშვილმა, მოგვიანებით გამოიცა დისკი, რომელზეც ერქომაიშვილის მიერ ჩანერილი სამი ხმაა გაერთიანებული.

არტემ ერქომაიშვილი მომღერალი გვარის შთამომავალი იყო. თავიდან მღეროდა მამის, გიგო ერქომაიშვილის გუნდში, რომელიც 1907 წელს თბილისში გერმანელებმა ჩანერეს. გალობა დიმიტრი პატარავასთან ერთად

³⁰ დ. შულღიაშვილი. წინასიტყვაობა. აუდიოგამოცემა: ქართული გალობა. თერთმეტი მარგალიტი. თბილისი. 2004: VI-VII.

ისწავლა მელქისედეკ ნაკაშიძისაგან. 1911 წლიდან ასწავლიდა სიმღერა-გალობას სენაკის მაზრაში. 1917 წლიდან მოღვაწეობდა გურიასა და ქალაქ ბათუმში, ხელმძღვანელობდა ხალხური სიმღერის გუნდებს, რომლებიც დიდი წარმატებით გამოდიოდნენ სხვადასხვა დათვალიერებასა და ოლიმპიადაზე. ერთ-ერთი ასეთი წარმატების შემდეგ, მას 1951 წელს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდება მიენიჭა.

დიმიტრი პატარავასა და არტემ ექრომაიშვილის მიერ შესრულებული ქართული გალობის ხმოვანი ჩანაწერები დღეს ძვირფას მასალას იძლევიან გალობის შემსრულებლობის შესწავლისათვის.

ექრომაიშვილების ოჯახური ტრადიცია გააგრძელა არტემის შვილიშვილმა, **ანზორ ექრომაიშვილმა**, რომელმაც XX საუკუნის II ნახევარში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ქვეყანაში ქართული ხალხური სიმღერის ანსამბლური შესრულების აღორძინებაში. განსაკუთრებული იყო მისი დამსახურება საბავშვო სტუდია „მართვეს“ დაარსებასა და 1970-იან წლებში ბავშვთა მძლავრი ფოლკლორული მოძრაობის შექმნაში. ამავე პერიოდიდან მისი ხელმძღვანელობით ანსამბლმა „რუსთავმა“ თავისი საგასტროლო მოგზაურობით ქართული ტრადიციული მუსიკა მთელი მსოფლიოს გააცნო. მან სხვადასხვა ქვეყნის არქივებში მოიძია და გამოსცა ძველი აუდიოჩანაწერები. საინტერესოა, რომ ანსამბლ „რუსთავის“ რეპერტუარში, ხალხურ სიმღერებთან ერთად საგალობლებიც შედიოდა, ოღონდ ნეიტრალური სახელწოდებით „ქორალი“, რათა საბჭოთა ოფიციალურ თვალში არ მოხვედროდა მათი რელიგიური შინაარსი.

და ბოლოს, არ შეიძლება არ აღინიშნოს XX საუკუნის 80-იან წლებში თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სტუდენტების მიერ დაარსებული **ანჩისხატის მგალობელთა გუნდისა და მისი წევრების: მალხაზ ერქვანიძისა და დავით შულღიაშვილის** დამსახურება ქართული ქრისტიანული გალობის წინაშე — მათი ძალისხმევით სიცოცხლე დაიბრუნეს ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცულმა ნოტებზე გადაღებულმა საგალობლებმა. ამ საგალობლების საქართველოს სხვადასხვა ეკლესიის პრაქტიკაში ფართოდ გავრცელება კი სამებისა და სიონის საკათედრო ტაძრების სამრევლო სკოლების დირექტორის, **ლია სალაყაიას** სახელთანაა დაკავშირებული.

რასაკვირველია, ქართული გალობის ტრადიციის მატარებელთა რიცხვი მხოლოდ მოხსენიებული მგალობლებით არ ამოიწურება. აქ მხოლოდ ისინი დასახელდნენ, ვინც XIX-XX საუკუნეებში მოღვაწეობდა და მონაწილეობა მიიღო ქართული მრავალხმიანი გალობის ნოტებზე გადაღებასა და ცოცხალი სამგალობლო პრაქტიკის შენარჩუნებაში. ეს ძვირფასი საგანძური მგალობელთა მრავალმა თაობამ მოიტანა XX საუკუნემდე, არა მარტო მათი ნიჭისა და თავდადებული შრომის შედეგად, არამედ, ხშირად, ისტორიული კატაკლიზმების გამო, სიცოცხლის მსხვერპლად გალების ფასადაც.

დასკვნა

დასრულდა ქართული მუსიკის ისტორიის მეორე, ქრისტიანული პერიოდი. იგი მოიცავს ქართულ ეკლესიაში ახალი, ქრისტიანული მსოფლმხედველობიდან აღმოცენებული პროფესიული მუსიკალური კულტურის ჩასახვის (IV ს.), აღმავლობისა და განვითარების კულმინაციურ ეტაპებს (X-XII სს.), რომელთაც მოსდევს ქართული სახელმწიფოსა და, შესაბამისად, ეკლესიის ძნელბედობის ჟამი, გამოწვეული გარეშე მტრებთან გამუდმებული ომებით (XIII-XVIII სს.). მიუხედავად ამისა, ჩვენი წინაპრების კულტურულმა მეხსიერებამ ქართული გალობა XIX საუკუნემდე მოიტანა, როგორც ქართველთა საერო და სასულიერო კულტურის ორგანული ერთიანობის გამომხატველი მაღალგანვითარებული მუსიკალური აზროვნების ნაყოფი. წარუმატებელი აღმოჩნდა XIX საუკუნეში რუსეთის იმპერიული მმართველობის მცდელობაც – გალობისაგან გაეუცხოებინა ქართველი კაცი, რადგან მის გადასარჩენად გაერთიანდა ერი და ბერი. რომ არა XIX საუკუნის საერო და სასულიერო მოღვაწეების ძალისხმევა, ჩვენ დღეს დაკარგული გვექნებოდა უზარმაზარი შრე ეროვნული მუსიკალური კულტურისა, რადგან მხოლოდ ისტორიულ-ლიტერატურულ წყაროებში შემონახული ცნობები და გაუში-

ფრავი მუსიკალური ნევმები მიახლოებულ წარმოდგენასაც ვერ შეგვიქმნიდა ამ განსაცვიფრებელ სამყაროზე, მით უფრო, ვერ შეგვაძლებინებდა მის რეალურად აჟღერებას, რაც აუნაზღაურებლად დააკლდებოდა თანამედროვე პრაგმატული საზოგადოების ისედაც მწირ სულიერებას.



ნანილი III

ახალი ქართული მუსიკალური კულტურის სათავეებთან

XIX საუკუნე ქართული მუსიკალური კულტურის ისტორიაში შევიდა, როგორც გარდამავალი ეტაპი: ერთი მხრივ, დასრულდა ძველი ქართული პროფესიული მუსიკის ხანგრძლივი განვითარების ურთულესი და უწყვეტი პროცესი, როცა ევროპული წესით ნოტებზე გაადაიღეს და, ამდენად, დააფიქსირეს მისი თხუთმეტსაუკუნოვანი ზეპირი ტრადიციის ნაყოფი. შეუძლებელია, ჯეროვნად არ შევაფასოთ ამ ფაქტის მნიშვნელობა. მეორე მხრივ, გაჩნდა ახალი ქართული მუსიკის წანამძღვრები; როცა შეცვლილმა პოლიტიკურმა და სოციალურ-კულტურულმა ვითარებამ ძირეული გარდატეხა მოახდინა ქართული საზოგადოების ცნობიერებაში, ქვეყნის სასიცოცხლო ძალების დამთრგუნველი იმპერიული პოლიტიკის მიუხედავად, დღის ნესრიგში დააყენა განვითარების ახალი გზების ძიების აუცილებლობა, უპირველეს ყოვლისა, კულტურის, მათ შორის, მუსიკალური კულტურის სფეროში. ცნობილია თერგდალეულთა და მათი იდეური ხელმძღვანელის, ილია ქუჩავაძის ღვაწლი საზოგადოების გამოფხიზლებასა და მიძინებული ეროვნული ცნობიერების გამოღვიძებაში. ერის სულიერ მამას მხედველობიდან არ გამოპარვია ამ პროცესში ეროვნული მუსიკის განსაკუთრებული მნიშვნელობა და, როგორც უკვე აღინიშნა, ქართული ხალხური სიმღერის პირველ საჯარო შესრულებაზე¹ გამომხაურებაში მისი ბუნების ღრმა და განსაცვიფრებლად ზუსტი დახასიათება მოგვცა, როცა დაასაბუთა ქართული მრავალხმიანი სიმღერის განსხვავებულობა როგორც აზიური, ისე ევროპული მუსიკისაგან. იქვე იგი იმასაც წერდა, რომ ეს თვითნაჩენი და თვითმყოფი „სიმღერა, გალობა, სხვა არა არის-რა, გარდა ბედნიერად შექსოვილის პოეზიისა და მუსიკისა. აქ, სიმღერაში, გალობაში, მწყობრი ხმა ჰმეველის წყობილ-სიტყვაობას და წყო-

¹ 1886 წლის 15 ნოემბერს, თბილისში, ქართული თეატრის შენობაში შედგა ლადო აღნიაშვილის მიერ დაარსებული „ქართული ხოროს“ პირველი ისტორიული კონცერტი იოსებ რატილის ხელმძღვანელობით, რითაც დაიწყო ქართული ხალხური სიმღერის სცენური ისტორია.

ბილ-სიტყვაობა მწყობრს ხმასა, რათა მთლად და სავსებით ადამიანმა გამოსთქვას თვისი სულის მოძრაობა და თვისი გულის ძარღვის ცემა. [. . .] როგორც ცალკე კაცის გული, ისე გული ერისა ბევრში სხვა ცალკე ერის გულს არა ჰგავს. . . ამის გამო, გულის-თქმაც, გულის გამომეტყველებაც სულ სხვა არის ხოლმე და ყოველს ერს თავისი კილო, თავისი ჰანგი აქვს ამ სხვადასხვაობისათვის. იგი უტყვი პოეზიაა, რომელსაც ლესინგი მუსიკას ეძახის, იგივე ენაა, მხოლოდ ხორცთმეუსხმელი, სიტყვით არ-განსაზღვრული, სიტყვით არ-გამორკვეული – იგი მარტო ხმაა, სულის კენესაა, ხარებაა, იგი ძახილია აღფრთოვანებულის სულისა“.²

ქართული სიმღერა-გალობა გახდა ის ფუნდამენტი, საიდანაც ამოიზარდა ახალი ქართული მუსიკალური კულტურა. ამ პროცესში ასევე, მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ახალი ყაიდის ქალაქურმა მუსიკამაც, რომელმაც განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა XIX საუკუნის თბილისის მუსიკალურ ყოფაში.

² ი. ჭავჭავაძე. „ქართული ხალხური მუსიკა“. წიგნში: *რჩეული ნაწარმოებები 5 ტომად*. თბილისი, საბჭოთა საქართველო. 1986: 141.

თავი 1

ქართული ტრადიციული საერო მუსიკის ისტორიული გზის მოკლე მიმოხილვა

ძველად მუსიკის აღსანიშნავად რამდენიმე ტერმინი იხმარებოდა – „სახიობა“, „ძნობა“, „გალობა“, „სიმღერა“ და „მუსიკა“.

„სახიობა“ და „ძნობა“, ქართული, ორიგინალური ზოგადი ცნებები იყო – პირველი მუსიკასთან ერთად, ხელოვნების სხვა დარგების აღსანიშნავადაც გამოიყენებოდა, მეორე – სიმღერასთან ერთად ცეკვასაც აღნიშნავდა. „მუსიკაც“ ზოგადი ცნება იყო, იღონდ ბერძნულიდან შემოსული. ძველად „სიმღერა“ და „გალობა“ სხვადასხვა მნიშვნელობით იხმარებოდა – გალობა იმთავითვე ყველა სახის მღერას ნიშნავდა, „მღერა“ კი თავიდან თამაშის აღმნიშვნელი იყო. ისიც ცნობილია, რომ „გალობა“, როგორც ღვთისადმი აღვლენილი ლოცვა, მოხსენიებულია იაკობ ცურტაველის „შუშანიკის წამებაში“, სადაც აღწერილია, როგორ სწირავდა წმიდა დედოფალი „დღე და ღამ ზეციურ მეუფეს ცრემლით სათნო გალობას“. ამავე დროს, როგორც ჯავახიშვილი აღნიშნავს, „დაბადების“ ქართულ თარგმანში „გალობა“ საერო ხმიერი მუსიკის, მღერის აღსანიშნავადაც გამოიყენება. ეს სიტყვა ხალხურ ლექსებშიც, უბრალოდ, სიმღერას აღნიშნავს – ბულბულსაც და შაშვსაც მგალობელ ჩიტებად იხსენიებენ.⁴

„მღერამ“ თამაშის მნიშვნელობა კარგა ხანს შეინარჩუნა, XII საუკუნეშიც კი რუსთაველი მას როგორც სიმღერის, ისე თამაშის მნიშვნელობით ხმარობს.⁵ სულხან-საბას ლექსიკონში სიმღერა უკვე საერო, ანუ „მსოფლიო ხმოვანებაა.“

³ ტრადიციულ საერო სიმღერას ვუნოდებთ იმას, რაც დღეს ფოლკლორადია წოდებული. სიტყვა, რომელიც ინგლისურად „ხალხის სიბრძნეს“ ნიშნავს, ხალხური შემოქმედების აღმნიშვნელად პირველად გამოიყენა ინგლისელმა მეცნიერმა უილიამ ტომსმა. ასე შემოვიდა იგი სამეცნიერო მიმოქცევაშიც. ეთნომუსიკოლოგიაში დღეს ფოლკლორის ნაცვლად, უმეტესწილად, იყენებენ ტერმინს „ტრადიციული მუსიკა“.

⁴ ი. ჯავახიშვილი. 1990(2): 29.

⁵ „მეფესა ესე ამბავი უჩნს, ვით მღერა ნარდისა“; „ავთანდილ ჯდა მარტო სანოლს, ეცვა ოდენ მართ პერანგი, იმღერდა და იხარებდა, წინა ედგა ერთი ჩანგი“. „მე იგი ვარ, ვინ სიცოცხლეს არ ამოვჰკრებ კიტრად ბერად, ვის სიკვდილი მოყვსისათვის, თამაშად და მიჩანს მღერად“. შ. რუსთაველი. *ვეფხისტყაოსანი*: 82, 120, 786. http://www.nplg.gov.ge/ebooks/authors/shota_rustaveli/vfexistyaosani.pdf ბოლო წვდომა 15.09.2018.

