



საქართველოს ისტორიის
სტუმბოლი

ნინო ბარბაქაძე

ეს სიმღერაა
საქართველოსი...

ისტორიის, ეთნოლოგიის, რელიგიის შესწავლისა და
პროპაგანდის სამეცნიერო ცენტრი

ნინო მაისურაძე

ეს სიმღერაა საქართველოსი...

თბილისი – 2023

„ეს სიმღერაა საქართველოსი...“ წარმოადგენს ერთ-ერთ ნაშრომს ისტორიის, ეთნოლოგიის, რელიგიის შესწავლისა და პროპაგანდის სამეცნიერო ცენტრის მიერ ინიცირებული **მეცნიერულ-პოპულარული** საისტორიო ბროშურების სერიიდან, რომლის მიზანია „კიდევ ერთხელ შეახსენოს საქართველოს საზოგადოებას თუ „ვისი გორისა ვართ“, რომ ჩვენი დიდი წინაპრების მიერ ღირსეულად გავლილი ცხოვრებისეული გზა – მუხლჩაუხრელი შრომა, გმირული ბრძოლა, შინაარსიანი ყოფა, უნიკალური ხალხური შემოქმედება – ქართული სიმღერის მრავალხმიანობა, გამორჩეული ქორეოგრაფია, მონუმენტური ხელოვნება ძლიერი საფუძველია ჩვენი ქვეყნის ხვალისდელი აღორძინების...“

მეორე შევსებული გამოცემა.

საგამომცემლო ჯგუფი: აკად. **დ. მუსხელიშვილი** (ხელმძღვანელი),
აკად. **წ/კ ლ. მელიქიშვილი**,
ისტ. მეცნ. დოქტორი **ალ. დაუშვილი**.

რედაქტორი: ისტ. მეცნ. დოქტორი **გულდამ ჩიქოვანი**

კომპიუტერული უზრუნველყოფა: **მარიამ ბუტიკაშვილი**



ნინო (ნანული) მაისურაძე – ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი (BAK, Москва); ეთნოლოგი, ეთნომუსიკოლოგი. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის მთავარი მეცნიერი თანამშრომელი. 2006 წლიდან ისტორიის, ეთნოლოგიის, რელიგიის შესწავლისა და პროპაგანდის სამეცნიერო ცენტრის თანამშრომელი. მის სამეცნიერო მოღვაწეობას უკავშირდება ისტორიის და ეთნოლოგიის ინსტიტუტში მუსიკალური ეთნოლოგიის//ეთნომუსიკოლოგიის მიმართულების (დარგის) ჩამოყალიბება. მის მიერაა წაკითხული ლექციების სპეციალური კურსი ეთნომუსიკოლოგიაში ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტსა და სულხან-საბა ორბელიანის სახ. თბილისის პედაგოგიურ ინსტიტუტში (ამჟამად ილიას უნივერსიტეტი). ნ. მაისურაძის ხელმძღვანელობით და კონსულტაციით დაცულია საკანდიდატო და სადოქტორო დისერტაციები ეთნომუსიკოლოგიაში. იყო ოფიციალური ოპონენტი და რეცენზენტი 40-ზე მეტი საკანდიდატო და სადოქტორო დისერტაციების (ეთნოლოგიაში, მუსიკისმცოდნეობაში, კულტუროლოგიაში); ევროპის ეთნომუსიკოლოგთა საერთაშორისო სემინარიის (ESEM) წევრი; კავკასიის ქვეყნებთან თანამშრომლობის კომისიის წევრი და სხვ. წლების მანძილზე ხელმძღვანელობდა საინსტიტუტო საპრობლემო ჯგუფს (განყოფილება) ეთნომუსიკოლო-

გიაში. ნ. მაისურაძე ავტორია მრავალი ნაშრომის, მათ შორის - კვლევის ფართო პერსპექტივა (1985); ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები (1989); ქართული ტრადიციული მუსიკა და ქართველთა ეთნოგენეზი (2005); ქართული ტრადიციული მუსიკა და ეროვნული ცნობიერება. ქართული და ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური ენების ურთიერთმიმართება და მათი ერთობის პრობლემა (2015); ეთნომუსიკოლოგია//მუსიკალური ეთნოლოგია (2018) და სხვ. მას ეკუთვნის მუსიკალური კომპოზიციები, რომლებიც შესრულდა საქართველოსა და მის ფარგლებს გარეთ (გერმანია) (კრ. „ის ვინც მიყვარდა“, 2005).

პროლოგი

ქართველი ხალხის მდიდარ კულტურულ მემკვიდრეობაში ხალხური სიმღერა, მისი პოლიფონიური ბუნება უნიკალური მოვლენაა. ბორის ასაფიევი აღნიშნავს, რომ „ხალხური მრავალხმიანობა განაცვიფრებს და ქედს ახრევიანებს ადამიანს ქართველი ხალხის მუსიკალური გენიის წინაშე“. აღან ლომაქსის აზრით „საქართველო მსოფლიო ხალხური მუსიკის დედაქალაქია. შესაძლოა ქართული პოლიფონია არა მარტო ევროპული, არამედ მსოფლიო პოლიფონიის სათავეცაა“. და ბოლოს, გაიყანჩელი წერს: „ქართული ხალხური სიმღერის არსში ჩაწვდომა ჩემს შესაძლებლობებს და წარმოსახვის უნარს აღემატება. ვფიქრობ, რომ მსგავსი მრავალხმიანობის შექმნა გენიალური ანონიმების შემოქმედების შედეგია. ამოუხსნელი რჩება ჩემთვის ის გარემოებაც, თუ როგორ გაჩნდნენ ასეთი მასშტაბის ანონიმები საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში. ამიტომაც მიჭირს იმ განცდის სიტყვებით გადმოცემა, რასაც ჩემში გურული, კახური, მეგრული და სვანური სიმღერები იწვევს. მხატვრული სრულყოფილება ამოუცნობი იდუმალებაა, იდუმალებასთან მიმართებაში კი ყოველივე აზრი, კითხვა თუ ახსნა-განმარტება მნიშვნელობას კარგავს“.

საიდან იღებს სათავეს ეს განუმეორებელი ფენომენი, რომელიც ასე განაცვიფრებს მსმენელს...

ქვემოთ სწორედ ამის შესახებ იქნება საუბარი...

მუსიკალური ენა

ხალხური სიმღერა საყოფაცხოვრებო ტრადიციის წიაღში ჩნდება და ყალიბდება. იგი გარკვეული შინაარსის შემცველია და ყოფის ცალკეული მხარეების ამსახველი. სიმღერა მოიცავს არა მხოლოდ მუსიკალურ, არამედ – სიტყვიერ ტექსტს. მათ შორის მჭიდრო ინტონაციური და ღრმა შინაარსობრივი ურთიერთკავშირი არსებობს. ნიშანდობლივია, რომ სიმღერა გულისხმობს „ლექსის დამღერებით თქმას“. სიმღერის ამგვარი განმარტება უკანასკნელ დრომდე შემორჩათ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელებს. სიმღერა, როგორც საყოფაცხოვრებო ტრადიციის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტი, მასთან უშუალო კავშირში გაიაზრება. ტრადიცია განსაზღვრავს სიმღერის შესრულების წესს, ხასიათს და, შესაძლოა, მის ასაკსაც. თავის მხრივ, სიმღერის ხნიერება შესაბამისი ტრადიციის ასაკის განმსაზღვრელია. ამგვარი ინტერპრეტაცია **ხალხურ სამუსიკო ნიმუშებს მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალის მნიშვნელობას სძენს.**

ეთნიკური თავისებურება გულისხმობს ყოფის, სულიერი და მატერიალური კულტურის სპეციფიკურ თავისებურებათა ერთიანობას. სულიერი კულტურა ეთნიკური ერთობის კოლექტიური ფსიქოლოგიის პრაქტიკული გამოვლინებაა, მისი შეგნებისა და თვითშეგნების ფორმათა სისტემაა. მუსიკალური ენა, როგორც ერის სულიერი კულტურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მხარე, შეიცავს არა მხოლოდ ესთეტიკურ, არამედ – ეთნიკურ თუნქციას. ეთნიკური კულტურა, რომლის სპეციფიკა ეთნოსის ფსიქიკური წყობის ერთობაშია საძიებელი, გარკვეული ენის საფუძველზეა წარმოქმნილი. იგივე შეიძლება ითქვას მუსიკალური ენის შესახებ. მუსიკალური ენა

მჭიდრო კავშირშია სამეტყველო ენასთან. დადგენილია, რომ მუსიკალური ენის განვითარების პროცესი, სამეტყველო ენის მსგავსად, ხანგრძლივ პერიოდს მოიცავს. იგი ათასწლეულების მანძილზე ვითარდება, ნელა იცვლება მუსიკალური ენის ზოგიერთი სტრუქტურული კანონზომიერება, რომელიც ტიპოლოგიურად ახლოს დგას ენის გრამატიკულ კანონზომიერებასთან.

მეტყველება და მუსიკა დაკავშირებულია ადამიანის აზროვნებასთან. ეს ორი ელემენტი ბგერით („ვმით“) გამოიხატება. თავდაპირველი ინტონაცია – უმარტივესი მეტყველების („სიტყვის“) ელემენტარული გამოვლინება – ადამიანის მიერ ამა თუ იმ მოვლენის აღქმის, შეგრძნების, განცდის, შესაბამისი განწყობის, სულიერი მღელვარების და შინაგანი დინამიკის (მოდრაობის, მოქმედების) შედეგია, რაც ფონემათა (სამეტყველო ბგერათა) რიტმულ-ინტონაციურ წყობაში იჩენს თავს. იგი გამოირჩევა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ინტონაციური თავისებურებით და შესაბამისი ემოციური ელფერით. „სიტყვა“ გარკვეული ენობრივი ჯგუფის კუთვნილებაა და ამ ჯგუფის ენობრივი ჩვეულებით არის განპირობებული, რაც აისახება მეტყველების ბგერათა შეერთების წესების შედეგად მიღებულ სპეციფიკურ ჟღერადობაში. ხაზგასასმელია, რომ მეტყველების ბგერათა წყობა ზეპირი გზით გადაიცემოდა. ცხადია, რომ ინტონაციამ ოდესღაც არსებითი როლი შეასრულა მეტყველების, როგორც ინტონაციურ-კომუნიკაციური სისტემის ჩამოყალიბებაში, ანუ მეტყველების საწყისები ინტონაციაშია საძიებელი. ზემოთქმულიდან გამომდინარე აღსანიშნავია, რომ სამეტყველო ინტონაცია, უფრო მოგვიანებით კი, მუსიკალური ინტონაცია ორგანულად არის დაკავშირებული სულთან. ამიტომ არის მუსიკა ღვთაებრივი მოვლენა, რო-

მელმაც მნიშვნელოვანი ადგილი დაიმკვიდრა როგორც ქრისტიანობის წინარე ხანის რწმენა-წარმოდგენებში, ისე ქრისტიანულ ღვთისმსახურებაში.

მუსიკალური ენა, სამეტყველო ენის ანალოგიურად, ეთნოსის, როგორც სოციალური ორგანიზმის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელი ნიშანია. აქედან გამომდინარეობს ხალხური მუსიკის, როგორც **ისტორიული წყაროს** მნიშვნელობა ეთნიკური ისტორიის, ეთნოკულტურული და ეთნოგენეტიკური პრობლემების კვლევისათვის.

მუსიკალური ენის ჩამოყალიბება უშუალო კავშირშია გეოგრაფიულ გარემოსთან, სოციალურ ფსიქოლოგიასთან და ესთეტიკასთან. მუსიკალური აზროვნების განვითარების ადრეულ საფეხურებზე მეტყველების ბგერათა აკუსტიკურმა (სმენითმა) და ფიზიოლოგიურმა (არტიკულაციურმა) თავისებურებებმა, ინტონაციურმა მხარემ არსებითი როლი შეასრულა მუსიკალურ-ინტონაციური აზრობრივი ერთეულის – **ფუძე-ჰანგის**, **ფუძე-ენის** ჩამოყალიბებაში. ნიშანდობლივია, რომ ქართველურ ენებში სხვა ენობრივი სამყაროდან ოდესღაც შეთვისებული სიტყვები ქართველური ენების ინტონაციურ არეში ექცევა და ადგილობრივი ხასიათის ინტონაციურ ცვლილებებს განიცდის.

ფიქრობენ, რომ მაგიური ქმედებები მუსიკალური ინტონირების (უმცირესი მელოდირ-ინტონაციური მიმოქცევის) წარმოქმნის საფუძველი უნდა ყოფილიყო. იგი დახასიათებულია როგორც გარდამავალი საფეხური სამეტყველო და მუსიკალურ ინტონაციათა შორის. მაგიურ ქმედებებს უკავშირებენ მუსიკალურ-ესთეტიკური არქექტიპის ჩამოყალიბებას, რომლის მახასიათებლებია: განმეორებადობა, ერთგვაროვნება და რეგლამენტურობა.

ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის ინტონაციური საფუძველი კვარტის დიაპაზონის მომცველი (ოთხი ბგერისგან შემდგარი) ჰანგია, „მინორული“ ელფერით და ბგერათა დაღმავალი მოძრაობით კილოს კვარტიდან ძირითად საყრდენ ბგერამდე ანუ ტონიკამდე, რომლის მიმართ დანარჩენი ბგერები გარკვეულ ფუნქციონალურ დამოკიდებულებაში იმყოფება. ვარიანტებში იგი წარმოდგენილია მეტ-ნაკლებად განსხვავებული რიტმულ-ინტონაციური ჟღერადობით და გაფართოებულია კვინტამდე (სექსტამდე, სეპტიმამდე, ოქტავამდე. მელოდიაში მოგვიანებით ხდება ემოციურ საწყისებზე დამყარებული ზედა ბგერების დიფერენცირება, მუსიკალურ-აზრობრივი დატვირთვა; მათი, როგორც მუსიკალური ბგერების გამოკვეთა). ადამიანი, მის მიერ გამოყენებული ტონების დიაპაზონის გაფართოებისას, აღწევს რა კვარტას, დიდხანს ჩერდება მასზე. ეს ახსნილია არა მხოლოდ სამეტყველო ინტონაციებთან მისი დიაპაზონის შესატყვისობით, არამედ უმთავრესად იმით, რომ კვარტა პირველია იმ ინტერვალთაგან, რომლებიც მიღებულია „ინტონაციური ველის“ თანდათანობით გაფართოების პროცესში, ობერტონული ნათესაობის მქონე ინტერვალთა გამოყენების საფუძველზე. **ფუძე-ჰანგი, რომელშიც თავს იყრის ადრე არსებული ყველა მუსიკალურ-სმენითი მონაპოვარი, უნივერსალურია. ამასთანავე იგი გარკვეული სტრუქტურის მქონე ინტონაციურ არეში თავსდება და გამოირჩევა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ფონოლოგიური და მორფოლოგიური წყობით.**

ქართული მუსიკალურ-ესთეტიკური აზროვნების პირველადი ფორმები, ქართველურ ტომთა ოდესღაც საერთო მუსიკალური ფუძე-ენა, ფუძე-ჰანგი ჩამოყალიბდა ქრისტიანობის წინარე ხანის რწმენა-წარმოდგენების ამსახველ რიტუა-

ლებში, კერძოდ, ასტრალურ და მიცვალებულის კულტებთან (მნათობთა და მიცვალებულთა თაყვანისცემასთან) დაკავშირებულ საფერხულოებსა და ნატირლებში. ამაზე მეტყველებს მდიდარი საარქივო მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალა, რომელსაც ქართული კულტურის ისტორიის შესწავლისათვის **წყართმცოდნეობითი მნიშვნელობა** აქვს. მიუხედავად იმისა, რომ „ხმით ნატირლებში“ სიტყვიერ ტექსტთან ერთად არსებითია კილო-ინტონაციური მხარე, ფუნქციის გამო იგი ვერ სცილდება მღერითი დეკლამაციის ჩარჩოებს, ვერ აღწევს იმ შესაძლებლობებს, რომლებიც საფერხულო სიმღერებს გააჩნია. საფერხულოები მელოდიურ-ინტონაციური და ჰარმონიული განვითარების შედარებით ფართო შესაძლებლობებით და მდიდარი გამომსახველობითი ხერხებით გამოირჩევა, ამიტომ ქართული ხალხური სიმღერების შემდგომი განვითარების პროცესში საფერხულოების მძლავრი ინტონაციური გავლენა შეინიშნება.

ქართველთა მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველესი ეტაპების რეკონსტრუქციისათვის მნიშვნელოვან მუსიკალურ მასალას ვფლობთ აკვნის ნანების სახით. მასალაში ჩანს არა მხოლოდ გენეტიკური კავშირი სამგლოვიარო, საფერხულო და ნაწილობრივ ისტორიულ-საგმირო სიმღერების იმ ნიმუშებთან, რომლებიც ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების უძველეს ეტაპებს ასახავს, არამედ – აკვნის ნანების ვარიანტული განვითარების თავისებური გზები.

ფუძე-ჰანგის შეღწევამ ყოფის სხვადასხვა სფეროში, გამოიწვია მისი სემანტიკური ტრანსფორმაცია: ცვლილებებს განიცდის მუსიკალური ტექსტის ფორმა და შინაარსი, შესრულების ხასიათი და ბოლოს, ყალიბდება თვისებრივად ახალი, განსხვავ-

გებული სასიმღერო ნიმუშები, რომლებიც ზოგადქართულ მუსიკალურ სტრუქტურაში გარკვეულ ადგილს იმკვიდრებს.