ისიც აღსანიშნავია, რომ ვინაიდან ძველად ლექსი იმღერებოდა, ლექსი და სიმღერა ერთი და იმავე მნიშვნელობით იხმარებოდა, რის გამოც ძველად პოეტს „სიმღერის-მწერალს,“ „სიმღერათ-მწერალს“ უწოდებდნენ. რაც შეეხება ცნებას – „საერო მუსიკა“, იგი საქართველოში ქრისტიანობის შემოსვლის შემდეგ დამკვიდრდა, როცა ერთმანეთისაგან გაიმიჯნა ერში, ანუ ხალხში მოსახმარი და საღვთისმსახურო, ანუ სასულიერო მუსიკა. მიუხედავად იმისა, რომ წინაქრისტიანულ ეპოქაში ყოველგვარი მუსიკა საკრალური დანიშნულების ანუ საკულტო იყო, ქრისტიანულმა ეკლესიამ იგი საერო მუსიკად შერაცხა და ამით ქრისტიანულ მუსიკას დაუპირისპირა.

ამრიგად, ქართული მუსიკა, რომელიც უძველეს დროში იღებს სათავეს, საქართველოში ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადების შემდეგ, IV საუკუნიდან საერო მუსიკის სახელით განაგრძობს არსებობას. როგორც მიაჩნიათ, ადრეულ პერიოდში, სანამ საეკლესიო მუსიკას რვახმის სისტემა მოაწერებოდა, საღვთისმსახურო გალობას საერო მუსიკა ასაზრდოებდა – დავით მაჩაბელი და პოლიევქტოს კარბელაშვილი ხომ პირდაპირ ასახელებდნენ იმ საერო სიმღერებს, რომლებიც, მათი აზრით, საგალობლებს დაედო საფუძვლად. ამიტომ ისიც სავარაუდოა, რომ ქრისტიანობის შემოღების შემდეგაც, რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში, საერო სიმღერას ჩვეული ადგილი ეჭირა ხალხის ცხოვრებაში. ივანე ჯავახიშვილის ცნობით, დიდებულები მგოსანთა სიმღერებს ისმენდნენ დროს გასატარებლად. ქვეყნის ცხოვრებაში ეკლესიის განმტკიცება-გაძლიერების კვალდაკვალ, ქართველი მეფეებიც ცდილობდნენ არაქრისტიანული მუსიკის შეზღუდვას. ყოველ შემთხვევაში, როგორც უკვე აღინიშნა, არჩილ (I) მეფემ V საუკუნეში თავის სასახლეში მგალობლები გაიჩინა, რომლებიც პურისჭამისა და ყოველ სხვა დროსაც ღმრთის ნმიდა სიტყვებს გალობდნენ, ისე, რომ სასახლე ეკლესიისგან არ განსხვავდებოდაო.⁶ მაგრამ, როგორც ჩანს, ქართული საერო სიმღერა მაინც დიდხანს წარმოადგენდა ხელისშემშლელ გარემოებას როგორც ეკლესიისთვის, ისე ჯარში წესრიგისთვისაც, რის გამოც დავით აღმაშენებელმა ლაშქარში მოსპო „საეშმაკონი სიმღერანი, სახიობანი და განცხრომანი“,⁷ XII ს-ის ლიტერატურა გვიხატავს ძლევაშოსილ სამხედრო-ფეოდალურ სახელმწიფოში განვითარებულ სამუსიკო ინსტიტუტებს, სადაც არსებობდნენ მუსიკის შემთხვევლები და შემსრულებლები, როგორც მომღერლები, ისე ინსტრუმენტალისტები.

⁶ ი. ჯავახიშვილი. 1990(2): 216.

⁷ იქვე: 218.

ეს, რაც შეეხება სამეფო კარს, მაგრამ არაფერია ცნობილი იმის შესახებ, როგორ ვითარდებოდა საერო სიმღერა ხალხში. XIX საუკუნეში პირველი ცნობები ქართული ხალხური – გლეხური მუსიკის შესახებ 1860-იანი წლებიდან გვხვდება, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ 1850 წელს გამოქვეყნებულ ევლახოვის სტატიას, რომელშიც იგი აღნიშნავდა, რომ ხალხური მუსიკა ქართველების ისტორიას არ ასახავდა.⁸

1861 წელს ჟურნალ ცისკარში დაბეჭდილ ნარკვევში ივერიანელთა გალობა, სიმღერა და ლილინი ალ. ჯამბაკურ-ორბელიანი ცდილობს ქართული მუსიკის წარმომავლობის ახსნას და გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ იგი უნდა შექმნილიყო „ჩვენი ქვეყნის დაარსებისთანავე“ და უნდა შემოეღო „პირველს ჩუენს მამას“.⁹ იგი პირველია, ვინც სიმღერის ჟანრულ დიფერენციაციას იძლევა და გამოყოფს საძეო, საქორწილო, სუფრულ, შრომის, სამგლოვიარო სიმღერებს. 1864 წელს ივანე მაჩაბელი „ქართველთა ზნეობაში“, ერთმანეთს უპირისპირებს გალობასა და სიმღერას. იგი აღნიშნავს პირველის მაღალ ღირებულებასა და ეთიკურ დანიშნულებას და მეორის ნაკლუვანებას, თუ როგორ „ამდაბლებს იგი სათნოებასა და ღირსებას“ ასეთი მუსიკის მოყვარულებისა.¹⁰

1880-იან წლებშიც ქვეყნდება პრესაში წერილები ქართული ხალხური – გლეხური სიმღერების შესახებ, სადაც აღნიშნავდნენ, რომ სიმღერა გამოხატავდა ხალხის ხასიათსა და მის მიზანსწრაფვას, რომ ქართველს ყოველნაირი ცხოვრებისეული მოვლენისათვის შესაფერისი სიმღერა გააჩნდა; საუბარი იყო მათ ჟანრულ მრავალფეროვნებაზე, დაყოფაზე ადგილის, დროისა და გარემოების მიხედვით; რომ შეუძლებელია, ისეთ მეომარ ხალხს, როგორც ქართველები იყვნენ, არ ჰქონოდათ სამხედრო სიმღერები და ასეთად მიიჩნევენ ცხენოსნურს, რომ არსებობს „საზოგადო“ და „საოჯახო“ სიმღერები და რომ საქართველოს ბუნების მრავალფეროვნება აირეკლა თვით „კილოებისა“¹¹ და მათი გამომსახველობის მრავალგვარობაშიც.¹²

⁸ И. Евлахов. “О народных песнях и певцах Грузии”. *გაზ. Кавказ*, 1850, № 264,265.

⁹ ა. ჯამბაკურ-ორბელიანი. 1861, 1: 141-160.

¹⁰ დ. მაჩაბელი. 1864.

¹¹ ისევე, როგორც სხვაგან, „კილო“ აქაც არა მარტო საკუთრივ კილოს, ან მხოლოდ ჰანგს, არამედ მუსიკის გამომსახველობითი სისტემის ყველა კომპონენტის ერთობლიობას გულისხმობს.

¹² ჟურნალში *იმედი* (1881, №9), გაზეთებში *დროება* (1885, №94) და *თეატრი* (1886, №7).

მნიშვნელოვანია ქართველი მწერლების მიერ გამოთქმული მოსაზრებები. მაგალითად, აკაკი წერეთელი ხატოვნად აღწერს ქართული სუფრულის შესრულების პროცესს და მომღერალთა ერთიან სულისკვეთებასა და მხარში დგომაში ჩვენი წარსულის სარკეს ხედავს. მისთვის ვოკალური მრავალხმიანობა ქართველი ერის კოლექტიური საქმიანობის შედეგია. კოლექტიური შრომის სიმღერებზე ყურადღებას ამახვილებს რაფიელ ერისთავიც, რომელიც ნადურს აღწერს. ალექსანდრე ყაზბეგიც იძლევა მთის ხალხის სიმღერების აღწერას და მათ სოციალური ყოფის ნაწილად წარმოგვიდგენს.

არანაკლებ საინტერესოა უცხოელ მოგზაურთა დაკვირვებები, თუმცა მათი ევროპული ყურისათვის სოფლური სიმღერა უჩვეულოდ ჟღერდა და ისინიც არაერთგვაროვან შეფასებებს იძლეოდნენ. მაგალითად, XVII საუკუნის ფრანგი მოგზაური და ძვირფასი ქვებით მოვაჭრე, ჟან შარდენი საქართველოში დაესწრო ვახტანგ V-ის სასახლეში საქორწილო ნადიმს, სადაც მას ყური მოჭრა უჩვეულო და უსიამოვნო მუსიკამ. მისი აღწერიდან ჩანს, რომ ქორწილში სპარსული მუსიკა ჟღერდა, რაც გასაკვირი არ იყო შაჰნავაზად წოდებული გამაჰმადიანებული მეფის კარზე.

XVIII-XIX საუკუნეებში საქართველოში არაერთმა გერმანელმა იმოგზაურა, მაგრამ, როგორც ჩანს, მათი შთაბეჭდილება აღმოსავლური ყაიდის ქალაქურ მუსიკაზე ზერელე დაკვირვებით შემოიფარგლებოდა, რის გამოც მათაც, ძირითადად, ნეგატიური შეხედულებები შეექმნათ.¹³

ასევე, არაადეკვატურად აფასებდა ქართულ მუსიკას XIX საუკუნეში საქართველოში ჩამოსული მრავალი რუსი მუსიკოსიც. ამის შესახებ მეოცე საუკუნის რუსი მუსიკოლოგი ვალენტინა კონენიც წერს. იმის მიუხედავად, რომ საბჭოთა მუსიკოლოგია საპირისპიროს ამტკიცებდა, კონენის აზრით, XIX საუკუნეში რუსმა მუსიკოსებმა ვერ შეძლეს, ჩასწვდომოდნენ ქართული მრავალხმიანობის ბუნებას. ისინი საქართველოს ტიპურ აღმოსავლეთად აღიქვამდნენ და საკუთარი მოლოდინის შესატყვისად ხედავდნენ აქაურ

¹³ ამ თემაზე ს. ციგლერმა ტრადიციული მრავალხმიანობის IX საერთაშორისო სიმპოზიუმზე წაიკითხა მოხსენება „გერმანელი მოგზაურების თვალით დანახული ქართული მუსიკა (XVIII ს-ის დასასრული – XX ს-ის დასაწყისი)“. ვინაიდან მკვლევარმა მიიჩნია, რომ თემა უფრო სიღრმისეულ დამუშავებას მოითხოვდა, უარი განაცხადა ამ სიმპოზიუმის კრებულში მის დაბეჭდვაზე.

მუსიკასაც.¹⁴ მაგალითად, ცნობილია, რომ ჩაიკოვსკის ყურადღება მხოლოდ სწორედ აღმოსავლური ყაიდის თბილისურმა ქალაქურმა მუსიკამ მიიპყრო, რის გამოც ქართული „იავნანას“ მელოდია მან ბალეტ „მაცნატუნას“ არაბულ ცეკვაში აღმოსავლური არაბესკებით მორთული წარმოგვიდგინა. ასევე, მ. იპოლიტოვ-ივანოვიც – იგი საქართველოში მრავალი წლის მანძილზე ცხოვრობდა და კარბელაშვილებისაგან გალობაც კი ჩაწერა, თუმცა, როგორც უკვე აღინიშნა, იძულებული გახდა, ოცი წლის შემდეგ ელიარებინა ქართული სიმღერის შეფასებაში დაშვებული შეცდომა.

როგორც ვხედავთ, ქრისტიანობის შემდგომდროინდელი ქართული საერო მუსიკის შესახებ მეტად მოკრძალებული ცნობებია შემონახული. ზემოაღნიშნული, არქანჯელო ლამბერტის მიერ მეგრული ნადური სიმღერის შესახებ მოწოდებულ და უკვე ნახსენებ ცნობასთან ერთად, ფაქტობრივად, ამოწურავს ჩვენს ხელთ არსებულ მთელ ინფორმაციას. მაგრამ ის, რაც ცნობილია, საკმარისი არ არის, რომ წარმოდგენა შევიქმნათ ქართული ტრადიციული საერო მუსიკის არსობრივ მხარეებზე, კონკრეტულად სიმღერების მხატვრულ-ემოციური შინაარსის მრავალფეროვნებაზე, მათ ჟანრულ თავისებურებებსა თუ ფორმებზე, მელოდიკის, კილო-ჰარმონიისა და პოლიფონიის შესახებ. როგორც ადრეც აღინიშნა, ჩვენ ვმსჯელობთ არაყიშვილის, ფალიაშვილისა და სხვათა მიერ XX საუკუნის დასაწყისში ფონოგრაფით ჩაწერილი და შემდეგ გაშიფრული სანოტო მასალითა და იმ აუდიომასალის მიხედვით, რომელიც ჩაიწერა, თავიდან ლონდონის ხმისჩამწერი ფირმა „გრამოფონის“ მიერ (1901-14 წწ.), შემდეგ – გერმანელი მეცნიერების მიერ I მსოფლიო ომის ტყვეთა ბანაკებში (1916-1918 წწ), ხოლო საბჭოთა პერიოდში – ქართველი კომპოზიტორების, თეორეტიკოსებისა და ფოლკლორისტების მიერ. მიუხედავად იმისა, რომ, თავისთავად, ეს მასალა მეტად საინტერესო სურათს იძლევა, ეს უკვე წინაპართა ჩვენამდე მოღწეული მემკვიდრეობაა, რომელიც არ გვაძლევს შესაძლებლობას თვალი გავადევნოთ ქართული საერო-გლეხური მუსიკის განვითარების ისტორიულ გზას, განვსაზღვროთ მისი განვითარების ეტა-

¹⁴ В. Конен. “Значение внеевропейских культур для музыки XX века”. წიგნში: *Этюды о зарубежной музыке*. Москва, Музыка. 1975: 394.

პეტი, როდის ჩამოყალიბდა მისი მაღალგანვითარებული კომპოზიციური ფორმები და კილოური სისტემა.

მიუხედავად ამისა, დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ ქართული მრავალხმიანი სასიმღერო კულტურა მაღალგანვითარებული ზეპირი ტრადიციაა. ასეთ კულტურებში, ჩვეულებრივ, ერთდროულად მოქმედებენ ბგერადი სამყაროს ორგანიზაციის იმპროვიზაციული და კომპოზიციური პრინციპები, რისთვისაც თაობიდან თაობაზე ტრადიციის გადაცემის სპეციფიკური ხერხები გამოიყენება. მაგალითად, ცნობილია, რომ XIX საუკუნეში საქართველოს ყველა კუთხეში იყო გავრცელებული შეგირდობის ინსტიტუტი — ნიჭიერ მოზარდებს ოსტატებს აბარებდნენ სიმღერის ხელოვნების დასაუფლებლად. ისინი სწავლობდნენ ფოლკლორის ცალკეულ ნიმუშებს, როგორც მოცემულ მუსიკალურ ტექსტებს, რომელთაც უკვე ტრადიციით ჩამოყალიბებული გარკვეული სტრუქტურა ჰქონდათ და, ამავე დროს, შესრულებისას დიდ იმპროვიზაციულ თავისუფლებას მოითხოვდნენ. ამიტომ მოზარდები არა მარტო ითვისებდნენ ტრადიციულ კომპოზიციურ სტრუქტურებს, არამედ, ამავდროულად, იძენდნენ იმპროვიზაციის ჩვევებს მრავალხმიანობის პირობებში. მათ მუზიციერების პროცესში უნდა გამოემჟღავნებინათ ტექსტის ცოდნა და, რაც მთავარია, შემოქმედებითი ინიციატივა. ასეთნაირად განსწავლული მომღერალი ბუნებრივ პირობებში, შესატყვის სოციალურ გარემოში, ყალიბდებოდა ხალხური სიმღერის ნამდვილ ოსტატად, რომელიც, თუ ხმასთან ერთად, ღვთისაგან იმპროვიზაციის შემოქმედებითი უნარიც ჰქონდა მომადლებული, ტრადიციასაც ამდიდრებდა და სიმღერის ახალ ვარიანტსაც ქმნიდა.

ხალხური მომღერლების ანსამბლური შემოქმედების პროცესი, გივი ორჯონიკიძის აზრით, ასეთი უნდა ყოფილიყო: თავს იყრიდნენ ხალხური სიმღერის ოსტატები, ერთმანეთს შეემღერებოდნენ, თითოეულს თავისი მოჰქონდა კოლექტივში, იმპროვიზაციულ თავისუფლებასთან ერთად, ყოველი მათგანი თავის მანერას, თავის განსაკუთრებულობას ინარჩუნებდა. იქმნებოდა ანსამბლი, რომელიც, შესაძლოა, უნაკლო არ იყო ტემბრთა შეხმატკბილების თვალსაზრისით, მაგრამ „ინდივიდთა გაერთიანებას“ წარმოადგენდა. ტრადიციული ნიმუშის ყოველი შესრულება, არსებითად, გარკვეული მოდელის რეპროდუცირებაა, მაგრამ ამ მომღერლებისათვის სიმღერა თავისებური შემოქმედება იყო, რომლის დროსაც მხატვრული სრულყოფილება

მიიღწეოდა არა პირველწყაროს ზედმიწევნით ზუსტი გამეორებით, არამედ მისი სულისკვეთების დაცვით, რადგან ისინი უსასრულო ვარიანტებიდან ყველაზე სრულყოფილს ირჩევდნენ.¹⁵

ცხადია, შემთხვევითი არ არის, რომ ტრადიციული შემოქმედების ბუნებაში გასარკვევად, უპირველეს ყოვლისა, გლახურ ფოლკლორს მივმართავთ. სწორედ სოფლის მოსახლეობა გამოირჩევა ხანგრძლივი ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობით თავისი სტაბილური საცხოვრებელი ადგილისა და ცხოვრების წესის გამო, რაც მის ტრადიციას უწყვეტი მემკვიდრეობით აღბეჭდავს. ამიტომ სწორედ სოფლად ჩამოყალიბდა ქართული ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ძირითადი ინტონაციური ფონდი და მყარ ტრადიციად ქცეული მხატვრული ეტალონები, რომელთა მრავალფეროვან შინაარსში აისახა ქართველებისათვის დამახასიათებელი სამყაროს ფილოსოფიური და ესთეტიკური ხედვა და რომელშიც გამოსჭვივის დამოკიდებულება მარადიული ღირებულებების, ამ და იმქვეყნიური ცხოვრების, სიცოცხლისა და სიკვდილის, სიკეთისა და ბოროტების, სიყვარულის, მეგობრობის და ა.შ. მიმართ. ეს კი იმაზე მეტყველებს, რომ ხალხის ყოფასთან განუყრელად დაკავშირებული ქართული ტრადიციული საერო მუსიკა, მიუხედავად ქვეყანაში მიმდინარე ისტორიული პროცესებისა და სოციალური თუ პოლიტიკური კატაკლიზმებისა, არსებითად, ჩვეულ გარემოში არსებობდა და საუკუნეების მანძილზე ბუნებრივად ვითარდებოდა. ამან გახადა შესაძლებელი, ეს მუსიკა XX საუკუნემდე მოსულიყო, როგორც მხატვრული განუმეორებლობით აღბეჭდილი, ფორმების სრულყოფილებითა და მრავალფეროვნებით გამორჩეული უნიკალური მემკვიდრეობა.



¹⁵ გ. ორჯონიკიძე. *ქართული მუსიკა ესთეტიკისა და სოციოლოგიის შუქზე*. თბილისი, ბელოენება. 1984: 218.

თავი 2

ქართული ქალაქური მუსიკა – ინტერკულტურული ურთიერთობების შედეგი

სოფლური ფოლკლორისაგან სრულიად განსხვავებული ვითარებაა ქალაქურ ფოლკლორში. ეს უკანასკნელი გლეხურისაგან, უპირველესად, სოციალური სტრუქტურით განსხვავდება, რაც, შესაბამისად, მათ შორის ფუნდამენტურ განსხვავებას იწვევს. ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ ქალაქური ფოლკლორი საქართველოში უძველესი დროიდან არ არსებობდა. ცხადია, იგი არსებობდა მას შემდეგ, რაც ჩვენში ქალაქები გაჩნდა მოსახლეობის გარკვეული ფენებითა (ვაჭრები, ხელოსნები და ა.შ.) და თავისი ინფრასტრუქტურით, მთავარი მხოლოდ ის როდია, რომ ამ ქალაქების მცხოვრებთა ყოფა სოფლურისაგან განსხვავდებოდა, არამედ ისიც, რომ ქალაქის მოსახლეობა ყოველთვის მუდმივად ცვალებადი და ეთნიკურად ყოველთვის არაერთგვაროვანი იყო. მაგალითად, ცნობილია, რომ მეფე ფარნავაზის დროს სპარსელების ქართლზე გავლენა ძლიერი იყო და მცხეთაშიც მისი წარმოგზავნილი მმართველი იჯდა, ისიც ცნობილია, რომ ებრაელები საქართველოში ოცდაექვსი საუკუნის წინ გამოჩნდნენ და მას შემდეგ მშვიდობიანად თანაარსებობდნენ ქართველებთან, ტიპოლოგიურად განსხვავებული მუსიკის მქონე ქართველებისა და სომხების ისტორიული მეზობლობა მუდმივად განაპირობებდა მათ მჭიდრო ურთიერთობას. რასაკვირველია, ეს ურთიერთობები, ძირითადად, ქალაქში იყო მჭიდრო, სოფლის მოსახლეობის თემი უფრო ჩაკეტილი და ამიტომ მისი კულტურაც ჰომოგენური იყო.

არც თუ ძნელი წარმოსადგენია დავით აღმაშენებლის დროინდელი მუსიკალური ყოფა თბილისში, რომელზეც გადიოდა იმდროინდელი აღმოსავლურ-დასავლური სამყაროს დამაკავშირებელი სავაჭრო-საქარავნო ე.წ. აბრეშუმის გზა. სავარაუდოა, რომ ამ ქალაქის ყოფაში, რომელმაც ის-ის იყო თავი დააღწია არაბებს და სადაც ცხოვრობდნენ ქართველები, არაბები, სომხები, სპარსელები, ებრაელები და ყოველდღიურად შემოდის სხვადასხვა ჯურის ვაჭარი, და, ამდენად ეთნიკურად საკმაოდ ჭრელი იყო,

ქართულზე მეტად ჟღერდა სხვა ეთნიკური ჯგუფების ჰანგები. ყველაზე საინტერესო ისაა, რომ ერის ისტორიულმა მეხსიერებამ ვერ შემოინახა მთელი ეს მჟღერი მრავალფეროვნება, რომელიც ყოველდღიურად ავსებდა ქალაქს, რაც მის მოსახლეობასთან ერთად ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორის მუდმივ ცვალებადობაზე მეტყველებს.

ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორის ჩვენამდე მოღწეული შრე გაცილებით უფრო გვიანი წარმომავლობისაა და სათავეს XVII-XVIII სს-ში იღებს, ხოლო XIX საუკუნეში საბოლოოდ ყალიბდება. მისი მუსიკალური ენა პოლიგენური, მოქნილი, ადვილად ცვალებადია და ფორმებიც, გლეხური სიმღერისაგან განსხვავებით, უფრო მარტივი. იგი ადვილად ექვემდებარება ინტონაციურ-შინაარსობრივი ხასიათის ცვლილებებს, მაგრამ სტაბილურია თავისი სოციალური არსით. ამაში ადვილად დავრწმუნდებით, თუ შევადარებთ, მაგალითად, XX საუკუნის დასაწყისის თბილისურ ფოლკლორს – საუკუნის დასასრულისას.

ქართული ქალაქური მუსიკა, როგორც ამ თავის სათაურშია გაცხადებული, ინტერკულტურული ურთიერთობების შედეგია და XVII-XIX საუკუნეების ქართული რეალობიდან გამომდინარე, იგი სტილურად განსხვავებული ორი შტოთია წარმოდგენილი.

XVII საუკუნიდან აღმოსავლეთ საქართველოში შექმნილმა ვითარებამ, ქართლში იძულებით გამაჰმადიანებული ქართველი მეფეების: ვახტანგ V შაჰნავაზის, არჩილისა და თეიმურაზ I-ის მმართველობამ, რასაკვირველია, სპარსული კულტურის გავლენის გაძლიერება განაპირობა, რაც, უპირველესად, პოეზიასა და მუსიკას დაეტყო. ზემოთ ნახსენები შარდენის მონათხრობიც ამის დასტურია. სამეფო კარზე მომრავლდნენ საზზე დამკვრელი აშულები, მეფე პოეტების, არჩილისა და თეიმურაზ I-ის ლექსებსა და პოემებში მუხამბაზური სპარსული სტილი დამკვიდრდა. არსებითად იგივე ვითარება იყო XVIII საუკუნეში მეფე ერეკლეს კარზეც. ტრადიციულ გალობაზე ზრუნვასთან ერთად, ერეკლე დიდად თანაუგრძნობდა ხელოვნებას – მის დროს განვითარდა თეატრალურ-სანახაობითი კულტურა. თელავში ორი დასი მოღვაწეობდა – პირველი ქართული პროფესიული თეატრის გამართვა გიორგი ავალიშვილის სახელთანაა დაკავშირებული, მაჩაბლის

დასი კი უფრო სახალხო თეატრს წარმოადგენდა. თეიმურაზ ბატონიშვილის ცნობით, ამ თეატრის მთელი დასი, მისი ხელმძღვანელის, მაჩაბლის მეთაურობით კრწანისის ველზე ქართველთა ჯარს წინ მიუძღოდა „ხმითა, რომელსაც ლხინსა შინა უკრავენ“.¹

XIX საუკუნის ქართული ქალაქური ფოლკლორის წარმოშობა მეფე ერეკლეს კარზე მოღვაწე აშუღის — საიათნოვასა და ერეკლეს კარის მოძღვრის, ზაქარია გაბაშვილის შვილის, შესანიშნავი ქართველი პოეტის, ბესარიონ გაბაშვილის (ბესიკის) სახელებთანაა დაკავშირებული. საიათნოვა ეთნიკურად სომეხი იყო, მაგრამ ქართულსაც და აზერბაიჯანულსაც შესანიშნავად ფლობდა და თავისი სიმღერებისთვის ლექსებს სამივე ენაზე თხზავდა. იგი პირველი იყო, ვინც ქართულ ლექსს ერთხმიანი სპარსული ჰანგი მიუსადაგა. საიათნოვას პოეზია გავლენას ახდენდა ბესიკზე, ხოლო ორივემ ერთად „სპარსთა ხმათა ზედა სამღერელი“ ლექსებით ქართული პოეზიის კვალდაკვალ ქართულ მუსიკაშიც დაამკვიდრეს ე.წ. „მუხამბაზური სტილი“.² სხვათა შორის, კორნელი კეკელიძე დანახებით აღნიშნავდა, რომ „ბესიკი თავის ბრწყინვალე ნიჭს იმისთვისაც არ იშურებდა, რომ ჩვენს მწერლობაში გაეძლიერებინა აშუღური ტრადიციები. [. . .] ეს აშუღური „სპარსული ხმა“ არ იყო დამახასიათებელი წმინდა ქართული პოეზიისა, რომლის ბრილიანტები უხვადაა მიმოზნეული თვით ბესიკის ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში“.³

საიათნოვა და ბესიკი ნამდვილი აშუღები იყვნენ — თავიანთ ლექსებს საზზე ამღერებდნენ და საყოველთაო სიყვარულით სარგებლობდნენ. ამ მუხამბაზური აშუღური სიმღერიდან აღმოცენდა ე.წ. აღმოსავლური თბილისური სიმღერა, რომელმაც ქართული სიტყვისთვის დამახასიათებელი ელფერი შესძინა სპარსულ ჰანგს, თუმცა ტრადიციული ქართული ჰანგისაგან იგი დიდად განსხვავდებოდა უხვი მელიზმატიკითა და აუცილებელი, სპეციფიკური გადიდებული სეკუნდით, განსაკუთრებით, დამასრულებელ საკადანსო საქცევებში. თბილისურ ყოფაში საზმა ფეხი ვერ მოიკიდა, სამაგიეროდ,

¹ თბილისი. ენციკლოპედია. თბილისი, ქართული ენციკლოპედია. 2002.

² გ. ლეონიძე. ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან. თბილისი, საბჭოთა მწერალი. 1949: 214; დონაძე და სხვ. 1990 (2): 52-55.

³ კ. კეკელიძე. 1960: 677, 683.

სპარსული ჰანგი ფართოდ გავრცელდა ზურნის, დუდუკისა და დასარტყამი საკრავის თანხლებით. ასეთი თანხლებით თბილისური ერთხმიანი სოლო სიმღერა არისტოკრატიისა და საშუალო ფენის მოლხენის განუყოფელ ნაწილად იქცა. ეს ერთხმიანი ჰანგები ძალიან ხშირად ჰარმონიზდებოდა ჰარმონიულ მინორსა და მაჟორში (გადიდებული სეკუნდით) და სრულდებოდა თბილისში ამ დროისთვის უკვე საკმაოდ გავრცელებული ფორტეპიანოს თანხლებითაც. 1829 წელს თბილისში მყოფმა დიდმა რუსმა პოეტმა ალექსანდრე პუშკინმა მოისმინა იმ დროს მეტად პოპულარული სიმღერა „ახალ აღნაგო სულო“ და, რუსეთში დაბრუნებულმა, მისი ჰანგი გადასცა პირველი რუსული კლასიკური ოპერებისა და რომანსების ავტორს, მიხაილ გლინკას, რომელმაც შემდეგ ამ ჰანგზე „აღმოსავლური რომანსი“ შექმნა.