ფუძე-ჰანგის, ფუძე-ენის ნიშანდობლივი ხასიათი მქლავ-ნდება საწესო-საფერხულო სიმღერაში „იავნანა“. აღმოსავლეთ საქართველოს ბარისა და მთის (ხევი, მთიულეთი) მუსიკალური მასალიდან ირკვევა, რომ „იავნანა“ ერთ-ერთი უძველესი და ამასთანავე მუსიკალური აზროვნების განვითარების გარკვეული ეტაპია, რომელსაც მნიშვნელოვანი ადგილი აქვს დამკვიდრებული ქართველი ხალხის სულიერი კულტურის ისტორიაში. მელოდიურ-ინტონაციური თავისებურებანი, რომლებიც ოდესღაც ქართველურ ტომთა ეთნიკური განვითარების პროცესში ყალიბდება და საბოლოოდ მუსიკალური ფუძე-ენის სახით წარმოიქმნება, „იავნანას“ მელოდიაში განვითარების გარკვეულ დონეს აღწევს. აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია ის დიდი მნიშვნელობა, რომელიც ამ სიმღერას ენიჭება ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების მომდევნო საფეხურებზე. მრავალი საწესო, შრომის თუ საყოფაცხოვრებო სიმღერა „იავნანას“ ინტონაციურ არეში მოექცა. ამ თვალსაზრისით ყურადღებას იმსახურებს სიმღერები წარმოქმნილი სამხმიანი „იავნანას“ შუა, ძირითადი ხმის ვარიანტული განვითარების, ან მისი ზედა, პირველი ხმის დამოუკიდებელი მელოდიის სახით წინ წამოწევის შედეგად. აღსანიშნავია, რომ მესხური სიმღერების ნაწილს საფუძვლად უდევს „იავნანას“ ინტონაციები, ნაწილს კი – მისი ფრაგმენტები. მუსიკალური ტექსტების ანალიზის შედეგები, თავის მხრივ, ესატყვისება მოსხების ანუ მესხების, როგორც ერთ-ერთი ქართველური ტომის ეთნოგენეზის შესახებ არსებულ მოსაზრებას.

უძველესი ხანის ქართული მუსიკალური კულტურის კვლევისათვის უძვირფასეს მასალას გვაწვდის დასავლეთ სა-

ქართველო, განსაკუთრებით საინტერესოა სვანური საწესო-საფერხულო სიმღერები, რომელთაგან უადრესი სამხმიანი ნიმუშების შუა ხმა ფუძე-ჰანგს მოიცავს („ბარბალ-დოლაში“, ელია ლგრდე“, „ამირანი“, „ფერხული“ და სხვ.) სვანურ სიმღერებთან უშუალო კავშირს ავლენს ნაწილი რაჭული სიმღერებისა („ამირანი“, „ფერხული“, „შრუშანა“, „ოდელია დელია“ და სხვა). სვანური სიმღერების შემდგომი განვითარება აღინიშნება ზედა ორი ხმის და ბანის საფეხურთა თანდათანობითი გაფართოებით (I, VII, VI, V). ბანში საფეხურთა გაფართოება და, შესაბამისად, კილოთა მონაცვლეობა საქართველოს ბარის მუსიკალურ კულტურაში უმაღლეს დონეს აღწევს. როგორც აღმოსავლურ-ქართულ (ქართლ-კახურ), ისე დასავლურ-ქართულ (იმერულ, მეგრულ, გურულ, აჭარულ) სიმღერებში მკაფიოდ ჩანს ჰარმონიულ ელემენტთა უწყვეტი, კანონზომიერი განვითარების პროცესი. ერთი ჰარმონიული ელემენტის წინ წამოწევა საწინდარია სხვა დანარჩენ ელემენტთა ახალი ფორმების წარმოქმნისა, ნიშანდობლივია, რომ აჭარულ ოთხხმიან ნადურ სიმღერებში მეოთხე ხმის – ბანის ანუ დაბალი ბანის წარმოშობა დაკავშირებულია სამხმიან სიმღერებში ბანის საფეხურთა თანდათანობით გაფართოებასთან.

პოლიფონიური აზროვნება

ჯეროვნად არის შესწავლილი და დადგენილი ქართული მრავალხმიანობის განვითარების საფეხურები ფარული ორხმიანობიდან მაღალგანვითარებულ ფორმებამდე. საყურადღებოა უკანასკნელი ხანის გამოკვლევები, რომლებშიც წარმოდგენილია ტრადიციული მრავალხმიანობის ტიპები და

მათი ტიპოლოგიური კლასიფიკაცია. მრავალხმიან (პოლიფონიურ) კულტურებში მუსიკალური ენა მოიცავს მელოდიურ-ინტონაციურ და ჰარმონიულ ელემენტთა ერთობის შედეგად მიღებულ მუსიკალურ-ეთნიკურ თავისებურებას, რომელიც ამ ელემენტთა განვითარების პროცესში ყალიბდება. მრავალხმიანობა „ქართული მუსიკის ბუნებრივი, შინაგანი განვითარება-წარმატების ნაყოფია“. ფიქრობენ, რომ იგი თითოეული Homo Polyphonicus-ის თანდაყოლილი თვისება და განუყოფელი ატრიბუტია. პოლიფონიური სიმღერა ნიშნავს ერთად, მუსიკალურ აზროვნებას და კოლექტიურ იმპროვიზირებას. მრავალხმიანობა ითხოვს არა მხოლოდ პოლიფონიურ „პარტიტურას“ არამედ მსმენელის მიერ თითოეული ინდივიდის პარტიის შინაგან პოლიფონიურ აღქმასაც. ეს მუსიკალური ფენომენი „შინაგანი სმენითი წყობაა“.

პოლიფონიური აზროვნება, ქართველთა ფსიქიკის სტრუქტურული ელემენტია და შემთხვევითი არ არის, რომ მუსიკალურ ფუმე-ენაში მუსიკალური აზრის დამაბოლოებელი ბგერა იმთავითვე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. იგი ამ ჰანგის საყრდენია, ღერძია, რომლის მიმართ ყალიბდება ბგერათა ურთიერთმიმართების გარკვეული კანონზომიერებანი, და რომელიც დასაბამს აძლევს მრავალხმიანობის ბურდონულ ფორმას (ჰანგის დამაბოლოებელი რიტმულად მყარი საყრდენი ბგერის გააზრება ბანის სახით). ამგვარად, ხშიერი მრავალხმიანობის რეალიზებას მუსიკალური აზროვნების განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ეძლევა ბიძგი, კერძოდ მაშინ, როცა უკვე ჩამოყალიბებულია ძირითადი მუსიკალურ-ბგერითი ფონდი და მრავალხმიანობა გაიზრება როგორც მუსიკალურ ბგერათა შეხამების გარკვეული ფორმა. მუსიკალური მასალის ანალიზი თუ ტერმინოლოგია ქართუ-

ლი მრავალხმიანობის (და აქედან გამომდინარე, საზოგადოდ მრავალხმიანობის) სტადიალურობაზე მიუთითებს. ეს საკითხი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ეთნიკური ისტორიის, ეთნოგენეზის კვლევისას.

ქართული მრავალხმიანობის განვითარების ერთ-ერთი უძველესი ეტაპია მუსიკალური ფუძე-ენის წიაღში ბურღონული მრავალხმიანობის შემდეგ მრავალხმიანობის კომპლექსური (ხმათა კომპლექსურ-პარალელური მოძრაობა) ფორმის ჩასახვა, რომლის მატარებელი ქართველური, სვანური ტომები იყვნენ. მრავალხმიანობის ამ ფორმას „სინქრონულ ხმათა-სვლას“ უწოდებენ, ან – აკორდული კომპლექსების სინქრონულ მოძრაობაზე აგებულ მრავალხმიანობას. არსებობს მოსაზრება, რომლის მიხედვით, არა მხოლოდ სვანურისათვის დამახასიათებელი მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის, არამედ საზოგადოდ, ქართული მრავალხმიანობის ფორმების საფუძველი **ბურღონის** ერთ-ერთი სახეობა – რეჩიტატიული ბურღონია (მრავალხმიანი სიმღერის ბანში, სხვა ხმებთან სინქრონულად, საერთო სიტყვიერი ტექსტის შესრულება).

რეჩიტატიული ბურღონის ანუ რიტმული ბანის გაჩენა სვანურში, მუსიკალური აზროვნების განვითარების იმ უძველეს ეტაპზე, განპირობებული უნდა ყოფილიყო **სამხმიანობაში** მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის ჩასახვით, სადაც ბანი მობილურია. რა თქმა უნდა ეს არ ნიშნავს იმას, რომ რეჩიტატიული ბურღონი იმთავითვე მეტ-ნაკლებად არ იყო დამახასიათებელი საერთოდ, ქართული ხალხური სიმღერებისათვის, რაზეც მიუთითებს ქართული მრავალხმიანობის ამ სახველი მდიდარი მუსიკალური მასალა. მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმა (**სამხმიანობა**) გაჩნდა მელოდიის განვითარების იმ ეტაპზე, როდესაც იგი კვარტის დიაპაზონით შე-

მოიფარგლებოდა. ნიშანდობლივია, რომ კვარტკვინტაკორდი (იგულისხმება ქვედა, ძირითადი (ბანი) და მეოთხე, მეხუთე ბეგრების ერთდროულად ჟღერადობა) წარმოიშვა ორხმიანი წყობის კვარტაზე კვინტის დაშენების პროცესში. **მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის ჩამოყალიბება ქრონოლოგიურად საერთო-ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის არსებობის ხანას უკავშირდება, რაც, თავის მხრივ, ქართული მრავალხმიანობის ხნიერებაზე მეტყველებს.**

მრავალხმიანობის კომპლექსურმა ფორმამ არსებითი როლი შეასრულა მუსიკალური ფუძე-ენის დიფერენციაციაში. სვანეთი წარმოადგენდა იმ რეგიონს, საიდანაც კომპლექსური მრავალხმიანობა გავრცელდა დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე, რასაც შედეგად მოყვა მუსიკალური კულტურის დასავლურ-ქართული წრის ჩამოყალიბება. ამგვარად, საფუძველი ჩაეყარა ქართული მუსიკალური კულტურის ორ დიდ წრეს: აღმოსავლურ-ქართულს და დასავლურ-ქართულს. ქართველი ხალხის მუსიკალური აზროვნების განვითარების ამ დიდმნიშვნელოვან ეტაპს უკავშირდება აღმოსავლურ-ქართული და დასავლურ-ქართული, აგრეთვე გარდამავალი **მუსიკალური დიალექტების ანუ კილოების არსებობა.**

აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ბარი (ქართლი, კახეთი, იმერეთი, სამეგრელო, გურია, აჭარა), მაღალგანვითარებული მრავალხმიანი სიმღერების სამყაროა, სადაც **სამი და ოთხხმიანი** (აჭარა, გურია) ნიმუშები რთული პოლიფონიური კომპლექსებით გამოირჩევა. მდიდარი პოლიფონიური ბუნებით ხასიათდება აღმოსავლურ-ქართული – ქართლური და კახური „ჩაკრულო“, „ჩონგურო“, „საფერხულო“, „ზამთარი“, „გრძელი მრავალჟამიერი“, „გრძელი კახური“ და სხვ.; დასავლურ-ქართული – „ალიფაშა“, „ხელხვაკი“, „ჰასანბე-

გურა“, „ნადური“, „ინდი-მინდი“, „მაცრული“ და სხვა. გამომსახველობის თავისებური ინდივიდუალური ხერხებით, ხმათა ფართო დიაპაზონით და ურთიერთშერწყმით, უაღრესად განვითარებული, მრავალფეროვანი ბანით, მოდულაციების უამრავი ვარიანტებით, კადანსთა (სიმღერის დამაბოლოოვებელი ნაგებობის) ნაირსახეობით, მათ შორის – ორმაგი კადანსებით, კოდით იქმნება ის საოცარი და განუმეორებელი სიმფონია, რომელსაც ქართული ხალხური სიმღერა ეწოდება და, რომელიც მსოფლიო კულტურის შედეგად არის აღიარებული. ქართული პოლიფონია ქართველთა მენტალიტეტის და ქართველობასთან იდენტობის გამომხატველია.

მუსიკალური კილო

საქართველოს თითოეული კუთხის ანუ ეთნოგრაფიული ჯგუფის სასიმღერო შემოქმედებას ახასიათებს როგორც საერთო ქართული, ისე სპეციფიკური კუთხური ნიშნები. სწორედ ამ გარემოებამ განაპირობა თავდაპირველად, ქვეცნობიერად, ქართული ხალხური სიმღერების გამოქვეყნება შესაბამისი კუთხის მინიშნებით. შემდეგში საუბარია არა მხოლოდ რომელიმე კუთხის, ან ერთად აღებული კუთხეების სიმღერებზე, არამედ ამ სიმღერების საერთო ძირიდან მომდინარეობაზე. უფრო მოგვიანებით, სპეციალურ ლიტერატურაში ადგილი დაეთმო ქართულ მუსიკალურ დიალექტთა ანუ კილოთა კლასიფიკაციის საკითხს. გარკვეული კუთხეების სასიმღერო შემოქმედება ზოგჯერ ერთ მუსიკალურ დიალექტად მოიხსენიება, ზოგჯერ კი – ცალ-ცალკე, დამოუკიდებელ მუსი-

კალურ დიალექტებად. ასეთებია მაგალითად, ხევსურული და ფშაური, ქართლური და კახური, გურული და აჭარული.

ქართული მუსიკალური დიალექტების ჩამოყალიბება ესატყვისება ქართველური ეთნიკური ჯგუფის დიფერენციაციას, ცალკეული კუთხეების ჩამოყალიბებას. თავდაპირველად ისინი მსხვილ ერთეულებს შეადგენდა, რომლებიც თანდათან იშლებოდა და შედარებით მცირე ერთეულებად ყალიბდებოდა. მუსიკალური დიალექტების სეგმენტაციის პროცესი ხანგრძლივ ისტორიულ პერიოდს მოიცავდა. ამავე დროს ამა თუ იმ დიალექტის ჩამოყალიბება გარკვეულ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში მიმდინარეობდა. ზოგი მათგანის განცალკევება შორეულ ხანაშია სავარაუდო, ზოგის – რამდენადმე უფრო გვიან, რამაც განაპირობა ცალკეულ მუსიკალურ დიალექტთა შორის მელოდიურ-ინტონაციურ და ჰარმონიულ ელემენტთა ურთიერთმიმართების კონკრეტული ფორმების მეტ-ნაკლები სიახლოვე. ამგვარად, სპეციფიკურ ნიშანთა ზრდასთან ერთად სულ უფრო ღრმავდებოდა მუსიკალურ დიალექტთა დაშორიშორების პროცესი. ამ მხრივ არაერთი მაგალითია საყურადღებო, მათ შორის – ფშავ-ხევსურეთი (ფხოვი) გარკვეულ ისტორიულ პერიოდში ცალკე მუსიკალურ დიალექტად ჩამოყალიბდა. მისი დიფერენციაცია ფშაურ და ხევსურულ მუსიკალურ დიალექტებად უფრო მოგვიანო ხანას უკავშირდება. ნიშანდობლივია, რომ ისტორიული ფხოვის (ფხოეთი) ტერიტორია ფშავად და ხევსურეთად XV საუკუნიდან მოიხსენიება. ფშაველთა ყოფაში დამკვიდრებული გამოთქმა „ფშაური კილო“ ან სიმღერის სახელწოდება „ფშაური“, სხვა დამახასიათებელ ნიშნებთან ერთად, უეჭველად გამოხატავს ფშაური სიმღერების სპეციფიკას. „ფშაურები“ ამავე სახელწოდებით გავრცელებულია ხევსურეთში, გუდამაყარსა და მთიუ-

ლეთში. ხევსურულისაგან განსხვავებით ფშაური სიმღერები შედარებით მდიდარი ორნამენტიკით – რთული რიტმული ნახაზებით და ფართო მელოდიური სვლებით გამოირჩევა.

მუსიკალურ დიალექტებზე ან კილოებზე მსჯელობისას შეუძლებელია ყურადღება არ შევაჩეროთ ტერმინ „კილოს“ განსაზღვრაზე. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ქართულ საეკლესიო მუსიკაში „ჰანგით შემკული საგალობლის აღმნიშვნელი ტერმინი უნდა იყოს „მოკაზმულნი“, ხოლო თვით ჰანგს – კი ეწოდებოდა კილო“. კილო განმარტებულია როგორც ა) გალობის ჰანგი, ბ) მუხლი, საგალობლის ხმის (ჰანგის) შემადგენელი ერთეული, ბ) სამგალობლო სკოლის ტრადიციის ამსახველი ტერმინი, დ) საგალობლის ჰანგის სირთულის განმსაზღვრელი ცნება (პირველდაწყებითი კილო, სადა კილო, გამშვენებული კილო). „ხმა“ ჰანგის გაგებით ფარავს კილოს. „კილოს“ განმარტებისათვის საყურადღებოა ნაწყვეტი ხალხური პოეზიის ნიმუშებიდან: „სიტყვის ანუ ლექსის თქმა კილოზე“ ან „სიმღერაზე კილოს გამობმა“. ხალხურ ყოფაში არსებული გამოთქმები „ჩაკრულოს კილო“, „კახური კილო“, „იმერული კილო“, „ჩავლეიშვილის კილო“, კარბელაანთ კილო“ და სხვ., რაც მხოლოდ და მხოლოდ ინტონაციურ თავისებურებას გულისხმობს.