XIX საუკუნეში აღმოსავლური ყაიდის მუსიკა უცხოკულტურული გავლენის ერთადერთი წყარო არ იყო. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს თბილისში საოპერო დასის ჩამოყვანა მეფისნაცვალ ვორონცოვის მიერ. ამ ჭკვიანმა პოლიტიკოსმა კარგად აუღო ალლო ქართველების ხასიათს და კულტურის მეშვეობით ცდილობდა მათი ყურადღების გადატანას სოციალური თუ ეროვნული პრობლემებიდან. მან თბილისში მოიწვია იტალიური საოპერო დასი, რომელიც სპეტაკლებს მართავდა რუსეთის სამხრეთში, სტავროპოლის მხარეში. ოპერის თეატრი გაიხსნა 1851 წლის 8 ნოემბერს დონიცეტის ოპერით „ლუჩია დი ლამერმური“, რის შემდეგ ოპერის თეატრში რეგულარულად იდგმებოდა იტალიელი კომპოზიტორების, მათ შორის ვერდის, როსინის ოპერები. იტალიურმა საოპერო მუსიკამ მალე მოიპოვა თბილისელების სხვადასხვა ფენაში პოპულარობა და როგორც XIX ს-ის თეატრალური მოღვაწე სერგეი მესხი იხსენებს, თბილისის ქუჩებში მეთულუხჩე (წყლის გამყიდველი) ბიჭიც კი ფიგაროს არიას მღეროდა. იტალიური მუსიკით ასეთმა გატაცებამ მალე ის შედეგი გამოიღო, რომ ახლა ქართული ტექსტი, სპარსულის ნაცვლად იტალიურ მუსიკას დაედო და გაჩნდა ახალი, დასავლური ყაიდის ქალაქური სიმღერა, იტალიური სიმღერის მელოდიის ადაპტირებული ვარიანტი ქართული სიტყვებით. ასე იქცა ბონჯოვანის სიმღერა პოპულარულ ქართულ სიმღერად – „მომე ხელი“, ვერდის ჟერმონის არია სიმღერად ილიას ლექსზე – „ტყემ მოისხა ფოთოლი“. ამასთან ერთად,

საქართველოში ამ დროს გერმანელთა მთელი დასახლებები არსებობდა, ცხოვრობდნენ პოლონელები, ჩეხები. ქართველმა კაცმა მრავალხმიან სიმღერას კარგად მოარგო ევროპული ჰარმონია და შექმნა ევროპული ყაიდის სამხმიანი სიმღერა, რომელსაც გიტარაზე ამღერებდა. იგი განსაკუთრებით პოპულარული გახდა ქუთაისში, არა ერთი სიმღერა შეიქმნა აკაკის ლექსებზე. ხალხმა განსაკუთრებით შეიყვარა ვარინკა წერეთლის „სულიკო“, დები იშხნელების სიმღერები. ეს, ფაქტობრივად, საავტორო სიმღერები ქალაქური სიმღერის ჟანრშია შექმნილი და ხშირად ქუთაისურ ფოლკლორადაც მოიხსენიება.

უცხო-კულტურული გავლენებით ჩამოყალიბებული ქალაქური ფოლკლორის განსხვავებული სტილები ვითარდებოდა მოსახლეობის სხვადასხვა ფენის ინტერესების შესაბამისად, ისინი ასახავდნენ ქალაქის მულტიკულტურულ გარემოს და სხვადასხვა ეროვნების მოქალაქეების მუსიკალურ გემოვნებას პასუხობდა. ეს იყო ფართო აუდიტორიაზე მიმართული, მოყვარულებისთვის ადვილად მისაწვდომი და გულში ჩამწვდომი მუსიკა, რომელიც შინაარსობრივად და მხატვრულად მრავალფეროვანი სოფლური ფოლკლორისაგან ერთგვაროვანი, ძირითადად, ლირიკული თემატიკითა და მარტივი მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებებით გამოირჩეოდა. XIX საუკუნის ქალაქურმა მუსიკალურმა ფოლკლორმა საქართველოში გამოავლინა თვისებრივად ახალი მხატვრულ-ესთეტიკური ტენდენცია, რომელმაც შემდგომ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა როგორც ქართული კომპოზიტორული მუსიკის, ისე პოპულარული მუსიკის განვითარებაში.



თავი 3

ახალი პროფესიული მუსიკის ჩამოყალიბების წანამძვრები

XIX საუკუნის 60-იანი წლებიდან საქართველოში მიმდინარე პროცესებმა, ორი ტენდენცია გამოკვეთა: პირველი მიმართული იყო ეროვნული კულტურის თვითმყოფადი ღირებულებების გადარჩენისაკენ, ხოლო მეორე — მისი გამდიდრებისაკენ სხვა კულტურულ გამოცდილებასთან ურთიერთობის გზით. შესაბამისად, ამ დროიდან ქართულ მუსიკაშიც იწყება მოძრაობა ორი მიმართულებით: ეროვნულ-კულტურული თვითგამორკვევის იდეამ განაპირობა განსაკუთრებული ყურადღება ტრადიციული მრავალხმიანი ხალხური სიმღერისა და საეკლესიო გალობის მიმართ; ამასთან, ეროვნულ-კულტურულმა მეხსიერებამ მკაფიოდ შემოინახა ცოდნა მისი ისტორიულად ჩამოყალიბებული ქრისტიანულ-ევროპული ორიენტაციის შესახებ, რაც ნოყიერი ნიადაგი აღმოჩნდა საქართველოში ევროპული პროფესიული მუსიკის მონაპოვრების დასანერგად.

ამ უკანასკნელმა ტენდენციამ საბოლოოდ გადაწყვიტა ქართული მუსიკის სამომავლო განვითარების ბედი, რადგან ქართული მუსიკის ორიენტაციის საკითხი XVIII-XIX საუკუნეების მიჯნაზე ასე ერთმნიშვნელოვნად როდი იდგა. ჯერ კიდევ XVII საუკუნეში დაწყებული და მეფე ერეკლეს კარზე გაგრძელებული პროცესი, ფაქტობრივად, ქართული მუსიკის აღმოსავლურ ყაიდაზე პროფესიონალიზაციას ნიშნავდა. ევროპაზე ორიენტაციის აღება განაპირობა ქართული საზოგადოების ახალი თაობის იდეოლოგიამ, რომელიც მკვეთრად დაუპირისპირდა ძველს. ე.წ. „მამათა (ალ. ჭავჭავაძე, გრ. ორბელიანი) და შვილთა (ილია და სხვ)“ ბრძოლა, არსებითად, განსხვავებულ ესთეტიკურ პოზიციათა დაპირისპირება იყო. თერგდალეულებმა ახალი ესთეტიკური იდეალები მოიტანეს და „ქართული თვითმყოფი ეროვნული პოეზიის განვითარება მუხამბაზური კილოს დაძლევის გზით წარმართეს“.¹

¹ ა. ბარამიძე და ს. ცაიშვილი. ქართული ლიტერატურა. წიგნში: *ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. საქართველოს სსრ. თბილისი, ენციკლოპედია. 1981: 256.*

მას შემდეგ, რაც საქართველო რუსეთის იმპერიის ნაწილი გახდა და ჩვენში მუზიციურების ევროპული ფორმები დამკვიდრდა, მსგავსი რამ მოხდა მუსიკაშიც, ოღონდ გაცილებით უფრო გვიან. „მუხამბაზური სტილი“, რომელიც უკვე ქალაქური ყოფის კუთვნილება გახდა, საფუძვლად დაედო „თბილისურად“ ნოდებულ ქალაქური ფოლკლორის აღმოსავლურ შტოს, და გლეხურ ფოლკლორთან ერთად სხვადასხვა ინტენსივობით მონაწილეობდა ქართული მუსიკის კლასიკოსთა ლირიკული სახიერების ჩამოყალიბებაში. მაგალითად, თბილისის ფოლკლორიდანაა ამოზრდილი ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“, „დაისისა“ და „ლატავრას“ ლირიკული ეპიზოდები, რომ არაფერი ვთქვათ დიმიტრი არაყიშვილზე, რომლის მთელი სარომანსო და საოპერო შემოქმედება ფოლკლორის ამ ნაკადით საზრდოობს, ან ვიქტორ დოლიძის კომიკურ ოპერაზე „ქეთო და კოტე“, რომლის ჟანრული პლანი თბილისური ყოფის დაუვინყარ სურათს წარმოგვიდგენს. მართალია, აღმოსავლური ინტონაციის „დაძლევასთან“ დაკავშირებით დიდი პოლემიკა მიმდინარეობდა XIX საუკუნეშიც, მაგრამ პრაქტიკულად ეს მხოლოდ XX საუკუნის 30-იან წლებში განხორციელდა, როცა ქართველმა კომპოზიტორებმა თავიანთ შემოქმედებაში მთელი ყურადღება, ძირითადად, ტრადიციული ანუ გლეხური ფოლკლორისაკენ მიმართეს.

თერგდალეულთა მოღვაწეობა, ზოგადად, ევროპული აზროვნების დამკვიდრებისკენ იყო მიმართული, რაც გარკვეულ სირთულეებთან იყო დაკავშირებული.

ამ გზაზე პირველ ნაბიჯს წარმოადგენდა თავიდან სალონური მუზიციურების, შემდეგ კი საჯარო კონცერტების ევროპული ფორმები, თანდათან რომ დამკვიდრდა თბილისის მუსიკალურ ცხოვრებაში. ამ პერიოდის საქართველოს მუსიკალურ კულტურაში კიდევ ბევრი რამ ხდება, რაც თბილისში ქალაქური ფოლკლორის პარალელურად ევროპული ტიპის კულტურული პროცესების განვითარებაზე მიუთითებს: თბილისის ოპერის თეატრის დაარსება და თბილისური საზოგადოების სხვადასხვა ფენის განსაკუთრებული ინტერესი ევროპული, ძირითადად, იტალიური საოპერო კლასიკისადმი, იტალიელი, პოლონელი, გერმანელი მუსიკოსების საშემსრულებლო მოღვაწეობა; სამუსიკო განათლების პირველი კერების დაარსება, „რუსული

მუსიკალური საზოგადოების“ საქართველოს განყოფილებისა და მისი ეგიდით რუსი მუსიკოსების აქტიური საქმიანობა, ევროპულ-რუსულ ყაიდაზე განსწავლული პირველი ქართველი მუსიკოს-შემსრულებლების გამოჩენა, რომლებიც თავიანთი საგანმანათლებლო-პედაგოგიური მოღვაწეობით ხელს უწყობენ ახალი ტიპის მუსიკალური კულტურის დამკვიდრებას.

სანამ პატარა ქართული სახელმწიფო აზიისა და ევროპის გასაყარზე ფიზიკური არსებობისათვის და საუკუნოვანი კულტურული ღირებულებების, მათ შორის, მისი ეკლესიის წიაღში შობილი უნიკალური ვოკალური პოლიფონიის შენარჩუნება-დაცვისათვის იბრძოდა, ევროპულმა მუსიკალურმა კულტურამ ბუნებრივი ევოლუციური განვითარების გზით ისეთი სიმაღლეები დაიპყრო, რომელთა გაუთვალისწინებლობა ევროპულზე მიმართული კულტურისათვის შეუძლებელი იყო. ამ (ე.ი. ევროპული მუსიკალური) კულტურის ნაწილს წარმოადგენდა XIX საუკუნის რუსეთის მუსიკალური კულტურაც. მიუხედავად იმისა, რომ მისი განვითარების გზაც თავიდან ევროპული გამოცდილების ათვისებით დაიწყო, შედარებით მოკლე დროში მან შეძლო თვითმყოფადი სახის, ევროპული მასშტაბით ანგარიშგასაწევ მუსიკალურ ფასეულობათა შექმნა. ევროპულს ემყარებოდა რუსული მუსიკალური განათლების სისტემაც. ასე, რომ ქართულ მუსიკალურ კულტურას XIX საუკუნეში საშუალება მიეცა ზიარებოდა ევროპულ გამოცდილებას, გაცნობოდა პროფესიული მუსიკალური აზროვნების მისთვის სრულიად ახალ სისტემას, ამ „დიდად გაბრწყინებულ, განწმენდილ და დახლოვებულ“ (ილია) ანუ ევროპულ მუსიკალურ სამყაროსთან ურთიერთობაში სამომავლო განვითარების საკუთარი გზა ეძია. XIX საუკუნის ქართველ მოღვაწეთათვის ეს იმას ნიშნავდა, რომ ძველი ქართული მუსიკალური კულტურიდან უნდა დაბადებულიყო ახალი ქართული მუსიკალური კულტურა, უნდა მოძებნილიყო მათი დაახლოების ისეთი გზა, რომელიც შესაძლებელს გახდიდა ევროპული მუსიკალური ფორმებისა და ეროვნული მუსიკალური ენის სინთეზს.

ევროპული საოპერო ჟანრისა და ქართული ტრადიციული ჰანგების დაკავშირების იდეა პირველად ილია ჭავჭავაძემ გამოთქვა 1890 წელს რატილის ხელმძღვანელობით გამართული აღნიაშვილის გუნდის კონცერტის

შემდეგ – მე იმ კონცერტზე ქართული ოპერის სუნი მომედიწაო.² აქედან მოყოლებული ეს იდეა ამოძრავებდათ ქართველ კომპოზიტორებს და პეტერბურგის კონსერვატორიაში სწავლის დაწყებისთანავე შეუდგა კიდეც მელიტონ ბალანჩივაძე მის განხორციელებას – 1896 წელს პეტერბურგში დაიდგა პირველი ქართული ოპერის „თამარ ცბიერის“ I აქტი.

მუსიკალური კულტურის განვითარების ეს ეტაპი ერთნაირად მნიშვნელოვანი იყო ყველა ევროპული ეროვნული კულტურისათვის.

ქართული საკომპოზიტორო სკოლის ჩამოყალიბება მოხდა იმ უნივერსალური პრინციპით, რომელიც შეიმუშავა ევროპამ და შემდეგ წარმატებით განახორციელეს რუსმა მუსიკოსებმა. სქემატურად თუ წარმოვიდგენთ, ეს პრინციპი გულისხმობდა ევროპული გამოცდილების გადმონერგვას ეროვნულ ნიადაგზე, ეროვნული საკომპოზიტორო მუსიკალური ენის შექმნას ევროპის მიერ შემუშავებული განვითარების ხერხებისა და მუსიკალური ფორმების გამოყენებით, ხალხური მუსიკალური აზროვნების თავისებურებათა გათვალისწინებით.³ ამდენად, ახალი ქართული პროფესიული მუსიკალური აზროვნების ჩამოყალიბებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა იმას, როგორი წარმომადგენლობით შემოდიოდა ამ აზროვნებაში ხალხურ-ეროვნული მუსიკალური ტრადიცია. მაგალითად, ცნობილია, რომ რუსი მუსიკოსები ქართულ მუსიკალურ კულტურას უდგებოდნენ „ვინოდ და შერჩევით“,⁴ ამ მუსიკაში აღიქვამდნენ იმას, რაც აღმოსავლეთზე მათ წარმოადგენას შეესაბამებოდა. ეს შეეხება იმათაც, ვინც საქართველოში მცირე ხნით ჩამოდიოდა (მაგალითად, პ. ჩაიკოვსკი) და იმათაც, ვინც აქ წლების განმავლობაში ცხოვრობდა და ამიტომ ამ კულტურის უფრო ღრმა წვდომის პრეტენზია ჰქონდა (მაგალითად, მ. იპოლიტოვ-ივანოვი). მაგრამ ამ უკანასკნელთათვისაც ამ შესაძლებლობის პრაქტიკული რეალიზება შეუძლებელი აღმოჩნდა, ერთი

² ი. ჭავჭავაძე. „წერილი მეგობარს“ (სპირიდონ ჩიტორელიძის ფსევდონიმით). წიგნში: *რჩეული ნაწარმოებები 5 ტომად*. ტ. III. თბილისი, საბჭოთა საქართველო. 1986: 479.

³ XIX ს-ში ასე ჩამოყალიბდა ევროპული ეროვნული — პოლონური, უნგრული, რუსული, ჩეხური და ნორვეგიული – საკომპოზიტორო სკოლები.

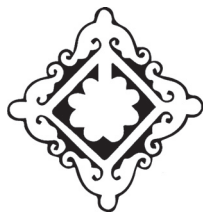
⁴ В. Конен. 1975: 394.

მხრივ, მათი ტრადიციული მხატვრულ-ესთეტიკური პოზიციის გამო და, მეორე მხრივ, იმიტომაც, რომ რუსი მუსიკოსების ცნობიერებაში ქართული მუსიკა, არსებითად, იმ პერიოდის ქალაქურ ყოფაში გავრცელებული, ეროვნულ-სტილური თვალსაზრისით არაერთგვაროვანი შრეების მეშვეობით შევიდა. სწორედ ამიტომ, როგორც რუსი მუსიკისმცოდნე ვ. კონენი მოგვიანებით წერდა: „XIX საუკუნის ვერც ერთ რუს კომპოზიტორთან ვერ შეხვედებით იმ განსაცვიფრებელ ჰარმონიებს, შუა საუკუნეების ორგანუმსა და ადრეული რენესანსის პოლიფონიას რომ მოგვაგონებენ, რომელიც პირდაპირ მსჭვალავს ქართულ ხალხურ სიმღერებს და, რომლებმაც, აქვე შევნიშნავ, ალტაცებაში მოიყვანა სტრავინსკი თავისი თვითმყოფადი სილამაზითა და თანამედროვე მხატვრულ აზროვნებასთან სიახლოვით. [. . .] XIX საუკუნის რუსმა კლასიკოსებმა არსებითად „ვერ მოისმინეს“ ქართული ფოლკლორის ეს მხარე, მეტისმეტად მკვეთრად რომ განსხვავდებოდა ევროპულ-ჰარმონიული წყობისაგან“.⁵

სხვათა შორის, რუს მუსიკოსებთან და, ზოგადად, რუსულ კულტურასთან, პეტერბურგისა და მოსკოვის კონსერვატორიებთან მჭიდრო ურთიერთობის გამო, არსებობდა საშიშროება, ქართველი კომპოზიტორებიც აღმოჩენილიყვნენ იმ უკვე მყარი ტრადიციის გავლენის ქვეშ, რომელიც ამ დროისათვის დაამკვიდრა რუსულმა მუსიკალურმა კულტურამ ქართული კულტურის, როგორც ტიპოლოგიურად აღმოსავლურის აღქმაში. ქართულ მუსიკაში „ორიენტალური“ ხედვა ჩვენი კლასიკოსებიდან არსებითად მხოლოდ დ. არაყიშვილის შემოქმედებაში იჩენს თავს, მაგრამ ქართველ კომპოზიტორთა მხრიდან ასეთი ხედვის დადასტურების ეს მაგალითიც თავისთავად მეტყველებს იმაზე, რომ ამგვარი პრობლემა თავის დროზე არსებობდა ჩვენს სინამდვილეში და იგი გადანწყვიტა ქართული საზოგადოების, მათ შორის მუსიკოსების კულტურული მეხსიერების სიმყარემ. ეროვნულ-გამათავისუფლებელი მოძრაობით გაღვიძებულ ცნობიერებას ისინი XIX საუკუნის მუსიკალური ყოფის ჭრელ პანორამაში ჭეშმარიტად ეროვნული სათავეების ძიებისაკენ მიჰყავდა. ეს გზა ახალი ქართული სა-

⁵ იქვე: 399.

კომპოზიტორო სკოლის ჩამოყალიბებითა და მისი პირველი კლასიკოსების: მელიტონ ბალანჩივაძის, დიმიტრი არაყიშვილის, ვიქტორ დოლიძის, ნიკო სულხანიშვილისა და ზაქარია ფალიაშვილის წარმატებული მოღვაწეობით დაგვირგვინდა, რამაც ქართული მუსიკის ისტორიის ახალი ეტაპი აღნიშნა.



დაწართი

მაგალითები

მაგალითი №1. დაღაცათუ ნებსით თვისით. კონდაკი პასექისა. ჳმად ჳ (შულღიაშვილი, 2014: 49).

და - ლა - - - ცა - თუ, ნე - ძ - ე - - ბსით თვი - სით

სა - - - - ფლა - ვა - დ შთა - ხე - ე - დ, უ - კვდა -

სა - ძ - ა - ძ - ა - ფლა - ვა - დ შთა - ხე - ე - დ, უ - კვდა -

სა - - - - ფლა - ვა - დ

ვო, ა - რა - მე - დ, ჯო - - - ჯო - ხე - თი - სა

ვო, ა - რა - მე - დ ჯო - - - ჯო - ხე - თი - სა

ი - გი ძა - ძ - ა - ლი, და - რ - ღვი - ე,

ი - გი ძა - ძ - ა - ლი, და - - - რ - ღვი - ე,

და - ა - რ - ღვი - ე

მაგალითი №2. შენ გიგალობთ. „ნამდვილი კილო“-ს დასავლეთ საქართველოს სამგალობლო ტრადიცია (გელათის სკოლა). ე. კერესელიძის ხელნაწერი Q 674, №203, გვ. 232 (რაზმაძე, ჩხიკვიშვილი, 2010: 212).

შენ გი - გა - ლობთ, შენ გა - კურ - თხევთ,
 შენ გი - გა - ლობთ, შენ გა - კურ - თხევთ,
 shen gi - ga - lobt, shen ga - k'ur - tkhevt,

შენ გმად - ლობთ, უ - ფა - ლო, და გე - ვედ - რე - ბით შენ, ღმერ - თო
 შენ გმად - ლობთ, უ - ფა - ლო, და გე - ვედ - რე - ბით შენ, ღმერ - თო
 shen gmad - lobt, u - pa - lo, da ge - ved - re - bit shen, ghmer - to

ჩუე
 ჩუე
 chve

* ფორჩხილებში მოცემული ფერმატო დუბინსეულია.

მაგალითი №3. შენ გიგალობთ. „სადა“ სტილის ჰიმნი მარტივი მელიზმატიკურ-პოლიფონიური დაბოლოებით. დასავლეთ საქართველოს სამგალობლო ტრადიცია (გელათის სკოლა). ე. კერესელიძის ხელნაწერი Q 674, №231, გვ. 260 (რაზმაძე, ჩხიკვიშვილი, 2010: 210-211).

First system of the musical score. It consists of three staves (treble, alto, and bass clefs) in G major (one sharp). The melody is written in a simple, homophonic style. The lyrics are in Georgian and English.

შენ გი - გა - ლობთ, შენ გა - კურ - თხევთ, შენ გჰად -
 შენ გი - გა - ლობთ, შენ გა - კურ - თხევთ, შენ გჰად -
 shen gi - ga - lobt, shen ga - k'ur - tkhevt, shen gmad -

Second system of the musical score. It continues the melody from the first system. The lyrics are in Georgian and English.

ლობთ, უ - ფა - ლო, და გე - ვედ - რე - ბით შენ, ღმერ - თო
 ლობთ, უ - ფა - ლო, და გე - ვედ - რე - ბით შენ, ღმერ - თო
 lobt, u - pa - lo, da ge - ved - re - bit shen, ghmer - to

Third system of the musical score. It features a more complex melodic line with a double bar line and a key signature change to A major (two sharps). The lyrics are in Georgian and English.

ჩუე
 ჩუე
 chve

Fourth system of the musical score. It continues the melody from the third system. The lyrics are in Georgian and English.

ნო.
 ნო.
 no.

მაგალითი №4. რომელნი ქერუბიმთა. „გამშვენებული“ სტილი. აღმოსავლეთ საქართველოს („კარბელანთ“) სამგალობლო ტრადიცია (სვეტიცხოვლის სკოლა). დაცულია კორნელი კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში. ვ. (სტ.) კარბელაშვილის ხელნაწერები, №264 ფონდი.

First system of the musical score. It consists of three staves (treble, alto, and bass clefs) in G major (one sharp). The melody is written in a style with long horizontal lines above the notes, indicating a specific vocal or instrumental technique. The lyrics 'რო - მე - ე - ლნი' are written below the notes on each staff.

Second system of the musical score. It continues the melody from the first system across three staves. The lyrics 'ქე - რუ - ბი -' are written below the notes.

Third system of the musical score. It is divided into two measures. The first measure has the lyrics 'მთა' (Mta) and a sharp sign with '(h)' below it. The second measure has the lyrics 'სა -'. The notation continues across three staves.

მაგალითი №5. ღირს არს ჭეშმარიტად. „გამშვენებული“ სტილი. დასავლეთ საქართველოს სამგალობლო ტრადიცია (გელათის სკოლა). (ქორიძე, 1895: 126).

ღირს არს ჭე - შმა - რი - ტად,

ღირს არს ჭე - შმა - რი - ტად,

რა - თა გა - დი - დე - ბდეთ

რა - თა გა - დი - დე - ბდეთ

შენ, ღმრთის - მშო - ბე - ლო, რო - მე - ლი

შენ, ღმრთის - მშო - ბე - ლო, რო - მე - ლი

საგალობელთა გამოცემული სანოტო კრებულები

XIX-XX სს-ის მიჯნა

ფილიმონ ქორიძის მიერ გამოცემული სანოტო კრებულები:

1. ქართული გალობა : ლიტურგია იოანნე ოქროპირისა // მღვდლისა და მღვდელთმთავრისათვის // გადაღებული ფილიმონ ი. ქორიძის მიერ; გამომცემელი: ანტონ ნ. დუმბაძისა, დიმიტრი რ. ჭალაგანიძისა, მთავარ-დიაკონის რაჟდენ თ. ხუნდაძის და ივლიანე ი. წერეთლისაგან. რამდენიმე საგალობელი გამომცემულია მელქისედექ გ. ნაკაშიძისა და მღ. ნესტორ ე. კონტრიძისაგან. პარტიტურა №1 // ტფილისი : მაქსიმე შარაძის გამოცემა და სტ., 1895.¹

2. მიცვალებულთა საგალობელი // პარტიტურა №3 // ქუთაისის ეპარქიის სამღვდელოების ხარჯით გადაღებული ფილიმონ იესეს ძის ქორიძის მიერ; გამომცემელი: დიმიტრი რ. ჭალაგანიძისა, მთავარ-დიაკონის რაჟდენ თ. ხუნდაძისა და ივლიანე წერეთლისაგან // ტფილისი : გამოცემა მ. შარაძისა, ე. კერესელიძისა, ს. ლოსაბერიძისა და ვ. გძელიძისა, 1899.

3. საგალობელნი პირველ შეწირულისა, ვასილი დიდისა, მღვდლის კურთხევისა და ქორწინებისა // პარტიტურა №2 // ქუთაისის ეპარქიის სამღვდელოების ხარჯით გადაღებული ფილიმონ იესეს ძის ქორიძის მიერ; გამომცემელი: დიმიტრი რ. ჭალაგანიძისა, მთავარ-დიაკონის რაჟდენ თ. ხუნდაძისა და ივლიანე წერეთლისაგან; სარჩევში რომელ საგალობელსაც ვარსკვლავი უზის, გურიაშია დაწერილი და გამომცემულია ანტონ ნ. დუმბაძისაგან // ტფილისი : გამოცემა მ. შარაძისა და აშხ. (ე. კერესელიძისა, ს. ლოსაბერიძისა და ე. გრძელიძისა), 1901.

4. აღდგომის საგალობელნი // პარტიტურა №4 // იმერეთის ეპარქიის სამღვდელოების ხარჯით გამოღებული ფილიმონ იესეს ძის ქორიძის მიერ; გამომცემელი: დიმიტრი რ. ჭალაგანიძისა, მთავარ-დიაკონის რაჟდენ თ. ხუნდაძისა და მღვ. ივ. წერეთლისაგან // გამოცემა მ. შარაძისა, ე. კერესელიძისა, ს. ლოსაბერიძისა და გარდაც. ვ. გძელიძისა — ტფილისი, 1904.

¹ ეს გამოცემა შეიცავს, ერთდროულად გამოცემულ სამ ტომს – საკუთრივ პარტიტურასა და ცალკე დაბეჭდილ I და III ხმების პარტიებს.

5. გალობა : სადღესასწაულო განიცადებები // ტფილისი : მსწრაფლმბეჭ-
დავი სტამბა „ძმობისა“, 1908.

6. სადღესასწაულო საგალობელნი წირვისა : (პარტიტურა №5) // ყოვლად
სამღვდლო ეპისკოპოს გაბრიელის განკარგულებით ნოტებზე დაწერილი //
გადაღებული ფილიმონ ი. ქორიძის მიერ; გადმოცემული ანტონ ნ. დუმბაძი-
სა, დიმიტრი რ. ჭალაგანიძისა, მღვ. რაჟდენ თ. ხუნდაძისა და ივლიანე
ი. წერეთლისაგან // გამოცემა ე. ს. კერესელიძისა, ტფილისი, 1911.

ვასილ, პოლიევქტოს და ფილიმონ კარბელაშვილების მიერ გამოცემული სანოტო კრებულები:

1. ქართლ-კახური გალობა „კარბელაანთ კილოთი“ : „მწუხრი“ // ნო-
ტებზედ გადაღებული და საკუთრებით დაბეჭდილი მღ. ვასილ გრიგ. ძის
კარბელოვის მიერ // I ნაწილი // თბილისი : სტამბა მ. შარაძისა და ამხანა-
გობისა, 1897.

2. ქართლ-კახური გალობა „კარბელაანთ კილოთი“ : „ცისკარი“ // ნო-
ტებზედ გადაღებული და საკუთრებით დაბეჭდილი მღ. ვასილ გრიგ. ძის
კარბელოვის მიერ // II ნაწილი // ტფილისი : ტიპოგრაფია „ცნობის ფურ-
ცელი, 1898.

3. ქართული გალობა (ქართლ-კახური კილოთი) : (ლიტურდია) : წმ. იოა-
ნე ოქროპირის წირვის წესი // მიხეილ მიხეილის ძის იპოლიტოვ-ივანოვის
მიერ ნოტებზე გადაღებული და დაწერილი მღ.მღ. ძმათა პოლ. და ვას.
კარბელაშვილთა, ალ. მოლოდინაშვილის და გრ. მღებრიშვილის დახმარე-
ბითა; დედანზედ გამართვა-შესწორებით მღ. ვასილ გრიგოლის ძის კარბე-
ლაშვილისათა // გამოც. ალექსანდრე ეპისკოპოსის, აწ გურია-სამეგრელოს
მწყემსთ-მთავრის წარსაგებელითა // თბილისი : სტამბა მ. შარაძისა და
ამხანაგობისა, 1899.

4. საგალობელნი შობის დღესასწაულისა : რვეული ა // გადაღებული მღ.
ფილიმონ კარბელაშვილის მიერ // გამოცემა მღ. მღ. პ. კარბელოვისა და ა.
მოლოდინოვისა // თბილისი : სტამბა მ. შარაძისა და ამხანაგობისა, 1899.

5. ერთხმიანი ქართული საეკლესიო გალობა : „მწუხრი“ // ნოტებზედ გადაღებული მღ. ფილიმონ კარბელაშვილის მიერ // რედაქცია მღ. პოლიევქტოს კარბელაშვილისა // ტფილისი, 1907.