საინტერესოა რა დროიდან მომდინარეობს „კილო“ როგორც მუსიკალური ტერმინი. „კილო“ ნახსენები აქვს იოანე დამასკელის ცხოვრების ავტორს: „უფროდსდა უბიწოებითა და სიწმინდისადათა მათ თანა მკვდრად აქუნდა ღმერთი, რომელი – ესე ზედა-მიწევნით ისწავების და იცნობების აღწერილთაგანცა მათთა და მართლმადიდებლობისა შჯულთა და სწავლათაგან, რომელნი – იგი მათ საზომითა მარცულედოვნითა აღწერნეს და ღმრთივშუენიერებითა (!) **კილოებითა** შეამკუნეს“. კილოს ვარიანტების შესახებ აღნიშნულია X საუკუნის ჰიმნოგ-

რაფის მიქაელ მოდრეკილის შემდეგ განმარტებაში: „საყუარელნო, უკეთუ ერთსა ძლისპირსა ზედა რომელიმე კილო ერთი ორგუარად იყოს აღნიშნულ, ნუ უცხო გიჩნს, ნუცა ურთიერთას წინააღმდეგომ, რამეთუ რომელიმე მრავლისა ძლისპირისა ერთი კილო ორგუარად არს მეხურად, ხოლო შენ რომელი გინე, ბრძანე, რამეთუ ორივე ჭემმარიტ არს“. XVIII საუკუნის საზოგადო მოღვაწის იოანე ბაგრატიონის ქართული ვოკალური და ინსტრუმენტული მუსიკალური ნიშნების სახელმძღვანელოს მიხედვით „კილო“ ხასიათის, ტონალობის, ჰანგის სპეციფიკის მიმცემია.

ქართული წერილობითი ძეგლებიდან ნათელია, რომ ტერმინი „კილო“ ძველი დროიდან მომდინარეობს. არანაკლებ საყურადღებოა „კილოს“ ხალხური განმარტება. აღმოსავლურ-ქართული ეთნოგრაფიული მონაცემებიდან ირკვევა, რომ კილო გულისხმობს არა მხოლოდ კონკრეტული სიმღერის, ან სიმღერათა ჯგუფის, არამედ ერთი გარკვეული კუთხის სიმღერების მელიოდიურ-ინტონაციურ და ჰარმონიულ თავისებურებებს. ეს უკანასკნელი გარკვეულწილად ითავსებს **სამეტყველო ენის კუთხურ ინტონაციურ თავისებურებას**. მაგალითად, ფშავლები „ფშაურ კილოს“ ასე განასხვავებენ ხევსურული-საგან: „ხევსურების და ჩვენი ლაპარაკი ხო განსხვავდება, ისე ჩვენი კილო მაგათგან. ეგენი ისე ვერ უქცევენ ფშაურად. ჩვენ სიმღერას „ფშაურს“ ვეძახით, მაგრამ ფერჯისაც ფშაურია და ლექსობაც „ფშაურ კილოზე“ იმღერება, ან „ხევსურმა ხო სხვანაირი ლაპარაკი იცის, სიმღერაც სხვანაირი იცის, ფშაველ კაცს ის ვერ შეუქცევს“. ხალხურ ყოფაში „კილოს“ ანალოგიურია „ხმა“. მაგალითად, კახელები ქართლებზე იტყვიან: „იგეთნაირ ხმაზე მღერიან, რომ ჩვენებურ (კახურ) ხმას არა ჰგავ. ჩვენკენ ჩახლართული მღერა იციან, ქართლში – არა. კახელები

სიმღერის ერთ მონაკვეთს რომ შეასრულებენ, უცებ შეწყვეტა იციან, ქართლში ეს არ იციან. კახელებმა უფრო თამამად, ფართედ იციან მღერა. ქართლელი კაცი სხვანაირად ლაპარაკობს, კახელი – სხვანაირად. ქართლელები სხვანაირად უქცევენ“.

ხალხურ ყოფაში დამკვიდრებული „კილო“ და „ხმა“ ერთგვაროვანი შინაარსის მქონე მუსიკალური ტერმინებია. აქვე შევნიშნავ, რომ „ხმას“, გარკვეული თვალსაზრისით, შემორჩენილი აქვს „ხმის“, როგორც ზოგადად ბერის გამომხატველი სიტყვის თავდაპირველი მნიშვნელობა. „კილო“, განსხვავებით „ხმისგან“, მხოლოდ ჰანგის თავისებურების გამომხატველია.

„კილოს“, როგორც კუთხური სპეციფიკის გამომხატველი ტერმინის **ხალხური** ინტერპრეტაცია, გარდა მრავალხმიანობის ფორმების, მელოდიურ-ინტონაციური და ჰარმონიული თავისებურებებისა, გულისხმობს შესრულების კუთხურ ხასიათს, კერძოდ, იმ ინტონაციურ თავისებურებას (ნიუანსებს), რომელიც **სამეტყველო ენის კუთხურ ინტონაციურ თავისებურებასთან** უშუალო კავშირში ყალიბდება.

მუსიკალური „კილო“ ამა თუ იმ ლოკალურ გეოგრაფიულ გარემოში, ყოველი კუთხის თავისებურებათა კომპლექსში შემავალი ერთ-ერთი ელემენტთაგანია. ამგვარი კლასიფიკაცია მკაფიოდ ავლენს იმ დიდ წვლილს, რომელიც თითოეულ კუთხეს მიუძღვის ეროვნული კულტურის საგანძურის – ზოგადქართული მუსიკალური ენის განვითარებაში. აქვე აღვნიშნავ, რომ ქართულ მუსიკალურ კილოთა რიგს აგრეთვე განეკუთვნება იმერხეული, ინგილოური და ფერეიდნული კილოები. ქართული **ხალხური მუსიკის** ესოდენ დიდი მრავალფეროვნება, თავის მხრივ, მუსიკალური კილოების სიმრავლემ განაპირობა.

მუსიკალური დიალექტების განვითარების დონე საქართველოს მთასა და ბარში ერთგვაროვანი არ იყო. მთა ჩამორჩებოდა ბარს, თუმცა ხალხური მუსიკის შინაგანი, რეგიონალური განვითარების პროცესი მთაში მუდმივად მიმდინარეობდა. მთიელთა სასიმღერო შემოქმედება განიხილება როგორც კულტურული კომპლექსის ნაწილი, რომელიც მჭიდროდაა დაკავშირებული მთის მოსახლეობის სოციალურ-ეკონომიკური და სულიერი კულტურის ისტორიასთან. ამასთანავე მთიელთა ხმიერი და საკრავიერი მუსიკა ორგანულად უკავშირდება ბარის მაღალგანვითარებულ მუსიკალურ კულტურას. მასში რელიეფურად ვლინდება სიმღერის სოციალურ-რელიგიური ასპექტი, ამასთანავე ოდესღაც ქართველურ ტომთა მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველესი შრეები, რომლებსაც არსებითი მნიშვნელობა აქვს ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების ადრეული ეტაპების რეკონსტრუქციისათვის. საქართველოს მთისა და ბარის სოციალურ-კულტურული ურთიერთობის თვალსაზრისით არანაკლებ საყურადღებოა მთისწინეთი, როგორც გარდამავალი ზოლი, სადაც შიდაეთნიკური პროცესების გახსნისათვის მუსიკალური მონაცემები განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს.

ქართული ხალხური მუსიკა და საყოფაცხოვრებო ტრადიცია

როგორც უკვე ითქვა, საერთო ქართველური მუსიკალური ფუძემენის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ქრისტიანობის წინარე ხანიდან მომდინარე ნ ა ტ ი რ - ლ ე ბ მ ა და ს ა ფ ე რ ხ უ ლ ო ე ბ მ ა . ხევსურული ეთ-

ნოგრაფიული მასალა და სამეცნიერო ლიტერატურა საყურადღებო ცნობებს გვაწვდის გლოვის რიტუალში დატირების („ხმით“, „დათვლით“, „ძახილით“) მნიშვნელობის შესახებ. დიდია „ხმით ნატირლების“ მუსიკალური ტექსტების როლი დატირების სახეობათა ფორმირებაში. „ხმით მოტირალი“ საიქიოს მიღწეული სულის მიერ არჩეული მეცხე იყო, რომელსაც სამზეოში მისი სურვილები უნდა განეცხადებინა. მოტირალში სულთა ჩასახლებისა და მათი სურვილების გაცხადების აქტი მის შესულთანეობაზე მეტყველებდა. სიტყვიერი ტექსტის მელოდიურ-რიტმული მხარე ბიძგს აძლევს ნატირალისათვის დამახასიათებელი მელოდიური ქარგის ჩამოყალიბებას, რომელიც მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებულ საწესო მოქმედებათა კომპლექსში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტის სახით მკვიდრდება. შესრულების ინდივიდუალური თავისებურება და აქედან გამომდინარე ვარიანტთა მრავალფეროვნება „ხმით ნატირალს“ გარკვეულ ესთეტიკურ ღირებულებას სძენს. ამავე დროს ნატირალის მუსიკალური ტექსტი, სათანადო ფუნქციის გამო, ვერ სცილდება იმპროვიზირებული რეჩიტატივის ჩარჩოებს და მაღალგანვითარებულ ქართულ მუსიკალურ კულტურაში იგი რელიქტის სახით არსებობს.

საყურადღებოა თიბვაში მამაკაცების მიერ ცელის ტარზე „ხმით ნატირალის“ შესრულების წესი, რასაც „გ ვ რ ი ნ ი“ ეწოდება. თიბვასა და მკაში მიცვალებულთა დატირების ანალოგიური ტრადიცია („ქორქალი“, „ღულუნი“) მთის რაჭამ შემოინახა. გარკვეულია, რომ ნაწილი მიცვალებულის დღესასწაულებისა ემთხვევა საგაზაფხულო ციკლს, ნაწილი – მკისა და თიბვის პერიოდს. ამ დღესასწაულებზე თაყვანცემული სულები ღვთაებათა რანგში განიხილებიან. სული ადამიანთა და ღვთისშვილებს შორის შუამავალია. მატერიალური საფუძ-

ველი (მიწის პროდუქტები, ლუდი, ღვინო, ყვავილები და სხვ.), დაკავშირებული მიწის სამყაროსთან, მის კოსმოგონიურ სიმბოლიკასთან და აღდგენადობასთან, პერიოდულად მომაკვდავი და აღდგენადია და მისი მეოხებით მიცვალებულის კულტ-მსახურების წარმართვა ამ უკანასკნელს პერიოდულად კვდომა-აღორძინების ციკლში აერთიანებდა. მიცვალებულის კულტის ეს ასპექტი წარმოადგენდა ბაზას, რომელზეც აღმოცენდა მთელი პლეადა ბუნების აღორძინების ძალის განმსახიერებელი ღვთაებებისა. ეს ღვთაებები მცენარეული სამყაროს ანალოგიურად, პერიოდულად იხოცებოდნენ, ე.ი. გარკვეული პერიოდის მანძილზე ცხოვრობდნენ სულეთში, სადაც უშუალო კონტაქტს ამყარებენ მიცვალებულთა სულელებთან. ამ ღვთაებათა კულტის ჩამოყალიბების შემდეგ, სულები ინარჩუნებდნენ შუამავლის როლს ცოცხალთა და ნაყოფიერების ღვთაებათა შორის. „ხმით ნატირალის“ ცელის ტარზე დამღერების მიზანი იყო სულთა კეთილგანწყობილების მოპოვება თივის სიუხვისა და ნაწველ-ნადღვების ბარაქიანობისათვის. მეორე მხრივ, „ხმით ნატირალის“ „გვრინში“ შესრულება არ გამოირიცხავდა მის სამგლოვიარო ხასიათს, რაც მიუთითებს იმაზე, რომ „გვრინი“ მთელს ახლო აღმოსავლეთსა და ევროპაში გავრცელებული მკის და თიბვის რიტუალური გლოვის ანალოგიური მოვლენა იყო. ამ დროს დასტიროდნენ უდროოდ დაღუპულ მინდვრის ჭაბუკ ღვთაებას, რომელიც, ბუნებრივია, აღდგენად და მომაკვდავ ღვთაებათა პლეადას განეკუთვნებოდა.

„გვრინში“ შესრულებული „ხმით ნატირალის“ მუსიკალური ტექსტი საწინდარი გახდა მთიბლური სიმღერების ჩამოყალიბებისა. იგი გარკვეული პერიოდიდან დაცილდა საკუთრივ „ხმით ნატირალს“ და გარდამავალ ფორმად იქცა ამ

უკანასკნელთა და მთიბლურ სიმღერებს შორის. დადგენილია „ხმით ნატირალთა“ და „მთიბლურთა“ მონათესაობა როგორც ლექსთწყობის, ისე მუსიკალურ-ინტონაციური თვალსაზრისით. „ხმით ნატირალის“ ინფილტრაციამ მიწათმოქმედების სფეროში განაპირობა, უფრო მოგვიანებით, მისი სემანტიკური ტრანსფორმაცია, თანდათან შეიცვალა მუსიკალური ტექსტის ფორმა და შინაარსი, შესრულების ხასიათი და, ამგვარად, „ხმით ნატირალის“ ბაზაზე ჩამოყალიბდა შრომით საქმიანობასთან დაკავშირებული მთიბლური სიმღერა. აღსანიშნავია აღმოსავლეთ საქართველოს ბარში გავრცელებული „ოროველებისა“ და „ურმულების“ სტრუქტურულ-სტილისტურ თავისებურებათა სიახლოვე „მთიბლურებთან“ და, საზოგადოდ, მთიელთა სიმღერებთან.

საყურადღებოა მთის რაჭაში თიბვასა და მკასთან დაკავშირებული ნადური სიმღერა „მთიბლური შაირი“, რომელიც უშუალო მელოდიურ-ინტონაციურ კავშირშია „ზრუნის შაირთან“ (დატირებას რაჭაში ზრუნს უწოდებენ, თიბვის დროს დამღერებულ ურითმო ლექსს – „შაირს“). დადგენილია, რომ „გვრინი“, „ქორქალი“ და „ღულუნი“ რელიგიურ-მითოლოგიურ წარმოდგენათა განვითარების ადრეულ საფეხურს უკავშირდება, როდესაც ინდივიდის (ქალის ან მამაკაცის) მიერ ცალკეული მიცვალებულია დატირებული. „მთიბლურ შაირში“ ჯგუფური დატირებაა ნაყოფიერების ღვთაებისა, მთელი საზოგადოების მიერ.

ზემოთ საუბარი იყო მიცვალებულის სულის შუამავალ როლზე ადამიანებსა და ნაყოფიერების ღვთაებას შორის. მიცვალებულისა და ასტრალური კულტების მჭიდრო კავშირზე მეტყველებს თუშური „დალაობა“, რომელიც მიცვალებულის წლისთავზე სრულდება. ცხენებზე მჯდომი „დალაის“

შემსრულებლები მიცვალებულის „ლიმანთან“ (ტანსაცმელთან) ჩამწკრივდებიან. „სულის ცხენზე“ მჯდომი მოდალავე ტექსტის მთქმელია. ყოველ მის ფრაზას თან სდევს „ამყოლთა“, ბანის მთქმელთა რეფრენი „დაალა“ ანუ ამყოლნი „მოდახილში ეუბნებიან ბანს“. გამოთქმულია მოსაზრება „დალადას“ კავშირის შესახებ ღვთაება დალისთან, ცისკრის ვარსკვლავთან, რაც მიუთითებს მიცვალებულის კულტის მჭიდრო კავშირზე ასტრალურ კულტთან. ეს კავშირი ჩანს, აგრეთვე, მიცვალებულის ტანსაცმლის ირგვლივ ცხენ-მხედართა გარშემოვლაში, წრიულ მოძრაობაში. ამასვე ადასტურებს „დალადას“ მუსიკალური ტექსტების მელოდიურ-ინტონაციური მონათესაობა საფერხულო სიმღერებთან. თუშური „დალადა“ „ლაშარის სიმღერასთან“ (საფერხულო „ქორბელელა“) ერთად „იაგნანას“ ინტონაციურ არემი შედის. აღსანიშნავია, რომ დალის კულტი გავრცელებულია ჩრდილოკავკასიის ხალხებში. ამ ქართულ-კავკასიურ (ჩაჩნურ და ინგუშურ) ღვთაებას შუმერული და ძველადმოსავლური ღვთაების დილბადის, დილბატის შესატყვისად მიიჩნევენ.