რაჟდენ ხუნდაძის მიერ გამოცემული სანოტო კრებულები:

1. ქართული საეკლესიო გალობა გურულ-იმერულ სადა კილოზე // ნიგნი პირველი : პირველი ხმა (დანყება) ნირვის წესი წმ. იოანე ოქროპირისა, ვასილი დიდისა და პირველ-შენიერულისა // გადაღებული ნოტებზე მღვდლის რ. ხუნდაძის მიერ. წინასიტყვაობა: მ. კელენჯერიძე // ქუთაისი : გამოცემული იმერეთის ეპარქიის სამღვდელოების და ეკლესიების საფასით, 1902.

2. ქართული გალობა : ლიტურგია იოანე ოქროპირისა, ბასილი დიდისა და გრიგორი ღვთის-მეტყველისა : პარტიტურა // ნოტებზე გადაღებული მღვდლის რაჟდენ თ. ხუნდაძის მიერ გურულ-იმერულ სადა კილოზე // ტფილისი : გამოცემა ესტატე სოლომანის-ძის კერესელიძისა, 1911.

დმიტრი არაყიშვილის მიერ გამოცემული

საგალობლების კრებულები:

1. Аракчиев, Дмитрий. Краткий очерк развития грузинской, карталино-кахетинской, народной песни. О грузинской духовной народной музыке, с приложением напевов на литургии св. Иоанна Златоустаго. Москва: Типография К. Л. Меньшова, 1905.

2. Аракчиев, Дмитрий. Грузинское Народное Музыкальное Творчество. (Народная песня Восточной Грузии). С приложением 225 песен в народной гармонизации и 39 инструментальных мелодий. Москва. Оттиски из В т. «Трудов Музыкально-Этнографической Комиссии» (МЭК) при Московском университете. Типография Г. Лиснера и Д. Собко, 1916.

XX-XXI საუკუნეებში აუდიოჩანაწერების ნოტირების საფუძველზე გამოცემული კრებულები:

1. ქართული გალობა (იმერულ-გურული კილო). ჩანერილი და ნოტებზე გადაღებული კახი როსებაშვილის მიერ. თბილისი: სსრკ მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება, 1968.

2. ქართული გალობა (გურული კილო). ჩაინერა და ნოტებზე გადაიღო კახი როსებაშვილმა. თბილისი: სსრკ მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება, 1976.

3. ქართული საეკლესიო გალობა. შემოქმედის სკოლა. არტემ ერქომაიშვილის ჩანაწერების მიხედვით — ნოტებზე გადაიღო და შეადგინა დ. შულღიაშვილმა. თბილისი, 2002.

4. „თერთმეტი მარგალიტი“. დიმიტრი პატარავა, ვარლამ სიმონიშვილი, არტემ ერქომაიშვილი — საარქივო ჩანაწერი (1949) — ნოტებზე გადაიღო და შეადგინა დავით შულღიაშვილმა — თბილისი, 2004.

5. ქართული საეკლესიო გალობა. შემოქმედის სკოლა. არტემ ერქომაიშვილის ჩანაწერების მიხედვით — ნოტებზე გადაიღო და შეადგინა დ. შულღიაშვილმა — II გამოცემა. თბილისი, 2006.

6. ქართული ხალხური მუსიკა. გურია. არტემ ერქომაიშვილის სანოტო კრებული. ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი. თბილისი, 2005.

7. ქართული საეკლესიო და სალხინო საგალობლები (გურული კილო). გადმოცემული დიმიტრი პატარავას მიერ; ნოტებზე გადაიღო მამია პატარავამ // მუსიკალური რედაქტორი მალხაზ ერქვანიძე // თბილისი, 2003.

8. ქართული საეკლესიო გალობა. სასწავლო საგალობლები აუდიო ჩანაწერებით. შეადგინეს ნინო რაზმაძემ და მართა ჩხიკვიშვილმა. თბილისი, საქართველოს საპატრიარქოს გალობის ცენტრი, 2010.

9. ქართული გალობა. ანთოლოგია. თბილისი, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, ფონდი „ქართული გალობა“, I, II, III ტტ. — 2016; IV – VIII ტტ. — 2018.

გამოყენებული ლიტერატურა

აბულაძე, ილია. 1973. *ძველი ქართული ენის ლექსიკონი*. თბილისი, მეცნიერება.

ამირანაშვილი, შალვა. 1961. *ქართული ხელოვნების ისტორია*. თბილისი, ხელოვნება.

ანდრიაძე, მანანა. 1998. „საგალობელთა ჟანრები და ნევმირების ტრადიცია XX საუკუნის ქართული ხელნაწერების მიხედვით“. დისერტაციის ავტორეფერატი ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ანდრიაძე, მანანა და ჩხეიძე, თამარ. 2003. „ჭრელის სისტემა ქართულ სამგალობლო პრაქტიკაში“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის / საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი (შემდეგ თსკ ტმკსც).

არნდტი, მეთიუ. 2018. „ჰარმონიისა და ხმათასვლის ზოგიერთი სტატიტიკური თავისებურება შემოქმედის სკოლის საგალობლებში“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის VIII საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსკ ტმკსც.

არომი, სიმჰა და ვალეჰო, პოლო. 2010. „ქართული მრავალხმიანობის აკორდიკის სინტაქსის თეორიისათვის“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის IV საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსკ ტმკსც.

არომი, სიმჰა და ვალეჰო, პოლო. 2012. „აკორდის სინტაქსის საფუძვლები ზოგიერთ მეგრულ სიმღერაში“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის V საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსკ ტმკსც.

ასლანიშვილი, შალვა. 1954. *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*. წიგნი I. თბილისი, ხელოვნება.

ასლანიშვილი, შალვა. 1956. *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*. წიგნი II. თბილისი, ხელოვნება.

ასლანიშვილი, შალვა. 1991. „ძველი ქართული სანოტო ნიშნების საკითხისათვის. სანოტო ნიშნების სისტემა ძველ ქართულ ხელნაწერებში (X-XII სს.)“. წიგნში: *ძველი ქართული მუსიკის თეორიისა და ისტორიის საკითხები*. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ახობაძე, ვლადიმერ. 1961. *ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები*. ბათუმი.

ბარამიძე, ალექსანდრე და ცაიშვილი, სარგის. 1981 (256). *ქართული ლიტერატურა*. წიგნში: *ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია*. საქართველოს სსრ. თბილისი, ენციკლოპედია.

ბაქრაძე, დიმიტრი. 1987. *არქეოლოგიური მოგზაურობა გურიასა და აჭარაში*. თბილისი, საბჭოთა საქართველო.

გაგულაშვილი, ილია. 1986. *ქართული მაგიური პოეზია*. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

გელაშვილი მაია. 2012. „პანკისის ხეობის ქისტების ტრადიციული მუსიკის შესწავლისათვის“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის V საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსუ ტმკსც.

გელზერი, სტიუარტ. 2003. „ქართული ხალხური მუსიკის ბგერათმცოდნეობის შესახებ“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსუ ტმკსც.

გვახარია, ვაჟა. 1962. *ქართულ მუსიკალურ სისტემათა განვითარება*. თბილისი, ხელოვნება.

გორდეზიანი, რისმაგ. 1988. *ბერძნული ცივილიზაცია*. ნაკვეთი 1. თბილისი, მერანი.

გრემი, ჯონ. 2010. „მეხსიერების მნიშვნელობა ქართული გალობის ზეპირ ტრადიციაში“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის IV საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსუ ტმკსც.

დონაძე, ვლადიმერ, ჩიჯავაძე, ოთარ და ჩხიკვაძე გრიგოლ. 1990. *ქართული მუსიკის ისტორია*. თბილისი, განათლება.

ერქვანიძე, მალხაზ. 1991. „ქართული მუსიკის წყობა (პრობლემები და მოსაზრებები)“. წიგნში: *ძველი ქართული მუსიკის ისტორიისა და თეორიის საკითხები*. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ერქვანიძე, მალხაზ. 2003. „ქართული მუსიკის ბგერათწყობა (პრობლემები, მოსაზრებები)“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის / საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსკ ტმკსც.

ვესტმანი, იოჰან. 2003. „ქართული პოლიფონიური სიმღერების კილო-ტონალობის პრობლემები: სიმაღლის, ინტერვალისა და ტემბრის ცვალებადობა“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის / საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსკ ტმკსც.

ზემცოვსკი, იზალი. 2003. „მრავალხმიანობა, როგორც შემოქმედებისა და აზროვნების საშუალება: Homo Polyphonicus-ის მუსიკალური იდენტობა“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის / საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსკ ტმკსც.

თავბერიძე, ილია. 2005. *XIX საუკუნის ქართველი მოღვაწეები და საეკლესიო გალობა*. თბილისი, საქართველოს საპატრიარქო.

თუმანიშვილი, ქეთევან და ანდრიაძე, მანანა. 1991. „ზოგიერთი მასალა ძველი ქართული სანოტო დამწერლობის მკვლევართა შესახებ“. წიგნში: *ძველი ქართული მუსიკის ისტორიისა და თეორიის საკითხები*. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

თბილისი. ენციკლოპედია. 2002. თბილისი, ქართული ენციკლოპედია.

იაშვილი, მზია. 1975. *ქართული მრავალხმიანობის საკითხისათვის*. თბილისი, განათლება.

ინაიშვილი, ალექსანდრე, ნოლაიდელი, ჯემალ და ჩხიკვაძე, გრიგოლ. 1960 (1). „აჭარული ნადური სიმღერების ოთხხმიანობის თავისებურებების შესახებ“. *ჟურნ. ლიტერატურული აჭარა*.

ინგოროყვა, პავლე. 1962. „ანტიკური ხანისა და საშუალ-საუკუნეთა ქართული მუსიკალური დამწერლობის ამოხსნა და ძველი ქართული მუსიკის აღდგენა“. *ჟურნ. მნათობი*.

ინგოროყვა, პავლე. 1965. გიორგი მერჩულე. ნაწ. II. თხზულებათა კრებული. ტ. III. ძველ-ქართული პოეზია V-X საუკუნეთა. თბილისი, საბჭოთა საქართველო.

კავაი ნორიე და იაპონელ მკვლევართა ჯგუფი. 2012. „ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ბგერის სტრუქტურის შესწავლა: ტემპერირებული სტრუქტურის ანალიზი“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის V საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსკ ტმკსც.

კარბელაშვილი, პოლიევქტოს. 1899. *ქართული გალობა (ქართლ-კახური კილოთი): (ლიტურდია): წმ. იოანე ოქროპირის წირვის წესი*. მიხეილ მიხეილის ძის იპპოლიტოვ-ივანოვის მიერ ნოტებზე გადაღებული და დაწერილი მღ.მღ. ძმათა პოლ. და ვას. კარბელაშვილთა, ალ. მოლოდინაშვილის და გრ. მღებრიშვილის დახმარებით; დედანზედ გამართვა-შესწორებით მღ. ვასილ გრიგოლის ძის კარბელაშვილისათა. გამოც. ალექსანდრე ეპისკოპოსის, აწ გურია-სამეგრელოს მწყემსთ-მთავრის წარსაგებელითა. თბილისი, სტამბა მ. შარაძისა და ამხანაგობისა.

კარბელაშვილი, პოლიევქტოს. 2011. *ქართული საერო და სასულიერო კილოები*. თბილისი, კაბადონი.

კეკელიძე, კორნელი. 1960. *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. 1. თბილისი, მეცნიერება.

ლეონიძე, გიორგი. 1990. *ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*. თბილისი, საბჭოთა მწერალი.

მაისურაძე, ნინო. 2003. „ზოგი რამ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის შესახებ“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსკ ტმკსც.

მამისაშვილი, ნოდარ. 1992. *ქართული მუსიკალური აზროვნების სათავეებთან*. ჟურნ.: *ლიტერატურა და ხელოვნება*: 178.

მაჩაბელი, დავით. 1864 (5). „ქართველთა ზნეობანი“. *ჟურნალი ცისკარი*.

მახარაძე, ნინო და ღამბაშიძე, ნინო. 2014. „*ჭვენიერობის დღესასწაული და მასთან დაკავშირებული ქართული ტრადიციული მუსიკა*“. წიგნში:

ტრადიციული მრავალხმიანობის VI საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები. თბილისი, თსკ ტმკსც.

მანაგაძე, ხათუნა. 2006. „წმიდა ანდრია კრიტელის „სინანულის კანონი“ და მისი ქართული ძლისპირები“. დისერტაცია მუსიკოლოგიის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

მელიქიშვილი, გიორგი. „მოსინიკები“. 1987 (134). წიგნში: ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. ტ. 11. თბილისი, ენციკლოპედია.

მელიქიშვილი, გიორგი. „ხალდეები“. 1987 (418). წიგნში: ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. ტ. 11. თბილისი, ენციკლოპედია.

მელიქიშვილი, ირინე და ხაზარაძე, ნანა. „ქართველთა პირველსაცხოვრისი ენობრივი მონაცემების კონტექსტში“. წიგნში: ქართველები. თბილისი, პალიტრა.

მეტრეველი, ელენე. 1966. „მეხელის“ და „მეხურის“ გაგებისათვის“. შ. რუსთაველი. ისტორიულ ფილოლოგიური ძიებანი. თბილისი, მეცნიერება: 170;

მეტრეველი, ელენე. 1971. ძლისპირნი და ღმრთისმშობლისანი. თბილისი, მეცნიერება.

მროველი, ლეონტი. 1987. „ცხოვრება მეფეთა“. წიგნში: ქართული მწერლობა. ტ. 1. თბილისი, ნაკადული.

მუსხელიშვილი, დავით. 2016. „ქართველთა წარმომავლობისთვის“. წიგნში: ქართველები. თბილისი, პალიტრა.

მუსხელიშვილი, დავით. 2016. „საქართველოს ისტორიის ნარკვევი (საქართველოს ისტორიის ადრეული პერიოდი)“. წიგნში: ქართველები. თბილისი, პალიტრა.

ნემსაძე, გ. 1984. „პეტრე ობერი“. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ. 8, გვ 45. თბილისი, ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატი.

ნუცუბიძე, შალვა. 1983. ქართული ფილოსოფიის ისტორია. წიგნი I. შრომები, ტ. VIII თბილისი, მეცნიერება.

ოსიტაშვილი მარიამ. 1983. „ქართული რვა ხმის სისტემა და მისი კილო-ინტონაციური საფუძვლები“. წიგნში: ქართული ხალხური მუსიკის კილო,

მელოდიკა და რიტმი. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1983: 93-114.

ორჯონიკიძე, გივი. 1984. *ქართული მუსიკა ესთეტიკისა და სოციოლოგიის შუქზე*. თბილისი, ხელოვნება.

ონიანი, ეკატერინე. 2004. „ნევმური დამწერლობა და ნევმირების სისტემა ღვთისმსახურების ქართულ პრაქტიკაში (X-XI და XVIII საუკუნის ხელნაწერთა მაგალითზე)“. დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

„პალესტინის ქართული წარწერები“. 1984. წიგნში: *ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია*. ტ. 7, გვ. 651-652. ივლისი, ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატი.