ნატირლებმა არსებითი როლი შეასრულეს **ისტორიულ - საგმირო** სიმღერების ფორმირებაში, რაზეც მიუთითებს, ზოგ შემთხვევაში, ამ უკანასკნელთა მელოდიურ-ინტონაციური კავშირი ნატირლებთან. სიმპტომატურია სამგლოვიარო პოეზიის გენეტიკური კავშირი საგმირო პოეზიასთან. აღსანიშნავია ასევე ისტორიულ-საგმირო სიმღერების მნიშვნელობა **სუფრულე ბის** ჩამოყალიბებაში. დადგენილია, რომ სუფრას იმთავითვე რელიგიური საფუძველი და საწესო ხასიათი ჰქონდა. ღვთაება, სალოცავი, თაყვანისცემის ობიექტი ის ცენტრი იყო, რომლის გარშემო ერთიანდებოდა თემი, სოციუმი და ერთობლივი თაყვანისცემის კულმინაციის

დროს ანუ მსხვერპლშეწირვის დროს, დაკლული ცხოველის ხორცს ეზიარებოდა. ეს იყო უმნიშვნელოვანესი და განუმეორებელი ნაწილი სოციუმის უმტკიცესი დუღაბისა, რომელსაც საერთო კულტი ჰქვია. სიმღერა სუფრის წესების ერთ-ერთი აუცილებელი კომპონენტი იყო. იგი, უპირველეს ყოვლისა, იყო სადიდებელი, ხშირ შემთხვევაში გაღვთაებრივებული გმირისა, რომლის სახელი თაობიდან თაობას ზეპირი გზით გადაეცემოდა. აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში, სახატო დღეობებში, სუფრასთან „წმინდა“ ლუდის შესმას საგანგებო წესები ახლდა, რომელთა სახელების უმეტესობა ფანდურზე დაკვრას და სიმღერას უკავშირდებოდა. ამ წესებს შორის იყო „ფეხზე მღერა“ ან „თასზე შემღერნება“ და „თითოობით მღერა“, რომლებიც „სახელის ჩამდენი კაცის თასებში მოგონების“ დროს სრულდებოდა. სიტყვიერი ტექსტის შინაარსი „საერთო საქმისათვის“ დაღუპული გმირის თუ წინაპართა საგმირო ამბებით იყო დატვირთული.

დღეობაზე ჯვარიონნი სოფლის ჯარის წარმომადგენლებს ჯერ დარბაზში მიიპატიჟებდნენ, მერე ლუდზე მიიწვევდნენ, ამის შემდეგ გამოდგამდნენ საწდეს. ხუცესი კოშს ლუდით აავსებდა, მოიგონებდა საერთო საქმისათვის ბრძოლაში დაღუპულ გმირებს და ლუდს საწდეში გადაასხამდა. საწდეში იმდენ კოშ ლუდს ჩაასხამდა, რამდენ გმირსაც მოიგონებდა. მეღუდენი იმახსოვრებდნენ ხუცესის მიერ წარმოთქმულ სიტყვებს და ჩამოთვლილ გმირთა რიგს. როდესაც ისინი ახალი საწდეთი ბრუნდებოდნენ „სოფლის ჯარის“ ღრეობაში, ერთ-ერთი მათგანი ამ ლუდით აავსებდა თასს. „ზედამდგენი“, თავის მხრივ, ჯვარიდან ადრე მოტანილი ლუდით შეავსებდნენ „ჯარის“ თასებს და კვლავ გრძელდებოდა დასახელებულ გმირთა დალოცვა სათანადო წესების დაცვით. ლუ-

დის სმის დროს „შემღერნება“ იცოდნენ, რასაც „თასზე შემღერნება“ ან „ფეხზე მღერა“ ეწოდებოდა. მეთასე ლუდით სავსე კოშს „სოფლის ჯარის“ წარმომადგენელს გადასცემდა და „შეუმღერნებდა“ ისტორიულ-საგმირო სიმღერას. როცა იგი ლექსის პირველ ტაეპს მღეროდა, ბანს მეორე მეთასე ეუბნებოდა, და როდესაც ეს უკანასკნელი პირველის სიტყვებს იმეორებდა, ბანს პირველი მეთასე ააყოლებდა. ამგვარივე წესით ხდებოდა „შემღერნება“ მეთასესა და „ჯარის წარმომადგენელს შორის, რომელსაც ლუდით სავსე თასი უნდა დაეცალა. „თითოობით მღერა“ შემდეგი წესით სრულდებოდა: „სახელის ჩამდენი კაცის“ თასებში მოგონების დროს, როდესაც „სოფლის ჯარი წარსულ დღეთა და საქმეთ გაიხსენებდა“, ერთ-ერთი უფროსთაგანი წამოდგებოდა, ფანდურს აიღებდა, სუფრის ბოლოში ცალ მუხლს მოიყრიდა, ფანდურზე დაუკრავდა და რომელიმე გვარის გმირ წინაპარზე დაამღერებდა... შუა სიმღერაში სუფრიდან სხვა მეთასე ადგებოდა, მუხლმოყრილს სიმღერას ჩამოართმევდა და მისკენ გაემართებოდა. ის, თავის მხრივ, სიმღერას შეწყვეტდა, მაგრამ ფანდურს კვლავ აჟღერებდა და მასთან მიახლოებული მეთასის ხმას აყოლებდა. მეთასე მას „წმინდა“ სასმელს შეასმევდა. როცა მუხლმოყრილი ფანდურის დაკვრით თასს დაცლიდა, მეთასე უკან დაბრუნდებოდა. მაშინ მეფანდურე წამოდგებოდა, თავის თასს ლუდით აავსებდა, მეთასეს მიართმევდა და ეტყოდა: „ჯვარ დაგიწერას ღმერთმ“... ამგვარად, ისტორიულ-საგმირო სიმღერები იმთავითვე სუფრის წესების ორგანული ნაწილი იყო.

აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში ფ ე რ ხ უ ლ ე ბ ი უკანასკნელ დრომლე სახატო დღეობებისა და სხვა რელიგიური წეს-ჩვეულებების აუცილებელ კომპონენტს შეადგენდა. მთამ შემოგვინახა ფერხულთა სხვადასხვა სახეობანი: წრი-

ული, წრიული ორი და სამსართულიანი, ნახევარწრიული, მწკრივის სახის – გრძელი ერთრიგა ან ორრიგა, ერთიმეორის უკან თუ ერთმანეთის პირდაპირ. სახატო დღეობებში, სალოცავებში სათანადო წესების (სარიგო საკლავის დაკვლა ხუცესის მიერ, ზღვნების დალოცვა, ხუცობა, თოფის სროლა ნიშანში, დასტურთა მიერ ტაბლის დადგმა) შესრულების შემდეგ სრულდებოდა ფერხული (ფერხისული, ფერხისა). ეთნოგრაფიულ მასალაში ყურადღებას იქცევს მეფერხულეთა გარშემოვლა სალოცავის (ჯვარი, ხატი) თუ დროშის ირგვლივ. დროშის გარეგნული ფორმიდან და „ჯვართენაში“ მისი სახელწოდებიდან – „ალვის ტანი“ (ალვის ხე) – გამომდინარე დადგენილია, რომ დროშაში განსახიერებულია საკულტო ხე, შემდეგში ღვთაების ამქვეყნიური სამკვიდრო. ფერხულის აუცილებელი შესრულება დროშის ირგვლივ (თუ დროშის გადაადგილებისას, „გადაბრძანებისას“) გენეტიკურად დაკავშირებულია ხატის კარზე წმინდა ხის ირგვლივ საწესო ფერხულის დაბმასთან. ანალოგიური ახსნა აქვს ფერხულის შესრულებას აგრეთვე სალოცავის ირგვლივ. ჯვარი და ხატი ენობრივი მონაცემებით ძელსა და ხეს აღნიშნავდა. ეს ჩვეულებრივი ხე კი არ იყო, არამედ სათაყვანებელი ობიექტი, წმინდა ხე, დაკავშირებული კოსმიურ და ასტრალურ მსოფლმხედველობასთან.

საფერხულო სიმღერების სიტყვიერ ტექსტებს შორის ერთ-ერთი მათგანი, რომლის შინაარსი წარმართული რწმენა-წარმოდგენების ანარეკლია, თითქმის მთელ საქართველოშია გავრცელებული. ხალხურმა ყოფამ ჩვენამდე შემოინახა როგორც საწესო-საფერხულო, ისე საწესო სიმღერის სახით. ქვემოთ წარმოგიდგენთ ერთ-ერთ ვარიანტს: „წმინდა გიორგის კარზედა // ხე ალვად ამოსულია, // ზედა დაჰსხმია ყურძენი, // საჭმელად შემოსულია, // იმის ნახვევი ქალ-ვაჟი // შავადა შემოსილია“

(ხევსურული). ლექსის შინაარსი შეიცავს მაღლარი ვაზის ირგვლივ ქალიშვილებისა და ვაჟების მიერ ფერხულის დაბმას და მისი ცუდად შესრულების შემთხვევაში საბედისწერო შედეგს. ტექსტის ამგვარი გაგება პარალელს პოულობს თუშური ორსართულიანი „ქორბელელას“ შესრულების წესთან, რომლის მიხედვით თუში თავის მომავალს იკვლევდა. ქორბელელას დაქცევა და სიმღერის აღრევა მოუსავლიანობას, ავადმყოფობას, საქონლის დაცემას მოასწავებდა, ან პირიქით, მისი კარგი შესრულება ყოველმხრივ სიკეთისა და ბედნიერების მანიშნებელი იყო. ამ საწესო საფერხულო სიმღერის გავრცელების ფართო არეალის გამო ვარაუდობენ, რომ იგი ყველა ქართველური ტომისათვის საერთო უნდა ყოფილიყო. ამ ვარაუდს ესატყვისება „ქორბელელას“ მუსიკალური ტექსტების ანალიზის შედეგები, რომლის მიხედვით საფერხულოს უძველესი მელოდიურ-ინტონაციური შრე ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის ინტონაციურ არეში შედის. ცხადია, ზემოაღნიშნული მონაცემები საფერხულო სიმღერის უძველესი დროიდან მომდინარეობაზე მეტყველებს. იგივე შეიძლება ითქვას მონღოლური ფერხულების „აბარბარეს“, „გერგეტულას“ და „საფერხულოს“ მუსიკალური ტექსტების შესახებ.

მატერიალური კულტურის ძეგლებიდან საყურადღებოა **ვერცხლის თასი თრიალეთიდან** (ძვ. წ. II ათასწლეულის შუახანები). გამოსახულება თასზე ეხება მითოსურ-რელიგიურ და კოსმოგონიურ თემას, რომელიც შეიცავს წარმოდგენას სიცოცხლისა და ცხოვრების ხის შესახებ. თასის ზედა ფრიზზე ასახული რიტუალის სიუჟეტთან დაკავშირებით საყურადღებო მოსაზრებებია გამოთქმული. ერთ-ერთი მათგანის მიხედვით ანთროპომორფული ფიგურები უნდა განასახიერებდნენ სატომო, მთავარ ღვთაებას და მის წინაშე მდგომ სათემო ღვთაებებს,

რომლებიც „სადიდებელთაის“ წესს ასრულებენ. ეს წესი ქართველთა ყოფაში უკანასკნელ დრომდე შემორჩა. სათემო დღეობებში „სადიდებელთაის“ წესს ხატის მსახურნი ხუცესისა და თავ-ხევისბერის მეთაურობით ასრულებდნენ. პირველად ხუცესი ან თავ-ხევისბერი წარმოთქვამდა საღვთისმსახურო ტექსტს – ხუცობას, რომელსაც „სადიდებელთაის“ მიაყოლებდა. ტექსტი შეიცავდა მოკლე ფორმულებს, წარმოთქმულს თითოეული ღვთაების მიმართ. ხატის მსახურნი ლუდით სავსე თასებით ხელში ერთად წარმოთქვამდნენ ქებას იმ ღვთაების მიმართ, რომელიც ნახსენები იყო ფორმულაში. ზოგი მკვლევარი ზედა ფრიზზე გამოსახული ფიგურების დგომის წესში აგრეთვე საფერხულო ქმედებას ხედავს. აღსანიშნავია, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა სოციალურ-რელიგიური ყოფის ამსახველი გადმონაშთური მასალის მიხედვით საღვთისმსახურო წესებს მუდამ თან ახლავს საწესო საფერხულო სიმღერა, რომლის წარმოთქმა ჯვარ-ხატის მსახურთა ხვედრი იყო. საგულისხმოა, რომ ერთიმეორის უკან, მწკრივში (წრიულად) მდგომი ფიგურები იმავდროულად საფერხულო წყობას გამოხატავენ. თუ გავითვალისწინებთ ფერხულის ხნიერებას, ადვილად წარმოსადგენია რაოდენ მარტივი სტრუქტურის მქონე მუსიკალური მუსალა უნდა ასახულიყო საფერხულო სიმღერებში ოდესღაც, საზოგადოების განვითარების ზემოთ აღნიშნულ ხანაში. აქვე შევნიშნავ, რომ მკვლევარნი ზემოხსენებულ რიტუალს ძველადმოსავლურ, ხეთურ-ხურიტულ სამყაროს უკავშირებენ; აგრეთვე მსგავსებას ხედავენ ანთროპომორფული ფიგურების და ასრულ-ხეთურ ხელოვნებაში გავრცელებულ სამოსებს შორის. ვერცხლის თასი თრიალეთიდან, რომელიც პირველყოფილი თემური წყობილების

რღვევის ხანას უკავშირდება, ქართველ ტომთა ეთნიკურ კუთვნილებადაა აღიარებული.

ქართული ხმიერი მუსიკის ხნიერებაზე, თავის მხრივ, ქართული ხალხური საკრავები მიუთითებს. სასიმღერო ჰანგები უნდა ასახულიყო ისეთ უძველეს საკრავზე, როგორც უენო სალამურია. სამთავროს (მცხეთა) ერთ-ერთ სამარხში აღმოჩენილი ეს საკრავი დათარიღებულია ძვ. წ. XV-XIV საუკუნეებით.

ასტრალურ კულტებში წრიული ცეკვების აზრი და დანიშნულება რელიეფურად მქდავდება სვანურ რელიგიურ დღესასწაულებში. მაგალითად, სვანეთში, უძღების კვირა დღეს, რომელსაც მებისარბი მიშლადედ (მებისარბის კვირა) ეწოდება, სოფელ მურყმელის მოსახლეობა აგრამს სახელწოდებით ცნობილ ადგილზე იკრიბებოდა და იქ თოვლის „კომკს“ აგებდა. კომკს შუაში ჩაატანდნენ კეტს, რომლის წვერზე ხის ჯვარი იყო ჩამაგრებული. კომკის წინ მლოცველნი მუხლს მოიყრიდნენ და ბარბალებს ევედრებოდნენ მოსავლის სიუხვეს და ყოველ საქმეში გამარჯვებას. ლოცვის შემდეგ „კომკს“ ირგვლივ შემოუვლიდნენ და შეასრულებდნენ ორ სავალდებულო ფერხულს „რიჰომს“ და „უმგულა მახე ღაჰაჟარეს“, რომლებსაც მამაკაცები ასრულებდნენ. მურყმელის დღესასწაულზე სხვადასხვა სოფლიდან თუ თემიდან სტუმრად მოსულთ სოფლის მოსახლეობა ოჯახებში იწვევდა. ვახშმის შემდეგ, ღამეს ერთ-ერთ ოჯახში ათევდნენ (ლიჰირი). ღამის თევაზე კვლავ „რიჰომ“ და „უმგულა მახე ღაჰაჟარე“ სრულდებოდა, შემდეგ – სხვა საცეკვაოები...

უშგულში, დღეობა „ლიქჰრაშის“¹ პირველ დღეს, მელქორაშის („ლიქჰრაშის“ მორიგე მედღეობე) ოჯახში, ვიდრე ლმსკარის წევრები სუფრას მიუჯდებოდნენ, ბარბალეს სახელზე ლოცულობდნენ და შესთხოვდნენ მას ლმსკარის მშვიდობას და კეთილდღეობას. სადილზე პირველად ე. წ. ლახჰამიელს იტყობდნენ – არყით სავსე კასრებით ბარბალეს, უშგულის ლამარიას და მელქორაშის ოჯახს ადიდებდნენ, შემდეგ „ბარბალ-დოლაშის“ სიმღერას შეასრულებდნენ. „ბარბალ-დოლაშს“ ლიქჰრაშის განმავლობაში ყოველდღიურად მღეროდნენ. მთის მოსახლეობაში (სვანები, ლეჩხუმელები, თუშ-ფშავ-ხევსურები, მოხვეეები და მთიულები) ბარბალე მიწათმოქმედების ღვთაებად მიაჩნდათ; ბალსქვემოურ სვანებს და აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელებს, განსაკუთრებით მდებდრობითი სქესის არსებათა ნაყოფიერების და გამრავლების ღმერთად წარმოედგინათ. ბარის მოსახლეობის – ქართლელების, იმერლების, გურულების (აგრეთვე რაჭველების) რწმენაში ბარბარე უმთავრესად შინაურ ფრინველთა გამამრავლებელი ღვთაება იყო. გარშემოვლითი, წრიული ფერხულები სიმბოლოურად მზის ქალღვთაებას ბარბარეს განასახიერებდა და ნაყოფიერებასთან დაკავშირებულ ერთ-ერთ რიტუალს წარმოადგენდა. „ბარბალ-დოლაში“ თავდაპირველად საფერხულო სიმღერა იყო. ნიშანდობლივია, რომ იგი მზის ქალღვთაებისადმია მიძღვნილი.

წრიული ქმედებათა გარშემოვლითი რიტუალის სემანტიკის სრული გახსნისათვის, ქართულ ხალხურ დღესასწაულთაგან, საყურადღებოა ყველიერის თამაშობანი, რომლებიც მიწათმოქმედთა საზოგადოებაშია აღმოცენებული და დაკავში-

¹ ლიქჰრაში სალმსკარო დღეობა იყო. ლმსკარი ერთი ან რამდენიმე გვარის ოჯახების სადღეობო გაერთიანებას ეწოდებოდა.