რაჩიუნაიტე-ვიჩინიენე, დაივა. 2018. „ხუთბგერიანი წყობა, როგორც ჩრდილოდასავლეთ აუკმატიას ვოკალური მრავალხმიანობის საფუძველი; პრობლემის დასმა“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის VIII საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსკ ტმკსც.

როდოსელი, აპოლონიოს. 1948. *არგონავტიკა*. თბილისი, სახელგამი.

როსებაშვილი, კახი. 1988. „ქართული ხალხური სიმღერის კილოს განსაზღვრის საკითხისათვის“. წიგნში: *ქართული მუსიკის პოლიფონიის საკითხები*. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

სახოკია, თედო. 1985. *მოგ ზაურობანი: გურია, აჭარა, სამურზაყანო, აფხაზეთი*. ბათუმი, საბჭოთა აჭარა.

სირაძე, რევაზ. 1978. *ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან*. თბილისი, ხელოვნება.

სიხარულიძე, ქეთევან. 2006. „მიჯაჭვული გოლიათები“. წიგნში: *კავკასიური მითოლოგია*. თავი 8. თბილისი, კავკასიური სახლი.

სულავა, ნესტან. 2001. „შოი მღვიმელი დემეტრე მეფის პოეზიაში“. წიგნში: *ლიტერატურული ძეგანი*, №21. თბილისი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი.

სუხიაშვილი მაგდა. 2018. „ტერმინი მორთული ქართულ ჰიმნოგრაფიაში“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის VIII საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსკ ტმკსც.

უმიკაშვილი, პეტრე. 1878 (39). „ქართული საეკლესიო გალობა“. გაზ. ივერია.

ფირცხალავა, ნინო. 2003. „პეტრინის ფილოსოფია და ქართული მრავალხმიანობა.“ წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსკ. ტმკსც.

ქართული გალობა. ანთოლოგია. 2016, 2018. თბილისი, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი. ფონდი ქართული გალობა.

ქართული პოეზია. ტ. I. 1979. თბილისი, ნაკადული.

ჭურდიანი, მიხეილ. 2016. „ქართული ენა და დაწერლობა.“ წიგნში: *ქართველები*. თბილისი, პალიტრა.

ლამბაშიძე, გიორგი. 2008. „ქართული კულტურის წრის ძეგლები ჩრდილოეთ კავკასიის ქვეყნებში.“ წიგნში: *ენციკლოპედია: ქართული ენა*. თბილისი, ეროვნული მწერლობა.

შილაკაძე, მანანა. 1970. *ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა*. თბილისი, მეცნიერება.

შილაკაძე, მანანა. 2007. *ტრადიციული სამუსიკო საკრავები და ქართულ-ჩრდილოკავკასიური ერთნოკულტურული ურთიერთიერთობანი*. თბილისი, კავკასიური სახლი.

შერბაუმი, ფრანკ, არომი, სიმჰა და კეინი, ფრანკ. 2019. „ახობადის სვანური სიმღერების კრებულის ჰარმონიული სტრუქტურის გრაფიკული შედარებითი ანალიზი“. წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის VIII საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსკ ტმკსც.

ჩიტაია, გიორგი და ბარდაველიძე, ვერა. 1939. *ქართული ხალხური ორნამენტი*. თბილისი, სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის საქართველოს ფილიალი.

ჩიქოვანი, მიხეილ. 1946. *ქართული ფოლკლორი*. თბილისი.

ჩიჯავაძე, ოთარ. 1967(12). „ქართული გალობის ჭრელები (მწუხრისა და ცისკრის საგალობლების მუსიკალური ანალიზი)“. ჟურნ. *საბჭოთა ხელოვნება*.

ჩიჯავაძე, ოთარ. 1991. „ქართული საეკლესიო გალობის სწავლების მეთოდის საკითხისათვის ძველ საქართველოში“. წიგნში: *ძველი ქარ-*

თული მუსიკის თეორიისა და ისტორიის საკითხები. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ჩხენკელი, თამაზ. 2009. ტრაგიკული ნიღბები. თბილისი, მეზვერეობა.

შულღიაშვილი, დავით. 1991. „ქართული გალობის შტოთა ერთიანობის შესახებ“. წიგნში: ძველი ქართული პროფესიული მუსიკის ისტორიისა და თეორიის საკითხები. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

შულღიაშვილი, დავით. 2004. წინასიტყვაობა. აუდიოგამოცემა: ქართული გალობა. თერთმეტი მარგალიტი“. თბილისი.

შულღიაშვილი, დავით. 2014. ქართული სამგალობლო სკოლები და რვა ხმის სისტემა. თბილისი, საქართველოს საპატრიარქოს გალობის ცენტრი.

შულღიაშვილი, დავით და ჩხეიძე, თამარ. 2016. სამგალობლო ტერმინთა ლექსიკონი. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ცაიშვილი, სარგის. 1979. „ძველი ქართული პოეზია (V-XI სს.)“. წიგნში: ქართული პოეზია. ტ. I. თბილისი, ნაკადული.

ციგლერი, სუზან. 2019. გერმანელი მოგზაურების თვალით დანახული ქართული მუსიკა (XVIII ს-ის დასასრული – XX ს-ის დასაწყისი)“. წიგნში: ტრადიციული მრავალხმიანობის IX საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები. თბილისი, თსკ ტმკსც.

ცუტომუ ოოჰაში და იაპონელ მკვლევართა ჯგუფი. 2012. „ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ბგერითი სტუქტურის კვლევა: რხევის სტუქტურის რაოდენობრივი ანალიზი“. წიგნში: ტრადიციული მრავალხმიანობის V საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები. თბილისი, თსკ ტმკსც.

წერეთელი, აკაკი. 1884(40). „რამოდენიმე სიტყვა ქართული გალობის აღდგინების გამო“. გაზ. დროება.

წერეთელი, ზაალ. 2010. დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანი“ ნევემირებული. თბილისი, ფონდი „ქართული გალობა“.

წერეთელი, ზაალ და ვეშაპიძე, ლევან. 2015. ქართული ტრადიციული ბგერათწყობის შესახებ“. წიგნში: ტრადიციული მრავალხმიანობის VII საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები. თბილისი, თსკ ტმკსც.

წერეთელი, ზაალ. 2016. „ძველი ქართული ნევმური სისტემის გაშიფვრა და პრაქტიკაში ხელახლა დანერგვის გზები.“ წიგნში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის IV საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. თბილისი, თსუ ტმკსც.

წურწუმია, რუსუდან. 1991. „წინათქმა“. წიგნში: *ქართული მუსიკის ისტორიისა და თეორიის საკითხები*. თბილისი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

წურწუმია, რუსუდან. 2005. *მეოცე საუკუნის ქართული მუსიკა: თვითმყოფადობა და ღირებულებითი ორიენტაციები*. თბილისი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ჭავჭავაძე, ზურაბ. 1993. „XII საუკუნის ქართული ჰიმნოგრაფია“. წიგნში: *ლიტერატურათმცოდნეობა. კრიტიკა. პუბლიცისტიკა. თარგმანი*. თბილისი, მერწყული.

ჭავჭავაძე, ილია. 1986. „ქართული ხალხური მუსიკა“. წიგნში: *რჩეული ნაწარმოებები*. 5 ტომად. ტ. III. თბილისი, საბჭოთა საქართველო.

ჭელიძე, ედიშერ. 2014. *ძველი ქართული საეკლესიო ლიტერატურა*, მეორე გამოცემა. თბილისი, ახალი ივერიონი.

ჭოხონელიძე, ევსევი. 1983. „ქართული ხალხური მუსიკის კილოური საფუძვლების შესახებ“. წიგნში: *ქართული ხალხური კილო, მელოდიკა და რიტმი*. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ხუნდაძე, რაჟდენ. 1911. წინასიტყვაობა საგალობელთა კრებულისათვის *ქართული გალობა: ლიტურგია იოანე ოქროპირისა, ბასილი დიდისა და გრიგორი ღვთის-მეტყველისა: პარტიტურა*. ნოტებზე გადაღებული მღვდლის რაჟდენ თ. ხუნდაძის მიერ გურულ-იმერულ სადა კილოზე. ტფილისი, გამოცემა ესტატე სოლომანის-ძის კერესელიძისა.

ჯავახიშვილი, ივანე. 1979. *ქართველი ერის ისტორია*. თხზულებანი. ტ. I. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

ჯავახიშვილი, ივანე. 1990 (2). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი, ხელოვნება.

ჯავახიშვილი, ივანე, ბერძენიშვილი, ნიკო და ჯანაშია, სიმონ. 1943. *საქართველოს ისტორია*. თბილისი, სახელგამი.

ჯამბაკურ-ორბელიანი, ალექსანდრე. 1861 (1) „ივერიანელების გალობა, სიმღერა და ლილინი“. ჟურნ. *ცისკარი*.

ჯანგულაშვილი, ვიქი (სვიმონ). 2011. „ქართული საგალობლის მუსიკალური ესთეტიკა (არსი და მხატვრული მეთოდი)“. დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ჯანელიძე, დიმიტრი. 1965. *ქართული თეატრის ისტორია*. თბილისი, ხელოვნება.

ჯაფარიძე, ოთარ. 1981. „პირველყოფილ თემური ნწყობილება საქართველოში“. წიგნში: *ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია*. საქართველოს სსრ., გვ. 47. თბილისი, სახელმწიფო გამომცემლობა.

Аракчиев, Дмитрий. 1905. *Краткий очерк развития грузинской, карталино-кахетинской, народной песни. О грузинской духовной народной музыке, с приложением напевов на литургии св. Иоанна Златоустаго*. Москва, Типография К. Л. Меньшова.

Аракишвили, Дмитрий. 1946. *Одноголосная и хоровая песня Восточной Грузии*. Тбилиси, Музфонд Грузии.

Бардавелидзе, Вера. 1957. *Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен*. Тбилиси, Академия Наук ГССР.

Галаев, Борис. 1964. *Осетинские Народные Песни*. Москва, Музыка. 1964: 10-11.

Герцман, Евгений. *Византийское музыкознание*. Ленинград, Музыка. 1988: 175-199.

Евлахов, И. О народных песнях и певцах Грузии. Газ.. *Кавказ*, 1850, № 264, 265.

Жордания, Иосиф. 1989. *Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур*. Тбилиси, Тбилисский Государственный Университет.

Земцовский, Изалий. 2006. “Музыкальная диалогика”. ბოგბო: *Из мира устной традиции. Заметки впрок*. Санкт-Петербург, Российский Институт Истории Искусств.

Ипполитов-Иванов, Михаил. 1895. *Грузинская народная песня и ее современное состояние. С приложением 12-ти народных мелодий и романсов для голоса с ф-но*. Записал и гармон. пер. С. А. Амираджиби. Москва, Типография И.И. Кушнерев.

Конен, Валентина. 1975. “Значение внеевропейских культур для музыки XX века”. ბოგბო: *Этюды о зарубежной музыке*. Москва, Музыка.

Марр, Николай. 1913. “Из поездок в Сванию”. ბოგბო: *Христианский восток*, Т. 2, вып. I. СПб.

Ницше, Фридрих. 1990. “Рождение трагедии или эллинизм и пессимизм”. ბოგბო: *Сочинения в 2-х томах*. Т. I. Москва, Мысль. 1990: 77.

Стешенко-Куфтина, Валентина. 1936. *Древнейшие инструментальные основы грузинской народной музыки: Флейта Пана*. Т.1 Тбилиси, Государственный Музей Грузии.

Чхиквадзе, Григор. 1957. “Народная песня”. ბოგბო: *Грузинская музыкальная культура*. Москва, Музыка.

Garayanidze, Edisher. 2010. “The Role of Responsorial Singing in the Development of Georgian Polyphony”. ბოგბო: *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*. New-York, Nova Science Publisher.

Jordania, Joseph. *Who Asked the First Question?* Tbilisi, Logos. 2006.

Nadel, Ziegfid. 1933. *Georgische Gesänge*. Berlin, Lautabteilung; Leipzig, Otto Harrassowitz. 1933.

Zemtsovsky, Izali. 2010. *The Georgian Model: Toward the Ethnomusical Approach to the World of Oral Polyphony*. ბოგბო: *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*. New-York, Nova Science Publishers.

ინტერნეტრესურსები

გიორგი მცირე (ხუცეს მონაზონი). ცხოვრებაი და მოქალაქეობაი წმიდისა და ნეტარისა მამისა ჩუენისა გიორგი მთანმიდელისაი . <https://library.iliauni.edu.ge/wp-content/uploads/2017/03/21.tskhoreba-da-moqalaqoba-tsmidisa-da.pdf>.

მურღულია, უჩა. (ბლოგი) ქსენოფონტეს ანაბასისი და ქართველური ხალხები ძვ.წ. V საუკუნეში http://umurgulia82.blogspot.com/2016/08/blog-post_2.html.

მუსხელიშვილი, დავით, ჯაფარიძე, ოთარ, მელიქიშვილი გიორგი და სხვ. საქართველოს ისტორია. ტომი I — უძველესი დროიდან ქრისტიანობის მიღებამდე. <https://tsulearn.files.wordpress.com/2014/12/book1>.

მუსხელიშვილი, დავით, ჯაფარიძე, ოთარ, მელიქიშვილი გიორგი და სხვ. საქართველოს ისტორია. ტომი I — უძველესი დროიდან ქრისტიანობის მიღებამდე. <https://tsulearn.files.wordpress.com/2014/12/book1>.

მერჩულე, გიორგი. გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება. თავი 2. <https://burusi.wordpress.com/2009/09/30/giorgi-merchule/> ნანახია 25.05.2019.