რებულია არქაულ სამიწათმოქმედო კოსმოგონიასთან და რელიგიასთან. მაგალითად, ყველიერში, ზემო სვანეთის სოფელ ჟაბეშში იმართებოდა დღეობა აღბა-ლალრალი, აღების თამაშობანი, რომლის მთავარი ცერემონიალი ყველიერის აღების კვირას სრულდებოდა. თოვლისგან შენდებოდა ორი კომკი... პარასკევს „კვირიას“ იმღერებდნენ, შაბათს იგივე რიტუალს გაიმეორებდნენ. შემდეგ კი, ხალხი თოვლის კომკს მიადგებოდა. თითოეული ცდილობდა თავისკენ წამოეძლია კომკი. იმართებოდა თოვლის მიყრა, გუნდაობა, ჭიდაობა. ეს რიტუალი სოფლებს შორის შეჯიბრების სახით ეწყობოდა და გამარჯვებულს კარგ მოსავალს უწინასწარმეტყველებდა. შემდეგ ამოირჩევდნენ „საქმისაჲს“, „ყაენს“, საქმისაჲს თორმეტ მოახლეს და ყაენის ორ „დედოფალს“. კვირიას კომკებთან საქმისაჲს და ყაენს მორთავდნენ... საქმისაჲს მსგავსად „მორთავდნენ“ აგრეთვე კომკში ჩამაგრებულ დიდ ბოდს. საქმისაჲს ხაჭაპურს და ყველს დეჭავდა, ირგვლივ აფურთხებდა, თან სიუხვესა და ბარაქას შესთხოვდა ღმერთს... დღესასწაულის დასასრულს ცდილობდნენ ბოძიდან „ქუდის“ ჩამოგდებას. გამარჯვებულს უხვი მოსავალი მოელოდა. შემდეგ კომკის თავზე აღმართულ ბოდს საფერხულო სიმღერით ირგვლივ შემოუვლიდნენ და ბოლოს, კომკს წააქცევდნენ.

საყურადღებოა დღესასწაულის სივრცეში განფენის პრინციპი. გარკვეულია, რომ რიტუალის მონაწილეების ქმედებათა ინტერესი არ სცილდება შესრულების პროცესში ათვისებულ სივრცეს. ეს ორგანიზებული სივრცე უპირისპირდება დანარჩენს, არაორგანიზებულ სამყაროს, აღუნიშვნელს. ეს გარემოება რიტუალს უკავშირებს გარკვეული რეგიონის საზღვრებს, რომლის შიგნით ისეთი ეთნიკური და სოციალური ორგანიზაცია უნდა იყოს განლაგებული, რომელიც რაღაც

ნიშანთა ჯგუფით უნდა გამოყოფდეს თავს სხვა დანარჩენისაგან. ნიშანთა შორის იგულისხმება დღესასწაულიც, რომელიც აღებული რეგიონის რელიგიურ-კოსმოგონიურ წარმოდგენებს შეესაბამება.

წრესა და წრიულ ქმედებებში – დღესასწაულის მონაწილეთა მიერ სოფლის თუ სოფლების გარშემოვლა უწყვეტი კომპოზიციები თიხაზე და ხეზე, ორპირული სიმღერები, **წრიული ფერხულები** და ა. შ. – სამიუბელია უფრო ვრცელი კონცეფცია, რომელიც არა მხოლოდ ასტრალურ წარმოდგენებს ასახავს, არამედ წარმოგვიდგენს დროის აღრიცხვის წრიულ, ციკლურ წესს, ბუნების კვდომა-აღორძინების შესაბამისად. ეს იდეა ვლინდება ბრინჯაოს ბალთების დეკორში, სადაც ხშირია წრის, ანუ შემოვლით პრინციპზე აგებული კომპოზიციები. აღნიშნულ კომპოზიციებში მოცემულია **ყველა სკნელის** სიმბოლიკა და ისინი კომპოზიციურად წრის ციკლის სახით არის წარმოდგენილი, რაც იძლევა მათი სემანტიკური არეალის ასტრალური წარმოდგენებით შემოფარგვლის საშუალებას. ცხადია, რომ **წრე მაშინ იძენს რელიგიურ დატვირთვას, როცა მას საკრალური ასპექტი უჩნდება, ანუ მას შემდეგ, როდესაც ასტრალური რწმენა-წარმოდგენები ჩნდება და ყალიბდება. სწორედ ამ ხანას უკავშირდება თავდაპირველად წრის გააზრება, როგორც საწესო-რიტუალური ქმედებისა, მაგალითად, წრიული ფერხულის სახით, რომელმაც, უფრო მოგვიანებით, რიტუალური ცეკვის ფუნქცია შეიძინა.** „მწყობრში“ ანუ მწყობრის სახის ფერხულში, ყველა შემთხვევაში, ეს იქნება „მწყობრის“ გარშემოვლა სალოცავის თუ სოფლის ირგვლივ და ა. შ., აუცილებლად წრიული ქმედება ანუ წრიული ფერხული გაიაზრება. სკანურ ეთნოგრაფიულ მასალაში საყურადღებოა კვირისადმი მიძღვნილი სიმღერის შესრულების წესი, მას ორ

ჯგუფად გაყოფილი მედღესასწაულენი ასრულებენ. „კვირიას“ მუსიკალური ტექსტების არქიტექტონიკის სიძველე და ზემოხსენებული შესრულების წესი მისი, როგორც საფერხულო სიმღერის, წარმართული ხანიდან მომდინარეობაზე მიუთითებს. ნიშანდობლივია ტერმინ „კვირიას“ ეტიმოლოგიური მსგავსება კერასთან, კვერთან (ნაცარში გამომცხვარი პური), კვართან, რაც ხაზს უსვამს „კვირიას“ გენეტიკურ კავშირს ცეცხლთან. აღსანიშნავია, რომ კერის კულტის არსებობას ვარაუდობენ ენეოლითის ხანაში. მისი საკულტო ხასიათი განსაკუთრებით მტკვარ-არაქსის კულტურაში იჩენს თავს. ფიქრობენ, რომ ნაყოფიერების ღვთაებათა სამეული – მორიგე ღმერთი, მზექალი და კვირია, კავკასიის ტომების რელიგიურ წარმოდგენებში III ათასწლეულის დასაწყისიდან უკვე ჩამოყალიბებული უნდა ყოფილიყო.

ამგვარად, „ბარბალ-დოლაში“, „რიჰოდა“, „უმგულა მახე ღჰაჟარე“, აგრეთვე „ელია ლგრდე“, „ამირანი“, „კვირია“ და სხვ. წარმართული ხანიდან მომდინარე რწმენა-წარმოდგენების ორბიტაშია მოქცეული.

საგანგებო აღნიშვნის ღირსია საწესო საფერხულო სიმღერა „ი ა ვ ნ ა ნ ა“ ანუ „ბატონების ნანა“ („ბატონების ნანი-ნა“, „საბოდიშო“). იგი სახადის კულტთან დაკავშირებული რიტუალის ერთ-ერთი კომპონენტი იყო, სრულდებოდა ავადმყოფის ირგვლივ შემოვლისას („თავშემოვლება“). წრეხაზის შემოვლება მზის ქალღვთაებასთან მისი ასოციაციის შედეგი იყო. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ზემოხსენებულ ინფექციურ დაავადებებთან (ყვავილა, წითელა) დაკავშირებული რწმენა-წარმოდგენები შემუშავებული უნდა ყოფილიყო ასტრალური კულტების არსებობის ხანაში, პოლითეიზმის იმ საფეხურზე, როდესაც ქართველი ხალხის რელიგიის ისტორიაში მცენა-

რეულისა და მზის თაყვანისცემის საფუძველზე აღმოცენებული დიდი დედის, ღვთაებრივი დედის კულტი უალრესად განვითარებული იყო. მუსიკალური მონაცემების მიხედვით „იავნანას“ არსებობა სწორედ ამ ხანას უნდა უკავშირდებოდეს. უძველესი საწესო საფერხულო სიმღერების – „ლაზარე“, „დედაკაცების ფერხული“, „მზე შინა და მზე გარეთა“ და სხვა – მელოდია „იავნანას“ ინტონაციურ არეში შედის. ამ სიმღერების შესრულების წესში გამოსჭვივის წარმართული ხანიდან მომდინარე რწმენა-წარმოდგენების კვალი.

საფერხულო ცეკვები და სიმღერები აგრეთვე **ს ა ქ ო რ - წ ი ლ ო რ ი ტ უ ა ლ ი ს** ერთ-ერთი კომპონენტი იყო. მაგალითად, სამცხე-ჯავახეთში, თავისი სპეციფიკური წყობით „შვიდი წყვილი ფერხული“ გამოიჩეოდა. შვიდი წრის შემოვლის შემდეგ ფერხული მთავრდებოდა. გარკვეულია, რომ რიცხვი შვიდი მჭიდროდ არის დაკავშირებული ციურ მნათობებთან. არქეოლოგიური მონაცემებით, საქართველოს ტერიტორიაზე პალეოლითის ადამიანი რიცხვ შვიდს უკავშირებდა მნათობებს, რომლებიც უკვე გაღმერთებულნი იყვნენ და რიცხვი შვიდი საკრალური იყო.

საწესო საფერხულო სიმღერა „ჯვარის წინასა“, რომელიც გავრცელებული იყო აღმოსავლეთ საქართველოს მთასა და ბარში, სრულდებოდა კერის ირგვლივ ნეფე-დედოფლის გარშემოტარებისას. კერის ირგვლივ სრულდებოდა აგრეთვე მეგრული „კუჩხა-ბედინერა“. აღნიშნულია ფშაური „ჯვარის წინას“ და მეგრული „კუჩხა ბედინერას“ შესრულების წესისა და მუსიკალური ტექსტების სიახლოვე, რაც მათ საერთო წარმომავლობაზე მიუთითებს. რიტუალის უძველესი დროიდან მომდინარეობას ასაბუთებს მუსიკალური ტექსტების ხნიერება და, გარდა ამისა, მისი კერასთან შესრულების წესი. არქეო-

ლოგიური და ეთნოგრაფიული მონაცემებით კერა, რომელიც მზის ასოციაციას იწვევდა და სოლარული რწმენების (ციურ მნათობთა თაყვანისცემის) ორბიტაში ექცეოდა, იმთავითვე დაუკავშირდა ნაყოფიერების კულტს.

ასტრალურ რწმენა-წარმოდგენებს უკავშირდება უძველესი სვანური საფერხულო სიმღერები: „დალა კოჯას ხელღვაჟალე“ („დალი კლდეში მშობიარობს“), რომელიც მიძღვნილია ნადირობის ქალღმერთ დალისადმი. დალის, როგორც ცისკრის ვარსკვლავის კულტი, შემონახულია ქართულ ხალხურ მისამღერებში: ო დელია ნანუნი, ვარადო დელი, ო დელი, ო დილა, დილი და ლალე და ა. შ.; „ბაილ-ბეთქილ“, რომლის სიუჟეტი ღვთაება დალისა და განთქმული მონადირის სიყვარულის ამსახველი ერთ-ერთი არქაული ვარიანტია; „ამირანის ფერხული“ ან „ამირანი“ (სვანური და რაჭული ვარიანტები), რომელიც ეძღვნება ქალღმერთ დალის ვაჟს, „ღვთაებრივი ჩამომავლობის ტიტანს“. „ამირანის“ მუსიკალური ტექსტების სიმველე, თავის მხრივ, ეპოსის უძველესი დროიდან მომდინარეობაზე მეტყველებს. საზოგადოდ, სვანური სამონადირეო საფერხულო სიმღერები „დალის ციკლის“ ორგანულ ნაწილად გაიაზრება.

წრიული ფერხული დაკავშირებულია ნაყოფიერებასთან, მოსავლიანობასთან, გამრავლებასთან. საფერხულო სიმღერების სიტყვიერ ტექსტებში ასახულია მიმართვა მოსავლის მფარველი და ადამიანთა და საქონლის გამამრავლებელი ღვთაებებისადმი. ფერხულის ფუნქციიდან გამომდინარე ბუნებრივია ის მჭიდრო კავშირი, რომელიც ოდითგანვე არსებობდა საფერხულო და შ რ ო მ ი ს ს ი მ ღ ე რ ე ბ ს შორის.

საქართველოს ბარში ცნობილია შრომის გაერთიანების სხვადასხვა ფორმები: მოდგამი, ნაცვალგარდობა, მამითადი,

ნადი და სხვ. მოდგამობის ინსტიტუტი თავისი ფორმით გენეტიკურად პირველყოფილ-თემურ წყობილებას უკავშირდება. კოლექტიურ შრომას მუდამ თან ახლდა სიმღერა, როგორც შრომის პროცესის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტი. განსაკუთრებით საყურადღებოა მკის სიმღერები, რომელთა მელოდია სტრუქტურულად მარტივია და ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის, ფუძე-ჰანგის დონეზე განიხილება. მუსიკალურ-ინტონაციურ მხარესთან ერთად არსებითია მეტრი და რიტმი, როგორც შრომის პროცესის მათგანიზებელი. თუ გავიზიარებთ მოსაზრებას კოლექტიური შრომის ფორმების უძველესი დროიდან მომდინარეობის შესახებ, შრომის სიმღერების მელოდიურ-ინტონაციური კავშირი საფერხულოებთან, ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების ადრეულ საფეხურებზე, მეტ დამაჯერებლობას იძენს. ეს კავშირი მათ შორის გვიან ხანაშიც აღინიშნება. მაგალითად, მთიულური „ნამგლური“ მთიულური საქორწილო საფერხულოს „ჯვარის წინას“ ინტონაციებზეა აგებული. შენიშნულია „ნამგლურისა“ და საერთოდ, ხევსურული, ფშაური და მთიულური საფერხულოების მელოდიურ-ინტონაციური ნათესაობა. შრომის სიმღერებში ასახულია აგრეთვე აღმოსავლეთ საქართველოს ბარის საფერხულოების „მუმლი მუხასა“ და „შავლეგოს“ მუსიკალური ტექსტები.

მოსავლიანობის ძალისადმია მიძღვნილი დასავლეთ საქართველოს ბარში არსებული ნადური სიმღერები „ოდოია“, „ხელხვაი“, „ოჩეშხვეი“, „ოჩეშხვედა ხვაბრიელი და სხვ. გარკვეულია, რომ ამ სიმღერების სიტყვიერ ტექსტებში განსაკუთრებული ადგილი ეთმობა ლოცვა-ვედრებას ნაყოფიერების, მოსავლის გადიდებისათვის. „ოჩეშხვეი“ ღომის თოხნისა და მისი „ჩხვარვის“ (ცეხვის) დროს სრულდებოდა. მოსავლის

„რჩევასთან“ დაკავშირებულ სიმღერაში „ხელხვავი“ ნახსენები ოჩო/ოჩი და მისადმი ბარაქის გამოთხოვის ფორმულით მიმართვა შემთხვევითი არ უნდა ყოფილიყო, რადგან ღვთაება ოჩე//ოჩის ერთ-ერთ ფუნქციას ნაყოფიერების მფარველობა შეადგენდა.“ოდოია“ ღვთაება ოდისადმი მიძღვნილი ჰიმნივედრება იყო, რომელიც გურიაში, სამეგრელოსა და იმერეთში სიმინდის თოხნის დროს (ადრე ღომის თოხნისა და აღებისას) სრულდებოდა.

მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალიდან მკაფიოდ ჩანს საყოფაცხოვრებო ტრადიციის არსებითი როლი ქართული ხალხური მუსიკის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში, მუსიკალური ჟ ა ნ რ ე ბ ი ს (შ რ ო მ ი ს , ს ა წ ე ს ო , ს ა - ყ ო ფ ა ც ხ ო ვ რ ე ბ ო) ფორმირებაში. სიმღერა საწესო მოქმედებათა კომპლექსში შემავალი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტია. იგი გარკვეული შინაარსის შემცველია და ყოფის ცალკეული მხარეების ამსახველი. როგორც ზემოთ ითქვა, ფუძე-ჰანგის შედწევამ ყოფის სხვადასხვა სფეროში, გამოიწვია მისი სემანტიკური ტრანსფორმაცია: ცვლილებებს განიცდის მუსიკალური ტექსტის ფორმა და შინაარსი, შესრულების ხასიათი და ბოლოს, ყალიბდება თვისებრივად ახალი, განსხვავებული სასიმღერო ნიმუშები, რომლებიც ზოგად ქართულ მუსიკალურ სტრუქტურაში გარკვეულ ადგილს იმკვიდრებს.

ამგვარად, მუსიკალური აზროვნების განვითარების ადრეულ საფეხურებზე გააზრებული ინტონირება, დატვირთული ადამიანთა გარკვეული ჯგუფის შინაგანი სამყაროს გამომსახველობის თავისებურ ხერხთა ერთობით, უფრო მოგვიანებით წარმოქმნის იმ მუსიკალურ-ეთნიკურ თავისებურებას, რომელიც ეროვნული ფსიქოლოგიის სტრუქტურულ ელემენტად წარმოგვიდგება.

ხალხური მუსიკა – ქართველთა ისტორიის მემკვიდრე

მკვლევართა მიერ აღიარებულია, რომ ქართველები ე. წ. დიდი ანუ პირველადი ევრაზიული რასის წარმომადგენლები არიან, კერძოდ, განეკუთვნებიან სამხრეთევროპეიდული განშტოების წინააზიურ ანთროპოლოგიურ ტიპს. თანამედროვე ანთროპოლოგიური მიება ქართველთა ამიერკავკასიაში ავტოქტონობას და საქართველოს ისტორიულ ტერიტორიაზე მათ ჩამოყალიბებას ადასტურებს. ამიერკავკასიაში ქართველთა ავტოქტონობაზე მიუთითებს ქართველ ტომთა სახელწოდებების ისტორიულ-გეოგრაფიული ანალიზის შედეგები. სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებული თვალსაზრისით, ძვ. წ. VI-V ათასწლეულთა მიჯნიდან მაინც, იწყება საერთო ქართველური ეთნოსის და ენობრივი სისტემის ჩამოყალიბება. ფიქრობენ, რომ საერთო ქართველური ენის კავშირები შუმერებთან, სემიტებთან და წინარე ინდოევროპელებთან მიუთითებს სამხრეთ კავკასიასა და მის მიმდებარე არეალზე განსახლებული წინარე ქართველური ეთნოსის არსებობაზე ძვ. წ. V-IV ათასწლეულებში; საერთო ქართველური ენის დონეზე რეკონსტრუირებული გეოგრაფიული ლანდშაფტის ამსახველი ტერმინოლოგია აგრეთვე მაღალ მთიანეთზე მიუთითებს. ენათმეცნიერები ქართველურ ენათა (ქართული, სვანური და ზანური (მეგრულ-ჭანური)) დიფერენციაციის თარიღად ძვ. წ. III ათასწლეულს მიიჩნევენ. კოლხეთის დაბლობისაკენ ქართველურ მიგრაციათა პირველი ტალღის შედეგად, ძვ. წ. III ათასწლეულში სათავე უნდა დასდებოდა სვანური ენის ჩამოყალიბებას. II ათასწლეულის პირველ ნახევარში დასავლეთ საქართველოს მოსახლეობა სვანურ და უკვე, ზანურ (მეგრულ-ჭანურ) ენაზე მეტყველებდა. არქეოლოგიური მონაცემებით,

ქართველური ერთობის დაშლის საწყისები III ათასწლეულის ბოლოშია საძებარი, ქართველური ერთობის დაშლას მტკვარ-არაქსის კულტურის დასავლეთით განფენას უკავშირებენ. გამოთქმულია ვარაუდი ძვ. წ. II ათასწლეულის პირველ ნახევარში ქართველურ, სვანურ ტომთა ენობრივი და, ამასთანავე, ფაქტიური განცალკევების შესახებ ქართულ-ზანური ჯგუფისაგან. ფიქრობენ, რომ მტკვარ-არაქსის კულტურის დასავლეთ საქართველოში გავრცელებამ საფუძველი ჩაუყარა საერთო ქართველური ფუძე-ენის აღმოსავლურ და დასავლურ ჯგუფებს, რასაც საბოლოოდ საერთო ქართველურიდან სვანურის, როგორც დამოუკიდებელი ენობრივი ერთეულის ჩამოყალიბება მოყვა.

საინტერესოა ქართველი ხალხის ეთნიკური ისტორიის რომელ პერიოდს უკავშირდება ოდესღაც საერთო-ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის არსებობა და მისი დიფერენციაცია. მუსიკალური ენისა და სამეტყველო ენის სინკრეტიზმი მუსიკალური აზროვნების განვითარების ადრეულ საფეხურზე, ფუძე-ჰანგის ხნიერება და მისი ადგილი ხალხურ ყოფაში, უფლებას გვაძლევს საერთო ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის არსებობა და მისი დიფერენციაცია მიახლოებით, მკვლევართა მიერ ზემოთ წარმოდგენილ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში მოვათავსოთ.

თუ ხალხური მუსიკის მონაცემებით ვიმსჯელებთ, ეჭვგარეშეა, რომ მრავალხმიანობის (სამხმიანობის) კომპლექსურმა ფორმამ, რომლის მატარებელი სვანური მოსახლეობა იყო, არსებითი როლი შეასრულა საერთო ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის დიფერენციაციაში. მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის ჩამოყალიბებამ ქართველურ, სვანურ ტომებში, განაპირობა თავდაპირველად სვანური მუსიკალური

დიალექტის განცალკევება საერთო ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენიდან. იმ უძველესი ხანისათვის კომპლექსური მრავალხმიანობა ფართო ტერიტორიაზე ჩანს განფენილი. როგორც ზემოთ აღინიშნა, მრავალხმიანობის ამ სახეობის გავრცელებამ დასავლეთ საქართველოში, საფუძველი ჩაუყარა მუსიკალური კულტურის დასავლურ-ქართულ წრეს და ამგვარად ჩამოყალიბდა ქართული მუსიკალური კულტურის ორი დიდი წრე: აღმოსავლური და დასავლური.

მუსიკალური კულტურის დასავლურ-ქართული წრის ჩამოყალიბება, რომელიც, როგორც ჩანს, ხანგრძლივ ისტორიულ პერიოდს მოიცავდა, თავის მხრივ, მიგვანიშნებს სვანთა განსახლებაზე დასავლეთ საქართველოში. ნიშანდობლივია, რომ ენობრივი მონაცემებით II ათასწლეულსა და I ათასწლეულის პირველ ნახევარში ვარაუდობენ ქართველურ, სვანურ ტომთა ფართოდ გავრცელებას დასავლეთ საქართველოს არა მხოლოდ მთიან, არამედ ბარის რაიონებში.

აღმოსავლეთ საქართველოში სვანურის კვალი თავის იჩენს მოხეურ სიმღერებში. ხევი ერთ-ერთი საინტერესო რეგიონთაგანია მუსიკალური კულტურის აღმოსავლურ-ქართულ წრეში. მასში აღმოსავლეთ საქართველოს მთის სიმღერებისათვის დამახასიათებელ მელოდიურ-ინტონაციურ და ჰარმონიულ თავისებურებებთან ერთად, ბარის (ქართლი, კახეთი) სიმღერების (განსაკუთრებით „იავნანას“ მელოდიის)) მნიშვნელოვანი გავლენა შეინიშნება. სვანიზმები მუსიკალურ სფეროში (საფერხულოებში) ვლინდება რიტმული ბანისა და ზედა ორი ხმის ჟღერადობაში. ხმათა ანალოგიური შეხამება მთიულეთშიც შეინიშნება.

სვანურ ტომთა განსახლებას თანამედროვე რაჭის ტერიტორიაზე მოწმობს რაჭაში სვანთა მუსიკალური აზროვნების

განვითარების უძველესი შრეების არსებობა. ამასთანავე, რელიეფურად ჩანს რაჭულის (ქვემო, ზემო, და ნაწილობრივ მთის რაჭის) მჭიდრო კავშირი აღმოსავლურ-ქართულ მუსიკალურ სამყაროსთან. ამ მხრივ საყურადღებოა რაჭულის კავშირი არა მხოლოდ აღმოსავლეთ საქართველოს ბართან, არამედ მთის რეგიონებთან. როგორც ჩანს რაჭულის ძირები მუსიკალური კულტურის აღმოსავლურ-ქართული წრის წიაღშია საძიებელი. სიმპტომატურია, რომ რაჭულში შეღწეული სვანური სიმღერების უძველესი ფორმები რელიქტის სახით შემოინახა.

დასავლურ-ქართული მუსიკალური წრის შემდგომ განვითარებაში, არანაკლები მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა, უფრო მოგვიანებით, ლაზეთის (ეგრისის) სამეფოს ჩამოყალიბებას. II საუკუნის ბოლოსათვის ლაზეთის სამეფო აერთიანებდა მთელ დასავლეთ საქართველოს, რომლის ტერიტორია მოიცავდა მთიან მხარესაც, აფხაზეთს, სვანეთს და რაჭას.

მეგრულ მუსიკალურ მასალაში ჩანს უძველესი მელოდიურ-ინტონაციური ფენა, რომელიც საერთო ქართველურ მუსიკალური კულტურის აღმოსავლურ-ქართულ წრეს უკავშირდება. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ამ ფენის მუსიკალურ-სემანტიკური სიახლოვე აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა სიმღერებთან, რომლებშიც რელიეფურად იჩენს თავს აღმოსავლურ-ქართული მუსიკალური წრისათვის დამახასიათებელი მელოდიის უძველესი ფორმები. საგულისხმოა გარკვეულ ისტორიულ ხანაში ქართულ-ზანური (მეგრულ-ჭანური) მუსიკალური ერთობის არსებობა. ზემოხსენებული ინტერპრეტაციის შემდგომ შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ მეგრული მუსიკალური დიალექტი უფრო გვიან გამოეყო საერთო ქართველურ მუსიკალურ ფუძე-ენას, ვიდრე სვანური. აღსანიშნა-

ვია, რომ უძველესი წერილობითი წყაროები სამხრეთ-აღმოსავლეთ შავიზღვისპირეთში ძვ. წ. XIII-XII საუკუნეებიდან კოლხეთის (დაია-კულხას) სამეფოს არსებობას ადასტურებენ. მკვლევართა ვარაუდით იმ უძველეს ხანაში „კოლხი“ სახელს დასავლურ-ქართულის მნიშვნელობა არ ენიჭებოდა, არამედ, იგი საერთო ქართველურ-ზანური (მეგრულ-ჭანური) ელემენტის აღმნიშვნელი იყო.

ხაზგასასმელია, რომ საერთო-ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენიდან, სვანური და მეგრული მუსიკალური დიალექტების დონეზეა გამოყოფილი. ლინგვისტური მონაცემებით სვანური და მეგრული ქართველური ენებია. ბოლო ხანებში არსებული გამოკვლევებით მათ საერთო ქართველური ენის დიალექტებად მიიჩნევენ.

ამგვარად, მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალის ანალიზის შედეგები საშუალებას იძლევა ვაჩვენოთ ოდესღაც ქართველურ ტომთათვის საერთო მუსიკალური ფუძე-ენა, მისი განვითარებისა და ამასთანავე დიფერენციაციის პროცესი, მუსიკალური დიალექტების წარმოქმნა, რაც თავისებურად ასახავს ერთობლივი ქართველური ეთნოსის არსებობას და მის დიფერენციაციას, ცალკეული ეთნოგრაფიული ჯგუფების, კუთხეების ჩამოყალიბებას; ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის არსებობის ხანაში მრავალხმიანობის ბურდონული და კომპლექსური ანუ სინქრონული ხმათასვლის ფორმის ჩასახვა; მუსიკალური კულტურის ორი დიდი წრე: აღმოსავლურ-ქართული და დასავლურ-ქართული; სვანურ ტომთა მნიშვნელობა მუსიკალური კულტურის დასავლურ-ქართული წრის ჩამოყალიბებაში; ქართული ხალხური მუსიკის შემდგომი განვითარების საერთო გზა, რომელმაც საბოლოოდ განაპირობა ერთიანი ქართული მუსიკალური კულტურის არსებობა.

იბერიულ-კავკასიური მუსიკალური ენები

არქეოლოგიური მონაცემებით ამიერკავკასია და, საერთოდ, კავკასია ძველი ქვის ხანის ადრეულ საფეხურზე წინა აზიის უძველესი ადამიანის გავრცელების სფეროში შედიოდა და შესაძლებელია, მისი ჩრდილო, პერიფერიული ნაწილი იყო. ძველი ქვის ხანის ძეგლები ამიერკავკასიაში ადგილობრივი კულტურის საფუძველზეა წარმოქმნილი. აღნიშნულია ბუნებრივი გარემოს გადამწვეტი როლი ლოკალური თავისებურებების წარმოქმნაში. კავკასიის ნეოლითი ადგილობრივი, წინარე კულტურის საფუძველზეა აღმოცენებული, ოღონდ როგორც ერთ-ერთი შემადგენელი პერიფერიული ნაწილი წინა აზიის უძველესი სამიწათმოქმედო ცენტრისა, მასთან ახლო ურთიერთობაში ვითარდებოდა. ამ ხანაში მთელ კავკასიაში მიმდინარეობს ტომთა ფართო განფენა, იქმნება მონათესავე ტომებისაგან შემდგარი მოზრდილი ეთნიკური ჯგუფები და, შესაბამისად, ერთგვაროვანი დიდი არქეოლოგიური კულტურები, რომელთა დიდ ტერიტორიაზე განფენა თანდათანობით დაშორებას იწვევდა და კავკასიური ენობრივი და კულტურული ერთობის გათიშვის საფუძველს ქმნიდა. V ათასწლეულში ეს ერთობა უკვე დაშლილი უნდა ყოფილიყო. ადრე ბრინჯაოს ხანაში, რომელიც მთელ III ათასწლეულს მოიცავს, საბოლოოდ ყალიბდება კავკასიის მოსახლეობის ძირითადი ეთნიკური ჯგუფები. ანთროპოლოგიური კვლევაძიების საფუძველზე გამოთქმულია მოსაზრება, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე ანთროპოლოგიური ტიპების უწვეტი მემკვიდრეობითობა, ენოლითის მიწურულიდან დღემდე, ქართველთა წინაპრების ადგილობრივი, ავტოქტონური წარმომავლობის მაჩვენებელი უნდა იყოს. უკანასკნელ ხანს, დერ-

მატოგლიფიკის (ხელების ანაბეჭდები) შესწავლის საფუძველზე, კავკასიური ტიპის გენეზისი და მისი თავისებურება განხილულია როგორც წინააზიური ტიპის რეგიონალური ფორმა, რომელიც ჩამოყალიბდა განსხვავებულ მაღალმთიან გარემოში. სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნულია წინარე ქართველური ეთნოსის ინტენსიური ურთიერთობის შესახებ ჩრდილოკავკასიელ ტომებთან, რაც ვლინდება ამ ეთნოსთა ენებისა და საერთო-ქართველური ფუძე-ენის ლექსიკაში. ლინგვისტური მონაცემებით იბერიულ-კავკასიური ენები მიჩნეულია მონათესავე ენებად, მაგრამ ამავე დროს გაჩნდა განსხვავებული შეხედულებაც. ქართული და ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური ენების შედარებითი ანალიზის შედეგები გარკვეულწილად შუქს ჰყენს კავკასიის მოსახლეობის ეთნოგენეზის პრობლემას. ქართული აფხაზური, ადიღეური, ოსური, ჩაჩურ-ინგუშური და ნაწილობრივ დაღესტნური მუსიკალური მონაცემები – მუსიკალურ-ინტონაციურ და ჰარმონიულ ელემენტთა (მათ შორის, სიმღერების დამაბოლოებელი ნაგებობების – კადანსების) ნათესაობა მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველეს ეტაპებზე, ტიპოლოგიური მსგავსება განვითარების შემდგომ პროცესში, საერთო კავკასიური მუსიკალურ-ინტონაციური ხასიათი და, რაც მთავარია, მ რ ა ვ ა ლ ხ მ ი ა ნ ო ბ ა და მ ი ს ი ფ ო რ მ ე ბ ი – მეტყველებს კავკასიის ტერიტორიაზე ოდესღაც საერთო მუსიკალური კულტურის არსებობაზე, რომლის შექმნაში ძირძველ, ადგილობრივ მოსახლეობას უნდა მიეღო მონაწილეობა. მუსიკალური მასალის რეტროსპექტული ანალიზი წარმოაჩენს ქართველურ ტომთა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას, ამ კულტურის ჩამოყალიბებასა და შემდგომ განვითარებაში, რომელიც ძირითადად კავკასიური მუსიკალურ-ინტონაციური და ჰარმონიული აზროვნების

ფარგლებში მიმდინარეობდა. საგულისხმოა, რომ იმ უძველეს ხანაში ქართველური ტომები ფართო ტერიტორიაზე იყვნენ განფენილნი და ამ ტომთა პოლიფონიურმა აზროვნებამ, არსებითი როლი შეასრულა საერთო კავკასიური, კერძოდ, იბერიულ-კავკასიური მუსიკალური კულტურის ჩამოყალიბებაში. ნიშანდობლივია, რომ მუსიკალური აზროვნების, მ რ ა - ვ ა ლ ხ მ ი ა ნ ო ბ ი ს ფ ო რ მ ე ბ ი ს განვითარების თანმიმდევრულ, უწყვეტ სურათს მხოლოდ ქართული მუსიკალური ენა იძლევა, რომელთანაც მჭიდროდაა დაკავშირებული მელოდიურად და ჰარმონიულად მდიდარი და მრავალფეროვანი ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური ენები როგორც გენეტიკურად, ისე ისტორიულ-კულტურული კავშირებით. საუკუნეების მანძილზე, რეგიონალურ სპეციფიკურ ნიშანთა ზრდასთან ერთად მიმდინარეობდა ამ კულტურის დაშლა. ეს პროცესი იბერიულ-კავკასიური მუსიკალური ენების ჩამოყალიბებით დასრულდა. აქვე შევნიშნავ, რომ აფხაზთა წარმომავლობის შესახებ, სამეცნიერო წრეებში, არაერთგვაროვანი შეხედულება არსებობს. ერთი მხრივ, ფიქრობენ, რომ აფხაზები დასავლურ-ქართული ტომია, მეორე მხრივ, აფხაზებს წარმომავლობით ჩრდილოკავკასიურ, ადიღურ ეთნიკურ სამყაროს უკავშირებენ. ანთროპოლოგიური მონაცემებით სხვადასხვა მორფოლოგიურ ნიშანთა სისტემით მიღებული თანხვედრი შედეგებით, აფხაზების უახლოესი, უახლოესთა შორის, კავშირი ქართველურ ჯგუფებთან დგინდება. სომატოლოგიური ნიშნების ანალიზი გვარების მიხედვით ადასტურებს, რომ აფხაზეთის ტერიტორიაზე განსახლებული უძველესი ტომების ეთნიკური ვინაობა ქართული იყო. მორფოლოგიურად ამას დერმატოგლიფიკური სისტემები ასაბუთებს. აფხაზების ეთ-

ნოგენეზი განიხილება როგორც ერთ-ერთი ქართველური ჯგუფის ადიღურ ენაზე გადასვლა.