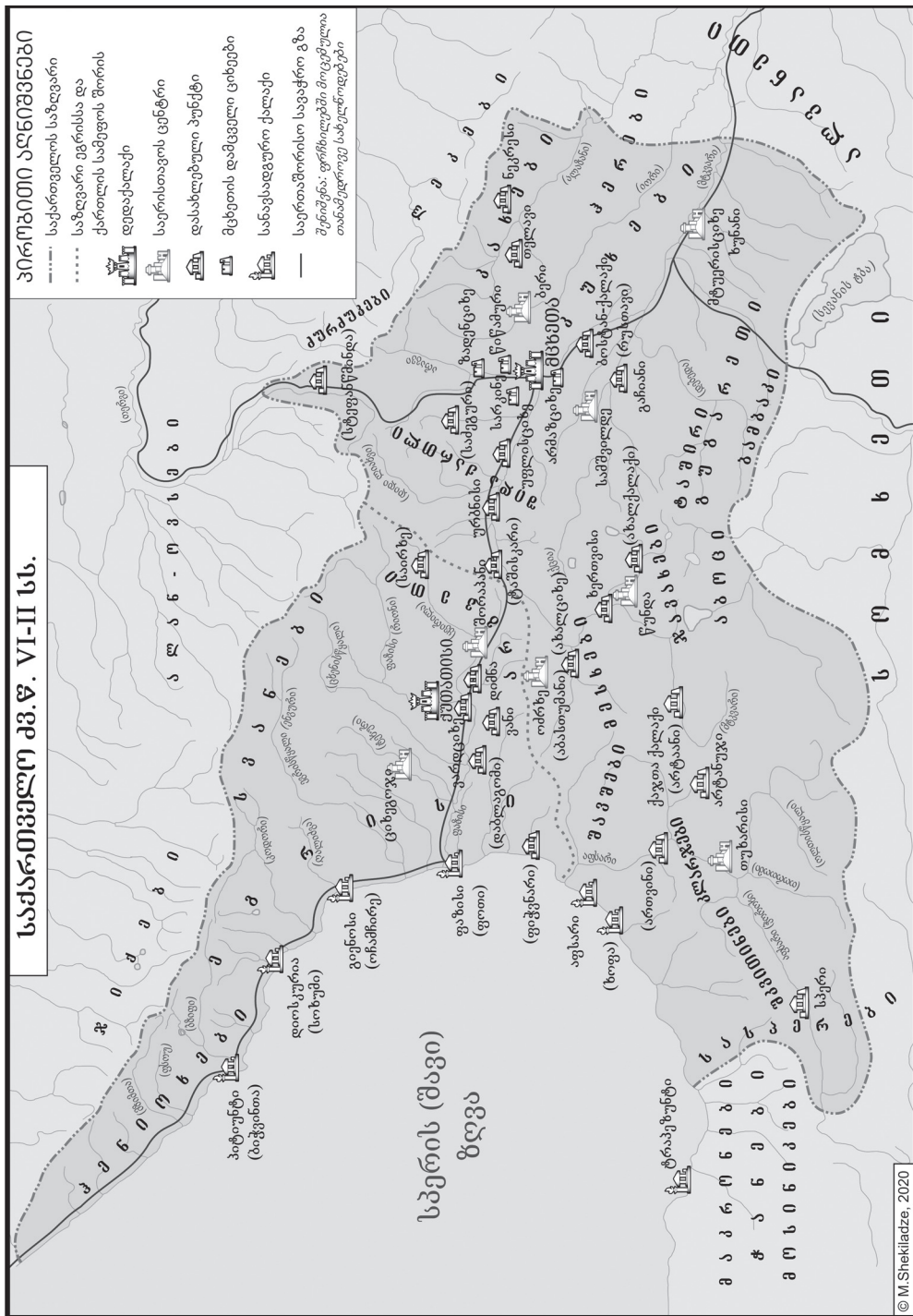
რუსთაველი, შოთა. ვეფხისტყაოსანი. http://www.nplg.gov.ge/ebooks/authors/shota_rustaveli/vefxistyaosani.pdf.

ფარჩუკიძე, თამარ. 2015. საეკლესიო განათლების ისტორიის ძირითადი საკითხები XI-XII საუკუნეებში. დისერტაცია ისტორიის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად. საქართველოს საპატრიარქოს წმიდა ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტი. თბილისი. <http://www.dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/172683/1/Disertacia.pdf>.

ფირცხალაიშვილი, ანა. „საგანმანათლებლო კერები – თბილისი“. გაზეთი ახალი განათლება. http://axaliganatleba.ge/index.php?module=multi&page=details&multi_id=2&id=24.

ჯაფარიძე, ანანია. საქართველოს ეკლესიის მოკლე ისტორია. <http://patriarchate.ge/geo/eklesia/istoria-movlenebi/%E1%83%A1%E1%83%90%E1%83%A5%E1%83%90%E1%83%A0%E1%83%97%E1%83%95%E1%83%94%E1%83%9A%E1%83%9D%E1%83%A1-%E1%83%94%E1%83%99%E1%83%9A-%E1%83%94%E1%83%A1%E1%83%98%E1%83%98%E1%83%A1-%E1%83%9B%E1%83%9D%E1%83%99/>.

Xenophon.*Anabasis*.http://www.gutenberg.org/files/1170/1170-h/1170-h.htm#link2H_4_0027 10. 02.2019.



სურათი 2. საქართველო ძვ.წ. VI-II საუკუნეებში



სურათი 3. თრიალეთის ვერცხლის თასი, ძვ. წ. XV საუკუნე



სურათი 4. ბორჯღალი – ქართველების მზის სიმბოლო



სურათი 5. ჩოხოსანი მამაკაცი პურის თავთავითა და მრავალღერძიანი საღამურით II ათასწლეულის ხეთურ ბარელიეფზე



სურათი 6. ფანდური



სურათი 7. ჩონგური



სურათი 8. ჩანგი



სურათი 9. კვინკი



სურათი 10. ბუკი



სურათი 11. გუდასტგირი



სურათი 12. უენო სალამური სამთავროს
გათხრებიდან, ძვ.წ. XV ს.



სურათი 13. ენიანი
სალამური



სურათი 14. ლარჭემი



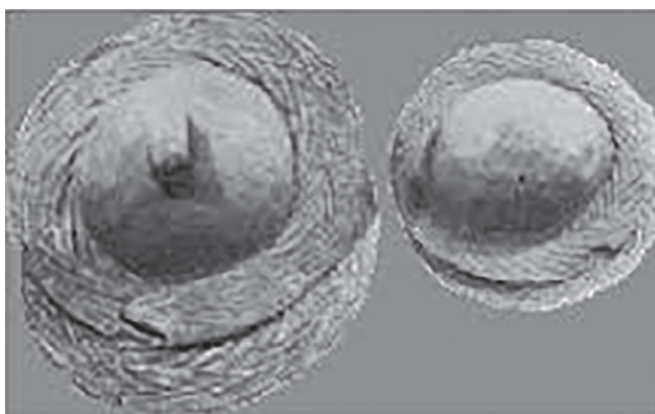
სურათი 15. დაირა



სურათი 16. დოლი



სურათი 17. დიპლიპიტო



სურათი 18. წინწილა



სურათი 19. საზი



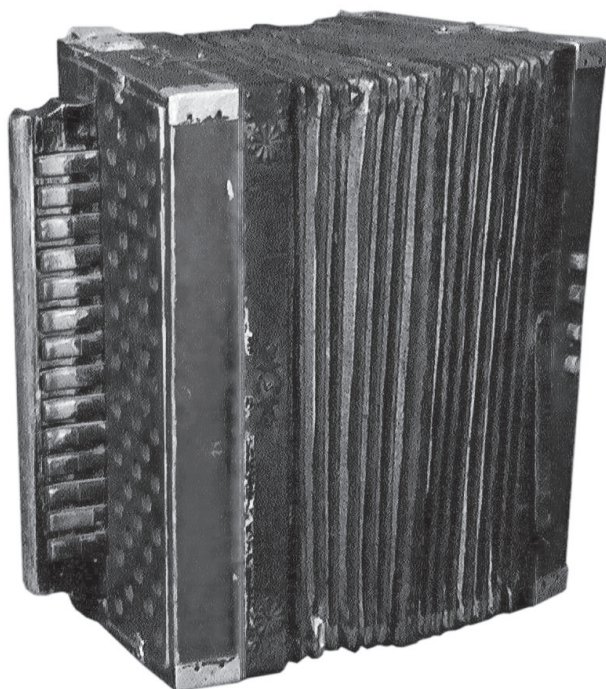
სურათი 20. თარი



სურათი 21. ზურნა



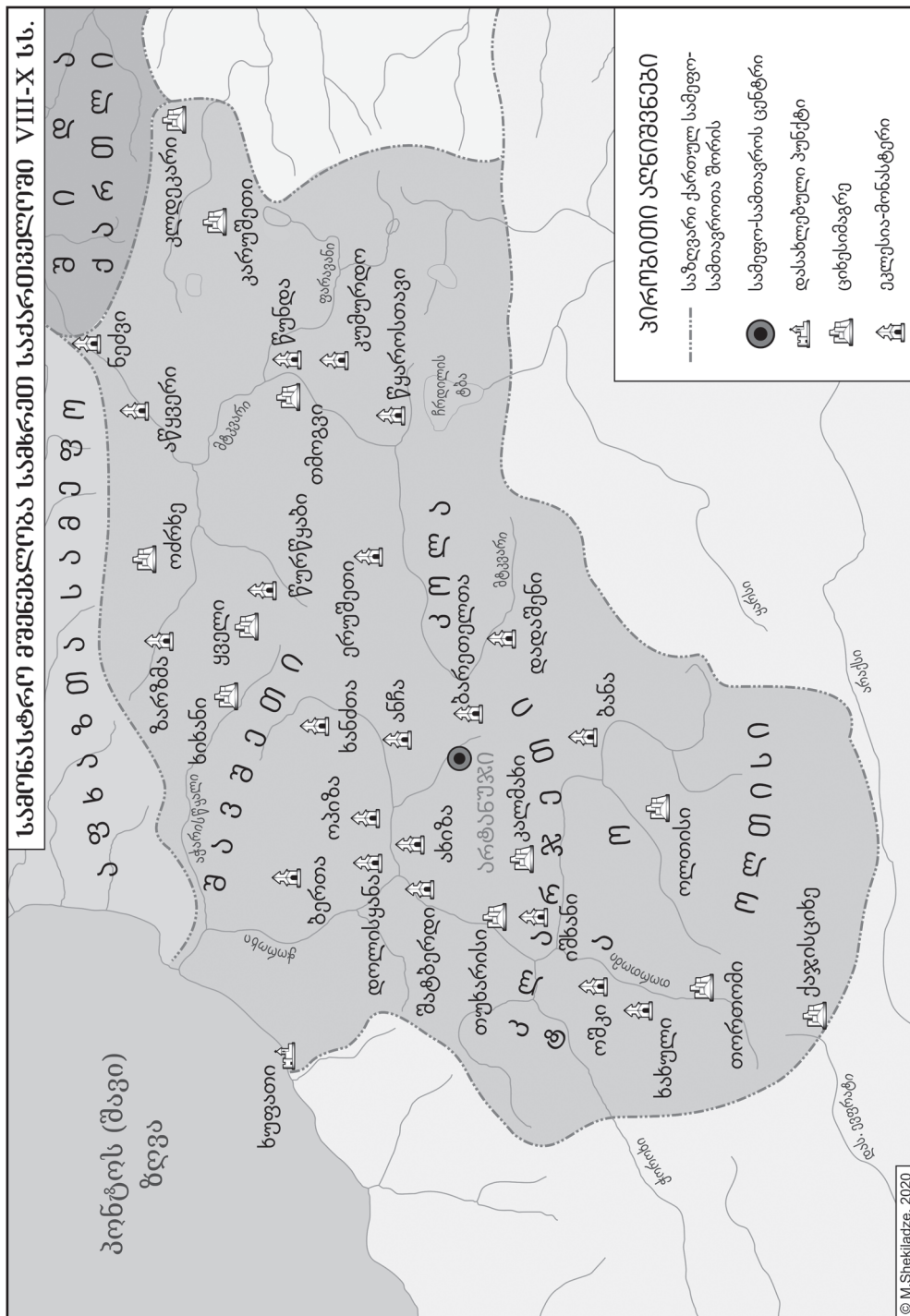
სურათი 22. დუდუკი



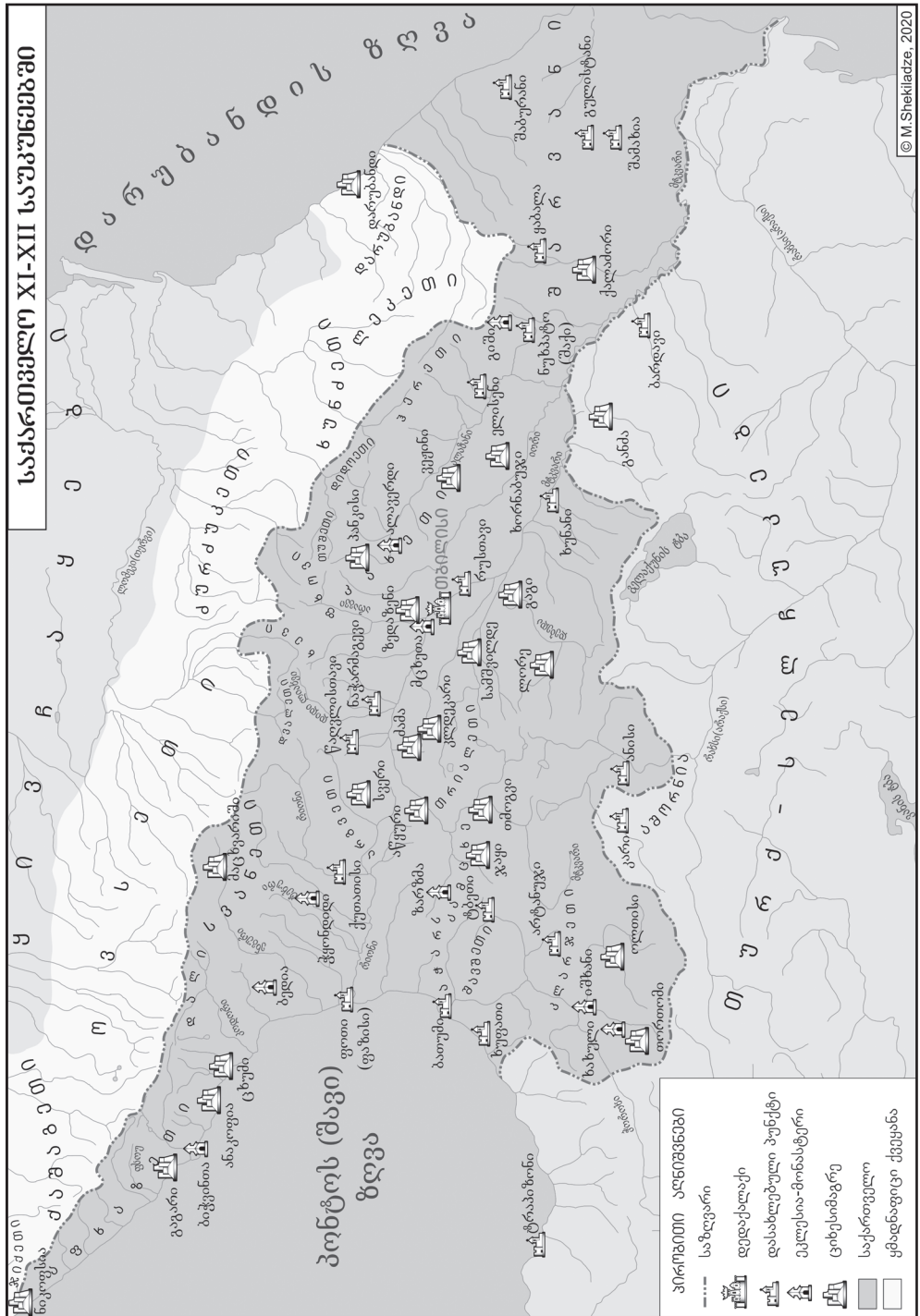
სურათი 23. თუშური გარმონი



სურათი 24. ნიკო-ნიკო



სურათი 25. სამონასტრო მშენებლობა სამხრეთ საქართველოში
ძვ.წ. VIII-X საუკუნეებში



სურათი 26. საქართველო XI-XII საუკუნეებში

დაიბეჭდა შპს „სეზანში“

CEZANNE
PRINTING HOUSE