ანგარიშგასაწევია მუსიკალური მონაცემები, რომლის მიხედვით აფხაზური მუსიკალური ენა, განვითარების უძველეს ეტაპებზე, ორგანულად იყო დაკავშირებული საერთო-ქართველურ მუსიკალურ ენასთან. საგულისხმოა, რომ საერთო-ქართველური მუსიკალური ენიდან თავდაპირველად იგი მუსიკალური დიალექტის დონეზე განცალკევდა. ამავე დროს, აფხაზური და ადიღური მუსიკალური მასალა, გარკვეულწილად, მელოდიურ-ინტონაციურ და ჰარმონიულ ელემენტთა განსაკუთრებულ სიახლოვეს ამჟღავნებს, თუმცა ორივე მათგანში ჰარმონიული აზროვნების საფუძველი ქართველურია (მათ შორის კადანსები, მრავალხმიანობის ფორმები, კერძოდ, ბურდონული მრავალხმიანობა, როგორც მრავალხმიანობის ძირითადი ფორმა). მუსიკალური მასალის ანალიზი მოწმობს, რომ ჰარმონიულ ელემენტთა განვითარების პროცესში, აფხაზური ასრულებდა შუალედურ როლს ქართულსა და ადიღურს შორის. იქნებ ამით აიხსნება ის გარემოება, რომ აფხაზური ხალხური მუსიკა ქართულთან ნათესაობის სრულ სურათს იძლევა. განსხვავებით აფხაზურისაგან ადიღურში, ხშირ შემთხვევაში, წყვეტილი ჩნდება, რომლის ტიპოლოგიური შევსება აფხაზური სიმღერების საშუალებით ხერხდება. საგულისხმოა, რომ აფხაზური მუსიკალური ენა ჩამოყალიბდა, საუკუნეების მანძილზე, აფხაზურში ადიღური მუსიკალური ელემენტების შეღწევისა და შერწყმის შედეგად. სპეციფიკურ ნიშანთა ზრდასთან ერთად, როგორც ჩანს, სულ უფრო ღრმავდებოდა აფხაზურის, როგორც ოდესღაც საერთო ქართველურის ერთ-ერთი მუსიკალური დიალექტის დივერგენციის პროცესი, რაც საბოლოოდ, ქართული მუსიკალური კულტურის

არეალში შემავალი, ქართულის მონათესავე აფხაზური მუსიკალური ენის ჩამოყალიბებით დასრულდა. **მუსიკალური მონაცემებით აფხაზები ქართველური კულტურის მატარებელ ერთ-ერთ ქართველურ ტომად მოიაზრება.**

აღსანიშნავია, რომ იბერიულ-კავკასიურ მუსიკალურ ენათა ოჯახი უფრო ფართო არეალს მოიცავს, ვიდრე იბერიულ-კავკასიურ ენათა ოჯახი. მასში შედის ოსური მუსიკალური ენა. ლინგვისტური მონაცემებით ოსური ენა ინდოევროპულ ენათა ჩრდილო ირანულ ჯგუფს მიეკუთვნება. **მუსიკალური მონაცემებით ოსური მუსიკალური ენის სუბსტრატი კავკასიურია, ქართველურია.** ნიშანდობლივია, რომ ცენტრალური კავკასიის სანახებში მდებარე დვალები, როგორც ცნობილია, ორი ათასწლეულის მანძილზე აღმოსავლეთ საქართველოს ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მონაპირე მთის კუთხეს წარმოადგენდა. იგი თუალგომის ანუ თუალთას სახელწოდებით ჩრდილო ოსეთის, ალანიის საზღვრებშია მოქცეული. თავდაპირველად „თუალი“//„დვალი“ აღნიშნავდა ოსებისგან იზოლირებულად მცხოვრებ ქართლის მთიელთა ერთ-ერთ ტომს - დვალებს. იბერიულ-კავკასიურ მუსიკალურ ენათა შემდგომი კვლევა უფრო გაამდიდრებს ჩვენს წარმოდგენას ოდესღაც იბერიულ-კავკასიური მუსიკალური კულტურის შესახებ.

დადგენილია, რომ „ადრეშუასაუკუნეთა მიწურულს კავკასიის ხალხთა პოლიტიკურ-სოციალურ-ეკონომიკურსა და კულტურის სფეროებში მიმდინარე იმანენტური პროცესებითა და საქართველოს სახელმწიფოს კავკასიური პოლიტიკის შედეგად წარმოშობილი კავკასიური სახელმწიფოებრიობის რელიგიურ-კულტურული საფუძველი ქრისტიანული რელიგია და კულტურა იყო, რაც უფრო აახლოვებდა საქართველოსა და იმიერკავკასიის ხალხებს ერთმანეთთან“. ეს კი, თავის მხრივ,

განაპირობებდა, საუკუნეების მანძილზე ამ ხალხთა მჭიდრო კულტურულ ურთიერთობებს, რაც მუსიკის სფეროშიც აისახა.

ქართული მუსიკალური კულტურა აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურათა კონტექსტში

„ძველი საქართველო უფრო ვრცელი სამყაროს ორგანული, მაგრამ თავისთავადი ნაწილია. ამ სამყაროს შეადგენს ვიწრო ასპექტში – კავკასია, ფართო ასპექტში – ძველი აღმოსავლეთი, რომელთა სხვა კომპონენტებსაც საქართველო უკავშირდება მრავალრიცხოვანი და ნაირსახოვანი გენეტიკური და ისტორიული კავშირებით“.

მკვლევართა მიერ დადასტურებულია V-I ათასწლეულებში საერთო-ქართველური ეთნოსის პოლიტიკური, ეკონომიკური თუ კულტურული კავშირები ძველადმოსავლურ ეთნოსებთან – შუმერებთან, სემიტებთან, ხათებთან (პროტოხეთებთან), ინდოევროპელებთან (განსაკუთრებით ხეთებთან), ხურიტებთან, ურარტუელებთან, რაზეც მიუთითებს მათი ურთიერთკონტაქტების ამსახველი ენობრივი მონაცემები.

ქართველი ხალხის წინაპართა ოდითგანვე მჭიდრო ისტორიულ-კულტურული კონტაქტები ახლო აღმოსავლეთის უძველეს მოსახლეობასთან მუსიკალური ნიმუშების უძველეს შრეებში, მუსიკალურ ტერმინებსა და საკრავებში აისახა.

ყაზბეგსა (სტეფანწმინდა) და უფლისციხეში, არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი არფისებური საკრავები (ძვ. წ. VII-VI საუკუნეები), აგრეთვე ქართული (სვანური) ჩანგი ენათესავება შუმერულ არფას, რომელიც ძვ. წ. IV-III ათასწლეულებით თარიღდება. უფრო მეტიც, ძველი ქართული ძალებიანი საკრავი ებანი იმეორებს შუმერული არფის

არქაულ სახელწოდებას „PAN“ ან „BAN“ (მშვილდი). ეგვიპტეში იგი უძველესი დროიდან ცნობილი იყო ben ან bain-ის სახელით. გრძელყოლიანი საკრავი PAN-TUR*, რომელიც წარმოიშვა მშვილდისებური არფისაგან და ნიშნავს „პატარა მშვილდს“ (რკალს), სომხეთში „Pandir“-ის და საქართველოში „Panduri“-ს სახელწოდებითაა ცნობილი.

წინააზიურ სამყაროსთან სიახლოვე ქართული „იავნანას“ და წინააზიური მუსიკალური ნიმუშების უძველეს შრეებში მჟღავნდება. „იავნანას“ საგალობელი ნაყოფიერების ქალღვთაების, დიდი დედა ნანას კულტს უკავშირდება. არქეოლოგიური მონაცემებით ნანას კულტის, როგორც ნაყოფიერების ღვთაების ჩამოყალიბება, ნეოლითის დასასრულიდან ივარაუდება. ფიქრობენ, რომ ადრე სამიწათმოქმედო ტომთა იდეოლოგია, განვითარების ზემოხსენებულ საფეხურზე, გამსჭვალულია ნაყოფიერების იდეით. რელიგიურ შეხედულებებში უმთავრესი ადგილი ნაყოფიერების მფარველ ღვთაებას – ბუნების დიდ დედას ეკუთვნის, თუმცა მაშინვე მიმდინარეობს მისი გარკვეული დიფერენციაციის პროცესი, იქმნება მისი განსხვავებული სახეები.

აღსანიშნავია ისტორიული სომხეთის და აზერბაიჯანის ხალხური სიმღერების მუსიკალურ-ინტონაციური სიახლოვე „იავნანას“ მელოდიასთან; ქართული და სომხური „ოროველების“ მსგავსება არა მხოლოდ სახელწოდებაში, არამედ – სტრუქტურაში. ეს მცირეოდენი მაგრამ მნიშვნელოვანი მასალა თავისებურად ასახავს შორეულ ხანაში ქართულ-სომხურ ურთიერთობებს. ხალხური მუსიკის სფეროში ქართულ-სომხურის სიახლოვე იქნებ მტკვარ-არაქსის კულტურის წიაღშია საძიებელი, რომლის მატარებელნი, როგორც ფიქრობენ, ქართველურეროვანი და ხურიტულენოვანი ტომები იყვნენ, აგ-

რეთვე გარკვეული ინდოევროპული ეთნიკური გაერთიანებები, ან იქნებ აიხსნას, უფრო მოგვიანებით, ქართველ ტომთა ინტენსიური ურთიერთობით ხური-ურარტუელებთან, რომელთა სამეფოს დაცემის შემდეგ, ნაწილი მოსახლეობისა ქართველ ტომებს შეერწყა, ნაწილი სომეხთა წრეში გაითქვიფა. ქართულ მისამღერებში დღესაც გვხვდება ურარტულ ენაში ცნობილი გამოთქმები: „ივრი ალალე“, „თარი-ალალე“, „არი ალალე“ – გარკვეულია, რომ „ივრი“ ურარტულად „მეუფეს“, „ბატონს“ ნიშნავს, „თარი“ – „დიდს“, „დიადს“, „არი“ – „მომეც“ („მოგვეც“); „არალე“ („ალალე“) მოსავლის ღვთაების სახელია. ყოველივე ეს თავისებურად ასახავს შორეულ ხანაში კავკასიაში მცხოვრები ხალხების ისტორიულ-კულტურულ კავშირებს.

ქართულ ხალხურ სიმღერებში წარმოდგენილია ისეთი კილოები, რომელთა ბგერათრიგები „აღმოსავლურ ინტონაციას“ შეიცავს. არსებობს მოსაზრება „აღმოსავლური ინტონაციის“ ადგილობრივი წარმოშობის შესახებ.

საყურადღებოა უძველესი დროიდან მომდინარე სიმღერის „ოდოიას“ სახელწოდება, ან სვანურ მისამღერებში ხშირად ხმარებული სიტყვები: „ოდი ოიდა“, „ვოდო დია“, „ოდოია“, „ვოდივო“, „ოიდი“. ფიქრობენ, რომ „ოდი“ სვანური ცა-ღრუბლის ღვთაების „ვობის“ სინონიმია. ამასთანავე არ გამოირიცხავენ მისი „ორდი“//„ორდო“-დან (=განთიადს, ცისკარს, ბასკურში – hor-მ→or-მ – ცა, ცის ტატნობი; or-მ – ცა) მომდინარეობას. საინტერესოა „ოდის“ ეტიმოლოგიური სიახლოვე დასავლეთ სემიტურ ღვთაებასთან „ადადი“. ბაბილონურ რელიგიაში „ადადი“ და უძველესი პალესტინის რელიგიაში „ჰადადი“ ჭექა-ქუხილის და წვიმის ღმერთია. ბასკურში „ოდოი“ პატარა ღრუბელს ნიშნავს, „ჰოდეი“ – ღრუბელს, ქუხილს, ელვას, „ედოი“ – ღრუბელს, ხშირ ნისლს.

„ოდისთან“ კავშირს ავლენს საერთო ინდო-ევროპული-დან – – uāi^[h] (=აგზნებული, ექსტაზური, შთაგონებითი მდგომარეობა) მომდინარე შემდეგი სიტყვები: ძვ. ისლ. Óðinn ‘ღმერთი ოდინ’, ძვ. ინგლ. Wōden, ძვ. გერმ. Wuotan ‘ვოტან’ (ძვ. გერმანული ღმერთი პოეტური შთაგონებისა), ძვ. ისლ. Óðr ‘ჰოეზია’, ძვ. ინგ. wōð ‘სიმღერა’, ‘ხმა’, ‘ლექსი’.

მცირე აზიურ-ხეთურ სამყაროსთან ქართველურ ტომთა ურთიერთობის შესახებ საინტერესო ცნობას გვაწვდის სვანური მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალა. სვანურ საფერხულო სიმღერასა და რიტუალში „ადრეკილად წაგვივიდა და მოგვივიდა“ და „მელია ტელეფიად“ დადგენილია ღვთაება ტელეფინუშის კულტის კვალი, რომლის სათავე მცირე აზიის უძველესი მოსახლეობის რელიგიურ წარმოდგენებშია საძებარი. კერძოდ, ტელეფინუშის და მისი მეუღლის ხატეპინუშის სახელები და ამ ღვთაებათა კულტი ხათურია. გარკვეულია, რომ „მელია-ტელეფიას“ პირველი ნაწილი – „მელია“ უკავშირდება ხეთური მითის პერსონაჟს – ფუტკარს და რომ ეს სიტყვა სვანურში ხეთური ენობრივი სამყაროდან უნდა მოხვედრილიყო.

აღსანიშნავია ქართული და ინდოევროპული ლექსიკური თანხვედრები მუსიკალურ სფეროში: „გალობა“ უძველესი ხანის ქართულში მუსიკალური ბგერის გამომხატველი ერთადერთი ზოგადი სიტყვაა. დაბადების ქართულ თარგმანში „გალობა“ საერო, ხმიერი მუსიკის, მღერის აღმნიშვნელია. მას ენათესავება მეგრული „გარა“, „მონგარა“, რომელიც თავდაპირველად მოთქმით და შებანება-ზრუნით, ხმაშეწყობილი ტირილის აღმნიშვნელი უნდა ყოფილიყო (ჭან. მ-გარ//ზ-გარ – ტირილი; მეგრ. გარ – ტირილი, ქართ. გლ-ოვ – დატირება). „გალობა“ ახლომდგომია საერთო ინდოევროპულ ფორმასთან *gól^(h)olǵ^(h)ol. გამოთქმულია მოსაზრება რომ მუსიკალური

ინსტრუმენტების აღმნიშვნელი საერთო ინდოევროპული სიტყვები (მათ შორის *g^(h)ol^(h)ol) შეიძლება საწესო საგალობლების, ჩვეულებრივ, მუსიკალური თანხლების მანიშნებელი იყო. ხეთურში galgalturi – ‘ციმბალი’ ან დასარტყმელი საკრავების გარკვეული სახესხვაობა, galgalinai, kalgalinai – წკრიალი, წკარუნი, ჟღარუნი, გუგუნი, რგიალი (სარიტუალო სიმღერა), გოდება მოთქმა, ძვ. ინდ. gārgara – მუსიკალური ინსტრუმენტი, საერთო სლავ. *gol^(h)ol^(h) – ‘სიტყვა’, ‘მეტყველება’, ‘ჟღერადობა’. ზემოაღნიშნული სიტყვები საერთო ინდოევროპულისათვის რედუპლიცირებული ძირის *g^(h)ol^(h)ol (შესაძლებელია ბგერათმომბამძველობითი ხასიათის) ვარაუდის საფუძველს იძლევა.

„ჰმა“, „ჰმაჲ“ (მეგრულში – xoma, xama, xuma) მოგვაგონებს ძველ ინდოევროპულ ტერმინს *sHomen – სიმღერა, ხეთ. išhamai – ‘სიმღერა’, – išhamai ‘მღერა’, išhamanatala – ‘მომღერალი’, ძვ. ინდ. – śaman ‘სიმღერა’, საგალობელი. დადგენილია, რომ *sHomen ძველ ინდოევროპულში რიტუალურ – პოეტური მეტყველების გამომხატველი ტერმინია, განსხვავებით ჩვეულებრივი სალაპარაკო მეტყველებისაგან. გამოთქმულია მოსაზრება ძვ. ეგვიპტური ტერმინის hmhm (რედუპლიცირებული ძირი) კავშირის შესახებ „ხმასთან“. იგი იკითხება როგორც „ხმა“ ან „ხამ“ და ნიშნავს 1. ხმა, 2. ყვირილი, 3. საბრძოლო ყიჟინი. აღნიშნული ლექსიკური შეხვედრები იქნებ მიგვანიშნებდეს „ხმის“, როგორც მუსიკალური ტერმინის ბევრად უფრო ადრე არსებობაზე, ვიდრე იგი ძველ ქართულ წერილობით წყაროებში ჩნდება.

აქვე შევეხებით ცეკვის აღმნიშვნელ ძველ ქართულ ტერმინს „როკვა“, რომელიც არაერთგზის გვხვდება ქართულ წერილობით ძეგლებში. დაბადების ქართულ თარგმანში ნათქვამია:

„განვიდოდეს ქალწულნი როკვით მიგებებად საულ მეფისა... გალობდეს და ხლდებოდენ წინწილითა სიხარულისათა და ებნითა“. გამოთქმულია მოსაზრება როკვის (=ცეკვა, ხტომა) კავშირის შესახებ ინგლისურ როკვ-თან (=რყევა, ქანაობა), რომელსაც შესატყვისობები გერმანული ჯგუფის სხვა ენებშიც მოეპოვება. წარმოდგენილი ძველი ქართული ტერმინები, თუნდაც მცირეოდენი, არანაკლებ მნიშვნელოვანია ქართველი ხალხის ეთნიკური ისტორიის საკითხების კვლევისათვის.

მუსიკალური მონაცემებიდან ირკვევა, რომ კავკასია ოდესღაც ახლოაღმოსავლური მუსიკალური კულტურის არეალში შედიოდა. იმავდროულად ყალიბდება ლოკალური, კავკასიური მუსიკალური კულტურა და მისი რეგიონალური ვარიანტები. მათ შორის ერთ-ერთი მათგანი კავკასიაში მოსახლე ტომთათვის დამახასიათებელი პოლიფონიური აზროვნებით აღინიშნება.

რაც შეეხება ქართულ-ხმელთაშუაზღვისპირულ ურთიერთობებს, მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალის ანალიზმა შესაძლოა საყურადღებო შედეგები მოგვცეს. ნათესაობის კვალი თავს იჩენს მრავალხმიანი საეკლესიო საგალობლების ჰარმონიაში, რომლის ძირები ხალხური მუსიკიდან იღებს სათავეს და ამ თვალსაზრისით არანაკლებ საინტერესოა კვლევისათვის. ქართულ-ხმელთაშუაზღვისპირული მრავალხმიანობის ერთობის დასაბუთების შემთხვევაში, მრავალხმიანობის კერად უეჭველია, კავკასია, კერძოდ, საქართველოა საგულისხმო. ხაზგასმით აღვნიშნავ, რომ მუსიკალური მასალის ანალიზი ქართული ხალხური სიმღერის წარმოშობის ჩამოყალიბებისა და შემდგომი განვითარების თანმიმდევრულ, უწყვეტ სურათს იძლევა, რაც უდავოდ ნიშნავს იმას, რომ ქართული ხალხური მუსიკა და მისი მრავალხმიანობის ჩა-

მოყალიბება-განვითარება ადგილობრივ ნიადაგზე მიმდინარეობდა. ნიშანდობლივია მოსაზრება იმის შესახებ, რომ კავკასიურ-მედიტერანული მიმართების დიდი ნაწილი, ძვ. წ. III-II ათასწლეულთა მიჯნაზე დაწყებული კავკასიური მიგრაციებით აიხსნება. პელასგები, რომელნიც ბერძნული მითოლოგიური ტრადიციის მიხედვით ძვ. წ. II ათასწლეულის დასაწყისიდან ჩნდებიან ასპარეზზე, არიან სწორედ ამ ემიგრანტთა მემკვიდრეები. ფიქრობენ, რომ ამ მოსაზრებას მხარს უჭერს ის გარემოებაც, რომ ქართველური ელემენტები თავს იჩენს არა მხოლოდ ეგეიდაში, არამედ ყველგან, სადაც ტრადიციის მიხედვით გავრცელებულან, მათ შორის ეტრურიაშიც, რაზეც ეტრუსკულ ენობრივ მასალაში ქართველური ტიპის კომპონენტის დადასტურება მიუთითებს.

აღსანიშნავია, რომ საქართველოში საუკუნეთა მანძილზე მიმდინარეობდა აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურათა ელემენტების შემოღწევა და გათავისება, მაგრამ ამ პროცესში ქართველური კულტურა, რომელიც ადგილობრივ ნიადაგზეა აღმოცენებული და ჩამოყალიბებული, მუდამ სუბსტატის როლს ასრულებდა.

ქართული ჰიმნოგრაფია და ეროვნული ცნობიერება

ქართული მუსიკალურ ენაში თავისებურად აისახა ეროვნული ცნობიერებისა და სახელმწიფოებრიობის ჩამოყალიბების პროცესი, რაც მკაფიოდ ჩანს ქართულ ქრისტიანულ საეკლესიო მუსიკაში. პირველი ბიზანტიური და ქართული ნეგმირებული ხელნაწერები X საუკუნით თარიღდება. X-XI საუკუნეების პალეობიზანტიური ხელნაწერები (ხელნაწერები სა-

ნოტო ნიშნებით) ჯერჯერობით გაშიფრული არ არის. დღემდე არ არის გაშიფრული აგრეთვე ქართული ნევმური დამწერლობა (სინას მთის ქართული ხელნაწერები, მიქაელ მოდრეკილის საგალობელთა კრებული და სხვ.). ფიქრობენ, რომ ებრაულმა ღვთისმსახურებამ დიდი წვლილი შეიტანა ქრისტიანული ღვთისმსახურების ჩამოყალიბებაში, რაც მუსიკის შესახებ არ შეიძლება ითქვას. ადრექრისტიანული მუსიკის საფუძველს ელინისტური აღმოსავლეთის ტრადიციაში ხედავენ. სიმბიოზური ელინისტური კულტურის შერწყმით აღმოსავლურ ქრისტიანობასთან, იქმნება ბიზანტიური კულტურული ტრადიციები, რომლის სფეროში შემოდიან აგრეთვე აღმოსავლური ქრისტიანობის არეალში მოქცეული ქვეყნები, მათ შორის საქართველო. არსებობს შეხედულება, რომ ქართული საეკლესიო გალობა ადრეულ ქრისტიანულ ხანაში, სწორედ პირველ ქრისტიან ებრაელთა სეფარდული მუსიკალური ტრადიციების და კანონიკური ჰანგების დამცველი უნდა ყოფილიყო.

ამგვარ ვითარებაში საინტერესოა როგორ იქმნება ქართული ეროვნული საგალობლები. საკითხთან დაკავშირებით ყურადღებას შევაჩერებ მუსიკის არსის შესახებ დიონისე არეოპაგელის და იოანე პეტრიწის განმარტებებზე. გამოკვლეულია, რომ დიონისე არეოპაგელს მუსიკის არსი შემოფარგლული აქვს მისტერიონური შინაარსით – „სადმართოდ იგი გალობად“. მუსიკის ექვივალენტური გაგებებია: „გალობა“, „ქებისმეტყველება“, „ფსალმუნება“. მუსიკის ზოგადი ცნება დასაზღვრულია სასულიერო მუსიკით, საერო მუსიკა კი ამ ცნების გარეთ რჩება. იოანე პეტრიწმა „გალობის“ და „სიმღერის“ მრავალსაუკუნოვანი ცნებები „მუსიკის“ ერთიანი განზოგადებული ცნებით შეცვალა. მოხსნა მუსიკის თეოლოგი-

ური ინტერპრეტაცია და იგი წარმოადგინა აბსტრაქტული „წმინდა“ სახით. იოანე პეტრიწისათვის „ერთი“ (პირველარსი) არის პირველმიზეზი და შემოქმედი უპირველესი ჰარმონიული მშვენიერებისა. ამგვარად, პეტრიწის მიხედვით „მუსიკას“ მოხსნილი აქვს დაყოფის მიჯნები სასულიერო და საერო სფეროს შორის.

იოანე პეტრიწის ამ ნააზრევს აგრეთვე სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა, რადგან ქართულ ქრისტიანულ ღვთისმსახურებაში საგალობლები ქართული ეროვნული ცნობიერების გამომხატველი უნდა ყოფილიყო. ეროვნული საგალობლები ცარიელ ადგილზე ვერ შეიქმნებოდა, არამედ მას საფუძვლად უნდა დასდებოდა ქრისტიანობის წინარე ხანიდან მომდინარე მუსიკალურ-ეთნიკური მონაპოვარი, რომელიც ოდესღაც ქართველურ ტომებში ჩამოყალიბდა და საბოლოოდ ქართულ ეთნოსში დამკვიდრდა, როგორც ეროვნული ფსიქოლოგიის სტრუქტურული ელემენტი.

აღმოსავლური ქრისტიანობა ქრისტიანულ რწმენას წარმართ ხალხთა შორის ადგილობრივ ენებზე ავრცელებდა. ეს, ერთი მხრივ, მნიშვნელოვანი იყო იმ თვალსაზრისით, რომ ქრისტიანული ღვთისმსახურება ადვილად მისაწვდომი ხდებოდა სხვადასხვა ენებზე მოლაპარაკე ხალხებისათვის, მაგრამ მეორე მხრივ, ქრისტიანული რწმენის გავრცელების ამგვარ გზას არსებითი მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა ეთნიკური ცნობიერებისათვის. აქედან გამომდინარე, სამეტყველო ენის შესატყვისად, ქართული მუსიკალური ენა, როგორც ჩანს, იმთავითვე, საქართველოში ქრისტიანობის გავრცელების პირველივე საუკუნეებში უნდა ასახულიყო საეკლესიო საგალობლებში. აქვე შევნიშნავ, რომ უძველესი დროიდან მომდინარე ქართულმა ხალხურმა ტერმინებმა – „გალობა“, „ხმა“, „კილო“ –

ქართულ ქრისტიანულ ღვთისმსახურებაში სათანადო ადგილი დაიმკვიდრა.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ ქრისტიანობის წინარე ხანიდან ანუ ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენიდან მომდინარე ჰანგები იძენენ იმ მუსიკალურ-ეთნიკურ თავისებურებას, რომელიც ეროვნული ფსიქოლოგიის სტრუქტურული ელემენტია, ცხადია, ეს ჰანგები საფუძვლად უნდა დასდებოდა ქართულ ეროვნულ საეკლესიო საგალობლებს ანუ ქართულ პროფესიულ მუსიკას დამოუკიდებლად იმისაგან, თუ რა ფუნქციის მატარებელი იყო იგი ქრისტიანობის წინარე ხანაში. აქედან გამომდინარე საგულისხმოა, რომ იოანე პეტრიწის მიერ „მუსიკის“ ცნებაში ფართო გაგების ჩადება და მისთვის დაყოფის (სასულიერო და საერო) მიჯნების მოხსნა დაკავშირებული იყო ქართულ ეროვნულ ცნობიერებასთან და სახელმწიფოებრიობასთან.

ქართველ პროფესიონალ მუსიკოსთა ანუ ჰიმნოგრაფთა მიზანი ქართული ეროვნული საგალობლების შექმნა იყო. ქართული მუსიკალური ენა მრავალხმიანია და საგულისხმოა, რომ უძველესი ქართული ეროვნული საგალობლები აგრეთვე მრავალხმიანი იყო. პროკლე დიადოხოვის „კავშირნი ღვთისმეტყველებითნი“ პეტრიწისეულ „კომენტარებში“ იოანე პეტრიწი წერს: „სამუსიკელოი რაი რამეთუ ყოვლითურთ სამოსოჲ არს ჩუენი ესე სამოყუსოჲ მორთული წმიდისა მიერ სულისა, და ესეცა სამთა მიერ ფრთონგთა, ვიტყვ სამთა დაბამვათა, რომელთა მიერ შეინაწევრების ყოველი შეყოვლებული: მზახრ, ჟირ და ბამ, რქმული და რანივე მრთველობანი ძალთა და ხმათანი...“. იოანე პეტრიწის ეს, და სხვა მსგავსი გამონათქვამები მკვლევართა მიერ სხვადასხვაგვარად არის ინტერპრეტირებული. გასაზიარებელია თვალსაზრისი, რომლის მიხედვით

სამების სამგვაროვნებისა და ერთიანობის დასამტკიცებლად პეტრიწს ქართული მუსიკის სამხშიანობა აქვს გამოყენებული და „მზახრ, ჟირ, და ზამ“ ამის ამსახველია.

ცნობილია, რომ ჰიმნოგრაფიულ კრებულებში საგალობლები ჩაწერილია სანოტო ნიშნების ანუ ნევმების აღნიშვნით, რომლებიც სტრიქონს ზემოთ და სტრიქონს ქვემოთ არის განთავსებული. განსაკუთრებით გამოირჩევა მიქაელ მოდრეკილის „დიადი ნაშრომი“ „იადგარი“ (978-988), სადაც თავმოყრილია IX-X საუკუნეების ლიტერგიკული ლიტერატურისა და ქართული ჰიმნოგრაფიის მონაპოვარი. კრებულში ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის ქართულად გადმოღებულ ნიმუშებთან ერთად წარმოდგენილია ორიგინალური საეკლესიო საგალობლები, შედგენილი ქართველი ავტორების მიერ – იოანე მინჩხი, იოანე მტბევარი, მიქაელ მოდრეკილი, ეზრა, იოანე ქონქოზისძე, კურდანაფ, სტეფანე ჭყონდიდელი, სანანოძისძე და სხვ. მწყობრ, ჩამოყალიბებულ სისტემასთან ერთად ჩამოყალიბდა ქართულ საგალობელთა დახვეწილი ფორმები, მუსიკალურ ნიშანთა ლოგიკური, კანონზომიერი თანმიმდევრობა. საგალობელთა გარკვეული მონაკვეთების ბოლოს საკადანსო ფორმულათა არსებობა. „ხმათა“ და მათი ვარიანტების განმსაზღვრელი ნიშნები, მიუთითებენ ქართული მუსიკალური სისტემის განვითარების ხანგრძლივ გზაზე.

ამგვარად, ქართული ეროვნული საგალობლები ათასწლეულების მანძილზე ჩამოყალიბებული ქართული მუსიკალური აზროვნების შედეგია. ქართული ჰიმნოგრაფია, რომელმაც არსებითი როლი შეასრულა პროფესიული მუსიკის ჩამოყალიბებაში, ეროვნული კულტურის საგანძურია და ერის თვითმყოფადობის გამომხატველი.

ეპილოგი

ქართული ხალხური და პროფესიული (ჰიმნოგრაფია) მუსიკის განვითარებისა და ჩამოყალიბების ხანგრძლივი გზა, რომელიც ათასწლეულებს მოიცავს, თავისებურად ასახავს ქართველი ერის ეთნიკური ისტორიის მნიშვნელოვან ეტაპებს. მუსიკალური მონაცემებით ქართული ტრადიციული მუსიკა, მისი მრავალხმიანობა (მრავალხმიანობის ფორმები) უკავშირდება კავკასიაში მცხოვრებ მონათესავე ტომთაგან ქართველური ტომების სახელს, რომლებიც იმ უძველეს ხანაში ფართო ტერიტორიაზე იყვნენ განფენილნი. ქართველურმა ტომებმა, რომელთაც ისტორიულ-კულტურული კავშირები გააჩნდათ როგორც აღმოსავლურ, ისე დასავლურ ცივილიზაციებთან, მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს კავკასიური ცივილიზაციის ჩამოყალიბებაში.

„UNESCO“-ს მიერ ქართული მრავალხმიანობა აღიარებულია მსოფლიო პოლიფონიის შედეგად. 1977 წელს „ჩაკრულო“ NASA-ს მიერ გაიგზავნა კოსმოსში.

შინაარსი

პროლოგი.....	3
მუსიკალური ენა.....	4
პოლიფონიური აზროვნება.....	10
მუსიკალური კილო.....	14
ქართული ხალხური მუსიკა და საყოფაცხოვრებო ტრადიცია.....	19
ხალხური მუსიკა – ქართველთა ისტორიის მემატიანე.....	38
იბერიულ-კავკასიური მუსიკალური ენები.....	43
ქართული მუსიკალური კულტურა აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურათა კონტექსტში.....	48
ქართული ჰიმნოგრაფია და ეროვნული ცნობიერება.....	54
ეპილოგი.....	59



ნინო (ნანული) მაისურაძე – ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი (BAK, Москва); ეთნოლოგი, ეთნომუსიკოლოგი. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის მთავარი მეცნიერი თანამშრომელი. 2006 წლიდან ისტორიის, ეთნოლოგიის, რელიგიის შესწავლისა და პროპაგანდის სამეცნიერო ცენტრის თანამშრომელი. მის სამეცნიერო მოღვაწეობას უკავშირდება

ისტორიის და ეთნოლოგიის ინსტიტუტში მუსიკალური ეთნოლოგიის//ეთნომუსიკოლოგიის მიმართულებების (დარგის) ჩამოყალიბება. მის მიერაა წაკითხული ლექციების სპეციალური კურსი ეთნომუსიკოლოგიაში ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტსა და სულხან-საბა ორბელიანის სახ. თბილისის პედაგოგიურ ინსტიტუტში (ამჟამად ილიას უნივერსიტეტი). ნ. მაისურაძის ხელმძღვანელობით და კონსულტაციით დაცულია საკანდიდატო და სადოქტორო დისერტაციები ეთნომუსიკოლოგიაში. იყო ოფიციალური ოპონენტი და რეცენზენტი 40-ზე მეტი საკანდიდატო და სადოქტორო დისერტაციების (ეთნოლოგიაში, მუსიკისმცოდნეობაში, კულტუროლოგიაში); ევროპის ეთნომუსიკოლოგთა საერთაშორისო სემინარიის (ESEM) წევრი; კავკასიის ქვეყნებთან თანამშრომლობის კომისიის წევრი და სხვ. წლების მანძილზე ხელმძღვანელობდა საინსტიტუტო საპრობლემო ჯგუფს (განყოფილება) ეთნომუსიკოლოგიაში. ნ. მაისურაძე ავტორია მრავალი ნაშრომის, მათ შორის - კვლევის ფართო პერსპექტივა (1985); ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები (1989); ქართული ტრადიციული მუსიკა და ქართველთა ეთნოგენეზი (2005); ქართული ტრადიციული მუსიკა და ეროვნული ცნობიერება. ქართული და ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური ენების ურთიერთმიმართება და მათი ერთობის პრობლემა (2015); ეთნომუსიკოლოგია//მუსიკალური ეთნოლოგია (2018) და სხვ. მას ეკუთვნის მუსიკალური კომპოზიციები, რომლებიც შესრულდა საქართველოსა და მის ფარგლებს გარეთ (გერმანია) (კრ. „ის ვინც მიყვარდა“, 2005).